

El cómic como espacio abierto (I)
La bande dessinée comme un espace ouvert (I)
Comics as an open space (I)
Il fumetto come spazio aperto (I)



GRAN ANGULAR/GRAND ANGLE/WIDE ANGLE/GRANDANGOLARE
 La devaluación de lo político, *Sergio Sevilla*

PERSPECTIVAS/PERSPECTIVES/PERSPECTIVES/PROSPETTIVE
I Walked with a Zombie. Colonialism and intertextuality, *Teresa de Lauretis*
 Del rigor en el relato. A propósito de *Invasión* (Hugo Santiago, 1969),
Santos Zunzunegui

En torno al concepto de «cine nacional». El caso de «La nueva ola del
 cine rumano», *Francisco M. Ayuso Ros*

Diastasis y la ruina de la política. Una lectura de *Infrapolitical Passages*
 (2020), de Gareth Williams, *Alberto Moreiras*

DOSSIER: EL CÓMIC COMO ESPACIO ABIERTO (I)/ LA BANDE DESSINÉE
 COMME UN ESPACE OUVERT (I)/ COMICS AS AN OPEN SPACE (I)/ IL FUMETTO
 COME SPAZIO APERTO (I) (*Enrique Bordes y Ana Merino, eds.*)

Introducción: El cómic como espacio abierto. Posibilidades expresivas
 a través del formato, *Enrique Bordes y Ana Merino*

El dibujado: volver a la pared, *Cecilia Gil Mariño, Alejandro Kelly
 Álvaro Pons y Noelia Ibarra*

El cómic en los museos de arte. Retos museológicos y museográficos,
Santos M. Mateos Rusillo

Las ciudades oscuras: el formato como estímulo creativo y refuerzo de la
 ficción, *Jordi Canyissà*

Una ventana indiscreta: espacio público y privado en la revista *La
 Chiva*, *Claudio Aguilera y Hugo Hinojosa*

Julie Doucet: del underground al desencanto y la experimentación
 gráfica, *Magda Mengual Morata y Jordi Giner Monfort*

Cómic, intertextualidad e intermedialidad para una crítica
 coeducativa: análisis de la feminidad (anti)superheroica de Jean
 Grey/Phoenix, *Jorge Belmonte*

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

WHO'S WHO

**LA DEVALUACIÓN DE LO
 POLÍTICO**

Sergio Sevilla

La política como destino de una
 época en que es dominante la
 convicción de que la humanidad
 no se plantea problemas que no
 esté capacitada para resolver,
 representa la confianza en la acción
 colectiva deliberada como modo
 de re-elaboración del mundo en
 que nos ha correspondido vivir.
 La experiencia social de la pérdida
 de sentido, la invitación a abrirnos
 a la posibilidad del acontecimiento
 no inscrito en la lógica de la evolu-
 ción social previa, la comprensión
 de que la civilización produce un
 malestar inseparable del género
 humano, la sospecha de vivir en
 una sociedad que produce «hom-
 bres sin atributos» (*Der Mann ohne
 Eigenschaften*), han sido algunas
 de las maneras en que el siglo vein-
 te ha cobrado conciencia, teórica
 o artística, de que la lógica de la
 acción colectiva no conduce a nin-
 guna forma, idealista o materialis-
 ta, de reconciliación universal, a
 ninguna superación definitiva de
 la prehistoria de la humanidad.

Co-publicada por / Co-publiée par
 Co-published by / Co-publicata 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
 Maximos Aligisakis (UniGe),
 *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), 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 Noumbissi (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 F. Ruiz Casanova (UPF), Lucía 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 / TLXCALA: 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 / 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: *Pier, Santa Monica, Ca.* © Giulia Colaizzi, 2019.

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. 21 (2021)



GRAN ANGULAR/GRAND ANGLE/WIDE ANGLE/GRANDANGOLARE	
La devaluación de lo político	
Sergio Sevilla	5
PERSPECTIVAS / PERSPECTIVES / PERSPECTIVES / PROSPETTIVE	
I Walked with a Zombie: Colonialism and intertextuality	
Teresa de Lauretis	23
Del rigor en el relato. A propósito de <i>Invasión</i> (Hugo Santiago, 1969)	
Santos Zunzunegui	37
En torno al concepto de «cine nacional». El caso de «La nueva ola del cine rumano»	
Francisco M. Ayuso Ros	65
Diastasis y la ruina de la política. Una lectura de <i>Infra-political Passages</i> (2020), de Gareth Williams	
Alberto Moreiras	87
DOSSIER:	
EL CÓMIC COMO ESPACIO ABIERTO (I)/ LA BANDE DESSINÉE COMME UN ESPACE OUVERT (I)/ COMICS AS AN OPEN SPACE (I)/ IL FUMETTO COME SPAZIO APERTO (I) (Enrique Bordes y Ana Merino, eds.)	
Introducción: El cómic como espacio abierto.	
Posibilidades expresivas a través del formato	
Enrique Bordes y Ana Merino	99
El dibujado: volver a la pared	
Álvaro Pons y Noelia Ibarra	101
El cómic en los museos de arte. Retos museológicos y museográficos	
Santos M. Mateos Rusillo	113
Las ciudades oscuras: el formato como estímulo creativo y refuerzo de la ficción	
Jordi Canyissà	129
Una ventana indiscreta: espacio público y privado en la revista <i>La Chiva</i>	
Claudio Aguilera y Hugo Hinojosa	144
Julie Doucet: del underground al desencanto y la experimentación gráfica	
Magda Mengual Morata y Jordi Giner Monfort	163
Cómic, intertextualidad e intermedialidad para una crítica coeducativa: análisis de la feminidad (anti) superheroica de Jean Grey/Phoenix	
Jorge Belmonte	175
CALEIDOSCOPIO/KALÉIDOSCOPE/KALEIDOSCOPE/CALEIDOSCOPIO	
Alberto García-Alix, Moriremos mirando	
Pilar Carrera	197
Uta Felten, Tanja Schwan, Giulia Colaizzi y Francisco A. Zurian, eds., <i>Coding Gender in Romance Cultures</i>	
Karina Perdomo	201
Pablo Alabarces, <i>Pospopulares. Las culturas populares después de la hibridación</i>	
María Terán	204
Pascal Bruckner, <i>Un instante eterno (Filosofía de la longevidad)</i>	
Antonio Méndez Rubio	207
Manuel de la Fuente, <i>La música se resiste a morir: Frank Zappa (Biografía no autorizada)</i>	
Antonio Méndez Rubio	210
Josep Pedro, <i>El blues en España. Hibridación y diversidad cultural desde los orígenes al auge de la escena madrileña</i>	
Josep Lluís Lancina Murillo	213
Gabriel Terol y Filippo Costantini (Eds.), <i>La tradición filosófica china en un mundo cosmopolita y multicultural: Perspectivas y análisis</i>	
Germán Llorca Abad	217
Gabriel Terol, <i>Daoísmo Chan y Zen: breve genealogía del daoísmo chino y sus influencias epistemológicas en Asia oriental</i>	
Filippo Costantini	220
WHO'S WHO	223
COMPROMISO ÉTICO/CODE DE DÉONTOLOGIE ETHICAL STATEMENT/DICHIARAZIONE DI ETICA	241
NORMAS DE EDICIÓN/RÈGLES D'ÉDITION PUBLICATION GUIDELINES/NORME DI REDAZIONE	251



GRAN ANGULAR
GRAND ANGLE
WIDE ANGLE
GRANDANGOLARE

La devaluación de lo político

Sergio Sevilla

Titre / Title / Titolo

La dévalorisation de la politique
The devaluation of the political
La svalutazione della politica

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

El artículo revisa el análisis realizado por Habermas de la relación entre economía y política en Europa entre 1945 y 1989, y la quiebra de ese edificio que obliga a repensar un nuevo mapa categorial para lo político, con dos importantes efectos: la pérdida de confianza en una alternativa a la explotación y la desigualdad económica y también en la posibilidad de dirigir la economía desde instituciones políticas democráticas. Muestra que la aportación de Adorno a la formulación de ese espacio no se limita a dejar de lado la idea de una razón que proponga como meta ideales. El estatuto de su «crítica» no es, por tanto, ni kantiano ni hegeliano, aunque sea incesante el diálogo con ambos modelos desde una perspectiva micro-lógica para la acción política cuyo criterio de validez pasa a ser la lucha contra la «vida dañada».

L'article passe en revue l'analyse que fait Habermas de la relation entre l'économie et la politique en Europe entre 1945 et 1989, et de l'effondrement de cet édifice qui nous oblige à repenser une nouvelle carte catégorielle pour le politique, avec deux effets importants : la perte de confiance dans une alternative à l'exploitation et à l'inégalité économique et aussi dans la possibilité de diriger l'économie à partir d'institutions politiques démocratiques. Il montre que la contribution d'Adorno à la formulation de cet espace ne se limite pas à laisser de côté l'idée d'une raison qui propose des idéaux comme but. Le statut de sa «critique» n'est donc ni kantien ni hégélien, bien que le dialogue avec les deux modèles soit incessant dans une perspective micro-logique pour une action politique dont le critère de validité devient la lutte contre la «vie endommagée».

The article reviews Habermas' analysis of the relationship between economics and politics in Europe between 1945 and 1989, and the breakdown of such construction that forces us to conceive of a new categorial map

for the political, with two important effects: the loss of confidence both in an alternative to exploitation and economic inequality and in the possibility of directing the economy from democratic political institutions. It shows that Adorno's contribution to the formulation of such space is not limited to the abandonment of the idea of a reason that proposes ideals as its goal. The status of his «critique» is therefore neither Kantian nor Hegelian, even though the dialogue with both models is incessant from a micro-logical perspective for political action whose criterion of validity becomes the struggle against “damaged life”.

L'articolo passa in rassegna l'analisi di Habermas sulla relazione tra economia e politica in Europa tra il 1945 e il 1989, e la rottura di tale edificio che ci costringe a ripensare una nuova mappa categoriale del politico, con due effetti importanti: la perdita di fiducia tanto nella possibilità di un'alternativa allo sfruttamento e alla disuguaglianza economica quanto nella possibilità di dirigere l'economia da istituzioni politiche democratiche. Mostra che il contributo di Adorno alla formulazione di tale spazio non si limita a mettere da parte l'idea di una ragione che propone degli ideali come obiettivo. Lo statuto della sua «critica» non è, dunque, né kantiano né hegeliano, sebbene il dialogo con entrambi i modelli sia incessante in una prospettiva micro-logica per un'azione politica il cui criterio di validità diventa la lotta contro la «vita danneggiata».

Palabras clave / Mots-clé / Key words / Parole chiave

Acción comunicativa, democracia, Habermas, Adorno.

Action communicative, démocratie, Habermas, Adorno.

Communicative action, democracy, Habermas, Adorno.

Azione comunicativa, democrazia, Habermas, Adorno.

El lugar pre-eminentemente que las sociedades complejas han asignado a «lo político», al menos desde la revolución francesa, se expresa de modo emblemático en la conversación, real o literaria, entre Napoleón y Goethe en que el segundo lamenta la imposibilidad de los modernos de acceder a la experiencia de destino de la tragedia griega, mientras Napoleón aduce que ese lugar lo ocupa la política en la experiencia del mundo contemporáneo. Ese verosímil intercambio verbal (*si non é vero, e bene trovato*) expresa el momento inicial del mundo que hemos conocido como «edad contemporánea», al que puso un punto final el debate filosófico sobre la postmodernidad, y la transformación del escenario europeo en 1989.

La política como destino de una época en que es dominante la convicción de que la humanidad no se plantea problemas que no esté capacitada para resolver, representa la confianza en la acción colectiva deliberada como modo de re-elaboración del mundo en que nos ha correspondido vivir.

La experiencia social de la pérdida de sentido, la invitación a abrirnos a la posibilidad del acontecimiento no inscrito en la lógica de la evolución social previa, la comprensión de que la civilización produce un malestar inseparable del género humano, la sospecha de vivir en una sociedad que produce el tipo de «hombre sin atributos» (*Der Mann ohne Eigenschaft*), han sido algunas de las maneras en que el siglo veinte ha cobrado conciencia, teórica o artística, de que la lógica de la acción colectiva no conduce a ninguna forma, idealista o materialista, de reconciliación universal, a ninguna superación definitiva de la prehistoria de la humanidad.

Esta conciencia, con formas de expresión tan plurales, del carácter necesariamente abierto e incompleto del ser humano, de la imposibilidad de cerrarlo en un movimiento de totalización, que tan palpable ha sido en algunas de las experiencias mayores del siglo (Auschwitz, el Gulag o Hiroshima), establece el final del periodo de la política como heredera del destino que ha de ejercer la soberanía política como acción de un sujeto, y abre la necesidad de pensar de nuevo cuál es su espacio, su función y sus límites, históricamente mudables. Un desarrollo nuevo de la filosofía política, de sus nociones básicas y sus estrategias

parece necesario. Si el pensamiento emancipatorio legado por el siglo diecinueve preveía la desaparición de la política como dominación, como fenómeno de poder, el resultado de sus intentos de realización parece exigir un nuevo pensamiento de lo político, al que han respondido algunos autores en las últimas décadas.

Ya nadie piensa en un proyecto, de matriz kantiana, en que una cierta idea de historia y de progreso permitan producir un arte de predicción política en que la cultura, como segunda naturaleza en el género humano, llegue a armonizarse con su primera naturaleza biológica. Pero tampoco parece posible aceptar la tesis de Isaiah Berlin según la cual: «No se puede combinar la libertad plena con la plena igualdad (...). También pueden chocar la justicia y la piedad, el conocimiento y la felicidad»; y concluir de ello, como punto final, que «ciertos valores humanos no pueden combinarse porque son incompatibles: de modo que hay que elegir»¹. El pluralismo, así entendido, apunta como núcleo verdadero a la imposibilidad de totalización; pero con ello también abre el camino a una nueva reflexión sobre aquellas categorías de la política cuya articulación teórica no sería racional dejar en manos de cada cambio azaroso que tenga lugar en la correlación social de fuerzas. En tal caso, nada añadiría la reflexión a la violencia.

Un comienzo para la filosofía política que quiera estar abierto a comprender lo nuevo sin renunciar a intervenir activamente, aconseja una vuelta a la reflexión crítica sobre las tensiones existentes entre el sistema político y el sistema económico en las sociedades modernizadas complejas que vivimos. Revisaré, con este propósito, la posición sostenida al respecto por Habermas en *Teoría de la acción comunicativa*, que representa el momento más acabado de su diagnóstico y, con seguridad, el más necesitado de revisión.

El capítulo sexto de la hegeliana *Fenomenología del Espíritu* ya teorizaba los cambios en el mundo moderno, o mundo de la alienación, en términos de la interacción entre el poder y la riqueza o, si se quiere, entre el Estado y el mercado, con las formas de conciencia noble o vil que

¹ R. Yahanbegloo, *Conversaciones con Isaiah Berlin*, Anaya & Mario Muchnik, Madrid 1993, pág.189.

la adhesión a cada uno de ellos genera en la modernidad. Como teoría de una sociedad que nos es más próxima, la que surgió después de 1945, a cuya crisis estamos asistiendo, *Teoría de la acción comunicativa* explicita con especial claridad la forma en que Estado y mercado han suplido las mutuas limitaciones, haciendo posible lo que Europa ha conocido, en ese periodo, como *Estado de bienestar*.

La intervención del Estado en la economía como «servicio público» se había introducido ya en 1888-1889 por el gobierno alemán de Bismark al legislar el seguro obligatorio de enfermedad, de vejez, de invalidez y de accidentes de trabajo. Quizá formaba parte de la llamada «vía prusiana» al capitalismo desarrollado; y, a pesar de los debates sobre la protección en la Francia de la tercera República, en 1889, desde una perspectiva más liberal el Estado no asume como propia la obligación y la transfiere al espacio de los trabajadores individuales a los que obliga a asegurarse. El cambio de perspectiva que en el resto de Europa no se generalizará, en un primer intento hasta 1918 y finalmente en 1945 en la forma que conocemos, comporta, al menos, dos modificaciones importantes de perspectiva: la conversión en obligación colectiva de lo que, desde una perspectiva liberal era un problema del afectado, y no del sistema; y la articulación de esa nueva obligación sistémica en términos de legalidad.

La innovación inicial es socialmente importante, pero su sentido político es problemático, puesto que se produce en un marco de democratización escasa, y en competencia con el surgimiento de una socialdemocracia en auge político. Su introducción tras el informe Beveridge en la Inglaterra de la segunda guerra mundial, y en el resto de Europa occidental tras la guerra, y su conversión en visión compartida, tanto por partidos socialdemócratas como democristianos, que hablan de una «doctrina social de la Iglesia»; todo ello unido a su apoyo en la teoría económica de Keynes, que de ningún modo cabe calificar de «socialista», acentúa la dificultad de algunos para valorar su puesta en cuestión actual como «crisis de la socialdemocracia». Ni los programas ni las propuestas se pueden conectar con los problemas derivados de la crisis de la teoría social y económica de Marx.

De hecho, la teorización de la socialdemocracia que presenta en su obra de los años ochenta Habermas parte de la afirmación de que «A la ortodoxia marxista le resulta difícil dar una explicación plausible del *intervencionismo estatal*, de la *democracia de masas* y del *Estado benefactor*»². Me parece pertinente tener en cuenta la crítica habermasiana a la teoría del capitalismo de Marx por dos razones; en primer lugar, es uno de los pocos textos, después del eclipse de la socialdemocracia de Bernstein y Kautsky, asociada a la segunda internacional, que elabora una reflexión filosófica acerca de la inutilidad de confiar en «contradicciones objetivas» internas al sistema económico. Su abandono, sin matices, de la dialéctica hace de él una buena expresión de la Europa del Estado benefactor que él mismo teoriza. En segundo lugar, ese cambio de posición conlleva la tesis implícita, pero cada vez aceptada de modo más general, de que no hay una alternativa sistémica a la economía de mercado; solo hay modos diversos de gestionarla.

Esa crítica se centra en distinguir, en la teoría marxiana del valor, y en la noción de alienación como plusvalía generada por el trabajo y apropiada por el capital, los elementos procedentes de la lógica sistémica y los elementos propios de la lógica de la acción social. Si deconstruimos los ingredientes de ese concepto en elementos que se mueven en dos niveles lógicos distintos, encontramos que ni es necesario ni es acertado aplicar la lógica dialéctica de las contradicciones a la comprensión del funcionamiento del sistema que, como tal, puede entenderse muy bien desde una perspectiva funcionalista, o luhmanniana. No hay, por decirlo así, una «base objetiva», o necesidad intrínseca de transformación inscrita en la lógica sistémica del capitalismo. No tiene, por tanto, sentido pensar que la acción de un sujeto social colectivo pueda intervenir superando esa contradicción y, aún menos, haciendo superflua la existencia del Estado. Los cambios proceden de acciones sociales exteriores a los sistemas, económico y político, que invaden los ámbitos de la acción intencional del entendimiento, como la personalidad, la cultura, la esfera

² J. Habermas, *Teoría de la acción comunicativa*, II, Taurus, Madrid 1987, pág.485. En adelante abreviaré el título como T.A.C.

de la formación de la opinión pública en que se basa la política, y produce fenómenos patológicos por colonización de una lógica por otra, la del mundo de la vida por la lógica sistémica.

Ello conlleva una tercera consecuencia problemática: hay que pensar una nueva filosofía política desde la perspectiva de un Estado que no solo no va a desaparecer, sino que ha de desempeñar una función muy relevante en la consecución de una forma de vida relativamente emancipada de imperativos sistémicos; la democracia ha de garantizar un Estado legítimo con fuerza suficiente para velar por la autonomía de la lógica propia del mundo de la vida. Veamos cómo surge esa demanda de orientación política, en la década de los ochenta, y con qué instrumentos cuenta la filosofía política de Habermas para intentar satisfacerla.

La institucionalización de la política, tal como la hemos conocido desde el final de la segunda guerra mundial, habría tenido como efecto un uso de la acción de gobierno como correctivo de los desequilibrios económicos, y una tensión estable y conscientemente gestionada entre capitalismo y democracia. Dicho en palabras de Habermas: «Aun cuando los problemas sistémicos tengan primariamente su origen en un tipo de crecimiento *económico* estructuralmente propenso a las crisis, los desequilibrios económicos pueden ser contrarrestados por la intervención sustitutoria del Estado en las brechas funcionales del mercado»³. La intervención del Estado ha de ser, sin embargo, absolutamente respetuosa del principio de no poner en peligro las inversiones privadas; y ello no sólo por una razón ideológica, sino porque se entiende que el mercado tiene su propia esfera de validez indiscutida como mecanismo eficaz de producción y distribución de recursos socialmente necesarios. «Las intervenciones del Estado tienen, pues, que respetar la división del trabajo entre una economía dependiente del mercado y un Estado económicamente improductivo. Se puede distinguir tres dimensiones centrales de esta intervención: el aseguramiento militar y jurídico-institucional *de las condiciones de existencia* de la

forma de producción, *el influjo sobre la coyuntura económica*, y una *política de infraestructura* tendente a mantener las condiciones de realización del capital»⁴. A pesar de que la forma en que Habermas presenta la división Estado/mercado sugiere que la intervención de aquél se atiene a su uso administrativo del poder, en realidad las tres dimensiones centrales que el Estado se compromete a respetar exceden ese ámbito y se convierten en una aceptación, apriorística y sin debate, de las condiciones de posibilidad y desarrollo de la economía de mercado como esencial; los demás elementos son instrumentales o, al menos, han de hacerse compatibles con él. Por ello, reconoce Habermas, la dualidad estructural «Estado-mercado» tiene como consecuencia «que las tendencias a la crisis de raíz económica no solamente se vean modificadas, retardadas y absorbidas administrativamente, sino que, aún sin pretenderlo, se vean desplazadas al sistema de acción administrativa»⁵. Como se ve, la forma en que el Estado ha intervenido en la crisis económica de 2008 subsanando de los errores de la banca, está dentro de lo admitido como intervencionismo admisible.

Pero este intervencionismo solo resulta admisible si conlleva mecanismos de legitimidad política en los que se enmarque la acción administrativa. La teoría política estrictamente liberal y, especialmente el neo-liberalismo reaganiano, que entiende el sistema político con la lógica funcional del sistema económico, esto es, sin apelar a principios normativos, y ateniéndose a compromisos fácticos a los que se accede según la correlación de fuerzas, es insuficiente para fundar y hacer funcionar el compromiso descrito. «El poder necesita de una institucionalización *de más alcance* que el dinero. El dinero queda anclado en el mundo de la vida a través de las instituciones del derecho privado burgués; de ahí que la teoría del valor-trabajo pueda partir de las relaciones de contrato entre los asalariados y los propietarios de capital. En el caso del poder, en cambio, no basta con el equivalente de derecho público que representa la organización de cargos; es menester, además, una legi-

³ T.A.C., II, pág.486

⁴ T.A.C., pág.486

⁵ Loc.cit.

timación del régimen de dominación política»⁶. Esa legitimidad que solo pueden prestar «los procedimientos democráticos de formación de la voluntad política» en una sociedad como la nuestra, paradójicamente pone precio, en términos funcionalistas, a la legitimidad democrática supuestamente superior.

Habermas omite esta consideración, que pondría en problemas el carácter último de los principios normativos de la razón práctica, para atenerse a lo que le parece una relación de tensión entre la organización del poder y la del dinero: «Entre capitalismo y democracia se entabla, en efecto, una *indisoluble* relación de tensión, pues con el capitalismo y la democracia compiten por la primacía dos principios opuestos de integración social»⁷. Casi treinta años más tarde, Žizek sacará conclusiones políticamente más radicales de esa oposición; e incluso llegará a explicar el éxito del modelo chino sobre la hipótesis de que ha sabido entender la conexión esencial (y no la tensión) existente entre autoritarismo político y capitalismo. Pero el contexto ideológico de 1982 era otro cuando Habermas problematiza la ecuación entre capitalismo y democracia, de un lado, y socialismo y Estado autoritario, de otro.

La tesis de Habermas introduce la perspectiva de lo que demanda el mundo de la vida; y, entonces, el dilema se formula así: «Desde la perspectiva de una teoría de la sociedad el sentido normativo de la democracia puede reducirse a la fórmula de que la satisfacción de las necesidades funcionales de la economía y de la administración, esto es, de los ámbitos de acción integrados sistémicamente, tiene que encontrar su límite en la integridad del mundo de la vida, es decir, en las exigencias de los ámbitos de acción que dependen de la integración social. Más, por otro lado, la dinámica capitalista propia al sistema económico solo puede preservarse en la medida en que el proceso de producción quede desacoplado de orientaciones hacia valores de uso»⁸.

La ruptura del pacto de complementariedad entre el sub-sistema económico y el político, en que se había

basado el Estado de bienestar promovido en Europa desde 1945, se produce ya en la década de 1990, y se agudiza a partir de 2008-2009, ante el riesgo de quiebra del sistema financiero; y cuando incluso políticos conservadores partidarios del Estado mínimo llegan a hablar de «re-fundar el capitalismo» (Sarkozy), se convierte en una prioridad para el Estado salvar las finanzas inyectando dinero, lo que exige recortar los capítulos de inversión pública característicos del Estado de bienestar: educación, sanidad y, en general, servicios públicos.

Los aspectos económicos de la crisis han de remitirse al análisis de los economistas, entre los que se dan las más enfrentadas contraposiciones a la hora de diagnosticar y prescribir recetas. Lo único falso en este terreno es el ideograma repetido por estos cuando aseguran que «no hay otro modo de salir de la crisis» que los recortes de servicios públicos que ellos prescriben.

Lo que ocupa a la reflexión es la dimensión política de la crisis, atendiendo a dos de sus aspectos: (a) Los efectos de la ruptura del «pacto» entre Estado y mercado, en el funcionamiento sistémico del primero; y las dificultades progresivas de legitimación para la democracia en el presente contexto. (b) La necesidad de volver a pensar la relación y las diferencias entre la política como sistema, y la política como acción auto-instituyente de la sociedad.

La evolución, en los últimos años, de los aspectos señalados por Habermas (1982) en forma de dilemas ha consistido, casi siempre, en una acentuación del poder de la lógica funcional en detrimento de la lógica de la acción y del sentido. Así, (a) el dilema que planteaba la necesidad de hacer compatible, en términos de Klaus Offe, la integración social con la integración sistémica, se ha desplazado en la dirección de una mayor «neutralización política de la esfera del trabajo, de la producción y de la distribución» en detrimento de «las regulaciones normativas de la acción y de las referencias de sentido de los sujetos»⁹ (se refiere a un artículo de Offe, recogido en un colectivo editado por F. Geraets, *Rationality today*, en 1979). Ejemplos de esa neutraliza-

⁶ Loc.cit.

⁷ T.A.C., pág. 487.

⁸ T.A.C., pág.488.

⁹ Loc.cit.

ción encontramos, abundantemente analizados, en el libro de Sennett *La corrosión del carácter*, que analiza los efectos negativos de esa «neutralización del trabajo» en la identidad personal. Esa decantación ha roto también el equilibrio que los partidos se esforzaban en mantener entre sostener «la confianza de los inversores privados y a la vez la confianza de las masas», según lo expresa Habermas. El precio, personal y político, impuesto a los ciudadanos ha sido muy elevado, y ha agravado, dicho en términos habermasianos, la colonización sistémica del mundo de la vida.

(b) El segundo efecto es la colisión entre dos modos de considerar la opinión pública, y la forma de operar en ella. En el sentido de una lógica de la deliberación «el consenso social es considerado como el primer eslabón en la cadena de formación de voluntad colectiva, y como base de la legitimación». Pero, desde la perspectiva del funcionamiento efectivo del sistema, «este mismo consenso se puede considerar también como resultado de una procura de legitimación, como eslabón terminal en la cadena de producción de lealtad de masas de que el sistema político se provee para librarse de las restricciones que le impone el mundo de la vida»¹⁰. En otras palabras, la opinión puede formarse de modo libre y argumentativo, y entonces es fuente de legitimación de las decisiones políticas; o bien puede producirse mediante prácticas de manipulación para generar una adhesión propagandística en que apoyar las decisiones consideradas convenientes desde un punto de vista funcional. La experiencia de la tensión entre esos dos modos de proceder la viven los ciudadanos, de modo claro, en la proximidad de los procesos electorales, que cada vez sienten como menos genuinos. Sin embargo, ejemplos de prevalencia drástica de las exigencias sistémicas sobre la legitimidad democrática y el sentido de la participación las hemos visto, ya en la pasada década, en la sustitución, consentida por los políticos profesionales, en Grecia o en Italia, al sustituir por vía parlamentaria un gobierno electo por otro «de técnicos». O al tener que repetir procesos electorales (Grecia, de nuevo),

cuando no producen el resultado sistemáticamente deseado, como si se tratara de un problema aritmético mal resuelto. Si a todo ello se añaden las prácticas oscuras introducidas en la era de la post-verdad, se acentúa el sentimiento social de pérdida de esa legitimidad democrática, en la que se apoyaba la aceptación política del sistema económico de mercado. Se degrada la participación, incluso reducida a lo meramente electoral; y desaparece la sensación de que la acción política dentro del sistema sea una acción con sentido. Un consenso general, a pesar de las dificultades ya señaladas en 1982 por Habermas, había hecho de los sistemas democráticos la institución política universalmente aceptable; Fukuyama llegó a ver en esa prevalencia el «fin de la historia», como la vio Hegel en el Estado de derecho.

Esa valoración de la democracia se ha degradado, a considerable velocidad y con graves consecuencias, en la gestión de la crisis económica. Abundan los indicios de acción política exterior a la lógica del sistema. (c) El tercer problema que Habermas señalaba era el que plantea «la segmentación del papel del elector, que es a lo que por lo general se reduce la participación política»¹¹. De esa segmentación, Habermas señalaba como efecto negativo que la participación mediante el voto sólo influye (y esa influencia se reparte entre el ciudadano y el aparato de los partidos) en el reclutamiento de la clase política. Pero no influye, o no de un modo decisivo, en la «formación discursiva de la voluntad colectiva». En la medida en que esa formación de voluntad habría de reflejarse en los programas de gobierno, la experiencia se ha ido haciendo más negativa desde 1982. Los programas se acercan a las opciones de los electores sólo en la medida en que ésta es reflejada en las encuestas como teniendo incidencia comparativa en el voto; si no la tiene, o si hay un acuerdo entre los partidos más numerosos en excluir un tema del debate y de la confrontación, se puede dejar sin efecto la opinión del elector.

Si a ello se añade el hecho de que un programa electoral ganador no se convierte directamente en el programa del gobierno resultante de las elecciones, la

¹⁰ T.A.C., pág.489.

¹¹ TAC, II, pág.490

«fragmentación» de la participación del ciudadano se incrementa de modo considerable. La legitimidad creíble que pueden invocar a su favor las medidas del gobierno es progresivamente decreciente, y el propio concepto de participación cívica, como elemento definitorio de la democracia, se hace muy difuso, no solo en la práctica, sino también conceptualmente hablando.

Ya en los años ochenta, Habermas señalaba como elemento central del Estado de bienestar el hecho de que esa merma de legitimidad de la participación se viera compensada por la oferta de servicios sociales. Textualmente: «El sistema político no puede producir adhesión de la población a cualquier escala y a voluntad, sino que con sus programas sociales tiene que hacer también ofertas de legitimación sujetas a falsación»¹². En ese contexto, el consenso entre los interlocutores sociales en torno a las condiciones del empleo se considera una pieza esencial de esa política. No puede extrañar que la quiebra actual de esas prácticas consensuales redunde negativamente en la capacidad del sistema para «producir adhesión de la población»¹³ (loc. cit.). (d) Otro efecto importante del pacto sobre complementariedad de los subsistemas era la neutralización de los conflictos. Habermas lo expresaba con cautela: «Con la protección de la esfera de la vida privada contra las consecuencias más llamativas de los imperativos sistémicos que operan en el mundo del trabajo, los conflictos en torno a la distribución han perdido su fuerza explosiva»¹⁴.

Respetando los conceptos de Habermas, podemos decir que la democracia se está deslegitimando en la medida en que la lógica del sistema no ha encontrado barrera que la detuviese procedente del mundo de la vida. La desproporción de fuerzas entre ambas lógicas pone en cuestión la estrategia teórica seguida al equilibrar en el diagnóstico la sociología de sistemas de Parsons o Luhmann con la sociología de la acción de A. Schütz. Si no podemos aceptar la victoria final de la derecha hegeliana, hay que rechazar el funcionalismo sociológico para abrir paso a una concepción de la sociedad en que

podamos apreciar el potencial transformador, y en todo caso no indefinidamente neutralizable, de los conflictos existentes. Ello no supone necesariamente la recuperación de una dialéctica afirmativa que supere los antagonismos mediante síntesis de los opuestos. Pero sí exige que la teoría social crítica de cabida a la comprensión de los conflictos y a la posibilidad de que la acción colectiva proponga soluciones para ellos bajo la forma de programas políticos. La comprensión funcionalista de las ciencias sociales resulta un obstáculo para cualquier forma de apropiación del proceso social. Y el espacio de resolución de problemas que la política hace posible se reduce, a la vez que se sustituye la deliberación por manipulación informativa.

Subrayaré dos aspectos de ese fin de época que son especialmente relevantes para el problema que tratamos.

A. Desde el punto de vista del concepto de democracia que aquí nos importa ahora, el diagnóstico de Habermas, a la altura de 1982, merece ser citado en extenso: «La implantación de derechos políticos fundamentales en el mismo marco de la democracia de masas significa, por un lado, la generalización del rol de ciudadano, pero, por otro, significa también la segmentación de ese rol respecto a los procesos efectivos de decisión; significa que la participación política queda vacía de contenidos participativos»¹⁵. Lejos de desaparecer, esos ingredientes críticos han evolucionado, desde la década de los ochenta, hacia peor. La descarnada prioridad, concedida ya por las políticas de Reagan y Thatcher a los imperativos sistémicos de la economía, la falta de voluntad de pactar entre los agentes sociales, la tendencia a cuestionar todo lo público (desde el servicio del agua potable hasta las cárceles, sin excluir los ejércitos de invasión) fueron bien aceptadas, en los años 90, por la llamada «tercera vía»; y la crisis iniciada en 2008 se ha usado como argumento para profundizar y generalizar, sobre todo en Europa, aquella política. La segunda década de este siglo añade problemas de incremento de la desigualdad social, agravamiento de

¹² TAC., II, pág. 491

¹³ Loc.cit.

¹⁴ TAC, II, pág. 494.

¹⁵ TAC, II, pág. 495.

los problemas de raíz ecológica y degradación del debate público que empeoran la situación.

B. La transformación sufrida en las décadas centrales del siglo veinte (digamos entre 1930 y 1970) tiene, en el análisis de Habermas, otro efecto central: «La conciencia cotidiana queda despojada de su fuerza sintetizadora, queda fragmentada»¹⁶. Y esa fragmentación de la conciencia de la ciudadanía pierde la capacidad de conceptualizar críticamente su propia cosificación en términos de lógica funcional. Una teoría de ese empobrecimiento cultural y de esa fragmentación de la conciencia cotidiana está pendiente de elaboración; pero, sin duda, esa ausencia es funcional para el buen funcionamiento de una participación cívica y social menguantes. Tampoco contribuyen a la calidad de la acción política el tipo de uso predominante de las nuevas tecnologías de la comunicación que fomentan un activismo sin comprometerse con programas.

Los cambios acontecidos a partir de la devaluación normativa de la democracia y de la conciencia política tratada con una lógica funcional, pueden explicar la enorme transformación operada en el subsistema de la política, y la necesidad de extender la reflexión al terreno de «lo político».

II

Para abordar la pregunta por el espacio de lo político, me parece conveniente pensar los cambios habidos desde 1989 en la «agenda» de la política, esto es señalar los problemas nuevos que se le suscitan a la acción política como efecto, parcialmente al menos, de la destitución de «lo político» de su anterior función de configurar el destino de los seres humanos.

En las últimas décadas se ha vuelto casi un lugar común la distinción entre esas dos categorías, «la política»/»lo político» en discursos filosóficos tan dis-

tantes entre sí como el de Ernesto Laclau y el de Jean Luc Nancy, por poner nombres propios.

Para trazar esa distinción puede bastar con que pensemos en algunos ejemplos clásicos que hacen ver su pertinencia. Cuando Aristóteles nos propone entender el vínculo entre ciudadanos desde el modelo de la amistad, o valora formas de gobierno desde esa perspectiva, construye categorías muy básicas para pensar las políticas efectivas desde el plano de «lo político». Lo mismo sucede en la *Crítica de la razón pura* al formular Kant el interés de la razón por la libertad y por el uso configurador que hacemos de ella. Ambas perspectivas trenzan la explicación de los hechos con la elaboración de un punto de vista normativo que hace posible la crítica. Distinguir entre lo fáctico y lo normativo no significa tener que separarlos.

La política como actividad emancipatoria queda situada, desde Kant, en la posibilidad de un futuro mejor, que Bloch pensó como «Principio esperanza», o Habermas como «Interés emancipatorio de la razón». El sentido de la acción política deriva entonces de la contribución que haga a la construcción en el futuro de una sociedad de hombres no cosificados. El cuestionamiento de esa dimensión caracteriza al pensamiento de lo político en el presente, que reduce la acción a mera gestión.

Al carácter híbrido de facticidad y normatividad de esos dos modelos se opone la propuesta de Carl Schmitt de reducir el espacio de lo político a la correlación de fuerzas alcanzada en cada caso por la confrontación entre «amigos» y «enemigos». Es la pertenencia fáctica a un grupo lo que, una vez asumido, decide. En cualquiera de los modelos entendemos que lo que se diseña no es lo que llamamos *una política*, sino más bien, trazan los límites de un espacio teórico organizado por categorías que crean un sentido para la ulterior reflexión política. A ese plano de inmanencia me refiero al hablar de *lo político*, y en referencia a él me ocuparé de algunos desarrollos llevados a cabo por Adorno.

Lo que importa en este punto es señalar la convergencia entre la herencia de la comprensión de la política como emancipación y el desplazamiento de la política que cede su lugar de privilegio a la economía que dirige

¹⁶ TAC, II, pág.501.

el proceso de globalización. Esa tendencia se opone a la propia del Estado de bienestar que, como reconoce *Teoría de la acción comunicativa*, basa la estabilidad política en una transacción en que por un lado reconoce la libertad de acción y organización a los partidos obreros, y a cambio acepta la economía de mercado compensada con cierto grado de dirección política.

En un contexto histórico-político como ese adquiere pleno sentido que el hundimiento de la economía dirigida desde la política por el Estado del *socialismo real* de lugar a planteamientos filosóficos como el de Albrecht Wellmer cuando se pregunta si el hundimiento de las sociedades del «socialismo real» constituye una forma de *falsación*, popperiana o no, de la teoría de Marx, que se pensaba a sí misma desde la unidad de *teoría y praxis* y el control social de la satisfacción de las necesidades.

La pregunta de Wellmer, el más adorniano de los habermasianos, no era impertinente pero, a mi modo de ver, no se planteaba con claridad hasta qué punto la tesis undécima sobre Feuerbach no se inscribe en el marco de la filosofía política, sino en el espacio de la filosofía de lo político.

Los análisis teóricos acerca de lo que podemos hacer después de la desaparición de lo que algunos entendieron como muerte (por realización efectiva) de la filosofía, y la fuerza que han cobrado posturas como la de Carl Schmitt, vuelven a contraponer la idea de lo político como una mera cuestión de fuerzas en presencia con la experiencia de que es imposible gobernar sociedades modernas complejas sin una dosis alta de racionalidad teórica, en su gestión y en su incesante innovación.

La aportación de la teoría crítica no es entonces una cuestión directamente política, sino una pregunta filosófica por el trazado que realiza del plano de *lo político*.

III

Pero también funciona en sentido inverso ese desplazamiento entre la agenda de la política y el análisis de lo político. Establecer la problemática de esa agenda puede ser la condición necesaria para acceder a un diagnós-

tico actual de lo político puesto que su desplazamiento, como es de esperar, sigue de cerca a las modificaciones de agenda que el mundo histórico de los agentes políticos ha experimentado.

Podemos partir convencionalmente de la fecha de 1989 en que el derrumbe de la experiencia soviética tiene como efecto que las críticas al sistema capitalista pierdan toda conexión con una propuesta de recambio sistémico. Con ello se pierde la confianza en una posibilidad alternativa de suprimir la explotación económica socializando la plusvalía, pero también en la posibilidad de dirigir la economía desde instituciones políticas.

Intentaré formular, con brevedad, los problemas políticos que aparecen, o adquieren una nueva formulación, tomando prestada la tesis de E. Traverso según el cual, en la Europa actual «ocurre, simplemente, que hemos entrado en un nuevo régimen de historicidad»¹⁷. Con esa denominación designa una ruptura que no es una ocurrencia singular de Traverso, y que se llena de contenido con solo hacer un mínimo esfuerzo para evocar los hechos. Por poner un ejemplo en ese sentido, citaré un breve texto en el que Alfonso Sastre caracteriza la política del siglo veinte, claramente desde una perspectiva emancipatoria, como un cúmulo de «tensiones, contradicciones y desgarros, cuando se trata de explicarse y de vivir la alianza entre Hitler y la U.R.S.S., o de la confrontación entre comunistas y socialdemócratas, o del viejo y renovado debate entre libertarios utópicos y socialistas «científicos». Pero apunta a un nuevo régimen de historicidad cuando extrae la siguiente conclusión de esas tensiones, ya en los años noventa del siglo veinte: «Hoy ha quedado probada una terrible y elocuente verdad: que todo socialismo es utópico»¹⁸. Esa *nueva historicidad* afecta incluso a los programas de las fuerzas políticas que aparentemente permanecen. El nacionalismo, por ejemplo, desplazó el énfasis, propio de los años treinta del siglo veinte, en la raza o en «la tierra» para basarse en una defensa de la idea de «identidad nacional». Otro ejemplo lo da la socialdemocracia, que

¹⁷ E. Traverso, *Las nuevas caras de la derecha*, Siglo veintiuno editores, Buenos Aires 2018, pág.51.

¹⁸ «Pequeñas notas para el pórtico de un gran libro», en Peter Weiss, *La estética de la resistencia*, Argitaletxe HIRU, S.L., Estella-Navarra, pág. 13.

ya pasó del marxismo reformista de Kautsky al Estado de bienestar keynesiano, y ahora convive sin dificultad con el liberalismo económico. Otro ejemplo de continuidad con cambio lo ofrecen las izquierdas surgidas en la crisis económica de la primera década del siglo, como *Syriza* o *Podemos*, que tienen programas moderados si los comparamos con el que en 1970 presentó la Unión de la Izquierda en Francia o el Partido comunista italiano en esa misma década. Como transformación que afecta de modo transversal a la derecha y a la izquierda señala Traverso que mientras «el siglo xx tenía sus grandes partidos de masas dotados de una base ideológica, una base social, una estructuración nacional y un arraigo en la sociedad civil (...) todo eso no existe más»¹⁹. Los efectos son impactantes y de largo alcance: los intelectuales han sido reemplazados por los estrategas en comunicación, la ideología se borra como factor decisivo, y el nacionalismo se convierte en resistencia contra las amenazas de la globalización. Esa incomperecencia de ideas y valores tiende a convertir la acción política en mera gestión institucional; y va acompañada por una preocupación general por la seguridad, único rasgo socialmente compartido, que puede usarse para recortar libertades justificadas por el objetivo de luchar contra el terrorismo.

Una tal transformación en lo que podemos llamar «la política realmente existente» provoca un desplazamiento de lo político en su moderno protagonismo como «destino», es decir, como lugar en que una sociedad afronta colectivamente sus problemas de modo autónomo, y cualquier cambio en la reflexión política depende en su sentido de las funciones recortadas al ámbito de lo político. Para contribuir a esa reflexión propongo un diálogo con ciertos textos de Adorno pero, sobre todo, con su concepción de lo político.

Lo que aporta Adorno a la formulación de ese espacio no se limita a dejar de lado la idea de una razón que proponga como meta ideales que funcionen como una «finalidad sin fin», sin que ello implique considerar la sociedad fenoménicamente dada desde un punto de vista resignado. El estatuto de su «crítica» no es, por

tanto, ni kantiano ni hegeliano, aunque sea incesante el diálogo con ambos. El criterio de validez de la acción política pasa a ser la lucha contra la «vida dañada», ese difícil concepto con el que esbozan constelaciones los aforismos de *Mínima Moralía* hasta lograr un perfil inusual de las sociedades modernizadas.

Según esa perspectiva, a la «nueva antropología» degradada de Carl Schmitt se opone vanamente, por parte de ciertas políticas marxistas, una concepción inadecuada de la praxis que re-conduce a aquella. El primer problema que ha de volver a pensarse es el que plantea la concepción en uso de la noción de *praxis*, es decir el modelo de acción que impone una sociedad que ha institucionalizado la gestión de las necesidades, y el espacio de las libertades, reforzando la cosificación de los agentes, económicos y políticos, reduciendo la acción a gestión, que se atiene a lo dado como intocable («es lo que hay», decimos) y desconoce la capacidad que toda acción tiene de iniciar procesos nuevos. Por decirlo con sus palabras, «Al que, como se dice, se atiene a la praxis, al que tiene intereses que perseguir y planes que realizar, las personas con las que entra en contacto automáticamente se le convierten en amigos o enemigos (...). De este modo se produce un empobrecimiento en las relaciones entre personas»²⁰. Una tal concepción de la praxis conecta según Adorno a «los caudillos del terror» con «la mirada evaluadora del *manager* que señala al aspirante su puesto»²¹. Se trata de una reducción de la praxis a un nivel a la vez utilitarista y regresivo, en el que convergen dos modos de la acción social, el de las sociedades capitalistas y el de las totalitarias. El vínculo social, en ambos casos, se ha recortado a la medida de la productividad económica y la dominación política. Construir una alternativa eficaz no es una tarea meramente política puesto que requiere una nueva concepción de lo político y una revisión de la articulación entre lo teórico y la acción.

Adorno propone entender la praxis, no como la formulación de un «ideal» o de una utopía, sino desde la idea de que lo que la acción ha de traer al presen-

¹⁹ Traverso, opág.cit., pág. 47.

²⁰ Adorno, O.C.4, Akal, Madrid 2004, pág. 136.

²¹ Op. Cit. p. 137.

te descansa en la apertura de una posibilidad esbozada en *Mínima Moralía*: «Quizá la verdadera sociedad llegue a hartarse del desarrollo y deje, por pura libertad, sin aprovechar algunas posibilidades en lugar de pretender alcanzar, con desvariado ímpetu, ignotas estrellas»²². La política emancipatoria contemporánea no tiene que guiarse por un ideal que pueda mutar en ideología, o en directa manipulación. Dejados atrás los fenómenos no discutibles del mal, a saber el hambre y el sufrimiento, característicos del reino de la necesidad, se trata de acceder a «una socialización no-coactiva» y a «una relación con la naturaleza reconciliada y pacífica». Lo que hay que traer no son los rasgos de una utopía afirmativa, sino los criterios para guiar racionalmente prácticas transformadoras del empobrecimiento y la cosificación. Lo cual exige también un nuevo modo de hacer ciencias sociales que no reduzca su objeto a la medida del funcionalismo o de la teoría de sistemas, es decir, que mantenga la capacidad de crítica y de propuesta.

Aceptada la pérdida de la perspectiva de totalidad, la teoría crítica afronta la posibilidad de trascender el «reino de la necesidad», que limita la acción política a la gestión, para explorar *lo político* desde la perspectiva de nociones como «socialización no-coactiva» y «relación no violenta con la naturaleza», no menos problemáticas que el estatuto del «mundo inteligible» kantiano.

El tratamiento que hace Adorno de la noción de *praxis* hace inviable, para entender lo político, el recurso a la división entre lo teórico y lo práctico tal como la pensaron Kant y Marx, o como resurge, en el paradigma lingüístico-crítico, en la teoría de los actos de habla.

En un escrito temprano como *Actualidad de la filosofía* articulaba ambas nociones en torno a la práctica de la interpretación dialéctica que es propia de la teoría crítica. «Cuando Marx reprochaba a los filósofos que solo habían interpretado al mundo de diferentes formas, y que se trataba de transformarlo, no legitimaba esa frase tan solo la praxis política, sino también la teoría filosófica»²³. Esta es la raíz de la actualidad filosófica del concepto de «lo político»

La propuesta de Adorno se centra en dos motivos que afectan a las concepciones de la racionalidad. El primero es el carácter internamente contradictorio de la «praxis» en las sociedades complejas, que han hecho del productivismo un ideal²⁴. El segundo es la negativa a considerar la teoría como reflejo de un mundo de objetos; la verdad no es ya correspondencia entre cosas e ideas, sino elaboración activa de experiencias por un lenguaje que puede ser el de la teoría o el del arte. Si el conocimiento es espontaneidad es por ello un tipo de acción no separable del mundo que configura.

La primera línea de reflexión se extiende desde el texto ya citado de 1930 hasta la siguiente afirmación de *Dialéctica negativa*: «Una praxis indefinidamente aplazada ya no es la instancia de apelación contra una especulación autosatisfecha, sino la mayoría de las veces el pretexto con el que los ejecutivos estrangulan por vano al pensamiento crítico del que una praxis transformadora habría menester»²⁵. Esas dos formas de funcionar opuestas que coexisten, no sin problema, en la noción de praxis delatan hasta qué punto la acción, en las sociedades burguesas, ha dejado de representar la actividad de la libertad. Y se exalta el productivismo como ideal colectivo ocultando tras esa connotación de libertad la realidad de la explotación y el control generalizados. También en *Mínima moralía* abundan análisis de la sociedad moderna en ese mismo sentido.

La segunda reflexión trata del sentido de la teoría y es menos explícitamente visible, pero acompaña desde el comienzo: la interpretación filosófica es la respuesta no a un problema, sino a un enigma y «la contestación no se queda en el ámbito cerrado del conocimiento sino que es la praxis quien la da. La interpretación de una realidad con la que se tropieza y su superación se remiten la una a la otra»²⁶. Esa remisión recíproca no está analíticamente perfilada, pero está conectada con otra de las tesis sobre

²⁴ Judith Butler evita este problema mediante la noción de «política de la performatividad», que presenta como una ampliación moral de la política que, de este modo, no se limita a los valores jurídicos del Estado de derecho e incide en una valorización primordial de la vida humana tratada como sujeto de derechos que han de ser reivindicados mediante la lucha política. (J. Butler, *Cuerpos aliados y lucha política*, Paidós, Barcelona 2017, pág. 209).

²⁵ Th.W.Adorno, O.C.,6. Akal, Madrid 2005, pág. 15.

²⁶ *Actualidad*, pág.94.

²² Adorno, O.C. 4, pág.163.

²³ Th.W.Adorno, *Actualidad de la filosofía*, Paidós, Barcelona 1991, pág. 94.

Feuerbach en la que Marx recuerda el mérito del idealismo como descubridor del carácter activo del sujeto del conocimiento. La interpretación dialéctica es elemento inseparable de la acción sobre el mundo, que no puede quedar ideológicamente reservada a la intervención de un colectivo político que actúa limitándose a *aplicar* una directriz. Si lo hace, restando valor al momento teórico, puede degenerar en cualquier forma de activismo degradado. El recurso a la praxis como criterio nos exige volver a pensar la triada *Theorein, Praxis, Poiesis* y, más en concreto, su conexión definitoria del espacio de lo político, desde una noción no recortada de «acción».

De un modo similar al carácter activo de la teoría, convertida en *ars inveniendi* de *modelos*, la exigencia de que el lenguaje del arte aporte el elemento particular de la experiencia que escapa al concepto conecta también a la interpretación filosófica con el arte, y la perspectiva de la *Poiesis* entra a formar parte de la búsqueda de la verdad. La «exactitud (del discurso resultante) se controla por la desaparición de la pregunta»²⁷ que, como enigma, suscitó la indagación. Lo que está en juego para una teoría de la acción no es ya un espacio de validación de la teoría desde fuera, o un ámbito de realización de las disposiciones esenciales del ser humano. Lo que cuenta es la posibilidad de hacer desaparecer el sufrimiento que acompaña a la experiencia *falsa* que se incorpora a la *vida dañada*. Lo que permite elucidar los elementos con que abordamos el campo de *lo político* desde la teoría crítica no se limita a propiciar ya ninguna sociología positiva, como tampoco busca ninguna *ontología del ser social*. Hemos de buscar un modelo interpretativo de la acción impura, esto es, en tanto que forma parte del *Theorein* y de la *Poiesis*. El espacio de la emancipación afirmativa queda sustituido por una libertad negativa que se sigue de la «desaparición de la pregunta».

Eso afecta al modo de preguntar, una vez alterada la comprensión que suponemos de lo teórico, por lo práctico y lo producido por las artes y las técnicas, pero también han cambiado las propias preguntas que han de dirigir la indagación en el ámbito de *lo político*.

La conexión entre los problemas de la política y la teorización de lo político ha de tomar en consideración tres puntos de contacto:

- a. La constatación de que los temas que constituyen la agenda política cambian históricamente, y que esta no se ocupa de cuestiones atemporales que afecten lo mismo a la «bella vida ética» que al mundo de la alienación, por usar caracterizaciones hegelianas. Pero tampoco hay logros definitivos ni formas estables en una actualidad como la nuestra: el valor de la «democracia representativa» pasó de ser el de una cáscara «meramente formal» en los años treinta del siglo veinte, a convertirse en la finalidad del proceso de civilización, en los años noventa, y llegar a ser hoy el objetivo a batir para quienes programan la supremacía definitiva del sistema económico sobre el político. La pérdida de pre-eminencia de lo político es indicio de cambios no intencionales, pero también de luchas políticas por el dominio del devenir de la sociedad.
- b. Contrariamente a la tendencia derivada de la teoría de los actos de habla en la segunda generación de la Teoría Crítica, no podemos reducir a una cuestión ética el cúmulo de perspectivas y valores implicados en un diagnóstico crítico de nuestra época. Es un referente en este sentido el trabajo de Marx, que parte de una crítica de los ideologemas incrustados en las ciencias sociales que nos permiten entender nuestra sociedad y, por tanto, pueden también falsear nuestra intelección. La teoría crítica, por tanto, no tiene como modelo prioritario un código moral sino un análisis de la sociedad existente, guiado por la voluntad de conocerla, y cuyo peligro mayor, el que pide explicitar una instancia crítica, es la ideología como «falsa conciencia», al servicio de intereses particularistas que ella misma intenta encubrir. Se hace sentir desde esta perspectiva la falta de una crítica actual de la economía política, en lugar de la moralización o la simple ausencia de diálogo científico sobre los cambios producidos en las últimas décadas; como se hace sentir también el reduccionismo de lo social que operan las sociologías funcionalistas. Como las

²⁷ Adorno, *Actualidad...*, pág.99.

indicaciones de *Mínima moralia* sugieren, la crítica del funcionalismo exige ir más allá de la crítica de la razón instrumental, y en otras direcciones.

- c. La conversión en problema que ha de ser tratado políticamente de determinadas situaciones previamente pre-políticas como la apropiación minoritaria de la riqueza que produce miseria material masiva, o la manipulación ideológica sistematizada que provoca el embrutecimiento de la vida social y personal. La combinación de ambas permite la «lógica del mundo administrado» mediante el creciente poder de la técnica²⁸. La posibilidad que esta nos da, tanto de controlar el nacimiento como de administrar la muerte (Auschwitz, Hiroshima), merma seriamente el uso autónomo²⁹, por tanto político, de las fuerzas humanas. La vida hipersocializada queda sometida a los imperativos funcionales, en detrimento tanto de la espontaneidad como de la moralidad elegida, lo cual nos coloca ante hechos estructurales resistentes a la acción política, que, sin embargo, se ve condicionada por ellos.

De esta crítica a la sociedad del presente es indeseable poner entre paréntesis la particularidad del momento histórico, caracterizado por un cierto nivel de desarrollo tecnológico y una gestión instrumental del poder político y económico. Al incorporarla, Adorno está dando algún ejemplo de la proyección de lo político sobre la política. Su diagnóstico ha de aceptar la imposibilidad de proponer normas positivas universalizables, y ha de conformarse con rechazar, *vía negativa*, lo indeseable.

El diagnóstico que propone Adorno es incomprendible sin una revisión sincronizada de la teoría de la racionalidad y de la agenda de la política. Pero no puede suponer una conexión directa entre ambos niveles. No

²⁸ Butler defiende aquí la pertinencia de transformar en cuestiones políticas dos aspectos pre-políticos de la vida social, el «sufrimiento inútil» y el «trabajo no reconocido» revisando la oposición entre vida corporal y vida espiritual a través de la introducción de una «política del cuerpo» (op. cit., pág.206).

²⁹ Es interesante notar la crisis que determinadas filosofías del siglo veinte han señalado en la noción de autonomía que desde Kant había funcionado como emblema de la moral y la política de la ilustración. En sentidos contrarios, conviene tener en cuenta a Heidegger y a Castoriadis. Puede ser muy útil tener en cuenta las nociones de «precariedad», «vulnerabilidad» que Butler usa para matizar en aspectos relevantes el idealismo de la autonomía, drásticamente opuesta a la heteronomía, desde una perspectiva de ilustración. Véase págs. 210-212 de la obra citada.

se trata de añadir «contenidos» a una moral «formalista», ni de «completar» con finalidades a una racionalidad instrumental. El problema filosófico de desplazar la inalterable fijeza de los límites del mapa de la razón no puede resolverse aceptando, en términos estrictamente kantianos, la construcción «positiva» de una noción de libertad que no se puede afirmar como existente. Si bien el modo de entender la tercera antinomia es determinante de las distintas posiciones que marcan el desarrollo del idealismo alemán, Adorno traza su propio posicionamiento eligiendo, como punto de partida un texto de Kant en que la libertad no equivale a causalidad por la razón, sino a la capacidad de iniciar cambios en el mundo: «Aun cuando se conceda una facultad trascendental de la libertad capaz de iniciar los cambios del mundo, tal facultad debería, en cualquier caso, hallarse solo fuera de él (a pesar de lo cual, sigue siendo una pretensión audaz la de admitir, fuera del conjunto de todas las intuiciones posibles, un objeto que no puede darse en ninguna percepción posible)»³⁰.

En contraposición a esa lectura hegeliana que ve en la crítica, kantianamente efectuada, una confesión de la impotencia de la razón para realizar sus fines, propongo conservar la raíz última de una teoría de la acción potente, pero descreída de la mera obediencia a ideas, o a imperativos, previamente establecidos, o simple «apropiación» de nuestra esencia alienada. La crítica ha de considerar con todas sus consecuencias la capacidad que tiene la acción racional para producir lo imprevisto, o para dar un sentido nuevo al acontecimiento.

Un concepto que puede operar el cierre del espacio de lo político, y a la vez la apertura por fin aceptada de la política, es una especial acepción de la libertad ofrecida por Kant en la primera *Crítica* y que se aleja de la idea de realizar lo previamente determinado como posible tanto como de la obediencia a imperativos, por

³⁰ Kant, *Crítica de la razón pura*, A 451/ B 479. El texto original dice: «Wenn auch indessen allenfalls ein transzendentes Vermögen der Freiheit nachgegeben wird, um die Weltveränderungen anzufangen, so würde dieses Vermögen doch wenigstens nur ausserhalb der Welt sein müssen (wiewohl es immer eine kühne Anmassung bleibt, ausserhalb dem Inbegriffe aller möglichen Anschauungen, noch einen Gegenstand anzunehmen, der in keiner möglichen Wahrnehmung gegeben werden kann)». Suhrkamp, Frankfurt 1980, S. 433.

categoricamente que se presenten. Como observación a la idea de una constitución civil perfecta, Kant introduce el siguiente comentario: «...nadie puede ni debe determinar cuál es el supremo grado en el cual tiene que detenerse la humanidad, ni, por tanto, cuál es la distancia que necesariamente separa la idea de su realización. Nadie debe ni puede hacerlo porque se trata precisamente de la libertad, la cual es capaz de franquear toda frontera determinada»³¹. Esa noción de libertad, que no está contenida dentro del mapa de la razón, pone en cuestión el designio de trazar los límites de un mapa definitivo, y por ello se incorpora sin violencia a versiones no trascendentales de la crítica que no postulan la idea de un estadio histórico al que la humanidad deba llegar, y limitan su ejercicio al propio de una dialéctica negativa. Son ejemplo de ella la marxiana crítica de la ideología o la genealogía nietzscheana que Adorno incorporó como formas legítimas de uso del punto de vista de lo inteligible. Con ello nos muestra el modo del pensar que

hace posible una noción de lo político que permita el ejercicio de la teoría en cuanto crítica.

Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodor W. *Actualidad de la filosofía*. Barcelona: Paidós, 1991.
- Butler, Judith. *Cuerpos aliados y lucha política*. Barcelona: Paidós, 2017.
- Habermas, Jürgen. *Teoría de la acción comunicativa, II*. Madrid: Taurus, 1987.
- Kant, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. Madrid: Alfaguara, 1978.
- Traverso, Enzo. *Las nuevas caras de la derecha*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2018.
- Weiss, Peter. *La estética de la resistencia*, Estella-Navarra: Argitaletxe HIRU, S.L., 2013.
- Yahanbegloo, Ramin. *Conversaciones con Isaiah Berlin*. Madrid: Anaya & Mario Muchnik, 1993.

³¹ I.Kant, *Crítica de la razón pura*, Alfaguara, Madrid 1978, pág. 312. Traducción de Pedro Ribas.



arte

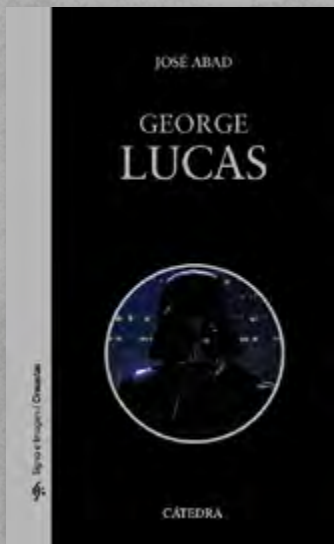


www.catedra.com

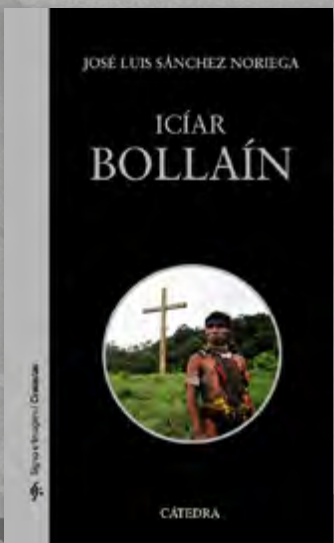
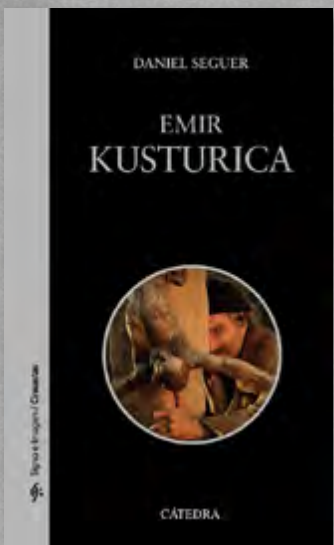


@Catedra_Ed

cineastas



signo e imagen



cine y comunicación

www.catedra.com
 @Catedra_Ed





PERSPECTIVAS
PERSPECTIVES
PERSPECTIVES
PROSPETTIVE

I Walked with a Zombie: Colonialism and Intertextuality*

Teresa de Lauretis

Recibido: 09.02.2021 — Aceptado: 02.03.2021

Título / Titre / Titolo

I Walked with a Zombie: Colonialismo e intertextualidad

I Walked with a Zombie: Colonialisme et intertextualité

I Walked with a Zombie: Colonialismo e intertestualità

Abstract / Resumen / Résumé / Riassunto

This article is about some uses of intertextuality between cinema and literature. *I Walked with a Zombie* (1943) is the second of nine films produced by Val Lewton that shaped the horror genre and had a lasting influence on the language of cinema. Reframing the classic Victorian novel *Jane Eyre* in a Caribbean setting, the film outlines the fault-lines of the European colonial enterprise long before the advent of postcolonial studies. Jean Rhys's partly autobiographical novel *Wide Sargasso Sea* (1966) rewrites *Jane Eyre* in a feminist and postcolonial perspective. In Manuel Puig's novel *Kiss of the Spider Woman*, cinema and films, including *I Walked with a Zombie*, are the intertextual means to the creation of literary character and the figure of a love that has no name.

Este artículo trata de algunos usos de la intertextualidad entre el cine y la literatura. *I Walked with a Zombie* (1943) es la segunda de las nueve películas producidas por Val Lewton que dieron forma al género de terror y tuvieron una influencia duradera en el lenguaje cinematográfico. La película, que replantea la clásica novela victoriana *Jane Eyre* en un escenario caribeño, esboza las fallas de la empresa colonial europea mucho antes de la llegada de los estudios postcoloniales. La novela parcialmente autobiográfica de Jean Rhys, *Ancho mar de los Sargazos* (1966), reescribe *Jane Eyre* desde una perspectiva feminista y poscolonial. En la novela de Manuel Puig *El beso de la mujer araña*, el cine y las películas, incluida *I Walked with a Zombie*, son el medio intertextual para la creación del personaje literario y la figura de un amor que no tiene nombre.

Cet article traite de certaines utilisations de l'intertextualité entre le cinéma et la littérature. *I Walked with a Zombie* (1943) est le deuxième des neuf films produits par Val Lewton qui ont façonné le genre de l'horreur et exercé une influence dur-

able sur le langage cinématographique. En recadrant le roman classique victorien *Jane Eyre* dans un cadre caribéen, le film met en évidence les failles de l'entreprise coloniale européenne bien avant l'avènement des études postcoloniales. Le roman en partie autobiographique de Jean Rhys, *Wide Sargasso Sea* (1966), réécrit *Jane Eyre* dans une perspective féministe et postcoloniale. Dans le roman *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig, le cinéma et les films, dont *I Walked with a Zombie*, sont les moyens intertextuels de la création du personnage littéraire et de la figure d'un amour qui n'a pas de nom.

Questo articolo tratta di alcuni usi dell'intertestualità tra cinema e letteratura. *I Walked with a Zombie* (1943) è il secondo dei nove film prodotti da Val Lewton che hanno dato forma al genere horror e hanno avuto un'influenza duratura sul linguaggio cinematografico. Riformulando il classico romanzo vittoriano *Jane Eyre* in un'ambientazione caraibica, il film delinea i limiti dell'impresa coloniale europea molto prima dell'avvento degli studi postcoloniales. Il romanzo parzialmente autobiografico di Jean Rhys *Wide Sargasso Sea* (1966) riscrive *Jane Eyre* in una prospettiva femminista e postcoloniale. Nel romanzo *El beso de la mujer araña* di Manuel Puig, il cinema e i film, tra cui *I Walked with a Zombie*, sono il mezzo intertestuale per la creazione del personaggio letterario e la figura di un amore che non ha nome.

Key words / Palabras clave / Mots-clé / Parole chiave

Val Lewton, Jacques Tourneur, Jean Rhys, *Wide Sargasso Sea*, *I Walked with a Zombie*, Manuel Puig, *The Kiss of the Spider Woman*.

Val Lewton, Jacques Tourneur, Jean Rhys, *Ancho mar de los Sargazos*, *I Walked with a Zombie*, Manuel Puig, *El beso de la mujer araña*.

Val Lewton, Jacques Tourneur, Jean Rhys, *Wide Sargasso Sea*, *I Walked with a Zombie*, Manuel Puig, *El beso de la mujer araña*.

Val Lewton, Jacques Tourneur, Jean Rhys, *Wide Sargasso Sea*, *I Walked with a Zombie*, Manuel Puig, *El beso de la mujer araña*.

It is well known to students of literature that Jean Rhys's experimental novel *Wide Sargasso Sea* (1966) rewrites Charlotte Brontë's Victorian classic *Jane Eyre* (1947) in a feminist and postcolonial perspective, retelling the story from the point of view of Rochester's first wife, a mad woman imprisoned in his castle. What is less known, even to students of cinema, is that a rather obscure B-movie, made in Hollywood in 1943, reframes the Jane Eyre story as a horror film set in the colonial Caribbean.

Cinema, unlike writing, is a collective art: no single individual is ever solely responsible for the outcome of a filmmaking product, although the director is typically credited with its success. The technical apparatus is essential to cinema as art, communication or entertainment because it is the means by which the language of cinema, its medium of expression, is elaborated over time; on that language is based the form of expression of each single film. *I Walked with a Zombie* is the second of nine films that shaped the horror genre and had a lasting influence on the language of cinema by virtue of their technical innovations in the areas of sound and lighting.¹ Their singularity is owed in part to the circumstances of their making, as well as to the talent and vision of their producer, Val Lewton.²

Contracted by Selznick to produce a series of B-movies (low-budget films produced quickly, with relatively unknown actors, intended for large audiences and high box-office results), Lewton had to create stories suitable to the titles assigned by the Studio, which clearly placed the films within the popular horror genre; titles such as *Cat People*, *I Walked with a Zombie*, *The Body-Snatcher*, *The*

Seventh Victim, *Ghost Ship*, and so on. That he did succeed in producing nine serious, intriguing, beautiful, and financially successful films in spite of those titles, in less than 10 years and at a very low cost, was an accomplishment for which his name is highlighted in film history, despite his early death at age 46. He gathered together a group of promising actors and technical people to form a collaborative filmmaking team in which the actors played roles in several of the films and the editor of one film could be the director of another.³

The Lewton Horror Unit, as the team was known at RKO, was enthusiastically dedicated to innovation and experimentation, especially in the area of sound. They devised the first directional microphones (earlier only one microphone covered an entire scene) and improved noise-reduction systems, which allowed for the spatialization of voices and sound effects, so that the voices of people who appear in the forefront of the screen are heard by the audience as if they were close, while background sounds, diegetically coming from far away, are heard as more distant.⁴ Another innovation was dubbing, or re-recording dialogue in post-production, which was famously used in Italian cinema but only later became standard practice in Hollywood.

Their sonic experimentation was favored by the horror genre, which relies on sound for its effects, and in fact had begun to develop with the first wave of horror movies, or monster movies (e.g., *Frankenstein*, *Dracula*, *King Kong*) in the first years of sound cinema (1930-1936). But the Lewton horror films are significantly different from

¹ *I Walked with a Zombie* (1943), produced by Val Lewton, directed by Jacques Tourneur, cinematography by J. Roy Hunt, music by Roy Webb, editing by Mark Robson, screenplay by Ardel Wray from an original story by Inez Wallace.

² Like many working in Hollywood, Val Lewton was an immigrant. Born in Yalta as Vladimir Ivanovich Leventon (1904-1951), of a recently converted Jewish family, he emigrated to New York as a child of 5 with his mother, Nina Leventon. Her sister, Alla Nazimova, was a famous Broadway actress later to become a film actress and producer in Hollywood; to film spectators, Nazimova is best known for her silent film *Salome* (1923), based on the play by Oscar Wilde. Lewton grew up, attended college and began his writing career in New York, changing his name to fit his profession. At age 30, as a highly educated but moderately successful writer of pulp fiction, he moved to Hollywood to write a screen adaptation of Gogol's *Taras Bulba* for David O. Selznick of RKO, where he also worked on films such as *Anna Karenina*, *Gone with the Wind*, and *Rebecca*.

³ To direct *I Walked with a Zombie* and *Cat People*, perhaps the two best known of the nine films, as well as *The Leopard Man*, Lewton hired Jacques Tourneur, assigning the cinematography of *Cat People* to Nicholas Musuraca; he hired Robert Wise, who had been senior editor of Welles's *Citizen Kane* and *The Magnificent Ambersons*, to direct *The Curse of the Cat People* and *The Body Snatcher*; Mark Robson, who had been assistant editor to Wise in *The Magnificent Ambersons*, was the editor of *Cat People* and *I Walked with a Zombie* (1942), and then directed four of the Lewton films, *The 7th Victim* (1943), *Ghost Ship* (1943), *Isle of the Dead* (1945), and *Bedlam* (1946); Simone Simon, the lead actor in *Cat People*, played a very different role in the «sequel» *The Curse of the Cat People* (1944); Tom Conway, who played the Rochester character in *I Walked with a Zombie* also played the character of the psychiatrist in *Cat People* and in *The 7th Victim*.

⁴ Two examples from *I Walked with a Zombie*: when the nurse Betsy and Wesley are at the dinner table and hear the sound of drums coming from the natives compound; or when Betsy on the ship is saying how beautiful everything is, the sailors' singing is heard in the background as if we were in Betsy's place. This would be expected in a film today but was quite new in 1943.

their predecessors not only technically, in the medium of expression, but also in content; they effectively redesigned the horror genre both formally and thematically.

Formally, they supplied cinematic language with a more flexible articulation of images and sound, in particular the possibility of desynchronizing and disjoining them. The dark lighting of exteriors and interiors, and the high black/white contrast in the images, which created an atmosphere of ambiguity, premonition, and invisible threat, influenced filmmaking long after the decade of the 1940s and well beyond the horror genre, as they were taken up in mainstream genres such as the suspense thriller and what became known as film noir.⁵ Unlike suspense, however, where the danger awaiting the characters is known or can be imagined, horror in the Lewton films is based on the sense of an impending but unknown threat;⁶ it engages sensory perception more than the intellect, producing anxiety rather than fear.

Thematically, Lewton's horror films are about the presence in human life of an otherness or an alterity that is not an emanation of Evil or preternatural powers, as in the earlier horror films and many recent ones, but comes from a place of darkness within the human. The woman in *Cat People*, who may transform into a panther under the sway of sexual emotions, and the seemingly cataleptic woman in *I Walked with a Zombie*, who does not bleed but cries in the night, are liminal figures – human and animal, living and dead. His characters live in a dark zone between body and soul, sensation and intellect, reason and faith. As Martin Scorsese says in the documentary he produced in homage to *Val Lewton*: «he was able to speak from a place of darkness during the dark times [the second World War and the Holocaust], to give presence to loss and oblivion.»⁷

⁵ E.g., the window blinds in Betsy's bedroom and elsewhere in the Hollands' home are a visual detail subsequently associated with film noir. After *Cat People*, Jacques Tourneur and Nicholas Musuraca worked together again as director and cinematographer of the mainstream noir *Out of the Past* (1947), starring Robert Mitchum, Jane Greer, and Kirk Douglas.

⁶ E.g., the approaching sound of (Carrefour's) shuffling feet even before its source becomes visible.

⁷ *Val Lewton: The Man in the Shadows*, written and directed by Kent Jones, produced and narrated by Martin Scorsese for Turner Classic Movies and Turner Entertainment Co. (2008).

Lewton supervised the work of his team in every detail, edited or revised all the scripts, though always uncredited, and effectively «pre-directed his pictures on paper» (Scorsese, *ibid.*). The first of the nine films, *Cat People* (1942), was actually based on one of Lewton's short stories;⁸ in planning the second film, *I Walked with a Zombie*, Lewton instructed the credited script writer to gather information on Haitian voodoo and structure it using the storyline of Charlotte Brontë's *Jane Eyre*. As a result, the final product, the film, is not an adaptation of the novel as is the classic film *Jane Eyre*, starring Joan Fontaine and Orson Welles;⁹ *I Walked with a Zombie* is a subtle work of filmic intertextuality that testifies to Lewton's remarkable historical and transnational sensibility.

Intertextuality: Cinema and Literature

As its title announces, *I Walked with a Zombie* is framed in voice-over; the story is told in the first person by a young Canadian woman, Betsy Connell (Frances Dee), who takes a job as a nurse in a small island of the West Indies in the Caribbean Sea, an island by the fictional name of St. Sebastian. The narrative is set in an exotic, far-away place but the narrated events take place in the present, i.e., are contemporary with the audiences watching the film in the early 1940s. Betsy's patient is Jessica (Christine Gordon), the wife of the rich sugar plantation owner Paul Holland (Tom Conway). The plantation's name is Fort Holland, indicating its colonial origin or provenance. Jessica's illness is strange: she walks and breathes but does not speak or feel anything, as if she were in a permanent state of trance. Surprisingly, the nurse Betsy hears her cry in the night from a high tower adjacent to the family home, but apparently nothing can be done to cure Jessica. When, eventually, Betsy and Paul Holland fall in love, there is no possibility of marriage for them because Paul's wife is physically alive.

⁸ Val Lewton's «The Bagheeta» was published in the July 1930 issue of *Weird Tales Magazine*.

⁹ *Jane Eyre* (1944) was directed by Robert Stevenson for 20th Century Fox.

The similarity of this storyline to that of Brontë's novel, which is also told in the first person by its female protagonist, the young governess Jane Eyre, is easily recognizable. But if the intertextual references are many, there are also significant differences. With regard to the plot, the character corresponding to Paul Holland is Edward Rochester; his wife, the character corresponding to Jessica, is a mad woman imprisoned in Rochester's Thornfield castle; no one knows of her existence except Rochester himself and her nurse Grace Poole, who is effectively her guard. Jane Eyre, too, like Betsy, hears cries in the night coming from the attic but it is only much later, at a climactic moment in the novel, that she – and the reader – will discover who the mysterious woman in the attic is and why Jane and Rochester may not be married. In the film, on the other hand, Betsy and all the inhabitants of the island know that Jessica is the wife of Paul Holland; moreover, a local folksong, the «Fort Holland» calypso (composed for the film and sung on camera by Sir Lancelot), tells of her love affair with Paul's half-brother, Wesley Rand (James Ellison).¹⁰ Jessica's mystery is not her identity but the strange nature of her illness, for which two conflicting explanations are given early in the film.

Paul says, «my wife is a mental case,» suggesting some form of madness. Similarly, in the novel, Edward Rochester says he married his wife in the West Indies where her family kept from him the fact that she was already mad like her mother, which is to say that her madness was hereditary and therefore, according to common beliefs at the time, incurable. In the film, however, another, and more shocking, explanation is given by Wesley Rand, who is still in love with Jessica and drinks too much: he insists that she is a living dead, or what the natives call a *zombie*. Dr. Maxwell (James Bell) jokes about Jessica, «she makes a beautiful zombie,» but his diagnosis is in keeping with Western medicine: he explains that, due to a tropical fever, portions of Jessica's spinal cord were

¹⁰ Sir Lancelot is the stage name of the Trinidad-born musician, composer and singer who introduced and made famous in the Americas the West African rhythm known as *calypso* during the 1940s and 1950s. He subsequently made many other film appearances, of which two in other Lewton films. The calypso he composed for *I Walked with a Zombie* is also known as «Shame and Scandal.»

burnt and that's why she has no feeling or sensations in her body. This is the official version given to Betsy – and the viewers – by the doctor and by Paul and Wesley's mother, Mrs. Rand (Edith Barrett), at first, although later she will affirm Wesley's belief: Jessica is a zombie.

What is a zombie? In the films of the 30s and 40s, the zombie is a figure of the Haitian voodoo, the Caribbean religion centered in Haiti: a zombie is a dead body reanimated, a person who died but was brought back by the voodoo spirits to a kind of living death in order to perform services and tasks at the command of the voodoo priest. The character of Carrefour (Darby Jones), who stands at the crossroad to protect the entrance to the voodoo temple, is the classic representation of the zombie in the films of this period. (His name, *Carrefour*, means «crossroad» in French as French is the ground language of the Haitian *patois*.)

Thinking that Paul is still in love with his wife, Betsy decides to do whatever it takes to bring Jessica back to life and restore her to him. First, she and the doctor convince Paul to let them try a dangerous medical treatment, an insulin shock, which has no effect whatsoever on Jessica. Then, when the native housemaid Alma (Teresa Harris) tells her about the «better doctors» at the Hounfort, meaning the voodoo healers/priests at the temple, Betsy resorts to taking Jessica there during a voodoo ceremony. The Hounfort (or Houn fort, abode of the voodoo spirits, the houn) is the natives' «home» as opposed to Fort Holland, which belongs to the white colonials. With Alma's help, the two women walk through a jungle of sugar cane, hanging dead animals, human skulls, and other scary signs of warning until they reach the crossroad leading to the temple, where Carrefour stands on guard. They are allowed to pass by showing the voodoo patches provided by Alma and reach the place of worship where natives are singing and dancing to the sound of drums and falling into trance. During this long, climactic sequence, the leader of the ceremony (the houngan) wounds Jessica ritually with his saber, and Jessica does not bleed. This confirms to the natives that she is a zombie: she belongs to them, and they want her back.

For the moment the two white women are allowed to return to Fort Holland on the authority of Mrs. Rand, who turns out to be the voodoo healer/priest, but Carrefour will be sent for Jessica later. The houngan makes a voodoo doll for Jessica, who is thus compelled to answer the voodoo call. Betsy and Paul try to stop her by locking the gate but soon Jessica returns to stand by the closed gate. This time Wesley intervenes. He believes that Jessica is dead, if a living dead, and wants her to be in peace, that is, completely dead. He opens the gate for her and, before Carrefour can reach her, stabs her in the heart with one of the arrows stuck in the statue of the old St. Sebastian standing at the entrance of Fort Holland. The wooden statue, as Paul explained to Betsy early in the film, was the figurehead on the ship that brought the slaves to Fort Holland.

This is a tidy narrative solution to fit the *Jane Eyre* story line, as it makes possible the marriage of Paul and Betsy. When you think about it, however, this plot resolution is too tidy, or rather, lopsided: on the one hand, it resembles the traditional way to kill a vampire and is thus in line with the horror movie genre; but on the other hand, the zombie is not a vampire. How could Lewton allow such an inconclusive conclusion of the film? In the first place, this is no longer the story of *Jane Eyre*, and the film's ending marks precisely one of its main divergences from the novel, as Betsy and Paul are left on the sidelines. Secondly, the insistent presence in the film of the St. Sebastian statue suggests that the ending is symbolic: Jessica's manner of death is meant to remind the viewers of the slave ship and all the people killed in it during the transatlantic slave trade. Indeed, the figure of the zombie initially referred back to that history.

Zombies

This being a horror movie, the presence of zombies is hardly surprising nowadays, but anyone familiar only with the zombies of recent horror movies, may be surprised nonetheless. Modern zombies are an entirely new version of the classic zombie. Starting with

George Romero's saga from *Night of the Living Dead* (1968), *Dawn of the Dead*, and so forth, all the way to his *Survival of the Dead* of 2009 and beyond, zombies are figures of an entirely different imaginary, which is dominant in contemporary popular culture. The Argentine ethnographer Gustavo Blázquez points out that

the zombies of today in TV series like the North American *Walking Dead* and the British *Dead Set* and the post-zombies of *In the Flesh*, produced by BBC, are heirs to [Romero's] tradition. Their relation to magic, voodoo, Haiti, the Caribbean and the African slaves have disappeared. It is no longer a matter of subjects who lost their will but of dead who, for some reason, massively come back to life and attack the living. The zombie hordes are not under the control of capitalist businessmen [as were the plantation slaves]. Now they are automata of destruction, voracious and embodied consumption of human flesh, most specifically brains.¹¹

The classic figure of the zombie that became popular after Lewton's horror film and partly owing to its success, was an indirect and typically racist representation of the African people enslaved and taken to work in the colonial territories of Spain, Portugal, England, France and The Netherlands on the American continent, especially the Caribbean. The transatlantic slave trade and the related legal institution of slavery lasted from the late 1400s to the late 1800s – no less than four centuries.

Before *I Walked with a Zombie*, the figure had appeared in only one film, *White Zombie*, directed by Victor Halperin and independently produced by his brother Edward in 1932.¹² Lewton's film refers to it directly or, better said, intertextually. By that I mean that a text (any text – a novel, a poem, a play or a film) that refers or alludes to other works intentionally, in more or less explicit ways, is intended to resonate with those cultural or artistic artifacts and to invite comparison and critical reflection, reflection that may be historical, aesthetic, political, or all of them.

¹¹ Gustavo Blázquez, «En carne viva. Algunas notas sobre zombis», *Docta-Revista de Psicoanálisis* (Córdoba, Argentina), Año 12, Nro. 10, Primavera de 2014. My translation.

¹² An obscure sequel set in Cambodia, *Revolt of the Zombies*, is reported to have been made in 1936.

White Zombie is also set in a Caribbean island, implicitly Haiti. It opens with two young white Americans, a bank clerk and his fiancé Madeleine, being taken by carriage to the house of a Mr. Beaumont, a white French colonial, who had met the couple on the ship and invited them to come and celebrate their wedding in his mansion. On the way to the mansion, the carriage with the newly arrived stops because a group of black natives with drums and ritual songs are in the process of burying a cadaver in the middle of the road. The black coachman provides the terse information that the dead are unburied and made to work at night in the sugar mills. Then he spots a group of strange characters stiffly walking behind a diabolic-looking man (played by Bela Lugosi) who stops at the carriage, glares at the girl, and steals her scarf. The terrified coachman only manages to say, «Dead bodies. Zombies. Living Dead» and drives away. This is the scene referred to, or «cited», in Lewton's film, as I will point out, with significant differences.

The Bela Lugosi character is a white voodoo master by the name of Murder Legendre.¹³ He is the owner of the sugar mill as well as the richest man on the island. By his magic powers and potions he takes control of people's will and turns them into zombies, thus avenging himself of his enemies and obtaining possession of anything he wants. The awkward men walking behind him are his personal zombie body guard, white men who were his former enemies. In the present instance, what Legendre covets is the girl Madeleine. He steals her scarf so he can make a voodoo doll for her, draw her to his castle and take possession of her; once turned into a zombie she becomes his sexual slave. The title *White Zombie* clearly refers to her, but its singular form further suggests an exception, since the zombies we are shown working as slaves in the sugar mill are all African men. In other words, if the film is about only one *white zombie*, then the white men of Legendre's body guard do not count as zombies, and the exception is Madeleine, or rather her status as sexual slave.

¹³ Bela Lugosi played the title role in the original *Dracula*, directed by Tod Browning for Universal Pictures in 1931.

In sexualizing the figure of the zombie, the film's title aims to sensationalize the white woman as sexual object. Watching the film today, however, anyone with even minimal knowledge of historical fact will remark the unintended irony of the film's title: insofar as Madeleine, although white, is a sexual slave, she occupies the position of black women slaves who were used sexually by their white owners. Because the children born of such unions, under the institution of slavery, were also slaves, both men slaves and women slaves added to the wealth of their white owners. The film, of course, stops much shorter of suggesting this. In the end, as Legendre is killed, Madeleine's life is instantly restored, and the film proceeds to the usual happy ending.

Unlike *White Zombie*, Val Lewton's film refers quite directly to the slave trade, and does so precisely in the sequence that «cites» the earlier film. The sequence is the arrival of Betsy in a coach at her employer's home in St. Sebastian. Even though the «arrival by coach» had become a topos of horror films ever since the first *Dracula*, the similarity of the carriage sequence in *White Zombie* and *I Walked with a Zombie* marks the latter as an intertextual citation. In the earlier film, the black coachman only expresses his terror of zombies, conveying it to the viewers and preannouncing the horror to come. In the second, the old black coachman calmly tells the newly arrived Betsy about the history of the place, a place still marked by the horror of the slave trade. «Fort Holland was a fort, now no more,» he says; the Holland family, owners of the sugar company, is the oldest family on the island; «they brought the colored folks in Ti-Misery... the enormous boat brought the long-ago fathers and the long-ago mothers of us all, chained to the bottom of the boat.»¹⁴

The old coachman is referring explicitly to what history knows as «The Middle Passage,» one of the most ghastly aspects of the transatlantic slave trade. The response of the white Canadian woman, who clearly

¹⁴ A small detail testifies to the excellence of the script and the film's respectful attitude toward the native culture: Ti-Misery is the name used by the coachman for the slave ship, the only remnant of which is the wooden St. Sebastian that was its figurehead. But its memory remains in the island folk who still add the prefix «Ti» to their names, as in the bartender Ti-Joseph and even the newly born child Ti-Victor.

knows nothing of it, is, «they brought you to a beautiful place.» The black coachman, who clearly knows better than to disagree with a white person, does not demur and only replies: «If you say so, Miss – if you say...» At this point it may occur to the film viewers that the plantation name, Fort Holland, like that of its owner, Paul Holland, is not chosen at random but is a direct reference to the transatlantic slave trade and the role of Dutch ships in carrying the slaves, the human cargo, to the Americas and then carrying back to Europe a cargo of goods – sugar, coffee, cocoa, spices, precious wood, native artifacts, etc. Paul Holland himself tells Betsy that the statue of the black San Sebastian, which gives its name to the island, was once the figurehead on that slave ship. We see it standing at the entrance to Fort Holland as if to keep alive the memory of that history and watch over its present reverberations.

For all is not well in Fort Holland. When Paul and the young nurse meet on the ship that takes her to the island, Betsy is seduced by the plaintive singing of the sailors and the exotic beauty of the place, but Paul only sees death and decay: «It is not beautiful... those flying fish are jumping in terror because bigger fish want to devour them... there is no beauty here, only death and decay... everything dies here, even the stars.» And indeed his wife has become incurably ill; he and his half-brother are estranged because of Wesley's adulterous relationship with Jessica, and Paul's refusal to let her go away with him; his mother, who after the death of Paul's father had remarried the missionary Dr. Rand, has continued to work at the dispensary to bring medical aid to the natives, at first by acquiescing to their credence in voodoo and then by fully embracing it.

Perhaps the most significant element inserted by Val Lewton into the narrative of *Jane Eyre* is the actual presence of a non-Western culture, its beliefs and ways of survival, in the context of the white colonial family narrative. The conflict that the non-Western culture introduces in their Western heritage is focalized in Jessica's condition and in the character of Mrs. Rand. A healer by profession, Mrs. Rand is caught between Western medical knowledge and the sometimes more

efficacious practices of voodoo. She confesses to her family members that she is to blame for Jessica's condition: faced with seeing her family destroyed by the conflict between her two sons, Mrs. Rand, as a voodoo practitioner, fell possessed by the voodoo spirits and asked them to make Jessica a zombie. The Western doctor objects on the basis of voodoo itself. He argues that, although Jessica was in a coma, she did not die and, therefore, cannot be a zombie.

The film does not take sides with either the Haitian faith in voodoo, which the Hollands call «superstition,» or the Western medical knowledge which is incapable of shedding light on Jessica's condition. While she is shown as compelled to respond to the voodoo call, Wesley kills her before the «factual» issue of whether she is or is not a zombie can be resolved. The film treads softly on the dark zone between reason and faith, the unknown territory of death, or to say it with Hamlet, «the country from which no traveller returns.» In the end, Wesley and Jessica will drown and be fished out by the natives who are no longer slaves, though still utterly poor, and go on with their own ways of life regardless of white people.

What this horror film shows is the decline of the Western colonial enterprise. Paul's words at the beginning of the film, «there is no beauty here, only death and decay... everything dies here, even the stars,» are about not only the failure of colonialism but what colonialism has left behind in the lands it occupied, for the native people living in them, and for at least one colonial family, the Hollands.¹⁵ In sum, in receiving from the Studio the task of producing a film with as unpromising a title as *I Walked with a Zombie*, Val Lewton succeeded in introducing what can be called a proto-feminist and proto-decolonial perspective in a popular entertainment genre long before feminist and decolonial studies became part of the academic, intellectual and political discourse.

Historically, the setting of Brontë's *Jane Eyre* in the early and mid-19th century coincides with the high point of British colonialism. Rochester had married his rich

¹⁵ On the disavowal of the country's colonial past in the contemporary Netherlands, and hence the disavowal of racism, see *White Innocence: Paradoxes of Colonialism and Race* by the Dutch/Surinamese anthropologist Gloria Wekker (Duke University Press, 2016).

mad wife, the novel states, in Jamaica, then a British possession in the West Indies. By the mid-20th century, when Val Lewton's film is set, Fort Holland and the Holland family are in decay; colonialism has ceased to be an adventurous way for Europeans to acquire wealth and high social standing. In 1966, some 20 years after *I Walked with a Zombie* was produced, and probably unaware of the film, Jean Rhys's partly autobiographical novel *Wide Sargasso Sea* provides a rich sociopolitical background to the view of the colonial West Indies that Lewton's film brilliantly adumbrates. Both Lewton and Rhys, independently of each other, re-image Bertha Mason as a casualty or collateral damage of colonialism.

Intertextuality: Literature and Literature

Jean Rhys (1890-1979) was a white creole woman born in the Caribbean island of Dominica, geographically located between the French territories of Guadeloupe and Martinique, when Dominica was still a British colony.¹⁶ She lived there until the age of 16, when she was sent to school in England, and never returned to the West Indies except in memory, a remembrance that must have been intensified by the process of writing and comes painfully alive in her last novel.

Wide Sargasso Sea is the story of Bertha Mason, a fictional character in the novel *Jane Eyre*. She is the mystery woman of whose identity the reader is finally informed, about two thirds into the novel, by Rochester's own account: he had married Bertha Mason for money in the West Indies without knowing of her madness, brought her back to England, and kept her imprisoned in the attic of his castle. Although this character is crucial, even pivotal to the narrative in that she is the impediment

¹⁶ The word «creole» refers to someone born in the island, whether of European or African descent. Her father was a Welsh doctor and her mother a white creole woman of Scottish ancestors. Rhys wrote her first three novels while living in Paris and elsewhere in Europe during the 1920s: *The Left Bank* (1927), *Quartet* (1928), *After Leaving Mr. Mackenzie* (1930). Two more were published after her return to England, *Voyage in the Dark* (1934), *Good Morning, Midnight* (1939). Lastly, after a long hiatus, came *Wide Sargasso Sea* (1966).

to Rochester's marrying Jane and eventually sets fire to the castle causing Rochester's blindness, Brontë leaves the character undeveloped and mysterious, most likely to add the element of suspense that was favored in the gothic novel genre at that time. *Wide Sargasso Sea* does not only contain precise intertextual references to *Jane Eyre*, such as the characters' names, but explicitly rewrites the part of Brontë's novel that concerns Rochester's first wife, filling in the temporal gaps. In other words, Rhys retells the story told by Rochester to Jane in *Jane Eyre*, but this time from the point of view of «the madwoman in the attic» herself.¹⁷ To begin with, her name is not Bertha Mason but Antoinette Cosway.

Wide Sargasso Sea's style of narration is as distinct from that of the Victorian novel as are its characters, presented in either their own or other characters' voices, its abundance of free indirect discourse, its non-linear temporality, and its setting in Jamaica and Dominica in what we understand must be the 1830s. The first part, written – or better, spoken – in the first person by Antoinette, describes her life as a young creole girl, alone with a distracted and emotionally unstable mother in a run-down colonial mansion, up to her arranged marriage with Rochester. Her disaster-ridden family history, as can be gleaned throughout the book from the voices of Antoinette, the household servants, and the ever-present and invasive island gossip, foreshadows her own story and, in a way, determines it.

Her mother Annette, a white creole from the French Martinique much younger than her husband Mr. Cosway, was left an heiress after his death by alcoholism, when the estate was already in decay. After the British Emancipation Act officially freed the slaves in 1833, the colonial plantation owners, with no slave labor to

¹⁷ *The Madwoman in the Attic* is the title of a book on the Victorian novel written by feminist literary critics Sandra Gilbert and Susan Gubar in 1979. Taking a cue from Virginia Woolf, they showed that, in the English novels of the 19th century, women characters, restricted to the domestic sphere and kept apart from the larger social sphere that belongs to men, are either angels or monsters. The character they call «the Madwoman in the Attic» is the «monster», the obverse of the one Woolf named «the angel in the house», i.e., the woman who is only wife and mother. In fact, «monster» is one of the epithets used by Rochester for his Caribbean wife next to «wild beast, hag, clothed hyena, maniac, lunatic, demon», among others (Charlotte Brontë, *Jane Eyre*, New York and London, Bantam Classics, 1981, pp. 279-294).

work their lands, slowly lost all of their wealth and possessions. During a conversation with a neighbor (who shortly after committed suicide), Antoinette hears her mother say that they are «still waiting for this compensation the English promised when the Emancipation Act was passed.»¹⁸ Unable to manage her estate alone, and to bear her loneliness, Annette married an older British colonial, Mr. Mason, who thus became Antoinette's stepfather. Because women, under British law, could not keep their inheritance when they married, Annette's estate went directly to Mr. Mason, who provided a large dowry for Antoinette, including the mansion where she grew up and continued to live until an unexplained fire destroyed it. Their marriage did not succeed; Annette's irrational behavior after her young son Pierre died in the fire caused her second husband to remove her to a smaller house, to be cared for by a couple of servants. Once, on visiting her mother, Antoinette witnessed with impotent fury how they made her drunk and sexually abused her. Later she was told that her mother had died a madwoman.

What appears as «madness» in Antoinette's mother and later in Antoinette is the manifestation of their helplessness and desperation, the result of poverty, alcoholism, total isolation, and utter cultural deprivation. The black and mixed-race people, former slaves or children of former slaves, for whom being servants is the only way to make a living, hate them or at best have contempt for them, steal what they can, and more or less openly refer to them as «white cockroaches».¹⁹ Their hatred is acted out whenever possible, as in the anonymous burning of the Cosway family home and, earlier on, the poisoning of Annette's horse, which was her only means to leave the isolated estate and reach the town. Racism and the feeling of white superiority, like the sexist values of white colonial culture, are apparent

in Rochester and the white people doing business in the islands, who also despise the creole heiresses for being women without husbands, poor, and unwilling to abandon the life style they had grown up with.

After Mr. Mason's death, his son Richard took charge of the entire property, including Antoinette's dowry. Wanting to be rid of the young girl, now left entirely alone in the dilapidated family estate and without guidance except for one faithful black woman servant, Richard Mason arranged her marriage to Rochester, offering him her dowry (this is the «brother» who visits Bertha Mason in *Jane Eyre*). Rochester's own first-person voice and free indirect discourse will eventually confirm his story as told in Brontë's novel: being the second son and standing to inherit nothing of his own family estate, he accepts a marriage that would gain him wealth and, he hoped, his father's love and esteem. He travelled to Spanish Town, Jamaica, where the deal was concluded and the wedding celebrated, though not without doubts and hesitations on both sides.

The second part of *Wide Sargasso Sea* takes place during their «honeymoon» and while they live together in the West Indies, in a smaller house that belonged to Antoinette's mother. It is written primarily in the first-person voice of Rochester, with two short sections in the first-person voice of Antoinette. This is Rhys's stylistically daring and most effective way to convey the impossibility of dialogue between two young people who do not and will never understand each other. Their upbringing, cultural values, life experiences and gender expectations are incompatible; their relationship is marked by mutual mistrust, sexual disappointment and affective betrayal. He is seduced by the exotic beauty of Antoinette and the exuberant nature that surrounds them but at the same time annoyed by the brightness of the sun, the constant assault of moths, beetles and sundry insects, the familiarity of the black servants, and his incomprehension of Antoinette's sleeping habits, sudden laughter and unnamed fears. She is unsure of herself and afraid of becoming mad like her mother, but cannot tell him and only speaks of dying. She loves the flowers and the colors of her island and thinks of

¹⁸ Jean Rhys, *Wide Sargasso Sea*. New York and London: W. W. Norton Paperback, 1982 [1966], p. 17.

¹⁹ «Did you hear what that girl was singing?» Antoinette said. [This exchange is written in Rochester's speaking voice.]

«I don't always understand what they say or sing.» Or anything else.

«It was a song about a white cockroach. That's me. That's what they call all of us who were here before their own people in Africa sold them to the slave traders. And I've heard English women call us white niggers.» (p. 102)

England as a dark, colorless place where people are stern and unfriendly.

When they try to make conversation, they soon begin to fight; she becomes wild with anger, and he resorts to drinking. When she locks her door, he has sex with a young servant girl in the next room, then pays her and sends her away. Antoinette's need for love and affection is met by Rochester's cold reasoning to himself that he desires her but does not love her. Antoinette finds out that her half-brother practically sold her to Rochester and realizes that she is totally bound to him; having lost even her freedom, she begins to hate him. Rochester receives a letter by an illegitimate son of Antoinette's father, or so the letter claims, who attempts to blackmail him with malignant information about the Cosway family: the father, a drunkard having sex with black women slaves and then discarding them and their children like worn clothes; Annette and Antoinette, fickle and sexually promiscuous; everyone, men and women, doomed to hereditary madness. Rochester dismisses the mixed-race man without yielding to the blackmail, but the doubt takes hold and festers in him. His hatred for the country becomes even more focused on Antoinette: he starts calling her Bertha, one of her mad mother's names, in order to resolve his ambivalence and turn the attraction–repulsion he feels toward her and toward the West Indies into hatred. In the end he decides to return to England with the mad wife he now definitively hates.

The third part of *Wide Sargasso Sea* is spoken entirely by Antoinette, now imprisoned in Rochester's castle in England, except for a brief preface spoken by Grace Poole. Antoinette, unable to discern reality from fantasy, does not recognize Richard Mason when he comes to see her, or even remember that she attacked him with a knife. She has a dream of getting hold of the keys when Grace Poole is drunk and asleep: she leaves the attic, she wanders through the castle setting fire to the carpet and the curtains until she reaches the battlements, following Brontë's novel as a script. But when, looking down, Antoinette sees the swimming pool of her Jamaica childhood home, she screams and jumps – and wakes up. Mrs. Poole is also awakened by the

scream but, seeing nothing amiss in the attic room she shares with «Bertha», goes back to sleep. Then Antoinette gets up, saying, «Now at last I know why I was brought here and what I have to do» (p. 190). The novel ends with her leaving the attic again, about to set fire to the castle.

Intertextuality: Literature and Cinema

The dream of burning the castle, which shows Antoinette the way to act, is a dream of freedom, albeit freedom in death. This ending uncannily resonates with that of another novel of approximately the same period and a similarly radical style of narration, a novel that, moreover, makes a very interesting use of intertextuality, this time with cinema.

Manuel Puig's *Kiss of the Spider Woman* (1976) is written almost entirely in the first-person voices and free indirect discourse of the two protagonists: Valentín Arregui, a young Marxist political prisoner under one of Argentina's reactionary regimes, and Luis Alberto Molina, a female-identified transgender window-dresser, imprisoned for «corruption of minors.»²⁰ They are confined to the restricted space of a single prison cell in 1975 Buenos Aires. Two very short sections of the novel are written in the impersonal language of prison bureaucracy. The first, midway through the book, informs the reader that Molina was moved to Arregui's cell. This is followed by a conversation in which the Warden offers Molina a pardon in exchange for information about Arregui's political activities, and Molina feigns agreement in order to obtain special food packages presumably coming from his mother. Toward the end of the book, having intentionally failed in the role of police informer, Molina is released on parole. The second impersonal section is an official police surveillance report listing all of Molina's activities after his release and further stating that, two weeks later, in the

²⁰ Manuel Puig, *Kiss of the Spider Woman*, tr. Thomas Colchie, New York: Vintage Books, 1980, pág. 148.

process of being arrested after a suspicious phone call, he was killed by shots fired from a passing extremist vehicle.

A love relationship between the prisoners appears as unlikely as that of Antoinette and Rochester. The way in which they address one another is significant: Molina addresses Valentín by his first name whereas Valentín always addresses Molina by his last name (whose ending is feminine in Spanish). In the course of their time in jail, Molina will fall in love with Valentín, but Valentín is a confirmed heterosexual macho in love with Marta, the bourgeois woman he left to pursue his revolutionary ideals. Nevertheless a kind of love slowly grows in Valentín against his will as Molina tends daily to his comfort and whiles away the long prison hours by telling him films from memory.

In *Kiss of the Spider Woman*, intertextuality is integral to the novel itself: its characters take form in discussing each film, as their personalities and desires are revealed in their respective identifications and disidentifications with the films' characters and settings. The films, no less than the healthier food, sweets and items of general comfort, including water, that Molina provides in the daily horror of their life in prison, establish a bond between them that will unite them in the dream of freedom that ends the novel.

Puig's novel opens with Molina's almost shot-by-shot account of Val Lewton's *Cat People*, where the amazingly precise visual and sound details outweigh some minor changes in the setting, admittedly due to Molina's personal preferences with regard to fashion and interior decoration. *I Walked with a Zombie* is the fourth film Molina tells, with several memory lapses because of having seen the film many years before. Here again the film is told with accurate visual and sound details – the figure of the black zombie Carrefour, a shadow passing by the nurse Betsy's window, the calypso music, the drum rhythm at the Hounfort, the voodoo doll pierced by the sword – but much confusion in the plot and characters. Evidently, to make up for the memory lapses, Molina inserts more of her own fantasies and turns the film into a romance, com-

plete with her favorite sentimental scenario of a traditional marriage and a happy ending.²¹

It is also possible to imagine that Molina's memory of this film is infiltrated by memories of the film *White Zombie*, which Puig might have seen or known of. But this would be reading the novel as realism, which is precisely the trap Puig lays for the reader by means of the dialogues, colloquialisms, and daily mundane activities that comprise the novel. The point of the novel, on the contrary, is the construction of two characters and a relationship between them that is a kind of love to which the terms «homosexual» and «heterosexual» are equally inapplicable. Molina's telling of the films reveals her own personality, her feminine gender expectations never fulfilled in the real world, and her creative escape from reality into the movies to give presence to her fantasies of beauty, wealth, success, admiration and romantic love, which Valentín regularly belittles and attempts to debunk.²² Valentín's character is also constructed by his words, and even more so by his silences, that is to say, his reticence to disclose his inner thoughts to his cell mate. His anger towards his upper-class parents, his shame for taking sexual advantage of a young indio girl, his sense of guilt for his violent actions in the guerrilla, whether real or fantasized, are expressed in long internal monologues and stream-of-consciousness sections that appear to be prompted by the films told by Molina. The changes that take place in Valentín through their interaction, slowly becoming evident in the dialogues, are fully expressed in the dream that concludes the novel after Molina's death.

²¹ Just an example: Molina's account of the film «about a zombie woman» (which in the original has a title, *La vuelta de la mujer zombi* [p.141]) begins with «some girl from New York taking a steamer to an island in the Caribbean where her fiancé is waiting to marry her» (p. 158). The fiancé, as it turns out, had been married to the zombie woman and, after intricate turns of the plot, is killed by the same zombie woman, who later dies in a huge bonfire. The told film ends with the girl leaving the island on a ship and clinging to the captain, «luckily, it's the same handsome captain who delivered her to the island in the first place», while «the music of love from the whole town is bidding her goodbye forever, and wishing her a future filled with happiness.» (p. 213)

²² For example, of Molina's all-time favorite film about a French singer who falls in love with a German officer in Nazi-occupied Paris, Valentín severely (and correctly) remarks, «it's a piece of Nazi junk» (p. 56). This film was wholly invented by Puig, who was also the author of several screenplays in addition to plays and novels such as *Betrayed by Rita Hayworth*, *La traición de Rita Hayworth* (1968), *Boquitas pintadas* (1969), *Cae la noche tropical* (1988).

Valentín, agonizing after torture, is given morphine by a kind male nurse. The dream takes him out of the hospital into a dark place where he wonders how he can keep walking, exhausted as he is, and a voice tells him not to be afraid because the kind nurse will help him. He replies to the voice as Marta's speaking inside of him. He cannot open his eyes because he's asleep, he says, but tells her he's being taken through a long tunnel to where he can touch water and eventually reaches the sea, and then an island where he can lie on the sand warmed by the sun... All along the dream Valentín continues the dialogue with «Marta»: «You don't know how beautiful it is here with this mixture of palm trees, and lianas, at night it's all silvery, because the film is in black and white.» He tells her of the spider woman: «poor creature... she can't move, there in the deepest part of the jungle she's trapped in a spider's web, or no, the spiderweb is growing out of her own body... I ask her why she's crying and in a close-up that covers the whole screen at the end of the film she answers me that that's just what can never be known, because the ending is enigmatic...» (p. 280)

As the dream proceeds, «Marta's» replies sound more and more as if uttered by Molina, using the very phrases and sentences Molina's voice had spoken in the prison cell. Their very last exchange leaves no doubt:

–That's the only thing that I don't ever want to know, the name of your comrades,

–Marta, *oh how much I love you! that was the only thing I couldn't tell you, I was so afraid you were going to ask me that and then I was going to lose you forever,*

–No, Valentín, beloved, that will never take place, because this dream is short but this dream is happy. (p. 281)

Valentín's statement, italicized above, is at first as enigmatic as the ending of the film in which «the spider woman is crying in a close-up that covers the whole screen». But Valentín is an intellectual, always looking for explanations and clarity. In keeping with his character, then, the statement can be understood in this way: if Molina had asked, «Do you love me?», Valentín could not have answered «yes» because he could not love Molina the way Molina would expect, i.e., as a man loving a woman. His

love for Molina is not heterosexual, like the love he felt for Marta, but is also not homosexual, a term that does not apply to Molina and that Molina would reject because she feels herself a woman. So Valentín's is not «the love that dare not speak its name» but a love that **cannot** speak its name because there is no name for it.²³ Of course, if he had answered «no», it would have been a lie, and he would have lost Molina forever. The achievement of the novel is the truth of such an unnamable love.

When this dream is filmed by Hector Babenco in *Kiss of the Spider Woman* (1985), Puig's novel is sold short. The onscreen presence of the actress Sonia Braga makes it most unlikely to hear Valentín's last words as addressed to Molina, as they clearly are in the novel. Because the language of cinema is audiovisual, made of images and sounds, and words are only one kind of sounds, however important their function may be in narrative cinema, in film the image takes precedence, especially when choreographed center-screen or in close up. The image is not only what we remember – as Molina's telling of the films constantly demonstrates – but what we believe in. Throughout the novel Marta is the declared, avowed object of Valentín's desire, whereas the «Marta» of the dream is the figure of his disavowal, the name by which he hides his unspeakable love for Molina. But the Marta the viewers see sitting with Valentín in the rowboat as the film closes is again the object of his heterosexual desire. Even though Braga is cast in all the female roles – Marta herself, Leni, the film heroine with whom Molina identifies, and even the spider woman, which is Valentín's image of Molina²⁴ – Braga's onscreen presence combined with the sound-name Marta gives the film a banal happy ending that destroys the subtle balance of Puig's creation.

The function of intertextuality is specific to both the medium and the form of expression of each text.

²³ «The love that dare not speak its name» is a phrase from a poem by Lord Alfred Douglas, a lover of Oscar Wilde. Cited at Wilde's trial (1895) and leading to his conviction, the phrase has become a synonym for homosexual love.

²⁴ «It's true, you are not the panther woman.

–It's very sad being a panther woman; no one can kiss you. Or anything.

–You, you're the spider woman, that traps men in her web.

–How lovely! Oh, I like that.» (pp. 260-261)

The reference to the panther woman is from Molina's telling of the first film, *Cat People*.

In *I Walked with a Zombie* the intertextual references to both *Jane Eyre* and to *White Zombie* are made within one medium of expression, cinema, while its form of expression may be said to convey the horror of history. In *Wide Sargasso Sea* the rewriting of *Jane Eyre* also takes form within one medium of expression, language, with the form of expression (literary style) carrying the feminist and postcolonial perspective. In Puig's *Kiss of the Spider Woman* literature and film are completely interwoven in a single text whose medium is language; its form of expression, consisting of dialogues and internal monologues, is made up of visual details and spatial cues as would a script to be filmed, so that the reader is aware of what each character sees and does. This is as close to cinema as language can get.

In Babenco's film, cinema does not even come close to what the novel achieves. What is lost is the figural or rhetorical aspect of Puig's language, its power to say something and signify something else; this is not transposed to the medium of cinema in the film. Now, the language of cinema is also equipped with a rhetorical power, a figurality, of its own (cinematic metaphors, metonymies, synecdoches, irony, paradoxes, etc.) and notably the power to desynchronize sound or disjoin it from the image.²⁵ The transposition of a literary work

into a film would require a process of intertextual creativity. Absent such creativity, Babenco's film, however commercially successful, remains a reduced adaptation of Puig's novel.

References

- Blázquez, Gustavo. «En carne viva. Algunas notas sobre zombis». *Docta—Revista de Psicoanálisis*, 10, 2014.
- Brontë, Charlotte. *Jane Eyre*. New York and London: Bantam Classics, 1981.
- De Lauretis, Teresa. «Panteridad: vivir en un cuerpo dañado» *EU-topías. Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos*, 4, 2012, pp. 9-18.
- Gilbert, Sandra and Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven and London: Yale University Press, 1979.
- Puig, Manuel. *Kiss of the Spider Woman*, New York: Vintage Books, 1980.
- Rhys, Jean. *Wide Sargasso Sea*. New York and London: W. W. Norton Paperback, 1982 [1966].
- Wekker, Gloria. *White Innocence: Paradoxes of Colonialism and Race*. Durham NC: Duke University Press, 2016.

²⁵ One example of creative intertextuality from literature to film is *Cat People*, the first of the nine horror films produced by Val Lewton and followed in the same year by *I Walked with a Zombie*. *Cat People* (1942) was developed from Val Lewton's short story «The Bagheeta» (see footnote n. 8 above). The film's intertextual creativity is most remarkable in the desynchronization of sounds and images. On *Cat People*, see T. de Lauretis, «Panteridad: vivir en un cuerpo dañado», *EU-topías*, Vol. 4 (2012), 9-18.

caimán cuadernos de cine

EDICIÓN DIGITAL

Siempre al alcance de su mano

- Busque el texto que desea y márkelo como favorito
- Comparta textos en las redes sociales
- Guarde los recortes de lo que le interesa
- Lea o escuche los textos
- Amplíe el contenido para una mejor lectura



Ahora puede leer también **Caimán Cuadernos de Cine** en su ordenador (PC o Mac) y, si lo desea, descargarlo y llevárselo consigo a donde quiera que vaya en iPad, iPhone o todo tipo de dispositivos Android (tablet o smartphone).



SUSCRIPCIÓN ANUAL

35,99
euros

11 números
(uno gratis)

EJEMPLAR INDIVIDUAL
3,59 euros

Suscríbese o haga su pedido en nuestra web:
www.caimanediciones.es

y también en:  **KIOSKO Y MÁS**

Del rigor en el relato

A propósito de *Invasión* (Hugo Santiago, 1969)

Santos Zunzunegui

Recibido: 03.11.2020 — Aceptado: 25.11.2020

Titre / Title / Titolo

Sur la rigueur de la narration. À propos de *Invasión* (Hugo Santiago, 1969)
On the rigour of storytelling. About *Invasión* (Hugo Santiago, 1969)
Sul rigore della narrazione. A proposito di *Invasión* (Hugo Santiago, 1969)

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

El presente artículo analiza un filme que traspone una parte sustancial del universo de Jorge Luis Borges mientras vierte nuevas miradas sobre nociones tales como «cine político», «épica» y «fantástico». Un universo literario se encuentra con una visión depurada del arte del cinematógrafo proveniente en línea directa de las enseñanzas de Robert Bresson para proponer un encuentro improbable entre la ascesis más depurada y el cultismo más estricto. *Invasión* demanda un espectador que no le haga ascos a entender que lo más clásico es lo más moderno o que los trasvases entre el universo literario y el cinematográfico solo son posibles si antes se ha comprendido lo que ambos mundos comparten. *Invasión*, un clásico moderno, es un filme tan europeo como latinoamericano, tan porteño como universal.

Cet article analyse un film qui transpose une partie substantielle de l'univers de Jorge Luis Borges tout en jetant un regard nouveau sur des notions telles que «cinéma politique», «épique» et «fantastique». Un univers littéraire rencontre une vision raffinée de l'art cinématographique issue directement de l'enseignement de Robert Bresson pour proposer une rencontre improbable entre l'ascèse la plus raffinée et le cultisme le plus strict. *Invasion* exige un spectateur qui n'a pas honte de comprendre que le plus classique est le plus moderne ou que les transferts entre l'univers littéraire et cinématographique ne sont possibles que si l'on a d'abord compris ce que les deux mondes partagent. *Invasión*, un classique moderne, est un film aussi européen que latino-américain, aussi *porteño* qu'universel.

The article analyses a film transposing a substantial part of Jorge Luis Borges' universe while casting a new light on notions such as «political cinema», «epic» and «fantastique». A literary universe meets a refined vision of the art of cinematography derived directly from the teachings of

Robert Bresson to propose an improbable encounter between the most refined asceticism and the strictest cultism. *Invasión* demands a spectator who does not shy away from understanding that the most classic is the most modern, and that transfers between the literary and cinematographic universes are only possible if one has first comprehended what is shared by both worlds. *Invasión*, a modern classic, is a film that is as European as it is Latin American, as *porteño* as it is universal.

L'articolo analizza un film che traspone una parte sostanziale dell'universo di Jorge Luis Borges mentre propone uno sguardo nuovo a nozioni come «cinema politico», «epica» e «il fantastico». Un universo letterario incontra una visione raffinata dell'arte cinematografica che proviene direttamente dagli insegnamenti di Robert Bresson per proporre un incontro improbabile tra l'ascetismo più raffinato e il cultismo più rigoroso. *Invasión* esige uno spettatore disposto a capire che il più classico è il più moderno, e che i trasferimenti tra l'universo letterario e quello cinematografico sono possibili solo se prima si è capito ciò che i due mondi compartono. *Invasión*, un classico moderno, è un film tanto europeo quanto latinoamericano, tanto *porteño* quanto universale.

Palabras clave / Mots-clé / Key words / Parole chiave

Bioy Casares, Jorge Luis Borges, Hugo Santiago, cine fantástico, cine y ciudad, épica.

Bioy Casares, Jorge Luis Borges, Hugo Santiago, cinéma fantastique, cinéma et ville, épique.

Bioy Casares, Jorge Luis Borges, Hugo Santiago, fantastic cinema, cinema and the city, epic.

Bioy Casares, Jorge Luis Borges, Hugo Santiago, cinema fantastico, cinema e città, epica.

El seísmo

Los años finales de la década de los cincuenta y toda la siguiente constituyen un momento de profundas mutaciones en el terreno cinematográfico. Solo captaríamos la intensidad del seísmo si, a diferencia de las lecturas estrictamente cinefílicas tan abundantes, adoptáramos el punto de vista con un gran angular que permita situar el cine con la profundidad de campo necesaria. Porque no se entendería nada de lo que acaece esos años en el cine si no lo pusiéramos en relación con dos territorios significativos: el de las variadas rupturas artísticas incluidas en lo que suele conocerse como las «Segundas Vanguardias», de un lado; la eclosión política que sacude de su letargo a unas democracias occidentales, dormidas en una autosatisfacción peligrosa, que gestionan sus relaciones con el enemigo exterior del comunismo tradicional mediante eso que se conoció como «guerra fría». Mientras, en el «frente interior» sobreviven apoyadas en un usufructo colonial al que el aire de los tiempos está empujando a su definitiva caducidad e inmersas en un día a día en el que se hace cada vez más patente la emergencia de nuevas formas de oposición que cuestionan la «colaboración» con el capitalismo en el que se han instalado los partidos de izquierda tradicionales. Hasta el punto de que las convenciones ideológicas que venían sirviendo de cemento a las sociedades occidentales sufrirán importantes sacudidas de la mano de un movimiento estudiantil cada vez más reivindicativo, vinculado en países como USA con la lucha por los derechos civiles y los conflictos raciales que la acompañan junto con la oposición a la Guerra que se libra en Vietnam y que no finalizará hasta la retirada completa de los norteamericanos en 1973. Por si esto fuera poco, Latinoamérica se ve sacudida por la entrada de los «barbudos castristas» en La Habana en enero de 1959, haciendo visible el éxito de una confrontación armada con la dictadura gorila de Fulgencio Batista. A lo que se unirá la consiguiente e imparable deriva del nuevo régimen cubano hacia una fórmula política similar a la que tras la II Guerra Mundial se instaló en los países del Este de

Europa, bajo control comunista. El año 1968 y el mes de Mayo pueden servir de sinécdoco y emblema de las sacudidas que afectaron al sistema capitalista pero que conocieron, con sus peculiares variantes, notables réplicas en los regímenes cada vez más esclerotizados ubicados tras el «telón de acero».

Mientras, en los campos artísticos se extienden las búsquedas de nuevas formas expresivas. Sin pretender ser exhaustivos, recordaremos la emergencia durante los primeros años cincuenta de la «literatura literal» del «nouveau roman» francés (con autores como Alain Robbe-Grillet, Claude Simon o Nathalie Sarraute) y sus técnicas expresivas basadas en la minuciosidad descriptiva y el énfasis en la naturaleza «óptica» del material movilizado; los acercamientos de la «música culta» a los terrenos del arte conceptual y el minimalismo de la mano de autores como John Cage y grupos tan heterogéneos y creativos como *Fluxus*; la presencia cada vez más activa de la música de jazz que no solo se expande en territorios experimentales (John Coltrane) sino que se vincula cada vez más las reivindicaciones relacionadas con la resistencia cultural y la «reapropiación de la negritud» (véase el fenómeno del *Free Jazz*, impulsado por Ornette Coleman); la creciente vinculación de la música rock con fenómenos sociales como el «hippismo» y la inclusión en la misma de hechos extramusicales del que ofrece un buen ejemplo la deconstrucción del himno americano que Jimi Hendrix llevó a cabo en el Festival de Woodstock de 1969.

Todo ello acompañado de un movimiento que se propone llevar a cabo una reapropiación del pensamiento teórico de la mano de lo que se conocerá como estructuralismo, cuya finalidad no es otra que proceder a intentar comprender el funcionamiento de los artefactos culturales haciendo patentes sus reglas de funcionamiento.

Todo este maremágnum de hechos (descritos de una forma muy somera e incompleta) se proyecta de forma directa sobre el mundo del cine. En el que la emergencia de lo que se conocerá como «nuevos cines» (cuyo avatar más conocido será la *Nouvelle Vague* francesa, capitaneada por los jóvenes turcos de *Cahiers du cinéma*,

con Jean-Luc Godard como figura más influyente) que intentarán, en su versión más politizada y radical, volver como un guante buena parte de las opciones canónicas que habían venido constituyendo el «cine de todos los días», poniendo el énfasis en las determinaciones económicas que lo hegemonizaban, denunciando la «ocultación» que el cine clásico hacía de la figura del autor y reclamando un «nuevo cine» al que debía corresponder un espectador más activo.

Como es evidente Latinoamérica no podía quedar al margen de este terremoto político y cultural. Aunque no entraremos a fondo en un tema apasionante, si dedicaré unas demasiado breves líneas a la situación del cine argentino, para poder situar el alcance y la singularidad del filme del que luego nos ocuparemos.¹ Aún formando parte junto con Brasil y México de los países con una industria cinematográfica relativamente asentada, Argentina no conoció un movimiento comparable al del *Cinema Novo* brasileño ni siquiera al más impreciso «nuevo cine» mexicano. En términos políticos el país se instaló en una inestabilidad política manifiesta tras el golpe de Estado que llevó al derrocamiento del peronismo en 1955 para entrar, tras múltiples avatares, en una espiral dramática y sangrienta de imparable violencia tras la victoria del Partido Justicialista en las elecciones de 1973, el retorno del exilio y posterior fallecimiento de su líder carismático Juan Domingo Perón en Julio de 1974, el subsiguiente gobierno de María Estela Martínez de Perón y su derrocamiento por una Junta Militar en Marzo de 1976, mientras el país se hundía en un baño de sangre protagonizado, de un lado por el ejército golpista y, de otro, por las organizaciones de extrema izquierda que se habían embarcado desde principios de los años setenta en una lucha armada que fue definitivamente liquidada por métodos expeditivos, dando paso a uno de los periodos más negros de la historia de Argentina.

Mientras todo esto sucedía, el cine argentino se adentraba en una crisis profunda a lo largo de unos

años sesenta en la que se borraban definitivamente los recuerdos de los mejores tiempos vividos durante la primera administración peronista que se extendió entre 1946 y 1955.² Pese a que desde 1957 venía funcionando un Instituto de Cinematografía que manejaba un Fondo de fomento de ayuda a la producción que operaba, eso sí, con criterios muy conservadores, el cine argentino conoce en esos años una brutal caída en la frecuentación de las salas cinematográficas ante la competencia que le hacen los nuevos canales de televisión en la conurbación de Buenos Aires en un contexto de crisis económica permanente. Apenas se producen 32 filmes en 1958 y 23 el siguiente año, mientras que el ritmo de estrenos de producciones extranjeras (fundamentalmente norteamericanas) sobrepasa el nivel de los 500 títulos anuales.

Todos los estudiosos coinciden en que no es fácil identificar en Argentina un movimiento unitario que pueda colocarse bajo la etiqueta «nuevo cine». León Frías propone, sin embargo, identificar tres «pequeñas constelaciones» de obras muy diferentes entre sí que puedan acogerse bajo tal paraguas. Primero, la llamada Generación del 60 que incluía a autores como Simón Feldman, David Kohon y Rodolfo Kuhn que podían homologarse con lo que entonces se denominaba «cine de autor». Después, el cine abiertamente político representado sobre todo por el impacto mundial causado por la obra de Fernando Solanas y Octavio Getino, *La hora de los hornos* (1968), que se presenta como un «tercer cine» (que se correspondería con el que necesita el «tercer mundo»), vinculado con las organizaciones revolucionarias existentes (en este caso concreto la izquierda peronista, entonces proscrita y que más tarde se decantaría por la lucha armada), que intenta devolver al espectador a una posición activa que va más allá de la meramente intelectual desarrollada durante la operación de consumo de imágenes; un cine, en fin, a la altura del «hombre nuevo» proclamado desde el pensamiento del Che Guevara. Por fin, un cine más convencional-

¹ Para una visión global del fenómeno de los «nuevos cines» en Latinoamérica, consúltese Isaac León Frías, *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta. Entre el mito político y la modernidad filmica*, Lima, Fondo Editorial Universidad de Lima, 2014.

² Para una visión rápida de la situación véase César Maranghelo, *Breve historia del cine argentino*, Barcelona, Laertes, 2004 y las páginas correspondientes (85-96) del texto de León Frías aludido en la nota anterior.

mente «vanguardista» y del que la mejor representación la ofrece en los años finales de la década de los sesenta y los primeros de los setenta, el conocido como Grupo de los cinco (Alberto Fischerman, Ricardo Becher, Néstor Paternostro, Raúl de la Torre y Juan José Stagnaro) y cuya obra más representativa fue *The Players vs. Ángeles caídos* (Fischerman, 1969), obra que en palabras de David Oubiña, «revierte todos los mecanismos con que el discurso realista logra su fluidez y, usándolos en contra de ese mismo discurso, produce su ‘desarticulación’ para dejar a la vista los dispositivos que lo sostienen y le dan continuidad».³

Y llegamos al punto que me interesa. Para hacer mía la afirmación de Oubiña cuando sostiene que «solo dos cineastas notables, surgidos en las postrimerías de la generación del ‘60, logran realizar filmes de excepción: Leonardo Favio (*Crónica de un niño solo*, 1965; *El romance de Aniceto y la Francisca*, 1967; *El dependiente*, 1968) y Hugo Santiago (*Invasión*, 1969) trabajan dentro de esas estructuras de producción y distribución aunque desde un lugar excéntrico que se mantiene ajeno a todos sus clichés».⁴

Esta excentricidad de *Invasión* merece especial atención porque, como intentaremos demostrar, hace buena la segunda acepción de «excéntrico» que encontramos en el *Diccionario de uso del español* de María Moliner: «pieza de una máquina que, girando alrededor de un punto que no es su centro, sirve para transformar un movimiento rectilíneo en circular y viceversa». Por tanto, «transformación», «movimiento en línea recta», movimiento circular» serán nociones abstractas a interrogar tanto en la poética que funda las elecciones concretas de la película como en sus derivaciones posteriores. Y para ello es necesario, como no, volver a empezar.

³ David Oubiña, *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2011, p. 156.

⁴ Con todo queda un lazo accesorio que pondrá en relación *Invasión* con el «nuevo cine argentino». En el momento de su estreno en octubre de 1969 en el cine Hindú de Buenos Aires, la publicidad del filme se compondrá de cinco estrictas frases. Las cuatro primeras: «La imaginación toma el cine»; «Un film líder»; «una verdad prohibida para menores de 18 años»; «Venga a luchar al cine Hindú». La última: «El Nuevo Cine Argentino declara la guerra».

Las sinopsis

Invasión es la leyenda de una ciudad, imaginaria o real, sitiada por fuertes enemigos y defendida por unos pocos hombres, que acaso no son héroes. Luchan hasta el fin, sin sospechar que su batalla es infinita.

Jorge Luis Borges⁵

Invasión renueva el tema de la *Iliada*, pero no canta la astucia ni la eficacia del vencedor, sino el coraje de unos pocos defensores de una Troya muy parecida a Buenos Aires. Allí no faltan la barra de amigos ni los tangos o milongas. Homero me disculpe: el corazón está siempre de parte de los defensores.

Adolfo Bioy Casares⁶

El autor y su obra

Hugo Santiago Muchnik (1939-2018) cursa estudios en la Universidad de Buenos Aires entre 1956 y 1958, en los que asiste de forma asidua a las lecciones que impartía en la Facultad de Filosofía y Letras (cátedra de Literatura Inglesa y Norteamericana⁷) por Jorge Luis Borges. En aquel momento, tras el derrocamiento de Perón en 1955 y su marcha al exilio, el nuevo gobierno había nombrado a Borges (que siempre había mostrado su oposición frontal al peronismo) profesor en la Universidad pese a carecer de cualquier acreditación académica. En paralelo Santiago asiste a los cursos de teatro que dictaba la actriz de origen austriaco, Hedi Krilla, que luego formaría parte del elenco de *Invasión*.

En 1959, se traslada a París gracias a una beca del Fondo Nacional de las Artes. Allí será donde a través

⁵ En Edgardo Cozarinsky, *Borges en/y/ sobre cine*, Madrid, Fundamentos, 1981, p. 86. Según relata Santiago en el documental de Alejo Moguillansky citado en la nota 34 se trata del texto dictado directamente por Borges con destino al Press-book del filme preparado con motivo de su exhibición en la Quincena de Realizadores del Festival de Cannes de 1969.

⁶ Citado en David Oubiña, «En los confines del planeta (El cine conjetural de Hugo Santiago)», en *Filmología. Ensayos con el cine*, Buenos Aires: Manantial, 2000, p. 212.

⁷ Puede leerse una transcripción del curso que Borges impartió en esta cátedra en 1966, realizada a través de los apuntes recogidos directamente de sus clases, en *Borges profesor* (Martín Arias y Martín Hadis, eds.), Buenos Aires, EMECÉ, 2002.

de la mediación de Ramón Gómez de la Serna y Jean Cocteau, entra en relación con Robert Bresson del que se convertirá en asistente, participando como ayudante en el rodaje de *El proceso de Juana de Arco* (*Le procès de Jeanne d'Arc*, 1962).⁸ Santiago siempre valorará este aprendizaje como decisivo a la hora de configurar su pensamiento cinematográfico, reconociendo que el rigor formal con el que Bresson afrontaba la escritura fílmica le transformó por completo.

Tras realizar dos cortometrajes en 35 mm (*Los contrabandistas*, 1967; *Los taitas*, 1968) se embarcó en la preparación de su primer largometraje para el que desde el primer momento pensó en Jorge Luis Borges como guionista. A mediados de 1967 (ver infra Anexo) había obtenido, a través de la mediación de Adolfo Bioy Casares, estrecho colaborador e íntimo amigo de Borges,⁹ la promesa de colaboración de ambos escritores en el proyecto en curso.¹⁰

Como recoge el testimonio directo de Bioy, el compromiso quedó limitado a una veintena larga de folios en los que se esbozaban algunos de los temas y figuras del futuro filme. Además incluía la estricta cláusula que estas páginas o borradores no se hicieran públicos nunca. Así ha sido hasta el momento actual.

Este es el momento adecuado para poner sobre la mesa un tema que afecta a la concepción del filme que nos ocupa pero que lo trasciende para sobrevolar el conjunto de la obra de Santiago.¹¹ Y para ello nada me-

⁸ Ver «Cronología», en David Oubiña (compilador), *El cine de Hugo Santiago*, Buenos Aires: Ediciones Nuevos tiempos, 2002, pp. 115-118.

⁹ Borges siempre calificó su relación con Bioy Casares como de «amistad sin intimidad». Nada que ver con la que mantuvo con otros colegas literarios como Manuel Peyrou o Manuel Mujica Láinez (ver notas 52 y 63 respectivamente).

¹⁰ El primer trabajo como guionistas cinematográficos de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares se remonta al año 1951 en el que está fechado el guion de *Los orilleros*, que no fue llevado a la pantalla hasta 1975 por Ricardo Luna. Con motivo del lanzamiento de la película la editorial Losada sacó al mercado ese mismo año una edición del mismo junto a otro guion de sus autores, *El paraíso de los creyentes*, en su colección Biblioteca Clásica y Contemporánea. Existe una edición anterior del texto literario en la misma editorial en 1955. En 1953, Borges participó, en colaboración con el cineasta Leopoldo Torre-Nilsson en la redacción del guion de *Días de odio*, muy libre adaptación de su relato «Emma Zunz», publicado inicialmente en 1948 en la revista *Sur* y al año siguiente en el volumen titulado *El Aleph*. Cozarinsky cuenta que aunque Borges «no ha desdeñado oportunidad de publicar su disgusto con esa adaptación (...) colaboró estrechamente en la redacción con el director de ese libreto y no objetó la inclusión de su nombre en los títulos» (Edgardo Cozarinsky, *Borges en / y / sobre cine*, Op. cit., p. 116).

¹¹ Compuesta de un número reducido de largometrajes (a los que habría que añadir

que establece una conexión con otro cineasta con el que comparte algunas elecciones primordiales. Porque Hugo Santiago, como Alain Resnais, será un cineasta literario. Como sucede también con Resnais todos los proyectos fílmicos de Santiago tomarán su base no de guionistas cinematográficos tradicionales sino de escritores reputados a los que no se pide que adapten alguna obra suya preexistente sino que escriban un libreto original para un filme de nuevo cuño. Si repasamos la filmografía de los largometrajes de Resnais entre 1959 y 1968 encontraremos que el cineasta habrá recurrido para «componer» sus filmes a tantos escritores como películas realiza: *Hiroshima, mon amour* (Marguerite Duras), *El año pasado en Marienbad* (Alain Robbe-Grillet), *Muriel* (Jean Cayrol; que, es verdad, ya había escrito el texto del cortometraje *Noche y niebla* con anterioridad), *La guerra ha terminado* (Jorge Semprún), *Je t'aime, je t'aime* (Jacques Sternberg).

Este patrón creativo, que continuará en la futura obra del cineasta francés, recorre toda la obra del creador argentino, con la excepción de que, en su caso, Borges y Bioy Casares escribirán también su siguiente película, *Los otros / Les autres* (1974). Por lo demás, *El juego del poder* partirá de un guion firmado por el novelista y ocasional crítico cinematográfico Claude Ollier, *Las veredas de Saturno* movilizará la escritura de Juan José Saer, *Le loup de la côte Ouest* recurrirá a Santiago Amigorena que, en este caso sí utilizará como punto de partida una novela policial de Ross MacDonald. En su última obra, *El cielo del Centauro*, Santiago redactará el guion en compañía del mucho más joven cineasta Mariano Llinás, también involucrado en su producción.

Digo esto porque la invención de Santiago parece ejercerse con soltura sobre un universo cuya creación él pone en marcha, para luego colaborar con los escritores en el despliegue narrativo del mismo, dejar en sus manos (parece) el asunto de los diálogos (el inconfundible «aroma» Borges que destilan sus dos primeros largos

dir sus filmaciones parateatrales o televisivas): *Invasión* (1969); *Los otros* (*Les autres*, 1974); *Écoute, voir...* (*El juego del poder*, 1979); *Las veredas de Saturno* (*Les trottoirs de Saturne*, 1985); *La fable des continents* (1991); *Le loup de la côte Ouest* (2002); *El cielo del Centauro* (2015).

puede encontrar buena parte de su fundamento en esa dimensión) e imprimir su marca más personal en los temas de la puesta en escena y montaje, espacios en los que el cineasta puede poner a prueba su raigambre bressoniana.

Si atendemos a lo que Santiago relata en el documental que acompaña a la edición en DVD de *Invasión*, el guion del filme se construye pacientemente a lo largo de un año en el que se suceden conversaciones diarias entre Borges y el cineasta en el despacho que este ocupaba en la Biblioteca Nacional. Trabajo completado en laboriosos trabajos en solitario proseguidos por las noches por el cineasta para encajar en formato de guion cinematográfico los creativos vagabundeos vespertinos.

Repasemos por un instante la cronología del filme (ver infra Anexo). El 8 de julio de 1967 Bioy y Borges entregan a Santiago los folios que contienen el «resumen del film». Pocos días más tarde, el 17 del mismo mes, le hacen llegar unas escenas adicionales. Una semana después reciben el cheque que salda su colaboración. Entre el 4 de agosto de 1967 y el 8 de abril de 1968, Bioy viaja a Europa. Por su parte Borges, recién casado con Elsa Astete, permanece en USA entre septiembre del 67 y abril del 68. El testimonio de Bioy nos señala que el rodaje de *Invasión* comenzó el 27 de mayo de 1968 y que su primera visión del filme terminado tuvo lugar el 24 de junio de 1969.

Si contrastamos las dos informaciones, el trabajo conjunto entre Borges y Santiago tuvo que desarrollarse entre finales de julio de 1967 y septiembre del mismo año y quizás prolongarse a lo largo de 1968 en el breve intervalo entre el retorno de Borges de USA y el comienzo del rodaje (cuya complejidad casa mal con las discusiones relajadas entre el cineasta y el escritor que el primero pinta en sus declaraciones). Es verdad que queda un año entre la realización y los primeros visionados, pero no es fácil compaginar los ritmos creativos de dos momentos tan diversos como la ideación (en el relato de Santiago el filme se va creando poco a poco) y su plasmación concreta. Queda por tanto, un agujero negro que no permite pasar con facilidad de un texto inicial (los famosos veinte folios pergeñados entre Bioy

y Borges), con una estadía en un guion de rodaje preciso, y un filme terminado, en un viaje que lleva desde un borrador inalcanzable a la evidencia de unas imágenes y unos sonidos irrefutables.

Borges y Bioy Casares

Reconociendo que es el imán de Jorge Luis Borges antes que el prestigio más secreto de Bioy el que ha atraído la crítica hacia el filme que nos ocupa, quizás pueda ser relevante preguntarnos, como paso necesario para comprender mejor aquello con lo que se dio de bruces en *Invasión*, ¿qué busca —o mejor quizás, qué encuentra— Borges en el cine?

Disponemos de dos aproximaciones relevantes a este problema. La primera proviene del trabajo pionero de Edgardo Cozarinsky que en 1974, como ya hemos aludido más arriba, dio a la imprenta un breve pero enjundioso volumen titulado *Borges y el cine*, cuyo título se modernizó de forma decisiva (¡esas barras tan setenteras!) en su nueva reencarnación en 1981 para denominarse *Borges en/y/ sobre cine*.¹² Con nitidez Cozarinsky lo señala de entrada: para Borges el cine aparece desde su primera frecuentación del mismo «asociado a la práctica de la narración (...) como accesible repertorio de referencias, (...) como ilustración de temas dispares». Vistas las cosas así, imposible negarle su capacidad de «enriquecer la vida difundiendo apariencias». Pero es que, además, este nuevo instrumento narrativo, presenta varias dimensiones que lo hacen resultar especialmente atractivo a sus ojos: primero, movilizándolo una sintaxis menos discursiva que la verbal, mediante una «magia lúcida» que hace que los filmes presenten un «proceder mediante imágenes discontinuas» que le evitan pasar por las horcas caudinas de la novela, despojando al relato de ese tejido conectivo que suele utilizarse para relacionar los momentos relevantes del relato escrito. Alguien tan sensible a eso que Stevenson había llamado el «aspecto plástico de la literatura» se había dado de

¹² Edgardo Cozarinsky, *Op. cit.*

bruces en los filmes de *gangsters* de Josef von Sternberg («en estas novelas cinematográficas, hechas también de significativos momentos», en sus propias palabras) con un método de «montaje» susceptible, como subrayará Cozarinsky, de «poner en escena un mecanismo narrativo antes que una narración particular». A lo que habría que incorporar que el escritor apreciaba que «en estos tiempos en que los literatos parecen haber descuidado sus deberes épicos, creo que lo épico nos ha sido conservado, bastante curiosamente, por los *westerns* (...) en este siglo el mundo ha podido conservar la tradición épica nada menos que gracias a Hollywood». ¹³ Como veremos, no estamos tan lejos de *Invasión* como parece.

La segunda aproximación proviene de la mirada que David Oubiña vertió sobre la relación entre Borges y el cine intentando separarse del camino hollado por Cozarinsky. ¹⁴ Oubiña parte de la idea de que la posición implícita en Borges de que el cinematógrafo no es sino un avatar de la literatura corre el peligro de hacerle «malversar» su capital creativo, al dejar en el olvido las modificaciones que sobre los materiales estrictamente narrativos movilizados por el relato lleva a cabo una tecnología que pone en funcionamiento un régimen diferente, el de la imagen y los sonidos. La «miopía» de Borges le lleva a «ver» en los filmes únicamente «los argumentos logrados», «los momentos significativos», «su coherencia dramática», mientras repudia en ellos «la psicología», «los diálogos inverosímiles», «el romanticismo». Aunque también recuerda, y esto me parece decisivo, que será lo mismo que le fascina en la literatura lo que buscará en los filmes que escriba en compañía de Bioy Casares: «la estilización», «los personajes arquetípicos», «la obsesión de una trama perfecta que gire por sí misma», «el trabajo sobre los géneros», en fin. ¹⁵

Años más tarde Borges insistirá en estos aspectos del filme ¹⁶:

«se trata de un film fantástico y de un tipo de fantasía que puede calificarse de nueva (...)» ¹⁷ Se trata de (...) la situación de una ciudad (la cual, a pesar de su muy distinta topografía, es evidentemente Buenos Aires) que está sitiada por invasores poderosos y defendida — no se sabe por qué — por un grupo de civiles. (...) Son gente que trata simplemente de salvar a su patria de ese peligro y que van muriendo o haciéndose matar sin mayor énfasis épico. Pero *yo he querido que el film sea finalmente épico; es decir que lo que los hombres hacen es épico, pero ellos no son héroes.* (...) Aquí tenemos a un grupo de hombres (...) bastante banales algunos (...) que está[n] a la altura de esa misión que han elegido. (...) De modo que —lo repito— *bemos intentado (no sé con qué fortuna) un nuevo tipo de film fantástico (...)*. ¹⁸ [la cursiva es mía]

Ahí donde Bioy Casares piensa, recuerda Oubiña, que «es preciso negociar con el cine» en la medida en que «no narra lo mismo [que la literatura] con otros medios sino que debe construir una forma narrativa diferente, con una especificidad propia», Borges rechazará cualquier atracción epidérmica hacia una «modernidad convencional» para hacer suya la idea (la luminosa ex-

¹⁶ Borges en F. Sorrentino, *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, Buenos Aires: Editorial El Ateneo, 1996 (citado en *El cine de Hugo Santiago*, op. cit., pp. 99-100).

¹⁷ La afirmación de Borges de que *Invasión* es un «film fantástico y de una fantasía que puede calificarse de nueva» nos obliga a poner sobre la mesa una referencia inexcusable. Entre los años 1957 y 1959, el escritor y guionista de historietas Héctor Germán Oesterheld (1919-1977) publicó en forma de serial, con dibujos de Francisco Solano López, su relato titulado *El eternauta*, auténtico clásico de la historieta latinoamericana en el que se relata una invasión de la tierra por extraterrestres y la resistencia de un pequeño grupo de supervivientes en Buenos Aires. Para una rápida confrontación de las posiciones políticas y literarias de Borges y Oesterheld, véase el texto de Guillermo Saccomanno «HGO: Lo mejor de nosotros», incluido en el catálogo de la exposición *Oesterheld. Héroes colectivos*, Buenos Aires: Salas Nacionales de Exposición Palais de Glace, s/f.

¹⁸ Aunque unos años antes a mediados de los ochenta, en largo coloquio con Osvaldo Ferrari (*En diálogo*, edición definitiva, 1985) había declarado lo siguiente: «Tenemos, además, los argumentos que usted ha escrito: por ejemplo, *Invasión*, con Bioy Casares. / Sí, está bien, pero... yo no tengo nada que ver con eso. (...) En el caso de *Invasión*, yo suministré dos de las muertes. Pero nunca entendí el argumento. Y, cuando vi el film, lo entendí menos todavía. Me pareció un film muy confuso, Y, además, creo que han invertido el orden temporal, el orden cronológico. De modo que, con eso, se vuelve del todo intrincado. A mí me pareció muy malo ese film. Porque se llama *Invasión*, y hay un grupo en él; está Macedonio Fernández y un grupo de discípulos suyos, y no se sabe si ellos conspiran para invadir la ciudad o si están secretamente defendiéndola. Pero, por qué una ciudad no es defendida por tropas regulares, y la defensa queda a cargo de diez personas, eso no se explica. / Cada vez que lo llevan al cine, Borges, parece que lo tergiversan. / Sí, creo que sí» (cap. 25). Estamos ante un auténtico jardín de declaraciones que se bifurcan.

¹³ Borges entrevistado por Ronald Christ para la *Paris Review* en 1970. Citado en Cozarinsky, op. cit., pp. 14-15.

¹⁴ David Oubiña, «El espectador corto de vista: Borges y el cine», en *Variaciones Borges*, n.º 24, 2007, pp. 133-152.

¹⁵ Puede establecerse una comparación provechosa entre *Invasión* y el filme de los Hermanos Taviani, estrictamente coetáneo, *Sotto il segno dello scorpione* que también se organiza en torno a una trama y arquetipos de fuerte raigambre Homérico-virgiliana.

presión es de Oubiña) de que la forma auténtica de ser moderno reside en una radical inactualidad: de ahí el rescate de la épica en una versión, eso sí, reconducida bajo el prisma (como atestiguará la milonga incluida en el filme) de los «guapos» y cuchilleros de las postreras décadas decimonónicas y primeras del siglo XX, capaz de maridar la actualidad visual y lo desfasado de un comportamiento ya caducado. En el fondo a *Invasión* no le vienen mal las palabras con las que Cozarinsky da cuenta del estupor del propio escritor ante el éxito de su «Hombre de la esquina rosada»: lo que Borges propondrá a Santiago (o Santiago extraerá de Borges) tiene que ver con una «filología imaginaria», con un «costumbrismo puramente verbal», capaz de despojar el pintoresquismo hasta dejarlo en pura osamenta. Que, haciendo de los héroes unos sujetos débiles y dubitativos cuando no cobardes, conseguirá desprenderse de la ganga del momento que siempre acecha, como una costra que no es fácil dejar de lado, a las imágenes cinematográficas. El milagro de *Invasión* reside, en una parte muy importante, en la renuncia de la obra a transitar por los trillados caminos de una modernidad que lleva impresa su fecha de caducidad, para instalarse en una especie de tierra de nadie (no es banal la arcaica elección de la circular «forma Ilíada» en lugar de la más acomodaticia y progresiva «forma Odisea», supuestamente más adaptada al arte del cinematógrafo).¹⁹

Es interesante tomar nota de que en este caso se renuncia a todos los *gadgets* cinematográficos de la modernidad más visible de corte metafílmico que lastrarán la siguiente colaboración de los escritores con Santiago: *Los otros* (Les autres, 1974) buscará abiertamente su reconocimiento como «filme moderno» desde la escena misma de apertura en la que comparecen los dos escritores en un *film de famille* que, se argumente como se argumente, nada añade al relato. Quizás uno de los momentos más significativos de esta película sea la fa-

mosa escena de amor. Lo que en el guion no era sino una mera mención esquinada al acto sexual («Valerie le enseña a Spinoza los gestos del amor»)²⁰ se convierte en el filme en una larga y prolija escena de sexo *à la mode*, rematada por la exhibición de toda la parafernalia movilizada para el rodaje. Modernidad de pacotilla que solo hubiera podido ser conjurada (y Borges quizás habría podido soñarlo) con la filmación directa de la página que contenía dicho aserto. La modernidad nunca está donde cierta crítica (y así sucedía con la francesa de aquellos días) cree vislumbrarla. En ese sentido *Invasión* hace suya (y no creo que a Borges le hubiera desagradado) esa frase de Charles Peguy que los Straub colocaron en el frontis de la edición del guion de *Chronik der Anna Magdalena Bach*: «Faire la révolution c'est aussi de remettre en place des choses très anciennes mais oubliées».

Por una vez (que no volvería a repetirse en *Los otros*, pese a su gran acogida por una parte significativa de la crítica francesa en el momento de su estreno) en un filme (donde, no lo olvidamos, cada imagen es siempre necesariamente concreta) se asiste en *Invasión* a un matrimonio casi imposible entre la reconstrucción de un mundo en el que conviven pasado inmemorial (se está relatando, recordemos, una «batalla infinita») y un presente del que se subrayan sus rasgos más arcaizantes con el despojado esquematismo de un argumento esencializado, habitado por el furor estructural de retornos y simetrías en el que, cuando se le habla de Aquilea el espectador está obligado a reconocer Buenos Aires [imágenes 01-02], y cuando ve un estadio de fútbol a captar su arquetipo primigenio, su carácter de anfiteatro griego²¹

²⁰ En palabras de Hugo Santiago (que en absoluto resuelven el problema): «En *Los otros* hay una larguísima escena erótica que de algún modo ya estaba en el guion de Borges y Bioy, pero allí ocupaba una sola frase: 'Valerie le enseña a Spinoza los gestos del amor'. En el film, esa línea se despliega a lo largo de quince minutos; sin embargo, la actriz no hace otra cosa que lo que se dice en el guion: efectivamente, Valerie le enseña a Spinoza los gestos del amor» (Oubiña, David y Aguilar, Gonzalo, «Partituras. Entrevista a Hugo Santiago», *El guion cinematográfico*, Buenos Aires: Paidós, 1997, p.126).

²¹ Pero no todo son alusiones a un pasado mítico detectable en un presente en curso. Esta misma figura de la cancha deportiva encerraba, sin que esto pudiera prevalecer cuando el filme se realizó, un uso futuro ominoso de ese espacio. Cozarinsky (op. cit., p. 125) lo señaló con una fórmula inapelable: «la historia ha desteñido sobre el puro objeto de ficción que quiso ser el film». Volveremos sobre este tema en la medida en que pocas veces se ha hecho tan visible que existe un presente del presente, pero también un presente del pasado y uno del futuro (San Agustín).

¹⁹ Como señala con precisión Raymond Queneau, «Toda gran obra es una Ilíada o una Odisea, estas últimas mucho más numerosas que las primeras: *Satiricón*, *Divina comedia*, *Pantagruel*, *Don Quijote de la Mancha* y, por supuesto, *Ulises* (...) son odiseas, es decir relatos de tiempos plenos. Las ilíadas son, por el contrario búsquedas del tiempo perdido: ante Troya, en una isla desierta o en casa de los Guermantes» (*Bâtons, chiffres et lettres*, París, Gallimard, 1950-1965, p. 117).



Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4

[imágenes 03-04]. *Invasión* recupera el aliento homérico (la expresión pertenece a George Steiner) al «no reflejar sólo un acontecimiento único, sino más bien un nutrido catálogo de desastres».²²

De aquí que el Buenos Aires contemporáneo de la filmación —reubicado en un banal 1957, ahora denominado Aquilea²³ y descompuesto en zonas de imprevista comunicación entre sí tales como Frontera Sur, Frontera Norte, Frontera Suroeste, Frontera Noroeste— conviva con la voluntaria artificiosidad de unos diálogos

²² George Steiner, «Homero y los eruditos» (1962), en *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Barcelona, Gedisa, 1994, p. 165.

²³ Cuenta Santiago que mientras preparaba el filme telefoneó a Borges a Harvard para proponerle un posible nombre para la ciudad sitiada de entre un listado de nombres marcados por una historia de destrucción. Aquilea fue el elegido por el escritor. El nombre proviene de una ciudad italiana del Friuli-Venecia, asolada por los hunos en el siglo V.

que modulan una retórica intemporal [imágenes 05-06-07-08]. Retórica de la que es una buena muestra la primera conversación telefónica entre Don Porfirio²⁴ y Herrera²⁵: «Tantos años sin salir de las vísperas. Ahora ellos están por entrar. Este día es hoy»/«Mejor así. Uno se cansa de esperar». Diálogo que encuentra un reflejo invertido en el último intercambio verbal entre los dos

²⁴ Interpretado con una espléndida demostración de impasibilidad por el reputado músico contemporáneo argentino Juan Carlos Paz (1897-1972), en su única presentación cinematográfica. Véase Corrado, Omar. «Paz, Juan Carlos». *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 volúmenes (Emilio Casares, José López-Calo, Ismael Fernández de la Cuesta, y María Luz González Peña, eds.), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999–2002.

²⁵ Encarnado por el actor y realizador chileno-argentino Lautaro Murúa (1926-1995). Entre sus más destacados trabajos como realizador se cuentan *Alias Gardelito* (1962), *La Raulito* (1975) o *Cuartetes de invierno* (1985). Exiliado en nuestro país desde 1976, los espectadores españoles le recordarán como actor en filmes como *La muchacha de las bragas de oro* (Vicente Aranda, 1979) o *Belmonte* (Acheró Mañas, 1995).



Imagen 5



Imagen 6



Imagen 7

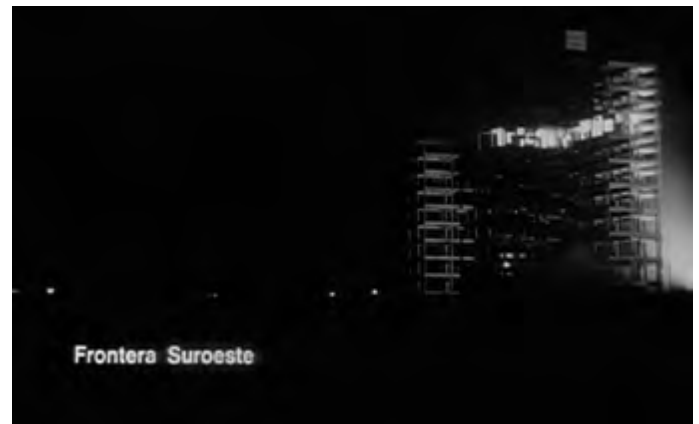


Imagen 8

hombres, el hombre de confianza y su jefe: «Don Porfirio, yo siempre cumplí lo que usted me mandó. Pero esta ciudad no tiene remedio. Ya no cuente conmigo. ¿A qué morir por gente que no quiere defenderse?»/«La ciudad es más que la gente».²⁶

Similar relación se establecerá entre las modernas y, si se me permite la expresión, burocráticas gabardinas blancas de los invasores con los atildados y un tanto *demodés* atuendos de los defensores, con un Don Porfirio

²⁶ Estos dos diálogos cobran su pleno sentido si los ponemos en relación con el que mantienen el jefe de los invasores y Herrera ya bien avanzado el filme: «Mejor que abandone Herrera. ¿Por qué nos resiste si la gente está esperando lo que les vamos a vender? / «La gente no se da cuenta y los que se dan cuenta tienen miedo como yo». Según relata Santiago a Oubiña en el documental «Variaciones sobre un guion», este diálogo fue, junto con el que mantienen Herrera e Irene, su amante, en el campo, uno de los últimos añadidos de Borges tras su retorno de Estados Unidos con el filme ya en plena producción.

de educado comportamiento, poncho sobre los hombros y mate en la mano.²⁷ Así describe el crítico francés Gérard Langlois el personaje [Imagen 09]:

El personaje del viejo es muy complejo. Digamos que contiene todos los grupos y aún más; de ahí que sepa desde el comienzo cómo van a desarrollarse los acontecimientos. En cierto sentido, se sabe con seguridad fuera de la historia. El viejo puede ser también la representación del viejo caudillo liberal, en sentido de la moral estricta. Pero también puede ser el tiempo, ese tiempo que, más que un tema, es la estructura fundamental del

²⁷ Modelado por Borges, según relata Santiago, según la imagen de Macedonio Fernández (1874-1952). Escritor, filósofo y abogado argentino. Compañero de estudios del padre de Borges y desde el retorno del escritor a Argentina en 1921, su amigo íntimo. En 1960 Borges prologó una antología de Macedonio al que aludía como «hombre que no se cansaba de ocultar, antes que mostrar». En 1967 se publicó, quince años después de la desaparición del escritor, su obra maestra empezada a redactar en 1925, la (anti)-novela titulada *Museo de la novela eterna*.



Imagen 9

film. Está presente en el momento de la muerte de la ciudad, bajo cierta forma, a la vez que está presente en algo que se inaugura, pese a que de eso se lo relegue.²⁸

La vaguedad de unas acciones —trufadas de encuentros en *terrains vagues*, bares, *meublés*, velorios— en que se mueven los personajes, permite que brille aquello que el filme busca poner en valor, el miedo (y el valor) que los condiciona e impulsa, sin ninguna adherencia de otro elemento adyacente que no sea la amistad a toda prueba que parece existir entre los conjurados defensores («la amistad es una pasión tanto más lúcida que el amor», escucharemos en el filme); de la misma manera, el vaciado de cualquier psicología obliga al espectador a atender en las decisiones de los mismos de forma directa a sus motivaciones más profundas.

Por eso el verdadero corazón emocional del filme reside en la milonga que se incluye en su primera parte y en la que se sintetizan todos los valores que se ponen en juego en una partida que se sabe perdida de antemano. La expresión *milonga* proviene de la lengua bantú de Angola (lugar de origen de muchos esclavos africanos afincados en el Río de la Plata), en la que la expresión *mu-longa*, plural de *mu-longe*, significa palabra, conversación. De ahí fue adoptada por el lenguaje popular como equivalente de «palabreo», «decir cosas» en las que se urdían relatos

con sentimientos propios de la tristeza de la condición del esclavo. El *Diccionario* de la RAE recoge la acepción que nos interesa: «Composición musical folclórica argentina de ritmo apagado y tono nostálgico, que se ejecuta con la guitarra». En 1965 Borges, pocos años antes de embarcarse en la aventura de *Invasión*, había publicado *Para las seis cuerdas*, uno de sus libros poéticos más célebres formado por apenas once piezas. En el prólogo al volumen el escritor explicaba su relación con esta forma literaria-musical, aprovechando para reiterar su lejanía personal hacia cualquier sensiblería y artificiosidad. Y, de paso, insistir en su voluntad elegíaca:

En el modesto caso de mis milongas, el lector debe suplir la música ausente por la imagen de un hombre que canturrea, en el umbral de su zaguán o en un almacén, acompañándose con la guitarra. La mano se demora en las cuerdas y las palabras cuentan menos que los acordes.

He querido eludir la sensiblería del inconsolable «tango-canción» y el manejo sistemático del lunfardo, que infunde un aire artificioso a las sencillas coplas.

Compuestas hacia mil ochocientos noventa y tantos, estas milongas hubieran sido ingenuas y bravas; ahora son meras elegías.

El texto de la que se recoge en el filme retoma del libro aludido y de manera íntegra el de la titulada «Milonga de Flores», redactada en seis estrofas (la primera y la última se repiten) de sencillos octosílabos con rima consonante en los versos pares. Este es el texto que podemos leer en la publicación original:

Manuel Flores va a morir.
Eso es moneda corriente;
Morir es una costumbre
Que sabe tener la gente.

Y sin embargo me duele
Decirle adiós a la vida,
Esa cosa tan de siempre,
Tan dulce y tan conocida.

Miro en el alba mis manos,
Miro en las manos mis venas;
Con extrañeza las miro
Como si fueran ajenas.

²⁸ G. Langlois, «Le fantastique, une manière de percer le réel», *Les Lettres Françaises*, 27/01/1971 (citado en *El cine de Hugo Santiago*, op. cit., p. 57).

Vendrán los cuatro balazos
Y con los cuatro el olvido;
Lo dijo el sabio Merlín:
Morir es haber nacido.

¡Cuánta cosa en su camino
Estos ojos habrán visto!
Quién sabe lo que verán
Después que me juzgue Cristo.

Manuel Flores va a morir.
Eso es moneda corriente;
Morir es una costumbre
Que sabe tener la gente.²⁹

Fue musicalizado por Aníbal Troilo y recitado en la película por Roberto Villanueva que encarnaba al personaje de Silva, doblado a la guitarra por Roberto Greda y Ubaldo de Lío.³⁰ Santiago ha recordado su insistencia con el escritor para que pudieran incluir una milonga en un filme «que sucedía en los barrios». «Sí, por supuesto», cuenta que le respondió Borges, «será la milonga de un tal Flores». Tras cada encuentro diario el poeta prometía al cineasta que al día siguiente saldría a caminar para componerla. Un día el escritor comentó al aterrado cineasta que por fin había salido a pasear por La Recoleta en busca de las palabras del poema y que cuando más concentrado estaba fue interrumpido por un «estúpido que vino a hablarme de no se qué y se me fue la milonga». Afortunadamente, al de unos pocos días le sorprendió cuando en una de sus sesiones

vespertinas de trabajo le enseñó copiada a máquina por la secretaria de la Biblioteca Nacional el texto que iba a abrir y cerrar la milonga del filme:

Para los otros la fiebre
y el sudor de la agonía
y para mí cuatro balas
cuando esté clareando el día.

Es decir, en el filme se contiene una cuarteta nueva que nunca se ha publicado en ninguna de las ediciones posteriores de *Para las seis cuerdas* de tal manera que está indisolublemente unida a la memoria del relato cinematográfico, donde precede a las ya conocidas.³¹

La escena en cuestión tiene lugar en el bar en la que la «barra» que trabaja en la defensa contra la invasión a las órdenes de Don Porfirio se reúne para coordinar y planificar sus acciones³². Mientras Silva declama morosamente los versos, el realizador inserta imágenes de los amigos en diversos grupos o de forma individualizada de tal manera que es imposible evitar la sensación que la alusión del texto a «Manuel Flores», no se refiere solo a un individuo sino que alude a un destino colectivo. Podríamos decir que la milonga funciona a modo de crisol en el que unos destinos singulares se funden en un destino colectivo [imágenes 10-27].³³

²⁹ «Milonga de Manuel Flores» (1968), con música de Aníbal Troilo y letra de Borges. Incluida en *Para las seis cuerdas* (1965). Puede leerse en *Obras completas*, vol. II, EMECE, 1989, pág. 348. Ver infra Anexo 28 de junio de 1969.

Puede verse la secuencia en https://www.youtube.com/watch?v=Vf8ZrOgVN08&ab_channel=CarlosMarb%C3%A1n

³⁰ La milonga comparece una segunda vez, aunque de forma fragmentaria, en el filme en la secuencia en que Silva (como también sucede con Herrera) está cautivo de los «invasores». Mientras, el joven que espera su turno para ser torturado e interrogado en un espacio que no deja de recordar una «instalación» de escultura moderna, rememora las cuatro estrofas centrales.

³¹ El texto usado en el filme modifica también de forma sutil en varios momentos la redacción del publicado en 1985: «Mañana vendrá la bala/y con la bala el olvido» por «vendrán los cuatro balazos/y con los cuatro el olvido»; «¡Cuántas cosas estos ojos/en su camino habrán visto!» por «¡Cuánta cosa en su camino/estos ojos habrán visto!». Finalmente «Miro en el alba mi mano/miro en mi mano las venas» sustituye a «Miro en el alba mis manos/miro en las manos mis venas». Cambios mínimos pero sugestivos.

³² No se debe al azar que la primera conversación que se escucha en el filme tenga que ver con el balompié. Ni por supuesto que el final se resuelva sobre el terreno de juego de un estadio.

³³ Se trata de utilizar la imagen cinematográfica, el texto de la milonga y la música que la envuelve para pasar de lo individual a lo colectivo. De forma similar (pero bien distinta) Jean Renoir había trabajado fórmulas alternativas para una operación del mismo calado en la década de los treinta en filmes como *Le crime de Monsieur Lange* (1936) o *La gran ilusión* (1938), (ver Santos Zunzunegui, «Teoría y práctica de la puesta en forma. Estilización, movimientos de cámara y diálogo de las artes en el Renoir de los años treinta», en *La mirada cercana. Microanálisis fílmico* (edición revisada y ampliada), Santander: Shangrila, 2016, pp. 52-81).



Imagen 10



Imagen 11



Imagen 12



Imagen 13



Imagen 14



Imagen 15



Imagen 16



Imagen 17



Imagen 18



Imagen 19



Imagen 20



Imagen 21

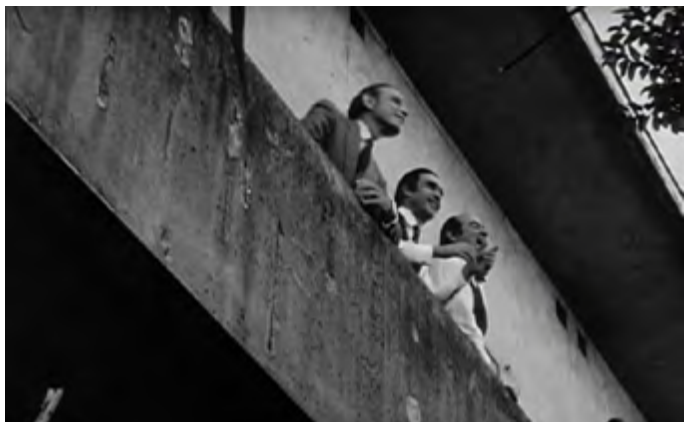


Imagen 22



Imagen 23



Imagen 24



Imagen 25



Imagen 26



Imagen 27

Por su parte Bioy Casares siempre criticó la inclusión, tal y como la conocemos, de la escena de la milonga, so pretexto de que su inusitada duración ralentizaba peligrosamente el desarrollo del filme [ver infra la entrada del diario de Bioy del 28 de Junio de 1969; Bioy había visto la película terminada cuatro días antes]. Se trata de una más de las diferencias que, terminada la producción, mantuvieron (al menos tal y como se recogen en el relato escrito de Bioy), los dos escritores.³⁴ Lo que Bioy parece ser incapaz de comprender es el carácter central de la escena y lo que en ella se juega: no se trata de «interrumpir» el relato sino de dotarlo de un centro de irradiación estética.

Los cómplices

Cualquiera que sea el peso que queramos conceder a Borges (y a Santiago) en la puesta en forma de la historia, no podemos olvidar que el cine es un arte colectivo. Lo que obliga a poner de relieve el rol adicional jugado por, al menos, dos de los implicados en la aventura.

El primero sería su director de fotografía, uno de los más relevantes operadores latinoamericanos de la segunda mitad del siglo XX, Ricardo Aronovich³⁵. Responsable de una austera fotografía que no transige con las habituales convenciones visuales y que se acopla como un guante al filme, sin ninguna concesión a esa luz pulida y banalizada que suele habitar en tantos filmes llamados de «autor». Así describe su creador la imagen buscada:

³⁴ Dos aspectos a subrayar: la diferencia de criterios acerca de la obra de Santiago que Borges manifestó en repetidas intervenciones públicas con relación a las recogidas de su boca por su amigo y colaborador; Hugo Santiago relata a Oubiña en el documental repetidas veces aludido que Bioy, tras la entrega de los míticos folios iniciales, no tuvo ninguna intervención relevante en la redacción definitiva del guion (de hecho, señala, «estaba de paseo por Europa») al tiempo que insiste en la implicación creativa de Borges. Los títulos de crédito del filme ratifican esta afirmación: «Guion cinematográfico Jorge Luis Borges y Hugo Santiago».

³⁵ Que no solo cuidó la imagen del cine de Santiago entre 1967 y 1992, sino que iluminó obras de Ruy Guerra (*Dulces cazadores*, 1969), Louis Malle (*El soplo en el corazón*, 1971), Alain Resnais (*Providence*, 1973), Andrej Zulawsky (*Lo importante es amar*, 1975), Jeanne Moreau (*Lumière*, 1976), Ettore Scola (*La sala de baile*, 1983; *La familia*, 1987) o Raúl Ruiz (*El tiempo recuperado*, 1999), entre otros cineastas importantes.

En el caso de *Invasión*, a pesar de que se trataba de mis primeros años como director de fotografía, me exigió una intensa elucubración para convertir en imagen lo que Hugo [Santiago] pedía: contraste, grano, muchas zonas negras profundas, negros que desbordaran en los blancos, gamas de grises perlados, en fin una miríada de requerimientos fotográficos que yo no había explorado todavía y que exigieron una cantidad de pruebas desconocidas en el cine argentino del momento (...) Estas pruebas nos llevaron a ciertas conclusiones técnicas que aún hoy, treinta y cuatro años más tarde [el texto se redacta en 2002], son interesantes y muy válidas desde el punto de vista técnico/artístico y que bien podría desear utilizarlas hoy en día en un film en blanco y negro con requerimientos similares (¡si fuera en anamórfico, aún mejor!). Cada vez que he visto *Invasión*, me ha hecho lamentar la pérdida del B&N, no por nostalgia del pasado sino por su belleza intrínseca, propia del sistema (...) El haber hecho la restauración de *Invasión* aquí en París, hace tan poco, nos permitió volver hacia atrás en el tiempo, pues cuando vimos por primera vez la copia cero, los primeros cuatro o cinco rollos, copiados del negativo original, que estaba impecable, nos dejó espantados la calidad obtenida por la nueva copia. Era realmente impresionante y creo que el film cobró otra dimensión, aún mayor, después de la restauración.³⁶

El siguiente responsable del *look*, en este caso sonoro del filme, fue Edgardo Cantón, responsable último de su música y sus efectos de sonido³⁷. Cantón que había trabajado con Pierre Schaeffer en el GRM parisino y responsable de lo que se ha dado en llamar «tango surreal»³⁸, combina en su trabajo las músicas tradicionales con la música concreta para dotar a *Invasión* de un tapiz sonoro de una extrema riqueza. De nuevo encontramos en las elecciones estéticas de Santiago la

³⁶ La versión restaurada del filme se abre con el siguiente texto firmado por los Autores: «En 1978, durante la dictadura militar en Argentina, ocho bobinas del negativo original de *Invasión*, realizado en 1969, fueron robadas de los laboratorios Alex de Buenos Aires. Tras veintiún años de bloqueo el esfuerzo y la colaboración desinteresada de Pierre André-Boutang y otros amigos, en Francia y en Argentina, han permitido establecer un nuevo negativo completo. Esta copia ha sido tirada a partir de cuatro bobinas del negativo original y de ocho bobinas obtenidas de un contratipo sacado de dos antiguas copias positivas en 35 mm. Se trata de una primera restauración realizada en 1999 gracias a los técnicos del laboratorio L.T.C., a los del Studio Desmarquet para el tratamiento de las mezclas sonoras, a Ricardo Aronovich, director de la fotografía original y a Hubert Niogret que ha asegurado la producción. Nuestro agradecimiento a todos ellos».

³⁷ En 1973 Moshe Naim produjo un vinilo de 45 rpm. (*Invasión Tango*) que contiene unos ocho minutos de extractos de la banda sonora del filme de Santiago.

³⁸ *Trottoirs de Buenos Aires* (1980), tangos de Edgardo Cantón y Julio Cortázar interpretados por Juan Cedrón en https://www.youtube.com/watch?v=aS0LAAsem3M&ab_channel=2666-TheArtOfListening

influencia de la enseñanza de su maestro Bresson («es preciso que los ruidos se conviertan en música», dice uno de los aforismos de las *Notas sobre el cinematógrafo*). Cantón explica así su método de trabajo:

Hicimos muchas cosas sin saber qué estábamos haciendo, y viendo el film lo sabemos un poco mejor. Muchos elementos fueron encontrados, efectivamente, trabajando sobre el montaje imagen-sonido. De repente, decidíamos poner un pájaro. Me parecía interesante hacer oír un pájaro después del disparo, era algo pero no sabía qué. Dijimos: 'pongamos esto'; no se discutía, no se buscaban razones ni significaciones; se veía si era bueno o malo. Del significado, el carácter premonitorio del pájaro, uno se da cuenta después.³⁹

Cine e historia

El final del filme contiene alguno de los momentos más significativos del mismo en la medida que alguna de sus secuencias ilustran de manera ejemplar la manera en que la obra baraja sus cartas estéticas. Bastará con fijarnos en la secuencia de la entrada de los «invasores» en la ciudad. Lejos de cualquier pompa épica, la escena yuxtapone una serie de imágenes del todo incongruentes en sí mismas si no fuera porque están insertas en un relato que les confiere sentido. Inmediatamente tras el momento en que Herrera es linchado por sus captores, durante casi dos minutos asistimos al interminable desfile de camiones cargados de contenedores, de frágiles avionetas que evolucionan y aterrizan, de lanchas neumáticas que desembarcan en orillas agrestes, de gente que se mueve a caballo por anchas veredas, de automóviles convencionales que se agrupan en forma de cortejo [imágenes 28-33].⁴⁰ Tomadas de manera individual esta serie de imágenes no significan «invasión». Eso es, justamente, lo que las confiere su valor (de nuevo aquí la enseñanza bressoniana: «Aplicarme a imágenes insignificantes (no significantes)»).

³⁹ Fragmento de una entrevista de Andrée Tournès en *Jeune cinéma* (n.º 53, 1973). Citado a partir de *El cine de Hugo Santiago*, op. cit., p. 45.

⁴⁰ Un momento como este hace visible, en términos cinematográficos, uno de los estilemas más singulares de la prosa de Borges: su gusto patente por las enumeraciones, por las listas.

No menos interesante es el final, propiamente dicho, del filme. Sobre el círculo central del estadio de fútbol que ha servido de base a los invasores, Don Porfirio se sienta en el césped junto al cadáver de su lugarteniente, Herrera. En el borde derecho de la pantalla, aparece la palabra FIN. Sin embargo, por corte neto, pasamos a una nueva secuencia [Imágenes 34-35]. Ahora el viejo caudillo aparece rodeado de un grupo de jóvenes que ha sido «dirigido» a lo largo del filme por la única mujer que tiene un rol en la historia, Irene⁴¹, compañera y amante de Herrera. Para entonces ya sabemos que entre los dos amantes nunca se ha compartido el hecho de que ambos trabajan para Don Porfirio, Herrera dirigiendo la resistencia directa, Irene pastoreando a los jóvenes que deberán tomar el relevo de los mayores si la «invasión» triunfa. A su manera, como sucede en todo filme clásico, *Invasión* cumple con la regla de oro de que deben contarse siempre dos historias entrelazadas una de las cuales debe ser una historia de amor.

Don Porfirio, sentado a una mesa tras la que de pie le acompaña Irene, dicta sus órdenes a los «jóvenes»: «Parece que a mi no me quieren muerto. Deben creer que me he quedado solo. ¡Tantos años estuve preparándolos! Ellos ya están adentro. Ahora les toca a ustedes, los del Sur»⁴². A un gesto de su jefe, Irene abandona su lugar para trasladarse a otro de la estancia donde comienza a repartir armas cortas a sus pupilos. Tanto el desplazamiento de la mujer como el traspaso de las armas se lleva a cabo mediante una serie de encadenados que ritman el acontecimiento. Uno de los «jóvenes» se planta ante Irene y mientras sopesa cuidadosamente el revólver que acaba de recibir le espeta: «Ahora nos

⁴¹ Interpretada por Olga Zubarry (1929-2012), conocida en los ambientes cinematográficos como «la Vasca» y una de las estrellas más importante del cine y la televisión argentina de aquellos días. Entre sus filmes más destacados se cuentan varios dirigidos por Hans Hugo Christensen, *El candidato* (Fernando Ayala, 1959) o *A hierro muere* (Manuel Mur Oti, 1962). Interrogada en 2008 sobre su papel en *Invasión* contestó: «Nunca entendí una sola palabra de lo que estábamos haciendo» (en «50 años de *Invasión*: la historia detrás de la mítica película de Borges, Bioy y Hugo Santiago», INFOBAE, 28/02/2019).

⁴² Con mayúscula como corresponde a un motivo de fuerte impronta mitológica. En Borges el Sur no es solo, que también, el lugar límite donde la ciudad se convierte en pampa. Interrogado por Ferrari en un libro ya aludido (cap. 7) el escritor precisa: «el Sur no es un barrio, distinto de los otros, sino el barrio esencial, fundamental de Buenos Aires».



Imagen 28



Imagen 29



Imagen 30



Imagen 31



Imagen 32



Imagen 33



Imagen 34



Imagen 35

toca a nosotros pero tendrá que ser de otra manera». La última imagen de este epílogo que sigue al final antes señalado por la aparición de la palabra fin convencional, muestra a una Irene cabizbaja que, de improviso, levanta la mirada al sesgo para interpelarnos a nosotros espectadores. Un ominoso acorde musical se deja oír. Negro [Imágenes 36-39].

En resumen, no estamos ante un círculo en términos narrativos sino ante una espiral ascendente por más que los acontecimientos futuros queden fuera del filme. Ahora queda claro el sentido de las palabras de Cozarinky a las que aludíamos en la nota 21, cuando sostiene que «aunque Borges y Bioy Casares y Santiago lo refuten, *Invasión* ha ido adquiriendo un sentido a partir de su realización». La película parece adelantar los terribles acontecimientos en que se sumergió Argentina entre 1973 y 1983. De la misma manera el relato cambia, de improviso su «movimiento en línea recta» por otro «circular» o, como ya hemos precisado, en «espiral ascendente».

Hugo Santiago, por su parte, dio carta de naturaleza a esta idea del carácter premonitorio (presente del futuro) de su película al incluirla en la categoría de «desaparecida», aludiendo al robo, ya señalado antes, de varios rollos de negativos de un laboratorio porteño acaecido precisamente durante los años de la dictadura militar:

Nos dijeron que robaban los negativos para sacar las sales y el nitrato de plata y la plata, pero resulta que después de la Segun-

da Guerra Mundial los negativos no son más como eran antes, no se puede hacer eso. Es una pavada. Otros decían que era para fundirlos y hacer peines. No: fue un operativo. Vinieron y los robaron.⁴³

Pero las «lecturas» no han terminado aquí. Con motivo del estreno en el BAFICI 2015 del que sería su filme postrero, *El cielo del centauro*, Santiago volvió sobre el tema:

Hace muy poco se hizo un reestreno de *Invasión* en París y jóvenes apasionados empezaron a decir que estaban mal las lecturas políticas que se habían hecho en los setentas, porque en realidad era un film sobre... ¡ecología! O sobre el comercio [aludiendo a la conversación citada en la nota 26]. Eso era cuestión de estilo, pensado junto con Borges y redactado finalmente por él. No había un mensaje hacia una línea u otra.

Continuará

A partir de su estreno y su éxito crítico (que no popular) el filme se convirtió, quizás con resultados negativos, en el centro gravitatorio de la obra futura de Santiago. De hecho, más allá de su siguiente y última concurrencia con la pareja Borges-Bioy (*Los otros*, 1944), los ecos de

⁴³ En «50 años de *Invasión*: la historia detrás de la mítica película de Borges, Bioy y Hugo Santiago», op. cit.



Imagen 36



Imagen 37



Imagen 38



Imagen 39

Invasión se oyen en una obra mucho más tardía titulada *Las veredas de Saturno* (Les trottoirs de Saturne, 1985), resultado de una colaboración iniciada en 1980 con el escritor Juan José Saer y terminada con la intervención en la versión francesa de Jorge Semprún (ahora el cruce con Resnais se hace efectivo). Santiago describe así esta colaboración:

(...) En 1967 fui a verlo a Borges, con una idea de una ciudad sitiada que se llamaría Aquilea y que sería víctima de una invasión. Esa ciudad tendría sus hombres (pocos) para defenderla, tendría su luz —negros y blancos y los grises más densos del mundo—, sus calles hechas de otras calles, su río turbio e infinito, sus plazas abismales, sus ilimitados atardeceres, su orbe de ruidos —pasos y portales y pájaros y pájaros y estallidos que la amenazarían

como enemigos—, tendría sus tangos y milongas bravías y su Grupo del Sur, que más allá del final saldría a resistir.

Diecisiete años después, exiliado en París como Saer, tuvimos ganas (y necesidad) de hablar de nosotros lejos de Aquilea: imaginar que los antiguos invasores ya habían caído, que nuevas tempestades se habían precipitado sobre el país (Aquilea ciudad era ya la capital de la República de Aquilea), que cantidad de nuevos exiliados aparecían en Francia —unos militantes, otros combatientes, otros víctimas—, y se encontraban con la banda de amigos de un músico de genio: la represión en Aquilea se contagiaba a esos territorios remotos, nadie le escapaba a la peste.

La violencia venía a buscarnos, invadiendo la música y las nostalgias y los grises de mis veredas de Saturno —una y otra ciudad, imaginarias, de dolores y muertes compartidas—, encontrándose en el seno de aquellos aquileanos de París.⁴⁴

⁴⁴ Hugo Santiago: «Notas acerca de *Adiós*», en *Página 12*, 15/09/2009

Aunque Santiago comentó con Saer la posibilidad de hacer una nueva película veinte años después, la muerte del escritor en 2005 frustró esta posibilidad. En 2009 el cineasta acarició la posibilidad de rodar un filme que se llamaría *Adiós* y que culminaría su trilogía sobre Aquilea. En una entrevista de ese año, Santiago subraya que cuando hizo *Las veredas de Saturno* («una película de exiliados en el exilio») se le hizo patente la necesidad de cerrar el ciclo con un filme «sobre un tema muy poderoso: el regreso. Pero el regreso con signo de interrogación», a través de un «tema esencial que es el diálogo de un exiliado con su ciudad». ⁴⁵ Para lo cual, dado que todos sus compinches estaban muertos, «sentí que lo tenía que escribir yo, agarrarlo por los cuernos y es lo que hice». En su diseño

las dos películas precedentes de la trilogía aparecen en la memoria de los aquileanos de hoy. Los personajes del film, los jóvenes, conocen esas películas como películas. Por eso *Adiós* no tiene una continuidad narrativa, de trama con las anteriores. No, hace mucho más que eso: las integra completamente y en el pasado de Aquilea existen esas dos películas que hizo un cineasta que ahora vive en París. Entonces aparecen elementos de *Invasión* o de *Las veredas de Saturno*... pero mencionados, como citas. Y el protagonista conoce muy bien esas películas porque las hizo un amigo de él, las lleva consigo, y en Aquilea se encuentra con gente que también las conoce. Y como sucede en la realidad, mucha gente de ambas películas está muerta, la mayoría de los actores de *Invasión*, que el protagonista conoció, están muertos. Hay en *Adiós* un mundo de gente muerta, hay una relación con la muerte. ⁴⁶

⁴⁵ Continúa Santiago: «Como en un teorema, hay una incógnita, una incógnita que voy a tratar de descubrir. El protagonista es un personaje mayor que yo (tengo 69 años): Sebastián Pinkhas-Molinero tiene setenta y pico, es un aquileano científico. Ya entonces le dije a Saer varias cosas que se me imponían: que el personaje central iba a ser más viejo que nosotros, que iba a ser científico, como algunos amigos científicos que tengo. Un gran científico aquileano que estudió en Oxford, que ahora está en investigación en París y es eminente. Exiliado en Europa desde hace medio siglo, llega por pocos días a Aquilea después de una larga ausencia: el más famoso científico del país, que acaba de recibir el premio Nobel, viene a presidir una conferencia internacional centrada en sus trabajos revolucionarios. Aquí encuentra su memoria, encuentra a su madre de 99 años, encuentra a algún amigo sobreviviente, encuentra a sus muertos, de aquí y de allá. Irónico, controlado, espléndido, dicharachero, terrible, insoportable para algunos, Sebastián se echa sobre Aquilea como en un combate amoroso».

⁴⁶ Luciano Monteagudo, «Lejos o cerca yo vivo en Aquilea» (entrevista con Hugo Santiago), *Página 12*, 15/09/2009.

Adiós, cuya impostación quizás no hubiera desagradado a Borges, nunca se realizó. El aroma de muerte del proyecto alcanzó a su autor que desapareció en 2018.

ANEXO

La intrahistoria: Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, *Invasión* (1967-1971):

(Selección de textos de *Borges* de Adolfo Bioy Casares (edición al cuidado de Daniel Martino, Barcelona, Destino, 2006)*

*Las notas de esta selección retoman las originales de Daniel Martino, con algunas adiciones y apostillas pensadas para un lector español e incorporadas por SZ.

1967

Martes, 6 de junio. Retenido en Buenos Aires por el compromiso con Borges de escribir un argumento para Hugo Santiago Muchnik.

Domingo, 11 de junio. Come en casa Borges. Este incrédulo de los derechos de autor (se impacienta con el tema, no quiere atender) me dice que Amelia Bence ⁴⁷ está desesperada, porque la autorizó a no sé qué, después de haber autorizado para lo mismo a unos colombianos. («Soy tan atropellado en estas cosas, que ni recuerdo lo que hago; si no me muestran el disco los colombianos, no creo que se los grabé»). Ahora pienso que no es así: que autorizó a los colombianos a grabar un poema suyo dicho por Amelia Bence y que después

⁴⁷ Bence, Amelia [Amelia Botwinik] (n.1919). Actriz.

autorizó a gente de aquí. Frías también está desesperado, tratando de arreglar el entuerto: habrá que ver cómo. BIOY: «Tantos años de considerar todo esto como el mundo irreal —sabíamos que los proyectos quedaban en nada— nos educaron en la incredulidad y en la despreocupación; ahora ese mundo se ha vuelto más real que nosotros, y se ha poblado de lobos comerciales». Quiero que todo esto le llegue al cerebro, para su bien. Después empezamos a escribir el film sobre la idea de Hugo Santiago Muchnik.

Martes, 13 de junio. Come en casa Borges. Tenemos que escribir el argumento del film de Muchnik; en septiembre hay que entregarlo, por contrato; Borges se casa y se va a los Estados Unidos. Esta carrera contra el reloj, como dice la gente, excluye aparentemente la posibilidad de que yo también pueda viajar, siempre que no desistamos del film: en ese caso la puerta se abre. Esta noche no pudimos escribir, por falta de ideas; o mejor dicho: de idea del episodio a escribir. BORGES: «No es fácil pensar por encargo. Cuando a uno se le ocurre una idea, se le ocurre con su expresión. Aquí tenemos la idea, pero no sabemos con qué situación expresarla. Mejor llamarlo a Ulyses Petit de Murat⁴⁸, que en dos patadas la despacha. Otro argumento: el de un autor que recibe un cheque para escribir algo y después vende su casa, para reembolsarlo; cualquier cosa antes que trabajar». BIOY: «Ese personaje está más cerca de nosotros». BORGES: «Es claro. Es más simpático, más comprensible». (...) Recuerda que Santiago Dabove⁴⁹ observaba: «Hay personas estúpidas a quienes les gusta el cinematógrafo por el argumento, las fotografías o el

diálogo. El hombre refinado va a ver cuerpos de mujeres. Porque hay que reconocer que las mujeres de las casas públicas no valen nada». También reputaba Dabove superior el cine norteamericano porque «las actrices son todas lindas, en cambio los franceses ponen famosas actrices de teatro, que son cada loro...».

Domingo, 18 de junio. Come en casa Borges. Sobre un film me dice: «Tiene dos partes. La primera, un poco fantástica, son los sueños de la heroína: uno está muy interesado y cree en lo que ve. La segunda es la transcripción de un hecho real —el caso Profumo⁵⁰— con los mismos nombres: entonces no creés nada». De *nuestro* film: «Esto es lo más subalterno que hemos hecho: episodios de Rocamble, aunque no sé muy bien cómo era Rocamble⁵¹». No pecamos de soberbia, pero realmente es un poco estúpido denigrar en estas invenciones el precioso tiempo. Por si acaso, no hemos aceptado el adelanto de trescientos mil pesos que una noche pedimos para iniciar el trabajo. No queremos que nada nos ate.

Lunes, 19 de junio. Come en casa Borges. Acelerada invención de episodios y personajes para el film.

Martes, 27 de junio. Cuando Peyrou⁵² o Borges hablan de cinematógrafo italiano, tienen a films de grose-

⁵⁰ El conocido como «caso Profumo» estalló en 1963 al hacerse público que el ministro de guerra británico John Profumo había tenido una breve relación con una *shongirl* (Christine Keeler), quien aparentemente había tenido, a su vez, encuentros íntimos con el espía soviético Yevgeny Ivanov. Profumo mintió sobre ese hecho cuando fue interrogado oficialmente por la Cámara de los Comunes y el escándalo le forzó a renunciar dañando gravemente la reputación del gobierno del primer ministro Harold MacMillan, quien dimitió de su cargo apenas unos meses después alegando «problemas de salud» (SZ).

⁵¹ Personaje, mezcla de gentilhombre y ladrón creado por el escritor Pierre Ponsou du Terrail (1829-1871) que protagonizó innumerables relatos tanto literarios como posteriormente cinematográficos (SZ).

⁵² Peyrou, Manuel (1902-1974). Escritor y periodista: *El estruendo de las rosas* (1948), *La noche repetida* (1953), *Las leyes del juego* (1960), *Acto y ceniza* (1963), *Se vuelven contra nosotros* (1966). Conoció a Borges en la redacción de *Crítica*, hacia 1933; a Bioy Casares, a través de Borges, hacia 1936. Desde 1940, comió regularmente en casa de los Bioy, generalmente los sábados. Dedicado a la crónica teatral y cinematográfica, además de cuentos y novelas escribió guiones, que no llegaron a filmarse. En 1947 ingresó en la redacción del diario *La Prensa*; cuando fue confiscado por el peronismo (1951) renunció. Tras la caída de Perón, volvió y trabajó en él hasta su muerte. Véase el poema de Borges titulado «Manuel Peyrou», publicado en *Historia de la noche* (1977) y del que extraigo los siguientes versos (volumen II de las *Obras*

⁴⁸ Petit de Murat, Ulyses (1905-83). Escritor y periodista. Conoció a Borges en la Revista Oral de Alberto Hidalgo, a mediados de los años veinte. En 1933-4, en colaboración con Borges, dirigió la Revista Multicolor de los Sábados de Crítica, diario en el que trabajaba desde tiempo atrás como crítico cinematográfico. En 1937, la editorial Destiempo editó su *Marea de lágrimas*. A principios de los cuarenta, escribió con B. un guion basado «en un tema del suburbio»; después Borges, a su pedido, «lo amplió con Adolfo Bioy Casares». En 1946, la empresa Alfár, cuyo directorio integraba Petit de Murat, encomendó a Borges y Bioy Casares la escritura de un guion basado en «Hombre de la esquina rosada». A fines de los cuarenta debió exiliarse en México, donde trabajó como guionista. Regresó en 1955.

⁴⁹ Dabove, Hermanos. Julio César (1890-1965) y Santiago (1889-1951). En su casa de Almirante Brown 752 solían realizar reuniones con Macedonio Fernández. Publicaron en periódicos y revistas.

ro neorrealismo en mente; sólo el idioma hablado los vincula a Rossellini, Antonioni, Visconti, etcétera.

Viernes, 30 de junio. Come en casa Borges. (...) Riendo cita una frase telefónica de Hugo Santiago Muchnik: «Ustedes ya tienen la columna vertebral» (se refería al argumento cinematográfico que estamos cocinando). Él le contestó: «Sí. Ya no somos moluscos». Comenta conmigo: «¿Viste cómo la gente es fácilmente metafórica?».

Lunes, 3 de julio. Come en casa Borges. Tomamos una resolución heroica: no escribiremos el argumento cinematográfico. El contrato a que renunciaremos, que no firmaremos: trescientos mil pesos de adelanto, antes de entregar el trabajo; setecientos mil en cuotas ulteriores, hasta el estreno del film. Entregaremos el resumen del film, en versión corregida. Nos veremos libres de ese yugo. Los productores no comprenderán nuestra resistencia, nuestra poca disposición a firmar y a cobrar. (...)

Miércoles, 5 de julio. Come en casa Borges. Trabajamos, pero no concluimos, por su cansancio, el resumen del film. Mañana lo concluiremos, pasado llamaremos a Muchnik, le daremos esas páginas y le anunciaremos la decisión de no trabajar más. Uno a otro nos recomendamos no ceder a los argumentos de Muchnik. De qué trampa nos libraremos. «Si no, *en una de fregar cayó caldera*», dice Borges.

Sábado, 8 de julio. Comen en casa Borges y Hugo Santiago Muchnik. A Muchnik le digo: «Tengo, para usted, una buena y una mala noticia. La buena es que hemos concluido el resumen del film y que se lo regalamos para que haga lo que quiera. La mala es que no haremos el libreto». Como un caballero, como un buen perdedor, Muchnik acepta mis palabras. Dice que esas diez páginas que le hemos hecho son lo esencial y que

gracias a ellas podrán seguir adelante con el film. Después de comer nos reunimos en el escritorio y leo el resumen del argumento, escrito por Borges y yo. Muchnik se declara satisfecho, feliz, conversa un rato sobre la película, sugiere detalles y modificaciones atinadas y hasta un posible título: *Invasión*.

Comentará luego BORGES: «Es un caballero. No flaqueó en ningún momento. Cuando esté solo en su cuarto se pondrá a llorar. Nosotros le entregamos un argumento que parece de Nick Cáster o de Nick Winter⁵³, pero la realidad nos ha regalado una escena que parece de Henry James: el fervoroso admirador que descubre que los ídolos tienen pies de barro; que los colosos son *chiquititos*. La gente sobrevalúa nuestra capacidad literaria. Yo también creo que si un hombre sabe pintar puede pintar a pedido un gato... Quizá no tenga ganas o no pueda». Dice que los escritores viejos escriben mejor que los jóvenes porque han llegado a conocer los límites de sus posibilidades.

Domingo, 9 de julio. Comen en casa Borges y Hugo Santiago Muchnik. Con Borges, felices de vernos libres del compromiso del film, sin un pensamiento por el dinero que no ganaremos.

Domingo, 16 de julio. Come en casa Borges. Escribimos un episodio para el film (un episodio que ha de sustituir a uno del resumen que entregamos a Hugo Santiago).

Lunes, 17 de julio. Come en casa Borges. Trabajamos en las nuevas escenas de *Invasión*. Me dice: «Flaubert se enteró de que en una novela de Zola iba a aparecer un personaje llamado Pécuchet. Alarmado, le escribe a Zola para que le cambie el nombre. Qué estúpido. ¿Cómo no sabía que sus novelas durarían más que las de Zola?».

completas (Barcelona, EMECE, 1989, pág. 195): «Suyo fue el ejercicio generoso / de la amistad genial. Era el hermano / a quién podemos, en la hora adversa, / confiarle todo o, sin decirle nada, / dejarle adivinar lo que no quiere / confesar el orgullo (...)» (DM y SZ).

⁵³ Nick Carter, protagonista de los folletines escritos por F. Van Renssler Dey (1865-1922), que aúnan aventuras detectivescas y exotismo. Nick Winter, seudónimo de Georges Vinter, protagonista de filmes de aventuras del sello Pathé entre 1906-21: *Max Linder contre Nick Winter* (1912), *Nick Winter et les as de trèfles* (1913), etc. (SZ).

Llega Silvina [Ocampo], con Pezzoni⁵⁴, de ver el estreno de *La chica del lunes*, un film de Torre Nilsson. Silvina: «Tienen razón. Es un pésimo director. De mal gusto, grosero, tonto. El film abunda en toques decorativos, innecesarios, inexplicables, estúpidos. El diálogo está mal escrito y mal dicho: como si la gente leyera en voz alta o recitara. El argumento no existe. Para un film sin argumento se necesita un gran director».

Martes, 18 de julio. Come en casa Borges. Hugo Santiago Muchnik mandó el nuevo contrato para *Invasión*. BORGES: «Qué extraordinario es el muchacho... La bondad es admirable».

Viernes, 21 de julio. Mandaron el cheque del adelanto por las once páginas de *Invasión*.

1968

Viernes, 17 de mayo. Viene a tomar el té Hugo Santiago Muchnik. Empezará a filmar *Invasión* el 27. Me dice que Ferreri es el director de *El cochecito*, film que gustó tanto a Borges.

Domingo, 14 de julio. (...) Después de comer, (...) llega Hugo Santiago, con la milonga de *Invasión* en una cinta. Nuestros grabadores fracasan. Vamos a lo de Susana Bombal.⁵⁵ Después de muchas dificultades el grabador funciona.

Sábado, 10 de agosto. Comen en casa Borges y Peyrou. Cuenta BORGES: «Hoy me pasó una de esas cosas que nos pasan a nosotros y que seguramente nunca le sucedieron a Larreta⁵⁶. Un muchacho me dijo que era amigo de un fotógrafo que trabajaba para Hugo San-

tiago y que, por si me interesaba, iba a tratar de conseguirme un permiso para que presenciara la filmación de «esa película». (...)

1969

Lunes 13, de enero. En Pardo. En *Siete Días* se cuenta que Hugo Santiago contó a Borges el argumento de *Invasión*, que Borges se entusiasmó... No es así. Me lo contó, me gustó, me excusé de escribirlo solo, dije que la única posibilidad era escribirlo con Borges.⁵⁷

Lunes, 3 de marzo. En Mar del Plata. Por la noche, hablo por teléfono con Borges. Me dice: «No voy a Sudáfrica. Al fin y al cabo el África mía es la del soldado que llega y encuentra chica a Inglaterra en el poema de Kipling⁵⁸, mejor y más grande que la de los barrios modelo. Mirá, Israel mismo abunda en barrios modelo. Yo creo que con el tiempo nadie viajará. El mundo está llenándose de aeropuertos y ascensores. Si tenés suerte, te toca un Hotel Hilton y si tenés un poco menos, la imitación local del Hotel Hilton. Espero que pronto reanudemos nuestros hábitos de trabajo... o de haraganería».

Dice que en nuestro film encontró deficiencias. BORGES: «El espectador espera una revelación y al final se dice: ¿bueno y qué? Los actores hablan como si repitieran de memoria; la música y los sonidos son

⁵⁷ Persistencia de la leyenda: «Buenos Aires, 1967. El muchacho de anteojos oscuros, bien peinado para atrás y con sonrisa compradora se acerca a la mesa de entrada de la Biblioteca Nacional y pide hablar con el director. -¿De parte de quién? -Hugo Santiago Muchnik. Cuando fue recibido por el director [Jorge Luis Borges], el joven le contó que había sido alumno suyo en la Facultad de Filosofía y Letras y que quería filmar una película en una ciudad sitiada que se llamaría Aquilea y que sería víctima de una invasión. 'Quiero que usted escriba el guion', le dijo Hugo Santiago, sin sonrojarse, al hombre que ese año encabezaba la lista a Nobel de Literatura» («50 años de *Invasión*: la historia detrás de la mítica película de Borges, Bioy y Hugo Santiago», INFOBAE, 28/02/2019). Por su parte Santiago en el filme de Alejo Moguillansky, *Variaciones sobre un guion* (2008) refrenda la versión de Bioy. Puede verse este filme en https://www.youtube.com/watch?v=JgSK1kX_ZmU&t=348s&ab_channel=RescateAudiovisualArgentino (SZ).

⁵⁸ «Chant-Pagan». [*Collected Verse* (1912)]. Puede leerse una versión en español, traducida por Luis Cremades, en R. Kipling, *Poemas*, Madrid, Visor, 1985, págs. 95-97 (SZ).

⁵⁴ Pezzoni, Enrique (1926-89). Crítico. Secretario de redacción de *Sur* (1968-81).

⁵⁵ Bombal, Susana. Escr.: *Green Wings* (1959), *La predicción de Betsabé* (1970). En la casa de la calle Ayacucho de su hermana María Luisa, «frente al comedor del Alvear Palace», Borges tuvo en diciembre de 1938 el accidente que desembocaría en una convalecencia de dos semanas y en la escritura de «Pierre Menard» (tal y como lo relató José Bianco secretario de redacción de *Sur* entre 1937 y 1961).

⁵⁶ Larreta, Enrique Rodríguez (1875-1961). Escr.: «Zogobty» (1926); «La almohada», «La pampa» [La calle de la vida y de la muerte (1941)], etc.

demasiado claros y perceptibles; Lautaro Murúa, mirá, no es simpático: es hosco y bruto».

Martes, 24 de junio. Veo, con Hugo Santiago, *Invasión*.

Sábado, 28 de junio. Comen en casa Borges y Peyrou. BORGES: «Conocí a un muchacho irlandés, de Lobos, que se ha puesto a reunir datos sobre Juan Moreira⁵⁹. Ha llegado a la conclusión de que Moreira «jera un títere!». Dice que cuando lo rodeó la policía estaba con su patota y quiso salir disparando, pero lo agarraron. Juan Moreira, y todos los gauchos maulas han de ser un invento de Eduardo Gutiérrez y de los Podestá». BIOY: «Y de José Hernández. Entre todos ellos han mantenido vivo cuanto hay de peor en el país; Hernández extrañaba a Rosas y preparaba el peronismo. Tu madre tiene razón». BORGES: «Mi conciencia está pesadamente cargada. El día que el país eligió *Martín Fierro* en lugar del *Facundo* para libro nacional, eligió la barbarie». (...)

Hablamos de *Invasión*. BIOY: «Uno de sus principales defectos son los parlamentos, demasiado concluidos, correctos y sentenciosos. En el próximo film, vas a tener que contenerte. Si no podés, lo escribimos como quieras y después lo corregimos; pero lo corregimos de un modo contrario al habitual: cortando y estropeando las frases que salieron demasiado bien». BORGES: «Shaw ha demostrado que el teatro tolera perfectamente largos monólogos...». BIOY: «En primer lugar, el cine no es el teatro; después, buena parte de los parlamentos de Shaw tienen un tono menos impecablemente redactado que los tuyos». BORGES: «Parece que Shakespeare escribía dos textos para cada pieza; uno para darse el gusto de escritor y otro para la representación, el *acting text*, se cree que de *Macbeth* sólo sobrevive el *acting text* y de las demás piezas el primero, el literario. Por eso *Macbeth* es la mejor de sus piezas».

Como Borges es muy rápido para inventar y redactar, cuando aparece la ocasión de escribir un *purple-*

⁵⁹ Moreira, Juan (1819-1874). Delincuente gaucho. Inspiró el clásico folletín gaucho *Juan Moreira* (1880) de Eduardo Gutiérrez. De entre los varios realizados en torno al personaje y su leyenda tanto en la época muda como en la sonora, destaca el excelente trabajo de Leonardo Favio (1938-2012) con el título de *Juan Moreira* (1973) (SZ).

patch60 me da mucho trabajo, porque ya acuña su frase memorable antes de que yo empiece a armar mi renga alternativa. Como por lo general consigue resultados brillantes, no sé bien cómo persuadirlo de que los sacrifique: parecería que prefiero mi frase imperfecta porque es mía; comparadas, ¿quién vacila entre una y otra?, pero no se trata de comparar las frases, sino de que sean aceptables en el drama. Me atrevo también a decirle que su milonga no debió cantarse íntegramente en el film: «Cuando empezaron a cantarla me conmoví; cuando acabaron yo estaba impaciente. En un film no hay que cantar una pieza entera; si cantan una pieza entera la escena se convierte en número, se distingue de la trama, la interrumpe. Por excelente que sea tu milonga, debieron interrumpirla sin lástima, dejarla inconclusa. Solamente en las operetas o films musicales puede un actor cantar impunemente una pieza íntegra». (...)

Jueves, 10 de julio. Come en casa Borges; después llega Hugo Santiago. BORGES: «Tres amigos se encuentran. Uno dice: «Mirá, Chirola, todavía no junté la plata para pagarte». Chirola afirma, como dirigiéndose a nadie en particular: «Éste no vuelve a comer pan». Suena un balazo, Chirola cae muerto; el deudor lo conocía y no era lerdo. El episodio está bien. Es neto, sucinto. Inesperadamente los triunfos se reparten: el verbal, el otro. Chirola dice su epigrama y desaparece. El asesino se salvó de la cárcel porque el tercero dijo que Chirola amenazó de muerte».

Hacemos la lista de personas a invitar para el estreno de *Invasión*. Cuando menciono a Girri⁶¹, se ríe y exclama: «Nada más que *nincompoops*⁶²».

Domingo, 13 de julio. Me pregunto por qué me enoja tanto el hecho de que locutores de radio y críticos de cine digan *filme* por film. Ante todo, por la docilidad con que esos amanerados monigotes acatan las instrucciones de los gramáticos; porque son claras pruebas del

⁶⁰ Alusión a una prosa de estilo elaborado o exagerado (SZ).

⁶¹ Girri, Alberto (1919-1991). Poeta: *Valores diarios* (1970), *Trama de conflictos* (1988) (SZ).

⁶² Persona idiota o estúpida (SZ).

escaso arraigo de los usos y de las costumbres entre nosotros, de usos y costumbres que son, de alguna manera, expresiones del espíritu de la ciudad (desde luego, esa docilidad, esa incapacidad, es también expresión del espíritu porteño). ¿O me enojo porque a la larga cederé y hablaré como gente tosca, de la que me he burlado, gente incapaz de pronunciar algunas palabras? En el *snobismo* ha de estar la causa de mi disgusto. Pienso, herido, que si triunfan los gramáticos, pasará a engrosar el grupo de los que dicen *yelo*, *sicología*, *dotor*. No por nada, cuando Borges propone *setiembre* le retruco *otubre*. En el fondo, tengo mala fe: cuando invoco la necesidad de no borrar las huellas etimológicas, de no caer en la barbarie fonética, mi enojo es desmedido porque lo que defiendo es una fonética de clase, que me distingue. (...).

Jueves, 16 de octubre. Llama Hugo. A las diez y media de la noche, con Marta y Silvina [Ocampo] vamos al cine Hindú, donde estrenan *Invasión*. Nos llevan, a Borges y a mí, a un cuartito, a conversar frente a micrófonos; primero me defiendo mejor de lo que esperaba; después peor de lo que ese comienzo me permitía prever; Borges, inteligentísimo, veraz y ¡un redomado actor! Es un hombre de tantos recursos que ha logrado aprovechar en su favor la ceguera; ahí adentro, invulnerable e indiferente, piensa en libertad. Pasamos a la sala. El film no llega a los espectadores; éstos ríen en los momentos trágicos y largamente se aburren. Nos vamos con precipitación, pero la gente (alguna famosa por la impertinencia agresiva) me detiene para felicitar-me. Manucho⁶³, tan cáustico; Dalmiro Sáenz⁶⁴, tan acometedor: ambos elogiosos y cordiales. A Mastronardi lo interrumpo: «Entre bueyes no hay cornadas» (en seguida dudo del acierto de la frase). «El bodrio del año», afirma tristemente un desconocido. (...).

Martes, 8 de diciembre. En Pardo hablo con Di Giovanni⁶⁵. Me dice que Borges le ha tomado idea a Hugo Santiago.

Jueves, 25 de diciembre. Come en casa Borges. Me dice, como si yo estuviera de acuerdo, que el fracaso de *Invasión* se debe a la oscuridad de la trama. «No —protesto—: a los diálogos largos, redactados, sentenciosos. Cuando escribimos diálogos, no basta poner en primera persona lo que diríamos en tercera en una novela». (...).

1971

Viernes, 8 de enero. (...) Borges me dice que recibió una carta lindísima de Hugo Santiago; agrega: «Es más culto que Luna⁶⁶»; echa a reír y comenta que *Invasión* fue un éxito... ¡en Argelia! Esto le hace gracia. (...)

Viernes, 9 de julio. Come en casa Borges. Trabajamos en el cuento. (...).

Hablamos de Hugo Santiago. BORGES: «Desconfío de su capacidad de hombre de negocios. No hará el film⁶⁷». BIOY: «Te equivocás. Yo creo que hará el film. Creo, además, que es inventivo, que siempre está encontrando nuevos desarrollos a las escenas que no salieron del todo bien». BORGES: «Espero que el nuevo film salga mejor que *Invasión*: la historia era un disparate, no se entendía nada». BIOY: «No estoy de acuerdo. La historia de *Invasión* siempre me pareció excelente y comprensible. Los defectos del film son de dirección y de sonido, no de argumento».

⁶³ Mújica Láinez, Manuel «Manucho» (1910-1984). Escritor: *Misteriosa Buenos Aires* (1950), *Los ídolos* (1952), *Los viajeros* (1955), *Invitados en El Paraíso* (1957), etc. Véase el poema de Borges, «A Manuel Mújica Láinez», incluido en *La moneda de hierro* (1976) y que puede leerse en el volumen III de sus *Obras completas* (Barcelona, EMECE, 1989, p. 133) (DM y SZ).

⁶⁴ Sáenz, Dalmiro (n.1926). Escritor.

⁶⁵ Di Giovanni, Norman Thomas (n.1933). Traductor, secretario y agente literario de Borges entre 1968-72, nort. (...) Con Borges tradujo, entre otros, *The Book of Imaginary Beings* (1969), *The Aleph and Other Stories* (1970) y *Selected Poems* (1972); con Borges y Bioy Casares, *Chronicles of Bustos Domecq* (1976) y *Six Problems for Don Isidro Parodi* (1981).

⁶⁶ Luna, Ricardo. Guionista, coreógrafo y actor. En 1975, filmó su único largometraje *Los orilleros* sobre guion de Borges y Bioy Casares (ver nota 10) (SZ).

⁶⁷ Alusión al ya citado filme *Les autres*, guion de Borges, Bioy y Hugo Santiago que, dirigido por este último, se estrenó en París el 19 de febrero de 1975. El libro cinematográfico fue editado por Christian Bourgois en 1974 (SZ).

Bibliografía esencial sobre *Invasión*

Textos sobre *Invasión*

- Bioy Casares, Adolfo, *Borges* (edición al cuidado de Daniel Martino), Barcelona, Destino, 2006.
- Cozarinsky, Eduardo, «Invasión», en *Borges en/y/sobre cine*, Madrid: Fundamentos, 1981, pp. 123-127.
- Oubiña, David, «Monstrorum Artifex: Borges, Hugo Santiago y la teratología urbana de *Invasión*», en *Variaciones Borges*, n.º 8, 1999, pp. 69-81.
- Oubiña, David, «En los confines del planeta (el cine conjetural de Hugo Santiago)», en *Filmología. Ensayos con el cine*, Buenos Aires: Manantial, 2000, pp. 207-220 [también incluido en *El cine de Hugo Santiago*, pp. 76-84].
- Oubiña, David (compilador), *El cine de Hugo Santiago*, Buenos Aires: Ediciones Nuevos Tiempos, 2002.
- Oubiña, David, «El espectador corto de vista: Borges y el cine», en *Variaciones Borges*, n.º 24, 2007, pp. 133-152.

Entrevistas con Hugo Santiago

- Badou, Jacques, CALAMA, Alain y GAYOT, Paul, «*Invasion*. Entretien avec Hugo Santiago», en *Borges et le cinéma* (Calama y Gayot, eds.), Reims: Maison de la Culture André Malraux, s/f.
- Langlois, Gérard, «Le fantastique, une manière de percer le réel», en *Les lettres françaises*, 27/I/1971.
- Marcorelles, Louis, «*Invasion*: le grand enterrement de Buenos Aires», en *Le monde*, 21/I/1971.
- Oubiña, D. y Aguilar, S., «Partituras», en *El guion cinematográfico* (Oubiña y Aguilar Comps.), Buenos Aires: Paidós/Universidad del Cine, 1997.

Textos de Jorge Luis Borges

- Borges, Jorge Luis, Adolfo Bioy Casares. *Los orilleros / El paraíso de los creyentes*, Buenos Aires: Losada, 1955.
- Borges, Jorge Luis, Adolfo Bioy Casares, Hugo Santiago, *Les autres*, París: Christian Bourgois, 1974.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*, 4 vols., Barcelona: EMECÉ, 1989-1996.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas en colaboración*, Barcelona: EMECÉ, 1997

LA MÚSICA SE RESISTE A MORIR:
FRANK ZAPPA

BIOGRAFÍA NO AUTORIZADA

MANUEL DE LA FUENTE

Alianza editorial

A black and white photograph of Frank Zappa, a man with a mustache and curly hair, wearing a dark sleeveless shirt and light-colored pants. He is playing a dark electric guitar and looking down at it. The background is dark.

UNA BIOGRAFÍA MUSICAL, CULTURAL Y POLÍTICA
DE QUIEN PARA MUCHOS FUE EL MAYOR GENIO
DE LA MÚSICA POPULAR DEL SIGLO XX

En torno al concepto de «cine nacional»

El caso de «la nueva ola del cine rumano»

Francisco M. Ayuso Ros

Recibido: 13.04.2021 — Aceptado: 01.06.2021

Título / Titre / Titolo

Sur le concept de «cinéma national». Le cas de «la nouvelle vague du cinéma roumain»

On the concept of «national cinema». The case of «the new wave of Romanian cinema»

Sul concetto di «cinema nazionale». Il caso della «new wave del cinema rumeno»

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

El presente trabajo de investigación se centra en estudiar un fenómeno cinematográfico que fue adquiriendo un cariz propio en el circuito de festivales de cine europeos, en especial en el Festival de Cannes, así como en la prensa especializada, y que se vino a llamar la «Nueva ola del cine rumano». Nuestro punto de partida es asumir que conceptos como «cine nacional» y «nueva ola» requieren pensarse en el marco de un mundo globalizado, tomando como referente principal el contexto europeo de la primera década del siglo XXI, así como el rol que tanto los festivales de cine como los diferentes mecanismos de financiación europeos juegan en la configuración de las tendencias cinematográficas que ocupan el primer plano de la actualidad. De igual forma, consideramos necesario analizar la posible cohesión de esta marca común aplicando el bisturí metodológico del análisis textual.

Le présent travail de recherche se concentre sur l'étude d'un phénomène cinématographique qui était en train d'acquérir un caractère propre dans le circuit des festivals de films européens, notamment au Festival de Cannes, ainsi que dans la presse spécialisée, et qui a été appelé la «Nouvelle vague du cinéma roumain». Notre point de départ est de supposer que des concepts tels que «cinéma national» et «nouvelle vague» doivent être pensés dans le cadre d'un monde globalisé, en prenant comme référence principale le contexte européen de la première décennie du 21ème siècle, ainsi que le rôle que les festivals de films et les différents mécanismes de financement européens jouent dans la configuration des tendances cinématographiques qui sont actuellement au premier plan. De même, nous estimons nécessaire d'analyser la cohésion éventuelle de cette marque commune en appliquant le scalpel méthodologique de l'analyse textuelle.

The article focuses on the study of a cinematographic phenomenon that has gradually acquired its own identity in the circuit of European film festivals, especially the Cannes Festival, as well as in the specialised press, and has come to be known as «Romanian new wave cinema». Our starting point is to consider concepts such as «national cinema» and «new wave» as in need to be accounted for in the framework of a globalised world and of 21th century Europe, while taking into account the role played by film festivals and different European funding mechanisms in configuring the trends which have recently come to the fore. We also deem necessary to analyse the supposed cohesion of the common brand of Romanian film production by applying the methodological scalpel of textual analysis.

L'articolo centra l'attenzione critica sullo studio di un fenomeno cinematografico che ha acquisito un carattere proprio nel circuito dei festival cinematografici europei, specialmente nel Festival di Cannes, così come nella stampa specializzata, e che è stato denominato la «new wave del cinema rumeno». Il nostro punto di partenza è l'idea che concetti come «cinema nazionale» e «new wave» devono essere pensati nel quadro di un mondo globalizzato, in special modo in rapporto con il contesto europeo della prima decade del XXI secolo, e prendendo in considerazione il ruolo che tanto i festival cinematografici quanto i diversi meccanismi di finanziamento europei giocano nella configurazione delle tendenze cinematografiche attualmente in primo piano. Consideriamo altrettanto necessario analizzare la possibile coesione di questo marchio comune mediante l'uso del bisturi metodologico dell'analisi testuale.

Palabras clave / Mots-clé / Key words / Parole chiave

Cine rumano, nueva ola, cine nacional, análisis textual, festivales de cine.

Cinéma de Roumanie, nouvelle vague, film national, analyse textuelle, festivals de cinéma.

Romanian cinema, new wave, national cinema, textual analysis, film festivals.

Cinema rumeno, new wave, cinema nazionale, analisi testuale, festival di cinema.

1. Introducción

La «Nueva ola del cine rumano» es un fenómeno cinematográfico que fue tomando forma en los principales festivales de cine europeos a lo largo de la primera década del siglo XX, y que llegó a consolidarse en los medios especializados de todo el mundo sobre todo a partir del año 2008. En este artículo nos proponemos analizar este movimiento cinematográfico, con el fin de dilucidar si se dan o no una serie de rasgos estilísticos y narratológicos compartidos entre las obras que se incluyen en el mismo, tomando en consideración los conceptos que se ven implicados en dicha consideración, como son los de «nueva ola» y «cine nacional», así como el rol que juegan los festivales de cine en la certificación de las nuevas olas cinematográficas. Para ello, fijaremos como ejes constitutivos de nuestro trabajo las producciones de los tres realizadores más relevantes de este cine: Cristi Puiu, Cristian Mungiu y Corneliu Porumboiu, en el arco temporal que abarca de 2001 a 2010¹.

El cine rumano se convirtió en el foco de atención internacional cuando el Festival de Cannes de 2005 concedió al film *La muerte del señor Lazarescu* (*Moartea domnului Lazarescu*, Cristi Puiu, 2005) el premio a la mejor película en la sección *Un Certain Regard*. A partir de este momento los focos de la crítica internacional se dirigieron hacia la industria cinematográfica de Rumanía, un país en el que la producción de películas estaba sumida en la decadencia desde que en 1989 una revolución ciudadana pusiera fin a la dictadura comunista. El cine de socialismo de estado (1948-1989), que rendía culto a la personalidad del dictador Nicolae Ceausescu, había dejado paso, en la década de los 90, a un cine «miserabilista» que, liberado de la censura, se había llenado de escenas gratuitas de sexo, de violencia, de lenguaje grotesco y parábolas políticas que evidenciaban un vacío de identidad (Pop, 2014, 57). Al mismo tiempo, algunos

autores se habían refugiado en un «realismo simbólico» que evitaba toda referencia a la realidad social en favor de lograr una belleza estética (*ib.*: 95). Este declive había hecho mella en el ámbito de la exhibición: de las 320 salas de cine del año 1989 se había pasado a las 85 del año 2005. De ahí que, en un país de alrededor de 22 millones de habitantes, el año en que se estrenó *La muerte del señor Lazarescu* el acceso al cine en Rumanía estaba restringido a los grandes centros urbanos.

Dado que Rumanía carecía de infraestructura suficiente para producir, distribuir y exhibir su cine más allá de sus fronteras, el único canal viable era el circuito de festivales internacionales. *La muerte del señor Lazarescu* fue la primera película rumana en distribuirse a nivel internacional, y fue la encargada de abrir el camino a toda una serie de estrenos que darían empuje a esta nueva corriente cinematográfica. Una «nueva ola» que iba a acaparar galardones en los principales festivales de cine de todo el mundo en los siguientes años, pero que ya había dejado su impronta en los años precedentes en una categoría menor. Cuando en enero de 2008 el crítico de cine de *The New York Times* titula su artículo «In film, the Romanian new wave has arrived» (Scott, 2008a), la segunda película de Puiu encabeza el repaso de esta «nueva ola». Dos meses más tarde, el crítico de cine del periódico *The Guardian*, Ronald Bergan, publicaba la crónica de unas jornadas celebradas en Bucarest a las que había sido invitado bajo el título «Romanian Films Today», en la que comenzaba con la siguiente aseveración: «The Death of Mr. Lazarescu launched the ‘Romanian new wave’» (2008).

Un año antes de que su segundo largometraje se convirtiera en la película seminal de este creciente interés por el cine rumano, Cristi Puiu se había alzado con el Oso de Oro al mejor cortometraje con *Cigarettes and Coffee* (*Un cartus de Kent si un pachet de cafea*, 2004). Ese mismo año el corto *The Apartment* (*Apartmentul*, Constantin Popescu, 2004) lograría el mismo galardón en el Festival de Venecia, mientras que *Traffic* (*Trafic*, Catalin Mitulescu, 2004) consiguió la Palma de Oro al mejor cortometraje en el Festival de Cannes 2004, si bien la fecha inicial de esta renovación de la cinematografía rumana hay que si-

¹ Este artículo parte de una investigación más extensa, que tomó forma en la tesis doctoral *La puesta en crisis de la realidad. Política y modos de representación en los nuevos cines en Europa: el caso de «La nueva ola del cine rumano» (2001-2010)*, dirigida por la profesora Giulia Colaizzi en la Universitat de València.

tuarla en 2001, año de producción de *Bienes y dinero* (*Marfa si banii*), primer largometraje de Puiu.

La *Cámara d'Or* de Cannes a *12:08 al este de Bucarest* (*A fost sau n-a fost?*, Corneliu Porumboiu, 2006) y la Palma de Oro en el mismo festival en 2007, acompañada del reconocimiento internacional de *4 meses, 3 semanas y 2 días* (*4 Luni, 3 saptamani si 2 zile*, Cristian Mungiu, 2007), ratificaron el atractivo que esta joven generación de cineastas rumanos suscitaba tanto en la crítica especializada como en los festivales internacionales. Sin embargo, los directores aludidos no se reconocían en una marca que los englobaba en una práctica común. Para Cristian Mungiu, todo se reduce a «una etiqueta. No hay un plan ni un manifiesto, solo una serie de directores de edad similar que nos expresamos a la vez y que reaccionamos contra el tipo de cine que se hacía en Rumanía a finales de los 80 y principios de los 90. Nada más» (Salvà, 2010). Cristi Puiu lo expresa de forma similar (Sardá, 2012).

Así pues, el interés por este «movimiento» ha circulado paralelo a su cuestionamiento como tal. Eulàlia Iglesias se sumaba a esta cuestión introduciendo en el debate el papel que juegan los festivales de cine: «¿Existe una explosión del cine rumano? ¿O se trata de una de estas modas que se dan en los festivales, aficionados a encumbrar periódicamente alguna cinematografía hasta entonces ignota?» (25). En el periódico *The New York Times* se lanzaba una pregunta similar: «Is there or is there not a Romanian new wave?» (Scott, 2008a). Una cuestión que se repite en los análisis científicos sobre este tema: «Is it or is it not a «New Wave?»» (Pop, 2010, 20). Todos estos interrogantes sitúan el foco de atención en la confluencia, o falta de ella, de unos rasgos formales y argumentales comunes a todas estas películas, así como en dilucidar si los cineastas incluidos en este movimiento comparten unas motivaciones artísticas y unas preocupaciones sociales afines. Existe una coincidencia general en los estudios realizados al respecto —baste señalar los dos más extensos y representativos (Pop, 2014; Nasta, 2013)— en destacar una serie de conceptos que se repiten: realismo, naturalismo, ausencia de música extradiegética, sobriedad interpretativa, humor negro, teatro del absurdo, planos secuencia

largos, neorrealismo, los nuevos cines de los años 60, ruptura formal, cámara al hombro, etc. Por su parte, el crítico de cine Andrei Gorzo considera relevante «una intención tremenda y especial por buscar la verdad», de modo que estaríamos ante un cine que, aunque parte de «una problemática profundamente local, a través de la pasión por la búsqueda de la verdad, llegan a algo universal». Gorzo no duda en señalar los referentes de este cine en «el neorrealismo italiano de posguerra, el *Cinéma vérité* que intentaron los directores de la *Nouvelle vague*, así como con los cineastas norteamericanos de los 60-70». Un cine, por tanto, en el que las fronteras entre la ficción y el documental quedarían desdibujadas. Gorzo habla de «películas de ficción que cultivan el documental» y de una «preocupación común por no manipular al espectador» (Istanbul, Martínez, 2008).

A su vez, la consideración de «nuevo cine» que recibe esta eclosión cinematográfica guarda relación con los movimientos artísticos conocidos como los Nuevos cines, que surgieron a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta como reacción a una experiencia social traumática o a un estado de cosas que se pretendía cambiar. Este fenómeno, que alcanzó una dimensión mundial, supuso una amplia y heterogénea galaxia de nuevas propuestas filmicas como portadoras de imágenes, formas de hacer, modelos industriales y códigos lingüísticos que abrieron la puerta a la modernidad en la Historia del Cine. Es decir, nuevas técnicas y nuevas formas estéticas, nuevas maneras de relacionarse con la realidad, nuevas miradas sobre las respectivas sociedades en las que nacen, nuevas generaciones de creadores y profesionales, nuevos discursos y nuevos conceptos cimentan la irrupción de una clara conciencia reflexiva sobre el hecho cinematográfico y sobre la propia práctica del cine. Estos «nuevos cines» se dieron en España, Brasil, Argentina, Gran Bretaña, Polonia, República Checa o Hungría. Las circunstancias históricas, el dilatado régimen dictatorial de Nicolae Ceausescu y la difícil situación económica que siguió a su caída, han determinado que la eclosión de esta nueva cinematografía haya coincidido con la incorporación de Rumanía a la Comunidad Económica Europea, el 1 de enero de 2007.

2. Marco teórico y metodológico

Tomando como punto de partida que lo real como tal resulta inaprensible y que únicamente podemos trazar vías de acceso al mismo mediante procesos de mediación, asumimos que el concepto de realismo, en cuanto sistema relacional entre el objeto artístico y el mundo, no supone una traslación directa y espontánea de unos procesos históricos de una realidad concreta a un marco textual, sino un conjunto de estrategias formales que proponen una relación con el mundo en la que sea factible identificar las huellas de lo real. Esas huellas nos llegan a través de representaciones que se inscriben en un sistema relacional, en el que los objetos artísticos suponen la representación de una representación previa (Colaizzi, 2007).

De acuerdo con estas consideraciones, en nuestra investigación llevaremos a cabo un análisis fílmico de acuerdo con los procesos expuestos por Casetti y Di Chio (1994): descomposición, recomposición e interpretación. Este análisis textual, que se enmarca en la semiótica fílmica, profundiza en aquellos recursos asociados a la estructura del relato y la construcción de personajes, así como el análisis de los procesos de significación formales: planos, tipos de encuadre, iluminación, sonido, movimientos de cámara y sintaxis fílmica. Además, prestaremos especial atención en nuestro análisis al papel asignado al espectador en la representación.

La formalización práctica de los diferentes modos de representación implica la creación de toda una serie de propuestas discursivas en las que se produce la selección, la ordenación y la jerarquización de diferentes elementos de la realidad en base a unos determinados criterios valorativos. Asimismo, y atendiendo a la dimensión industrial de la que participan, estos mecanismos representacionales movilizan sistemas de representación que interactúan con el orden político-social en el que se insertan y participan de la conformación de una diversidad de órdenes del saber que estructuran el conocimiento en un espacio determinado. Es en virtud de esta relación entre las prácticas discursivas y la producción de conocimien-

to, siempre en correlación con las estructuras de poder que los determinan, que se dan en un espacio organizado socialmente, que consideramos conveniente introducir la noción de dispositivo en nuestro trabajo.

Este concepto, de carácter polivalente y dúctil, se ha venido empleando en diversos campos de la sociología (como la ciencia o el trabajo), la pedagogía, el derecho o la filosofía. En el ámbito de los medios de comunicación, Pierre Shaeffer describió la relación entre los responsables de la comunicación y los receptores como un «dispositif stratégique» (61); mientras que en el estudio del medio cinematográfico sería Jean-Louis Baudry quien recurriera al término para referir la proyección cinematográfica, incluyendo al sujeto que asiste a la misma (58).

El origen del empleo teórico del término hay que situarlo en los estudios filosóficos de Michel Foucault, quien en 1975 hizo referencia al dispositivo disciplinario en el libro *Vigilar y castigar*. La noción de dispositivo se inserta en la reflexión filosófica de Foucault como un intento de articular una respuesta a las preocupaciones derivadas de las conexiones que observa entre las relaciones de poder y la producción de conocimiento. Tomando distancia respecto de los planteamientos positivistas, cuestiona las visiones que entienden la historia oficial desde las relaciones de causa-efecto que se establecen entre los hechos, los cuales son presentados según un orden que responde a criterios racionales. De acuerdo con la definición que el filósofo francés aporta de este concepto (en Agamben, 2050), el dispositivo destaca por la heterogeneidad de elementos que se disponen en una red dinámica que varía en función de la efectividad lograda en una situación específica. Esta capacidad mutable implica tanto a los elementos que refieren lo que se dice como a aquellos que se sitúan del lado de lo no dicho, y todo ello inserto en un juego de relaciones de poder. En consecuencia, este dispositivo es capaz de dar respuesta a una problemática histórica concreta potenciando o bloqueando determinadas relaciones de fuerza, lo que tiene efectos en el ámbito del saber. Su función no responde a las órdenes concretas de una instancia de poder, sino que responde a una es-

trategia que es el resultado de las relaciones que se dan en el mismo en una coyuntura determinada (Foucault, 1991, 127-130). Es a través de estas estrategias que el dispositivo incide en lo real, aplicándose en un conjunto de elementos y logrando efectos concretos.

3. Sobre las implicaciones de los términos «nueva ola» y «cine nacional»

La expresión *Nouvelle Vague* fue acuñada por Françoise Giroud a finales de 1957 con motivo de una encuesta de investigación, lanzada por el semanario *L'Express*, para categorizar a una nueva generación. Este término designó a una generación, nacida antes de la Segunda Guerra Mundial, como un fenómeno sociológico por derecho propio. En el terreno cinematográfico, terminó dando forma a un grupo de cineastas que compartían unas inquietudes comunes y unos planteamientos estéticos similares. Sin embargo, tampoco los cineastas franceses incluidos en dicha corriente cinematográfica compartían un sentimiento de pertenencia común. Jean-Luc Godard situaba el origen de la *Nouvelle Vague* en «dos cineclubs, la Cinémathèque y también en un cierto pensamiento crítico cuya figura principal fue, sin duda, André Bazin»; mientras que para Claude Chabrol el término no dejaba de ser una etiqueta: «En 1958 y 1959, cuando los compañeros de los Cahiers y yo pasamos a la realización, fuimos promocionados como una marca de jabones» (Fecé, 45).

En un artículo publicado en 1959, Noël Burch rebajaba el significado social y político del término «nueva ola» y hablaba de un «fenómeno comercial» que se había producido en la «bolsa de valores de Cannes». La calificaba de una «school within a school», dado que la actitud de los miembros hacia el cine se había fraguado en la revista *Cahiers du Cinéma*. Burch destaca algunas particularidades a tener en cuenta: la decadencia del modelo de cine anterior; el bajo coste de las producciones de esta nueva ola; el éxito de las películas, tanto dentro como fuera del país; una preocupa-

ción por la dimensión moral de los temas o un cierto formalismo (Burch, 1959: 16-18).

Al igual que ocurría en otras cinematografías, bajo el paraguas de dicha etiqueta destacaban las singularidades de cada realizador, de tal manera que son las renunciadas (a los esquemas narrativos hegemónicos o a los grandes temas argumentales) el principal nexo de unión (Pérez, 178-179); si bien podemos añadir otros como un sustrato teórico común, la influencia de la teoría de la «política de los autores» o el modo en que las reivindicaciones sociales de la juventud se traducían en una mayor libertad creativa. En opinión de Michel Marie, *la Nouvelle Vague* supuso «una de las escuelas más coherentes de la historia del cine», entendiendo por escuela «una mínima doctrina crítica, compartida por un grupo de periodistas o de cineastas; un programa estético que suponga una estrategia; la publicación de un manifiesto que explicita esa doctrina...» (Fecé, 45-46). Sin embargo, a diferencia del *Free Cinema* inglés, no todos los nuevos cines tenían un manifiesto común.

3.1 El cine rumano en los nuevos cines de los años 60

Tras la designación de Nicolae Ceausescu como Secretario general en 1965, se sucedió un corto período de florecimiento económico y un deshielo en todas aquellas cuestiones que afectaban a la vida cultural, y que se extendió hasta 1971 (Nasta, 2013, 18-19). En tales circunstancias, únicamente un puñado de películas van a presentar una alternativa al realismo socialista y a las epopeyas históricas de corte nacionalista (cuyo máximo representante es el realizador Sergiu Nicolaescu), y que suponen la aportación rumana a la corriente de los nuevos cines de las repúblicas soviéticas.

Cuando se estudia este grupo de películas, se suelen destacar únicamente dos nombres, los de los realizadores Lucian Pintilie y Liviu Ciulei. Así ocurre con el libro dedicado a los nuevos cines de los países del Este coordinado por Carlos Losilla y José Enrique Monterde (2006) o con la monografía publicada por Doru Pop (2014). La investigadora

Dominique Nasta amplía el espectro con la obra de Mircea Muresan, Mircea Saucan, Andrei Blaier, Lucian Bratu y Malvina Ursianu. Tal como hemos desarrollado en la tesis doctoral (Ayuso Ros, 2021), en estas películas se aprecia la influencia de obras representativas de la *Nouvelle Vague*, de las primeras películas de Michelangelo Antonioni o del cine del cine del realizador húngaro Miklós Jancsó. Esta asimilación de las nuevas tendencias del cine europeo era reconocida por la principal revista cinematográfica de la época en Rumanía, *Cinema* (Pop, 2014, 20). La película que abanderó esta primera ola rumana es *La reconstrucción* (*Reconstituirea*, Lucian Pintilie, 1968), la cual construye una compleja alegoría sobre el poder y sus medios de adoctrinamiento, en la que el discurso oficial redefine los hechos poniendo en marcha una representación edificante al estilo realista. Dicha representación nos es mostrada por medio de una puesta en escena que la deconstruye, en un ejercicio metacinematográfico, siguiendo unas estrategias formales que evidencian el dispositivo al tiempo que plantean una reflexión acerca del medio cinematográfico, las condiciones de producción y su relación con las estructuras de poder.

Sin embargo, a diferencia de lo ocurrido con otras nuevas olas coetáneas, como la nueva ola checa, la *Nova Vlná* -que en 1966 obtuvo 26 premios internacionales para sus largometrajes y un gran número de premios para sus cortometrajes-, este grupo de películas apenas contó con el respaldo de los festivales de cine internacionales. Lo que nos lleva a la siguiente cuestión: el papel de los festivales de cine en la configuración y consolidación de las nuevas olas cinematográficas.

3.2 Festivales de cine: promoción, circuito alternativo y configuración de nuevas corrientes

El papel de los festivales de cine como medios de difusión de corrientes renovadoras del cine, de articulador de contextos culturales diversos, procedentes de cinematografías alternativas, de altavoz de reivindicaciones políticas o de constructor de audiencias cubre un amplio y complejo espectro de la evolución del cine que,

desde hace unos años, está ocupando una parte relevante de la historiografía académica de los estudios fílmicos, tomando en cuenta que los investigadores occidentales tienen acceso a las obras procedentes de industrias de otras partes del mundo gracias a las competiciones internacionales (Stringer, 135).

En su extenso estudio sobre cine europeo, Thomas Elsaesser (2005) dedica un apartado al estudio de los festivales de cine, a los que considera una red y una fuerza clave en el negocio del cine, que influyen en cuestiones relacionadas con la autoría, la producción, la exhibición o la cohesión de corrientes de cine nacionales, a las que otorga una dimensión europea y les ayuda a participar en las economías simbólicas globales. El autor considera que, en la esfera de los festivales de cine europeo, las nociones de arte, cine nacional y de autor son los principios rectores, a la vez que suponen un circuito alternativo a la influencia global ejercida por el cine de Hollywood. Al respecto, cabe añadir que los festivales han incorporado secciones paralelas destinadas a fomentar los contactos entre profesionales: las ferias industriales, como el *Marché du film* de Cannes; las plataformas de financiación y coproducción destinadas a promover proyectos de cinematografías con una industria deficiente, como el *Hubert Bals Fund* de Rotterdam o el *IDFA Bertha Fund*; el *Fonds Sud Cinéma*, un fondo de ayuda al cine de Latinoamérica; o los talleres de desarrollo de proyectos como el *IDFA Workshop*, la *Cinéfondation* de Cannes o el *Berlinale Talent Campus*, que ofrece una residencia colaborativa para el desarrollo de proyectos. Todas estas iniciativas se benefician del programa *MEDIA* de la Unión Europea, creado en 1991, y destinado a promover y fomentar el desarrollo de iniciativas audiovisuales a nivel europeo.

Todas estas circunstancias llevan a repensar el concepto de «nacional» aplicado a una cinematografía, pues, como explica Jaime Pena, probablemente quede muy poco de «aquel concepto que, además de una renovación generacional y estética, supuso una indudable apertura hacia territorios hasta aquel momento vírgenes en el panorama cinematográfico mundial», si bien no «podemos dar por muerto un término que renace cada

cierto tiempo». En los festivales de cine las películas se presentan asociadas al nombre del realizador seguido del «pabellón» nacional, con lo que portar el rango de «nuevo cine» resulta muy productivo «si pretendemos lanzarnos a la conquista de los grandes festivales internacionales» (12). De esta manera, los festivales de cine, sobre todo los tres europeos más relevantes, se convierten en circuito alternativo a las salas comerciales para aquellas obras más arriesgadas, así como plataforma de lanzamiento para el cine procedente de países con una industria más débil o *desconocida*, dentro de una maquinaria que precisa de una novedad llamativa cada cierto tiempo.

3.3 Los cines nacionales entre las corrientes de los flujos transnacionales

El fenómeno de la globalización, que comprende mayoritariamente la liberalización de los mercados financieros acorde con la expansión totalizadora del capitalismo, así como la pérdida por parte de las naciones del control de los flujos productivos en favor de las corporaciones internacionales, que se benefician de las políticas desreguladoras, ha obligado a repensar las cuestiones que afectan tanto a lo social y político, como a la esfera de los fenómenos culturales. El cine es uno de ellos. Esta mayor circulación de los productos culturales, unida al carácter internacional de los festivales de cine, las coproducciones, los fondos de ayuda, el acceso a los contenidos que ofrecen las nuevas tecnologías o el auge de las plataformas digitales han dado lugar a flujos de sistemas simbólicos en los que las particularidades locales se cruzan con lo universal.

Todas estas circunstancias han llevado a que, tanto desde la crítica como desde los estudios académicos, se replantee la conveniencia del concepto de «cine nacional» y de los parámetros en los cuales puede ofrecerse todavía como herramienta teórica. El paso de los años parece haber demostrado que tras el fenómeno colectivo acaban destacando algunos nombres. Elsaesser pone el ejemplo de un equipo de fútbol que jugara bajo la camiseta de

«international art cinema», el cual podría estar compuesto por jugadores de diferentes tradiciones culturales, como Zhang Yimou, Kim-Ki-duk, Quentin Tarantino, Paul Thomas Anderson o Fatih Akin (498); y hay quien se pregunta si «en lugar de hablar de un ‘nuevo cine rumano’ cabría preguntarse si no sería más apropiado privilegiar el nombre de tres directores, Cristi Puiu, Corneliu Porumboiu y Cristian Mungiu» (Pena, 13).

El término «cine nacional» supone un concepto permeable, con unas fronteras difusas, y cuyo significado ha ido readaptándose a lo largo del tiempo. Su sentido se refuerza cuando se constituye en la manifestación artística e ideológica de las transformaciones sociales y políticas de una determinada sociedad, como era el caso de muchos de los nuevos cines de los años sesenta, como los países del Este que hemos señalado, o como el caso de Brasil o España; pero, la noción va perdiendo consistencia a medida que el fenómeno de la globalización se va afianzando. El cine rumano que analizamos se sitúa en esta intersección, dado que se constituye en la respuesta cinematográfica a la compleja transformación que vive el país, al tiempo que se enmarca en los flujos transnacionales del cine a nivel mundial.

De ahí que se vuelva necesario articular unas herramientas teóricas que ayuden a pensar este concepto. En un artículo de 1989 titulado «The Concept of National Cinema», Andrew Higson ofrece unas claves para comprender algunas de las implicaciones que conlleva el uso de este término en relación al cine, y para ello distingue entre cuatro criterios. En primer lugar, se situaría una aproximación económica al término en relación a la industria cinematográfica del país en cuestión, así como a los diferentes medios de financiación. En segundo lugar, están los aspectos relacionados con el público potencial que ve estas películas, de forma que se pueda dar una cierta identidad nacional compartida. El tercer criterio refiere el enfoque que de este cine se proyecta desde la crítica y su capacidad para conectar con los deseos y las fantasías del público popular. El cuarto criterio hace referencia a la posible identificación de unos rasgos textuales comunes, los temas tratados o la posibilidad de cuestionar o construir una noción de nacionalidad tanto en los textos como en la conciencia del espectador.

A continuación, desarrollaremos un estudio de la dimensión nacional de la «nueva ola del cine rumano», tomando en consideración los cuatro criterios propuestos por Higson.

El grupo de cineastas rumanos que componen la primera «oleada» del nuevo cine rumano también pertenecen a una misma generación: Cristi Puiu (1967), Cristian Mungiu (1968), Corneliu Porumboiu (1975), Catalin Mitulescu (1972), Tudor Giurgiu (1972), Constantin Popescu (1973) o Radu Muntean (1971). Una generación que coincide en cierta medida con la «generación del decreto», esto es, nacidos después del decreto contra el aborto promulgado por Ceausescu en 1966; y la misma generación que tuvo un papel más activo en las transformaciones vividas por el país después de 1989, transformaciones que hay que considerar, en palabras de Doru Pop, «cinema-making included!» (Pop, 2014, 25). Este hecho desborda los datos biográficos para situar a estos jóvenes en un horizonte histórico compartido, justo en un momento en que el país vivía un período de cambios y de turbulencias sociales y políticas. A esto se une una formación común en la Universidad Nacional de Teatro y Cine Ion Luca Caragiale, a excepción de Puiu, así como un plantel actoral y un equipo técnico compartido.

En cuanto a la producción, se trata por lo general de proyectos con un bajo presupuesto y financiados, en su mayor parte, por sus propias compañías. La primera empresa privada dedicada a la producción cinematográfica tras la caída del régimen comunista fue Filmex, fundada en 1991 por Constantin Popescu. Por su parte, Tudor Giurgiu fundó Libra Film en 1994, con una clara vocación internacional. En 2004, Corneliu Porumboiu fundó 42 Km Film en Vaslui, su ciudad natal, como forma de mantener su autonomía creativa. De otra parte, Cristian Mungiu dio vida a Mobra Films, desde la que ha producido sus propias películas, así como las de algunos de sus colegas. Un año después, junto a Hanno Hoffer y Oleg Mutu, Cristi Puiu funda la productora Mandragora, desde la que ha concebido sus propias películas.

También a nivel institucional se produjeron una serie de cambios que impulsaron la reactivación de una industria que llevaba una década generando muy

pocos proyectos, en gran medida dependientes de las coproducciones extranjeras. En el año 2000 la Oficina Nacional de Cine pasó a ser el Centro Nacional de Cinematografía (CNC), dependiente del Ministerio de Cultura, desde el que se concretaron nuevas líneas de financiación; las cuales se ampliaron en 2002 con una ley que extendía el concurso de guiones a los cortometrajes. Las ayudas a la financiación ascendieron al 49% del presupuesto, si bien el criterio seguía favoreciendo a la vieja guardia, como es el caso de Nicolaescu (Nasta, 2013, 149). Estas medidas, que promovieron la reactivación de la industria cinematográfica rumana, se sitúan cronológicamente en el arranque del cine rumano reciente. Además, estas producciones se han beneficiado de iniciativas públicas y privadas de diferentes instituciones europeas destinadas a potenciar el cine europeo, como el Berlinale Talent Campus, la Cannes Cinéfondation, MediaPro Studios o el Rotterdam Hubert Bals Fund.

Por lo tanto, si prestamos atención a los cuatro criterios señalados por Higson (1989), advertimos, de acuerdo con lo anterior, coincidencias idiomáticas, de producción, de financiación y de distribución. Asimismo, es reseñable la identificación de un interés común por revisar la situación presente y pasada del país para cuestionar y abrir nuevas vías en la noción de nacionalidad, y confrontarlas al relato dominante. Respecto de la respuesta crítica, esta ha sido indudable. Así, además de los trabajos que reseñamos en nuestro estudio, se han editado especiales en publicaciones especializadas como *Cahiers du Cinéma*, *Sight and Sound*, *Film Comment*, *Positif* o *Caimán cuadernos de cine*. Al respecto, resulta revelador que el número de enero de 2007 de la revista francesa *Positif* se abriera con un especial dedicado al «cine rumano», en el que la única referencia a una «nueva ola» surgía de boca de los propios realizadores en una mesa redonda en la que participaban Radu Mihaileanu, Radu Muntean y Corneliu Porumboiu (Martinez, 16). A finales de ese mismo año, el éxito en el Festival de Cannes de *4 meses, 3 semanas y 2 días*, refrendado por decenas de premios en festivales de todo el mundo, daría carta de legitimidad a la «nueva ola rumana».

El interés por este cine ha ido creciendo en los medios, en los estudios académicos, en las filmotecas y en los festivales, donde ha continuado cosechando premios. Mientras tanto, parte del debate se centraba en la distinción conceptual entre «Nueva ola del cine rumano» (la opción elegida por Doru Pop para su libro) y «Nuevo cine rumano». La monografía de Dominique Nasta opta por una opción más neutra, «Cine rumano contemporáneo», dado que estudia el cine rumano de varias generaciones de realizadores; mientras que, cuando habla del cine de Puiu, Mungiu, Porumboiu o Muntean, recurre al término «nueva ola». La más reciente publicación de la Universidad de Edimburgo aborda el tema bajo el título *The New Romanian Cinema* (Stojanova, 2019), dado que incluye el cine más reciente de Pintilie y Caranfil, pertenecientes a generaciones anteriores. Las implicaciones de utilizar un término u otro tienen que ver con las relaciones que se establezcan con la nueva ola francesa, con los nuevos cines de los años sesenta y con el valor que se le otorgue a la aportación rumana a dichos cines. En este apartado, hay que tener en cuenta sobre todo que hablar de «cine rumano contemporáneo» excluye la posibilidad de pensar la existencia de una corriente distintiva dentro de un abanico tan amplio. El investigador Doru Pop propone el término «New New Wave», para distinguirlo de la «Old New Wave» (Pop, 2014, 23), aunque, a continuación, lo desecha.

Por nuestra parte, dudamos de la funcionalidad de un término como «nueva nueva ola», y nos inclinamos, en razón de lo expuesto, por el término «Nueva ola del cine rumano». Razonemos, a continuación, esta elección conceptual, tomando como referencia los criterios propuestos por Higson que hemos expuesto en este mismo apartado.

La reacción de la crítica demuestra que el fenómeno tomó cuerpo en los festivales de cine europeos, sobre todo en Cannes y Berlín, donde desde 2001 a 2008 se fue dando valor a esta cinematografía, que había sido impulsada, a su vez, por cambios administrativos en su país, por unas favorables condiciones de producción, por el respaldo de la crítica, por el ánimo común de unos cineastas que compartían similares vivencias e inquietudes, así como en

la participación económica de instituciones públicas y privadas europeas. Este cine emerge, además, en un entorno europeo convulso, marcado por los ensayos de un nuevo orden mundial, la desigualdad, las migraciones, el desánimo ciudadano y la virtualización del entorno social.

A estos efectos, la repercusión lograda por este cine, aunque escasa dentro de Rumanía, lo distingue del «viejo nuevo cine rumano», y lo sitúa en un plano similar al de las «nuevas olas» que arriban a las costas de Cannes cada vez que se descubre una nueva cinematografía; con lo que el «nuevo cine rumano» referiría las producciones que se dieron en la década de los 60 en sintonía con los llamados «Nuevos cines». Por lo tanto, esta «nueva ola del cine rumano» inunda las pantallas europeas, y mundiales, con el nuevo siglo y con la potencia liberadora de aquellas personas que han atravesado un periodo de oscuridad y confían al poder de la memoria, las imágenes y las narraciones la posibilidad de un cambio social, de nuevas formas de pensar(se).

Siguiendo con los criterios propuestos por Higson, faltaría atender los aspectos relacionados la influencia cultural, en relación a otros modelos, y la aproximación textual al mismo: estilo, temas, carácter nacional, conciencia del espectador. En los siguientes apartados procederemos a examinar, desde la perspectiva metodológica del análisis textual, un conjunto de películas producidas en la primera década del siglo XX, y que fueron dando forma a lo que se conocería como la «nueva ola del cine rumano», con el fin de determinar la confluencia o no de unos rasgos estilísticos y narratológicos compartidos. En esta selección, tomamos como eje vertebrador la obra de los tres realizadores más relevantes de este movimiento: Crisi Puiu, Crisitan Mungiu y Corneliu Porumboiu.

4. Cristi Puiu y las diferentes vertientes del joven cine rumano

La primera película que capta la atención internacional y que certifica esta etiqueta cinematográfica es *La muerte del señor Lazarescu* (Cristi Puiu, 2005), todo y que

Bienes y dinero (*Marfa si banii*, Cristi Puiu, 2001) es considerado el primer «building block» de la nueva ola del cine rumano (Pop, 2014, 3). Como apunta Nasta en otro texto, los más reputados críticos y teóricos rumanos consideran que «the trendsetting origins of the New Romanian Cinema pioneering aesthetic revolution are to be found» en las dos primeras películas de Puiu (2019, 24).

El argumento de *Bienes y dinero* nos sitúa en un entorno marginal, suburbano, protagonizado por personajes anónimos que se enfrentan a las vicisitudes del día a día, y cuyas preocupaciones se proyectan sobre el fondo de una Rumanía en plena transición, y en la que se dejan sentir las huellas del pasado reciente. El joven protagonista ansía desprenderse de la herencia familiar y labrarse un futuro propio, pero lo quiere hacer por la vía rápida, recurriendo a métodos corruptos, lo que le llevará a una toma de conciencia moral sobre las consecuencias de sus decisiones. Todo ello es narrado por una figura enunciativa que rehúsa el poder demiúrgico sobre el relato para situarse junto a los personajes, para privilegiar una mirada observacional sobre sus actos, gestionando la misma información que ostentan los personajes, y tratando de lograr el reconocimiento de una realidad concreta. El uso de la cámara al hombro, así como la ausencia de contraplanos de la mirada de los personajes, de música extradiegética, de motivaciones de carácter psicológico que impulsen la acción, de planos analíticos que no están justificados por los movimientos de los personajes; y todo ello unido a la presencia de tiempo muertos o de fragmentos de carácter meramente descriptivo, van encaminados a inscribir en las imágenes un efecto de realidad, una representación reveladora de la misma que el espectador logre

identificar y en la que pueda reconocerse. La figura del viaje queda inscrita, a su vez, como la proyección de la necesidad de salir de una situación de bloqueo, para alcanzar el tan deseado progreso; así como la figuración simbólica de la situación de estancamiento que vive la sociedad rumana, en la que las tan ansiadas reformas democráticas no terminan de materializarse y las prácticas corruptas han alcanzado un nivel estructural.

El retrato de una Rumanía en la que los ensayos del modelo capitalista conviven con los reflejos heredados tras décadas de sistema represivo se plasma también en *Cigarettes and Coffee* (2004), el siguiente cortometraje de Puiu. Estas dos dimensiones sociales son sugeridas, además de quedar plasmadas en la brecha generacional que deriva de la relación de un padre y un hijo que se reúnen en un restaurante, por la puesta en escena, que demarca el espacio exterior (el del padre) y el interior (el del hijo) por medio de un ventanal enmarcado por unas cortinas. Resulta significativo la manera en que la disposición de los elementos de la puesta en escena hace de la ventana sobre la que se proyectan los protagonistas una especie de pantalla, un lugar de pensamiento que «se abre a un devenir, un ‘por construir’» (Comolli, 29), y que vuelve evidente el dispositivo cinematográfico (Fotograma 1).

Fotograma 1. *Cigarettes and Coffee*



A diferencia de la idea del cine como ventana abierta al mundo, ese abrirse al mundo de manera transparente del Modelo de Representación Institucional, esta composición advierte de la cualidad construida de la realidad. Un planteamiento este que constituye el sustrato teórico de *La reconstrucción* (Lucian Pintilie, 1968). Además, y al igual que ocurría en la película de Pintilie, este enfoque reflexivo se completa con el empleo del humor absurdo, que conlleva un desplazamiento de sentido que desactiva los convencionalismos y los lugares comunes. Este será también el enfoque que caracterice *La muerte del señor Lazarescu*. Además, en las cuatro películas se da una comprensión del tiempo dramático en unas pocas horas o en varios días de la vida de los personajes, componiendo un fragmento de vida que queda inconcluso, merced a una resolución abierta. Esto supone la concatenación lineal de las acciones, de tal manera que los cortes se vuelven imperceptibles para favorecer la impresión de que los acontecimientos se suceden en tiempo real.

Algunas de las propuestas formales señaladas en las películas anteriores, en especial aquellas que desde la puesta en escena reproducen las condiciones represivas que perviven en la Rumanía actual y las que revelan el dispositivo, son llevadas al límite en *Aurora, un asesino muy común* (*Aurora*, Cristi Puiu, 2010), hasta componer

Fotograma 2. *Aurora, un asesino muy común*



un relato fragmentario, hermético, el cual nos vemos obligados a descifrar a partir de unas escasas pistas, de pequeños indicios. Nuestro análisis nos ha permitido apreciar cómo desde la puesta en escena se plantea una reflexión acerca de los límites implícitos en cualquier análisis de la realidad, también al nivel de los procedimientos cinematográficos. La presencia constante de elementos físicos que se interponen entre la cámara y los acontecimientos que son narrados así lo determinan, al tiempo que evidencian el dispositivo de vigilancia estructural que pervive al cambio de régimen experimentado por el país (Fotograma 2).

Asimismo, estos mecanismos narrativos y visuales se corresponden con una voz enunciativa manifiesta, que expresa la voluntad de enunciarse a sí misma. Las estructuras cerradas que demarcan los marcos de las puertas y las composiciones en abismo refuerzan esta toma de posición política y estética que comprende la provisionalidad de cualquier verdad sobre el mundo, así como las mediaciones que intervienen en la búsqueda de dicha verdad; a la par que implican a un espectador que en todo momento es consciente de su condición de observador activo.

Todo y que las primeras películas de Puiu concentran gran parte de las claves argumentales y estilísticas atribuidas al cine que estudiamos, no en vano, el crítico de cine Alex Leo Serban acuñó la categoría ACP (After Cristi Puiu) para referirse a las producciones rumanas posteriores a *La muerte del señor Lazarescu* (2005) (Nasta, 2013, 162-163); un análisis más atento a la obra de otros directores incluidos en esta corriente cinematográfica nos permitirá apreciar otras vertientes formales.

El mismo año de producción de *Bienes y dinero* se presentaba *Popcorn Story* (Tu-

dor Giurgiu, 2001), un cortometraje que se instala en un espacio extraterritorial ya apuntado por el idioma elegido por el título, para componer un artefacto ecléctico, extravagante, posmoderno, que se complementa con las emociones que vehiculan temas musicales de sobra conocidos. La ausencia de diálogos, los insólitos tiros de cámara, las luces de neón, los colores saturados, la extravagancia de la decoración y el vestuario, la aceleración de la imagen como efecto cómico, los gags sonoros o el empleo de música electrónica componen una obra heterogénea que celebra la fascinación de las tecnologías audiovisuales, como el cine, y cuya estilización formal la emparenta con el cine de Jean-Pierre Jeunet o con el discurso publicitario.

Esta misma estética impregna algunas partes del primer largometraje dirigido por Giurgiu en 2006, *Love Sick (Legaturi bolnavicioase)*, que presenta un triángulo amoroso en el que se ven implicadas dos chicas adolescentes y el hermano de una de ellas. Apreciamos cómo la continua fragmentación del espacio y del punto de vista, el empleo de una música extradiegética proveniente del mercado del pop, que refuerza el plano sentimental tratando de seducir al espectador, y con un argumento que se desarrolla a lo largo de más de un año, componen un drama sentimental entre dos mujeres que privilegia el componente emocional sobre el reflexivo. Aquí no identificamos ninguna de las formas que hemos señalado en el caso de Puiu, las cuales se aplican en figurar los dispositivos de control y de visión que organizan tanto la vida de los personajes como la propia representación, y que ahondan en los diferentes modos de pensar el presente y el pasado de una Rumanía en permanente estado de transición. De lo que deducimos que estas dos obras dirigidas por Tudor Giurgiu, a quien Doru Pop considera uno de los realizadores más importantes de esta «nueva ola» (2014, 210), se sitúan en una órbita estilística distinta a la que proyectan las primeras producciones de Puiu. La línea que traza esta vertiente transversal, recorrida por múltiples y diversas influencias, y que se aplica en dotar a la imagen de un mayor atractivo visual, se puede rastrear en las primeras películas de Cristian Mungiu, como *Zapping* (2000) y *Occidente* (2002).

5. Cristian Mungiu y la posible consolidación de una marca común

El cortometraje *Zapping* (Cristian Mungiu, 2000) tiene como clara protagonista a la televisión, como vehículo de alienación y como instrumento de control en manos del poder. En esta obra primeriza se dan cita códigos propios del fantástico, el terror, la crónica costumbrista o la crítica social, combinados con citas fácilmente reconocibles, como en el caso de *Taxi Driver* (M. Scorsese, 1976); y todo ello envuelto en un tono general de parodia. Esta mirada desencantada e irónica sobre la sociedad rumana se vuelve a plantear en *Occidente (Occident)*, Cristian Mungiu, 2002), en la que partiendo de una estructura de historias cruzadas se aborda el tema de la emigración. Al igual que ocurre en *Zapping*, el foco se emplaza en las vivencias cotidianas de unos personajes comunes que viven en un entorno marginal. El tono desencantado del que hablamos se resume en la decepción que viven los personajes al no ver cumplidas las expectativas que prometía el cambio de régimen, con lo que la solución más factible es emigrar a otro país siguiendo la estela de un Occidente idealizado. Por otro lado, el plano de situación (un bloque comunista del extrarradio) ancla la historia en un espacio en el que se dejan sentir las huellas del pasado y en el que los personajes andan perdidos en una época dramática y confusa, una realidad multiforme sobre la que se vuelve necesario reflexionar cuanto antes. También en este caso nos encontramos con una comedia rica en matices, en la que la mezcla del elemento mágico, la irrupción de la sorpresa, el gag, el tono onírico, la multiplicación del punto de vista, las citas cinéfilas (como ocurre con *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994)) o la elección de los temas musicales, contribuye a dotar al conjunto de un tono excéntrico y resolutivo.

Otro ejemplo de la diversidad estilística que señalamos es la particular poética desarrollada por Cristian Nemescu en su escasa cinematografía, caracterizada

por su eclecticismo y atravesada por múltiples influencias, logrando componer una mirada personal en un universo ficcional que podemos identificar como «international art cinema» (Elsaesser, 498). Tanto el cortometraje *C Block Story* (*Poveste de la scara C*, C. Nemescu, 2003) como el medimetraje *Marinela de la P7* (C. Nemescu, 2006) están habitados por personajes extraídos de la realidad del extrarradio, los patios traseros de los suburbios o de las zonas rurales. Se trata de niños y jóvenes que se enfrentan a los contratiempos cotidianos y al esfuerzo por sobrevivir en tiempos adversos con el impulso que generan los deseos sexuales. Este enfoque se proyecta sobre una realidad permeable a las recreaciones oníricas, a las incursiones fantásticas, a los cambios de registro y a las interferencias que conectan con el imaginario hollywoodiense. Desde la planificación y la puesta en escena se robustece este tejido heterogéneo al aplicar a un contexto realista registros variados procedentes del Dogma 95, el fantástico, el melodrama, la crónica costumbrista, la comedia sentimental o la crítica social; y donde se dan cita elementos textuales como los *jump cuts*, los movimientos de grúa, los *travellings* de seguimiento, la pantalla partida, la música extradiegética, la cámara lenta, el tratamiento espectacular de las acciones, la estilización fotográfica, los tiros de cámara inauditos o la estructura no lineal de la narración.

Así las cosas, y antes del estreno de *4 meses, 3 semanas y 2 días* (Cristian Mungiu, 2007), que fue el detonante que terminó de certificar el surgimiento de esta «nueva ola», nos encontramos con un conjunto de películas fruto de una serie de cambios técnicos, educativos, sociales, de condiciones de producción e ideológicos, que destacan por su energía creativa y por abordar la realidad rumana del nuevo siglo con formas nuevas, que se distinguen del cine de las décadas precedentes. El trabajo de este grupo de nuevos talentos va a lograr llamar la atención de los principales festivales de cine europeos. De tal manera que el éxito internacional logrado por *La muerte del señor Lazarescu* (2005) va a aglutinar en torno a esta película, y a sus particularidades narrativas y formales, a esta nueva cinematografía surgida de un país sin

apenas presencia en los escaparates del cine mundial. Sin embargo, el análisis fílmico aplicado a estas obras nos permite apreciar la variedad de propuestas estéticas y temáticas que contienen.

Es en razón de esta doble vertiente perfilada en nuestro análisis, atenta a la singularidad de las obras, que se vuelve obligado repensar el fenómeno surgido a raíz del éxito obtenido por *4 meses, 3 semanas y 2 días* en el Festival de Cannes de 2007. Teniendo en cuenta, además, que en ese mismo certamen fue premiado el primer y único largometraje dirigido por Nemescu, *California Dreamin'* (2007). En efecto, observamos que algunos de los rasgos más significativos atribuidos a esta nueva ola, que parecía confirmarse con el segundo largometraje dirigido por Mungiu -largos planos fijos (el uso de la cámara al hombro, uno de los principales rasgos atribuidos a este movimiento, no se da en esta película), desarrollo temporal en un día o unas horas, ausencia de música extradiegética, linealidad, uso del plano secuencia (Scott, 2008a; Nasta, 2013; Pop, 2014) o minimalismo (Stojanova, 2019)- no son en modo alguno atribuibles a la película dirigida por Nemescu.

Existen más diferencias a tener en cuenta respecto de estas dos películas presentadas en 2007. Respecto de los recursos narrativos, si bien ambas películas están inspiradas en hechos y personas reales, el enfoque adoptado en cada caso es del todo opuesto. Mientras que *4 meses, 3 semanas y 2 días* se desarrolla a partir del punto de vista de la protagonista principal, Otilia, a quien la cámara sigue en todo momento, de manera que accedemos a la información al mismo tiempo que la protagonista; *California Dreamin'* constituye una obra coral conducida por un narrador omnisciente que organiza todo el relato, incluyendo saltos en el tiempo, y que gestiona todo el saber. En ambas se evita recurrir al *happy end* convencional, aunque, así como *4 meses, 3 semanas y 2 días* da comienzo *in media res* y termina de forma abrupta con la mirada a cámara de la protagonista, la película de Nemescu compone un final que es apoyado por una explicación que enmarca los acontecimientos mostrados en el contexto de la Guerra de



Fotograma 3. *4 meses, 3 semanas y 2 días*

Yugoslavia, e incluye un epílogo que abre la vía a una posible solución de continuidad a la relación sentimental de la pareja protagonista. Con todo, la diferencia más reseñable reside en las formas en que el sujeto espectral es implicado en la película de Mungiu (incluyendo la vulneración de la cuarta pared), y el modo en que la composición de los encuadres reproduce el estado de ánimo de las protagonistas y las condiciones de existencia que las rodean; de manera que los elementos de la puesta en escena se cargan de una especial significación (Fotograma 3). Estas formas, en las que destacan las líneas verticales que cercan, los espacios cerrados, los largos pasillos laberínticos, la presencia de ventanas, las composiciones en abismo y el modo en que en todas ellas se deja sentir la pregnancia del fuera de campo, son las que estimamos más reseñables en algunos de los filmes que estudiamos.

Por lo tanto, igual que ocurría en el caso de *La muerte del señor Lazarescu*, la repercusión mundial alcanzada por *4 meses, 3 semanas y 2 días* va a provocar la asimilación de la etiqueta «Nueva ola del cine rumano» a una parte de las propuestas, eclipsando al resto. Tampoco ayudó en este sentido el hecho de que la mayoría de aproximaciones teóricas a este fenómeno se centran en los aspectos temáticos, destacando la mirada «realista» que se proyectaba sobre una sociedad de la que apenas se sabía nada, o que se aplicara el mínimo común denominador para reducir la complejidad de la

cuestión a unos cuantos elementos: uso de la cámara en mano, búsqueda de la «verdad», neorrealismo, narración en tiempo real, austeridad formal o situaciones cotidianas. Con lo que, en ausencia de un análisis textual atento a las formas cinematográficas y a las operaciones de sentido que vehiculan, estos trazos devienen meras carcasas conceptuales.

6. Corneliu Porumboiu y las distintas representaciones de la Revolución rumana

En los primeros trabajos de Corneliu Porumboiu, como los cortometrajes *Gone with the Wine* (*Pe aripile vinului*, 2002) y *Viaje a la ciudad* (*Calatorie la oras*, 2003), se dan algunos rasgos que vale la pena remarcar: la preocupación por los problemas que aquejan a las personas que se sitúan en los márgenes de la sociedad, el humor absurdo, la disparidad generacional, la corrupción sistémica, la falta de oportunidades, el desplazamiento del campo a la ciudad, la salida del país como única vía de escape a las penurias, el desencanto resultante de no lograr aquello que se buscaba y la puesta en escena de un presente que se confunde con el escenario de tiempos pasados. Además, como ocurría en *La reconstrucción* (Lucian Pintilie, 1968), las actitudes honestas que se dan en el interior de un sistema injusto resaltan, por contraste, los aspectos más humanos de los personajes que las poseen, quienes, al final, acaban pagando por ello.

De sus primeras producciones destaca el mediometraje *El sueño de Liviu* (*Visul lui Liviu*, 2004), en el que, a diferencia de las películas dirigidas por Puiu que hemos analizado, el pasado socialista no deriva únicamente de la puesta en escena, sino que es expuesto de manera explícita con la inclusión de unas imágenes de archivo

en la apertura del filme. De esta forma, el hecho real se inscribe como desencadenante de la ficción a partir de unos hechos históricos cuya repercusión se pretende destacar. En este sentido, el archivo, que se ofrece como legitimación histórica del relato a que da pie, funciona como «una puesta en abismo de re-mediaciones» (Carrera y Talens, 144). En consonancia con los dos cortometrajes reseñados al inicio de este apartado, la relación causa-efecto entre el discurso político de Ceausescu que abre el prólogo y el presente de una Rumanía estancada en el barro de corrientes pasadas o, en un sentido más amplio, entre las decisiones del pasado y las respuestas del presente, no desemboca en una conclusión tranquilizadora; por el contrario, se abre a la posibilidad de una idea, a un espectro de interpretación, a una reconstrucción simbólica del pasado que ilumine el presente. Esta búsqueda es planteada por medio de un dispositivo enunciativo y unos estilemas que dan como resultado un espacio simbólico abierto a nuevas expectativas, que «sirve para diferenciar lo que siempre se ve de lo que siempre se tiene que buscar» (Metz, 258). Esta película indaga en la historia del país interrogándose acerca de los modos de representación desde los cuales pensar sobre la misma, de su pertinencia y de sus límites, asumiendo el carácter irreductible de lo real y la tensión permanente que se inscribe entre los acontecimientos históricos y su representación. Si hay un acontecimiento histórico que articula estas películas, ese es la Revolución de 1989, una revolución televisada que centrará, cuestionando su naturaleza, así como los modos de recepción y los dispositivos de representación de la misma, el primer largometraje de Porumboiu, *12:08 al este de Bucarest* (*A fost sau n-a fost?*, 2006).

No existe un consenso a la hora de nombrar o de explicar lo que ocurrió en Rumanía a finales de ese año tan determinante. Tras citar las declaraciones del sobrino del dictador, quien ve «un golpe del Estado soviético» detrás de estos acontecimientos, el analista político Robert D. Kaplan reconoce cierta influencia rusa en la desconfianza hacia los dirigentes rumanos, pero insiste en que «el levantamiento sí fue un acontecimiento popular» (163). En su investigación, Alice Bardan analiza

cómo lo que en un inicio fue visto por televisión como una revolución, más tarde ha sido considerado por los analistas como un golpe de estado. Dentro de la esfera pública rumana, Bardan describe cómo el argumentario de las élites ha ido dirigido a dotar de autoridad a una perspectiva específica, con unos procedimientos discursivos concretos, que aseguren «the recognition of the Romanian ‘revolution’ as revolution, and therefore, as a true meaningful ‘object’ of commemoration» (Bardan, 131). Tal como explica Bardan, este debate se ha extendido a la educación, en concreto a la explicación que de los acontecimientos se hace en los libros de texto, a los medios de comunicación en general, y a los debates televisivos en particular.

Curiosamente, el mismo año del estreno de *12:08 al este de Bucarest* (C. Porumboiu, 2006) se estrenaron otras dos películas rumanas que contaban con la Revolución rumana como tema principal: *Cómo celebré el fin del mundo* (*Cum mi-am petrecut sfarsitul lumii*, Catalin Mitulescu) y *El papel será azul* (*Hârtia va fi albastră*, Radu Muntean). Veamos las similitudes y diferencias entre estas tres películas.

La película dirigida por Mitulescu, *Cómo celebré el fin del mundo*, es la que más distancia toma respecto de los esquemas realistas para tratar de plasmar la fantástica visión del niño protagonista, optando por falsear la historia y hacer que sea este mismo el artífice de la caída de Ceausescu, a la manera de David contra Goliat. En cambio, en *12:08 al este de Bucarest* (C. Porumboiu, 2006) y *El papel será azul* (R. Muntean, 2006) se lleva a cabo una escritura en la que abundan los planos largos y los planos secuencia, en los que se deja sentir el modo en que el peso del tiempo afecta a los personajes en un entorno en el que los elementos de la puesta en escena se abren a la participación del espectador. Teniendo en cuenta, además, que el relato comprende únicamente unas pocas horas de tiempo diagético. Es en el interior de esta arquitectura formal, complementada con el humor de la tradición del absurdo, y en la que los subrayados emocionales, como la música extradiegética, están excluidos, donde cobran un inusitado valor significante las formas que cercan y abisman a los personajes; y, por

ende, la mirada del espectador. Este mismo esquema será el que despliegue Porumboiu en su siguiente película, *Polícia, adjetivo* (*Police, adjective*, 2009), dando forma a un complejo mecanismo de puesta en escena que pone de manifiesto las distintas formas en las que el dispositivo de control y vigilancia puesto en marcha por el régimen comunista pervive, junto con los recién estrenados anhelos democráticos, en una Rumanía en periodo de transición. De tal manera que las huellas del pasado están presentes no solo en el entorno arquitectónico, sino también en las pautas de comportamiento, en las conductas físicas, en el lenguaje, en la desconfianza entre ciudadanos, en las medidas legislativas; se trata de «un dispositivo que coacciona por el juego de la mirada; un aparato en el que las técnicas que permiten ver inducen efectos de poder» (Foucault, 2002, 175). Este clima opresivo es sugerido, además, por las formas que más destacamos en nuestro estudio: las estructuras que encierran, como los marcos de las puertas, los largos pasillos, la figuración del laberinto o las fronteras burocráticas.

Por el contrario, *Cómo celebré el fin del mundo* recurre a estrategias narrativas más convencionales, que se sirven de la elipsis o de la planificación para aportar vigor significativo, y que se nutren de elementos fantásticos, de paisajes oníricos, de la carga emocional que aportan los temas musicales, de la ternura que desprenden los personajes singulares, de la comicidad de las situaciones o de la visión subjetiva de los protagonistas. Esta propuesta, mucho más emocional que reflexiva, conecta con el carácter de películas como *Zapping* (C. Mungiu, 2000), *Popcorn Story* (I. Giurgiu, 2001), *Occidente* (C. Mungiu, 2002), *C Block Story* (C. Nemescu, 2003), *Mari-nela de la P7* (C. Nemescu, 2006), *Love Sick* (I. Giurgiu, 2006) o *California Dreamin'* (C. Nemescu, 2007).

En cambio, en *12:08 al este de Bucarest* y en *El papel será azul* el lenguaje adquiere un rol preponderante, tanto a nivel de las relaciones personales y de las jerarquías de poder que se refuerzan por medio de los discursos orales y escritos, como en lo concerniente a las operaciones retóricas que dan cuerpo a la propia representación cinematográfica. La reflexión acerca de los límites del len-

guaje en un mundo en el que la búsqueda de la verdad ha perdido todo sentido es propia de la tradición del teatro del absurdo. Lo que nos parece más significativo es el modo en que esta reflexión se traslada al propio mecanismo cinematográfico, a las estrategias estilísticas y los motivos significantes que vertebran la narración. Así, haciendo hincapié en el modo en que los discursos influyen en la representación colectiva del mundo, se sugiere la posibilidad de (re)construirlo permanentemente (Bordieu, 258-259). Es en este sentido en el que operan las formas cinematográficas que evidencian el dispositivo de visión, las estrategias discursivas que median en la comprensión del mundo, que cuestionan su propia eficacia y que reclaman una participación activa del espectador; y que hemos señalado en el caso de estas películas y en otras de directores como Puiu, Mungiu, y Porumboiu.

7. Conclusiones

Retomando el criterio especificado por Higson (1989) que nos faltaba detallar, relativo a las cuestiones textuales, podemos afirmar que la dimensión textual del corpus analizado, que se inserta en la «nueva ola del cine rumano», comprende un conjunto variado de poéticas singulares en las que es posible remarcar una serie de rasgos comunes, pero en el que se advierten notables diferencias formales que nosotros hemos identificado en dos vertientes claramente diferenciadas.

Apuntamos como principal rasgo común el hecho de que las historias se desarrollen en entornos marginales, bien en los suburbios de la capital o en zonas rurales, habitados por personajes comunes que se conducen de manera naturalista por espacios reales y que se expresan por medio de diálogos carentes de afectación. Además, por lo general (aquí la excepción la compondrían *La muerte del señor Lazarescu* y *12:08 al este de Bucarest*), están protagonizadas por jóvenes que encarnan a una generación similar a la de los realizadores, que han vivido el cambio de régimen y que encaran el futuro con unas preocupaciones diferentes a las de sus pa-

dres. Este carácter generacional se aplica en visibilizar una(s) realidad(es) que había(n) permanecido ausente en el cine rumano de las décadas anteriores, ampliando los límites de lo decible, el verosímil cinematográfico; y sirviéndose para ello de la impresión de inmediatez, espontaneidad y cercanía que proporcionan las representaciones realistas. La adopción de esta perspectiva sobre la realidad implica un compromiso ético que lleva a la necesidad de construir una memoria colectiva que comprenda los problemas asociados a las clases desfavorecidas, y una actitud sensible respecto de las injusticias sociales. A su vez, este compromiso con las pequeñas historias, con los episodios cotidianos, persigue una «toma de conciencia» por parte del espectador, para que se sienta integrado y comprometido «con esa realidad mediante la ficción organizada» (Monterde, 148-149), para que empatice con esos antihéroes que, como ocurría con los que habitaban las ficciones neorrealistas y las de los nuevos cines, no se conducen por unas férreas motivaciones psicológicas, como ocurría en el MRI, sino que se aprestan a sobrevivir en un entorno que les es adverso y que no acaban de comprender, valiéndose para ello de un rasgo constitutivo del carácter rumano como es el humor.

Advertimos, asimismo, unos temas comunes, como el desplazamiento del campo a la ciudad, la emigración, los conflictos generacionales, la Revolución rumana de 1989, la corrupción sistémica, el carácter transgresor de la pulsión sexual, la ausencia de una autoridad legítima, la falta de expectativas o el modo en que las prácticas estructurales del periodo comunista se conjugan con los incipientes ensayos democráticos.

En cuanto a los recursos cinematográficos, prima la presencia de una mirada observacional que antepone la verosimilitud de los espacios a su descomposición en razón de unas determinaciones dramáticas y psicológicas, a la manera del MRI, que sigue los acontecimientos junto a los personajes, tratando de no juzgarlos ni de situarse por encima de ellos; es decir, accediendo a la información de los hechos al mismo tiempo que ellos, sin que se dé una lógica causal que los haga avanzar. Lo que nos lleva a una cuestión ya apuntada por Bazin y

por Deleuze (1985) en relación al neorrealismo, la de la imagen-hecho, donde los hechos no están predeterminados por la forma, sino que son presentados en su propia materialidad: es debido a la reunión de unos hechos concretos y al carácter centrífugo de la imagen-hecho que se extrae un sentido final, «la moral de la historia» (Bazin, 310). De ahí que estas películas estén ausentes de soluciones conclusivas, de finales felices o de un abrochamiento de sentido que selle las diferentes tramas abiertas por el relato. Por lo demás, las diferencias formales son evidentes, y hay que comprenderlas también en las diferentes formas de pensar la cuestión de lo «nacional» en un momento de creciente fragmentación cultural, diversidad social y cambios políticos, cuando Rumanía se abría a un espacio globalizado persiguiendo una tan ansiada e idealizada imagen de Occidente.

En conclusión, asumiendo la ambigüedad esencial del término, y de acuerdo con lo expuesto anteriormente, la dimensión nacional de esta «nueva ola» se sustenta en similares condiciones relacionadas con la educación; la producción; las condiciones sociales y políticas; con ciertas afinidades temáticas, narrativas y formales; con la reacción contraria al cine rumano precedente y con un compromiso ético con la realidad del país. Si bien, y en relación a los criterios planteados por Higson (1989), no se puede hablar de una posible conciencia nacional compartida, ya que estas películas apenas contaron con una audiencia de 20.000 personas en su país. Pero, sobre todo, esta etiqueta adquiere pleno sentido como carta de presentación de cara al resto del mundo, que ha tomado forma en el Festival de Cannes, y que se ha visto refrendada con apoyos económicos por parte de instituciones públicas y privadas de Europa, con premios en los más renombrados festivales de cine, con números especiales en la prensa especializada, con estudios académicos y con exhibiciones en centros culturales de todo el mundo. Este es un buen momento para recordar que la etiqueta «Nueva ola del cine rumano» adquirió una entidad propia en 2007, tras el estreno mundial de *4 meses, 3 semanas y 2 días*; precisamente, el año que se produjo la entrada de Rumanía en la Unión Europea.

Ahora nos gustaría distinguir un conjunto de películas en las que confluyen una serie de formas cinematográficas que hemos destacado por su capacidad para implicar al espectador, para reactivar sus proyecciones imaginarias más allá de los límites del encuadre, y para proponer una reflexión acerca del lenguaje, también el cinematográfico, y de la relación que guarda con las diferentes formas de poder. Nos referimos a *Bienes y dinero* (C. Puiu, 2001), *Cigarettes and Coffee* (C. Puiu, 2005), *La muerte del Sr. Lazarescu* (C. Puiu, 2005), *El sueño de Liviu* (C. Porumboiu, 2004), *12:08 al este de Bucarest* (C. Porumboiu, 2006), *4 meses, 3 semanas y 2 días* (C. Mungiu, 2007), *El papel será azul* (R. Muntean, 2006), *Megatron* (M. Crisan, 2008), *Policiá, adjetivo* (C. Porumboiu, 2009), *Morgen* (M. Crisan, 2010) y *Aurora* (C. Puiu, 2010). En estas películas, las formas que cierran, los marcos de las puertas, las estructuras verticales, como los típicos bloques de vivienda soviéticos, o los largos pasillos que conforman un laberinto kafkiano reproducen las condiciones de existencia, el estado de ánimo y las circunstancias personales que envuelven a unos personajes que viven atrapados en una estructura social represiva, corrupta, estancada en una transición que no parece tener fin, en la que las buenas acciones merecen el castigo que se impone como norma y donde la única salida que se vislumbra es la huida del país. Esta formalización metafórica del encuadre cinematográfico se lleva a cabo sin explicitar la argumentación y sin plegar la puesta en escena al dictado demostrativo. Asimismo, las estructuras en abismo ponen en evidencia el dispositivo de filmación, el artificio que sostiene la representación y la arbitrariedad de las decisiones enunciativas.

En conclusión, estas formas cinematográficas que se cargan de significación asomadas a un abismo de significados, más que responder a un esquema realista, como de manera general se califica al cine que analizamos, «construyen realismos» (Castro de Paz, 157), conscientes del poder de la ficción para reproducir territorios expresivos en los que plantear interrogantes -ya que los textos filmicos no solo representan la realidad; también la construyen, pues influyen en los modos de pensarla de otras formas-, para abrir espacios en crisis a través de

los cuales construir una memoria colectiva, para hacer ver que todavía son posibles y deseables valores como la solidaridad y el compromiso que Otilia muestra a su mejor amiga en *4 meses, 3 semanas y 2 días*: «Si la realidad es virtual, el arte puede ayudarnos a convertir la virtualidad -la fantasía de un mundo distinto, más justo- en una realidad» (Colaizzi, 165). Así es como estas formas despuntan en una Europa en la que valores como la dignidad humana cotizan a la baja, mientras la tecnificación y la virtualización de cualquier aspecto de la vida lleva a su mercantilización en las corrientes por las que circula el capital simbólico dominante. Unas formas que se insertan, a su vez, y clamando su condición enunciativa, en el Modo de Representación Europeo, ese espacio en el que el discurso se erige como un «espacio de poder» (Carrera, 137); una gran meseta hecha de mesetas, heterogénea, mutable, intercambiable, cuyos elementos se alteran de manera recíproca debido a las corrientes que los atraviesan, los socavan y aceleran; un territorio en el que el viajero no tiene miedo de perderse ni precisa de un principio y un final para orientarse, pues cuando llega al límite cae por un agujero que lo lleva a otro punto y vuelta a comenzar.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. «¿Qué es un dispositivo?». *Sociológica*, mayo, 2011, n° 33, pp. 249-264.
- Ayuso Ros, Francisco. M. *La puesta en crisis de la realidad. Política y modos de representación en los nuevos cines en Europa: el caso de «La nueva ola del cine rumano» (2001-2010)*. Tesis doctoral, Universitat de València, 2021.
- Bardan, Alice. «Aftereffects of 1989 Corneliu Porumboiu's 12:08 East of Bucharest (2006) and Romanian Cinema». En Anikó, Imre. *A Companion to Eastern European Cinemas*. New Jersey: John Wiley & Sons, Inc, 2012, pp. 125-147.
- Baudry, Jean-Louis. «Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité». *Communications* n° 23, 1975, pp. 56-72.

- Bergan, Ronald. «Romania's new wave is riding high». *The Guardian*, 25 de marzo, 2008. Recuperado de <https://www.theguardian.com/film/film-blog/2008/mar/25/canromanasnewwavesustain>
- Bordieu, Pierre. *Cuestiones de sociología*. Madrid: Ediciones Istmo.
- Burch, Noël. «Qu'est-ce que la Nouvelle Vague?». *Film Quarterly*, vol. 13 no° 2, 1959, pp. 16-30.
- Carrera, Pilar. «Un fantasma recorre Europa». *Revista EU-topías*, vol. 16, otoño, 2018, pp. 129-137.
- Carrera, Pilar y Talens, Jenaro. *El relato documental*. Madrid: Cátedra, 2018.
- Casetti, Francesco y Di Chio, Federico. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós, 1994.
- Castro de Paz, José Luis. *Formas en transición. Algunos filmes españoles del periodo 1973-1986*. Barcelona: Shangrila Ediciones, 2019.
- Colaizzi, Giulia. *La pasión del significante*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- Comolli, Jean-Louis. *Cine contra espectáculo, seguido de, Técnica e ideología (1971-1972)*. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 1985.
- Elsaesser, Thomas. *European Cinema. Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.
- Fecé, J. L. «De la cámara stylo a la política de los autores. Los orígenes de una nueva cinefilia». En Heredero, C. F., Monterde J. E. *En torno a la Nouvelle Vague. Rupturas y horizontes de la modernidad*. Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 2002, pp. 45-54.
- Foucault, Michel. «El juego de Michel Foucault». En Foucault, M. *Saber y verdad*. Madrid: Ediciones La Piqueta, 1991, pp. 127-162.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- Higson, Andrew. «The Concept of National Cinema». *Screen*, volume 30, n° 4, otoño, 1989, pp. 36-47.
- Iglesias, Eulalia. «¿Un nuevo cine rumano? Muchos premios, pocos directores, escasos estrenos». *Cabiers du Cinéma España*, n° 8, 2008, pp. 8-25.
- Istambul S. y Martínez, A. «El nuevo cine rumano o la pasión por la verdad». *El genio maligno. Revista de humanidades y ciencias sociales*, n° 3, 2008, pp. 67-76.
- Kaplan, R. D. *A la sombra de Europa. Rumanía y el futuro del continente*. Barcelona: El Hombre del Tres, 2017.
- Martinez, Dominique. «Entretien avec Corneliu Porumboiu». *Positif*, número 551, enero, 2007, pp. 9-11.
- Metz, Christian. *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968). Volumen I*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Monterde, J. E. «Estrategias del realismo». En Peña Ardid, Carmen (coord.). *Encuentros sobre literatura y cine*. Zaragoza: Instituto de estudios turolenses, 1999, pp. 135-156.
- Nasta, Dominique. *Contemporary Romanian Cinema. The History of an Unexpected Miracle*. New York: Wallflower Press, 2013.
- Nasta, Dominique. «Beyond Modernity: The Stylistic Divide and the New Romanian Cinema». En Stojanova, Christina. *The New Romanian Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019, pp. 23-35.
- Pena, Jaime. «Los caminos actuales de los 'nuevos cines' nacionales. El bosque y los árboles». *Cabiers du Cinéma España*, n° 10 marzo, 2008, 12-13.
- Pérez, Xavier. «Reinventar la ficción fílmica. La revolución temática». En Heredero, C. F., Monterde J. E. *En torno a la Nouvelle Vague. Rupturas y horizontes de la modernidad*. Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 2002, pp. 177-186.
- Pop, Doru. «The Grammar of the New Romanian Cinema». *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies*, 3, 2010, pp. 19-40.
- Pop, Doru. *Romanian New Wave Cinema. An Introduction*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2014.
- Salvà, Nando. «Cristian Mungiu: 'A los rumanos, el sentido del humor nos mantuvo vivos'». *El Periódico*, 19 de diciembre, 2010. Recuperado de <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20101219/cristian-mungiu-rumanos-sentido-humor-629982>
- Sardá, J. «Cristi Puiu: 'A los cineastas rumanos se nos recibió como monos que sabían hacer algo'». *El Cultural*, 31 de agosto, 2012. Recuperado de <http://www.>

- elcultural. com/noticias/cine/Cristi-Puiu-A-los-cineastas-rumanos-se-nos-recibio-como-monos-que-sabian-hacer-algo/3661
- Schaeffer, Pierre. *Machines à communiquer. Tome II. Pouvoir et communication*. París: Le Seuil, 1971.
- Scott, A. O. «In film, the Romanian new wave has arrived». *The New York Times*, 2008a. Recuperado de <https://www.nytimes.com/2008/01/19/arts/19iht-fromanian.1.9340722.html>
- Scott, A. «New wave on the black sea». *The New York Times*, 2008b. Recuperado de http://www.nytimes.com/2008/01/20/magazine/20Romanian-t.html?_r=1
- Stojanova, Christina (ed.). *The New Romanian Cinema*. Edinburg: Edinburg University Press, 2019.
- Stringer, Julian. «Global Cities and the International Film Festival Economy». En Shiel, Mark; Fitzmaurice, Tony (eds.). *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*. Oxford: Blackwell Publishers, 2001, pp. 134-144.

Alberto Blest Gana



El loco Estero

Edición de
Miguel Saralegui y Yosa Vidal

CATEDRA
Letras Hispánicas

Sergio Pitlor



Cuentos

Edición de
José Luis Nogales Baena

CATEDRA
Letras Hispánicas

Diego de San Pedro



Poesía completa

Edición de
José Francisco Ruiz Casanova

CATEDRA
Letras Hispánicas

Jenaro Talens



El azar nunca deja
cabos sueltos

Antología poética (1960-2020)

Edición de
José Francisco Ruiz Casanova

CATEDRA
Letras Hispánicas

Josep Pla



Viaje en autobús

Edición de
Xavier Pla

CATEDRA
Letras Hispánicas

Javier Marías



Negra espalda del tiempo

Edición de
José Antonio Vila Sánchez

CATEDRA
Letras Hispánicas



www.catedra.com

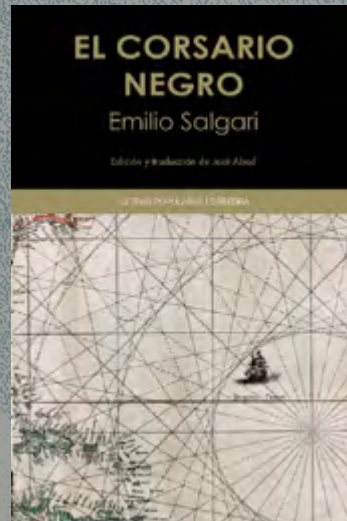


@Catedra_Ed

letras hispánicas

www.catedra.com

@Catedra_Ed



letras populares

letras universales

The Great Gatsby

Diastasis y la ruina de la política

Una lectura de *Infrapolitical Passages* (2020), de Gareth Williams

Alberto Moreiras

Recibido: 15.05.2021 — Aceptado: 10.06.2021

Titre / Title / Titolo

Diastasis et la ruine de la politique
Diastasis and the ruin of politics
Diastasi e la rovina della politica

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

El texto contextualiza el reciente libro de Gareth Williams, *Infrapolitical Passages*, y trata de presentar sus temas principales para el lector en español. La pregunta insistente del libro de Williams —cómo pensar en condiciones presentes— inicia un desplazamiento hacia un pensamiento de la existencia, no por mor de una fuga respecto de la política, sino, al contrario, para exponer la política a su reverso constitutivo, que permite —y solo eso lo permite— una deconstrucción de la ontología de la mercancía que rige la política en el tiempo de su ruina metafísica.

Le texte contextualise le récent livre de Gareth Williams, *Infrapolitical Passages*, et tente d'en présenter les principaux sujets au lecteur espagnol. La question insistante du livre de Williams —comment penser dans les conditions actuelles— amorce un déplacement vers une pensée de l'existence, non pas pour échapper à la politique, mais, au contraire, pour exposer la politique à son envers constitutif, ce qui permet —et seulement cela le permet— une déconstruction de l'ontologie de la marchandise qui régit la politique à l'heure de sa ruine métaphysique.

The text contextualises Gareth Williams' recent book, *Infrapolitical Passages*, and attempts to present its main themes for the Spanish reader. The insistent question of Williams' book —the possibility of critical thinking in our present conditions— initiates a shift towards a thinking about existence, not for the sake of an escape from politics but, on the contrary, to expose politics to its constitutive reverse, which is what allows —and it is the one thing that makes it possible— a deconstruction of the ontology of the commodity governing politics in the time of its metaphysical ruin.

Il testo contestualizza il recente libro di Gareth Williams, *Infrapolitical Passages* con l'intenzione di presentarne i temi fondamentali al lettore in spagnolo. La domanda insistente del libro di Williams - come pensare nelle condizioni attuali - avvia uno spostamento verso un pensiero dell'esistenza, non in funzione di una fuga dalla politica ma, al contrario, per esporre la politica al suo rovescio costitutivo, che è ciò che permette - e solo questo lo permette - una decostruzione dell'ontologia della merce che governa la politica nel tempo della sua rovina metafisica.

Palabras clave / Mots-clé / Key words / Parole chiave

Infrapolítica, diastasis, katechon, ontoteología.

Infrapolitique, diastasis, katechon, ontothéologie.

Infrapolitics, diastasis, katechon, ontotheology.

Infrapolitica, diastasi, katechon, ontoteologia.

Uno de los epígrafes del nuevo libro de Gareth Williams, *Infrapolitical Passages. Global Turmoil, Narco-Accumulation, and the Post-Sovereign State* (Pasajes infrapolíticos. Tumulto global, narcoacumulación y el estado post-soberano), publicado en 2020 por Fordham University Press, viene de Reiner Schürmann y dice: «Pensar es persistir y demorar en las condiciones en las que uno vive, perseverar en el lugar donde vivimos... Esto asigna a la filosofía, o a lo que sea que asuma su lugar, la tarea de mostrar la condición trágica por debajo de las construcciones basadas en principios.» La contraposición de construcciones teóricas basadas en principios y la condición trágica, que no depende de principio alguno, es para Schürmann, y para Williams, un síntoma de época que marca, últimamente, una historia sin determinaciones fundantes, un tiempo histórico que ya no responde a legitimidad hegemónica alguna. Los principios ya no rigen y cuelgan del mismo abismo que han ayudado a crear. Que un estilo de pensamiento conmensurable con la situación pueda hacerse posible, o necesario, es la apuesta de *Infrapolitical Passages* que me gustaría glosar y comentar.

Infrapolitical Passages es el primer libro publicado en inglés en el que la tendencia de pensamiento que algunos de nosotros hemos venido llamando infrapolítica desde aproximadamente 2006 encuentra adecuado curso y circulación. El libro de Jaime Rodríguez Matos, *Writing of the Formless. José Lezama Lima and the End of Time* (Fordham UP, 2016), está vinculado a la infrapolítica en nuestra versión, especialmente en sus reflexiones sobre temporalidad revolucionaria, pero no la tematiza directamente: la incorpora a su argumento más que explicarla. Ha habido libros en español también informados por la misma tendencia, como *La desarticulación. Epocalidad, hegemonía e historicidad* (Santiago de Chile: Macul, 2019), o mis propios libros *Marranismo e inscripción* (Madrid: Guillermo Escolar, 2016) e *Infrapolítica. Instrucciones de uso* (Madrid: La Oficina, 2020), y otros están en preparación, también en inglés. Se trata de un uso de la palabra que puede estar relacionado con el más restringido que le ha venido dando el antropólogo James C. Scott, pero que en el fondo es sustancialmente diferente.

Si para Scott, y para los influidos por su uso como Robin Kelley o Saidiya Hartman, la infrapolítica nombra fundamentalmente estrategias micropolíticas subalternas, el uso alternativo de infrapolítica no las excluye, pero atiende más radicalmente a dar cuenta de aquello en la práctica de existencia que no puede agotarse en determinaciones políticas, y que se resiste a ellas. En cualquier caso, *Infrapolitical Passages* proporciona una ocasión adecuada para meditar la infrapolítica como forma de pensamiento (el libro de Gareth Williams no trata de agotar su alcance, solo intenta una cala específica dentro de él) y para tratar de mostrar su promesa y su relevancia. Cabe decir que no hemos tenido demasiado éxito hasta el momento. Pero persistimos, incluso si nuestra propia evolución nos llevara a abandonar el nombre e intentar otros caminos —todavía se trataría de pensar condiciones de existencia, que son siempre en primer lugar las nuestras, pero nunca solo las nuestras, fuera de mistificaciones principales, de endosamientos políticos y de la monumental distracción que insiste en hacernos creer que no hay vida sin política, aunque la política no sea en cada caso ya más que una estructura vacía u otro nombre para la administración del desastre. Como dicen las últimas líneas de la Introducción de Williams, «ahí podría ser que absolutamente todo estuviera en juego» (32).

Es quizá coyuntural, o quizá no, que nuestro uso del término infrapolítica se haya desplegado en el terreno académico de la reflexión sobre América Latina. A fin de cuentas, sin embargo, la infrapolítica no es un término latinoamericanista, sino más precisamente una ruptura con el latinoamericanismo. Surgió de las frustraciones e insatisfacción producidas por las tendencias teóricas disponibles en ese campo de estudios, y a pesar de ello no es una forma de militancia, sino más bien su opuesto: un éxodo y una línea de fuga respecto de piedades académicas interminablemente ocupadas con su propia reproducción. Surgió como novedad y todavía lo es, en la medida en que no ha sido objeto de atención sostenida por nadie fuera del grupo de discusión original. Pero lo que interesa es plantear que no debería ser una novedad, o que solo lo es por cierto fallo del pensamiento, una

ceguera o denegación activa de lo que, una vez mentado, ya no puede sino hacerse crecientemente obvio para todos. No es este el lugar para pensar las causas de esa resistencia. Conviene, antes bien, agradecerle a Williams su generosa estrategia de citas en las páginas medias de su Introducción, en las que menciona a Rodríguez Matos y a Villalobos, y también a Ronald Mendoza de Jesús, Angel Octavio Álvarez Solís, Jorge Álvarez Yágüez y Maddalena Cerrato. Aunque esta no es una lista que agote la *nomenklatura* infrapolítica, puesto que hay otros y otras en ella, sirve como indicación de que hubo y hay un colectivo de gente cuyo compromiso permitió que algunos de estos pensamientos vieran la luz (o al menos entraran en una sombra preparatoria). La existencia del colectivo induce a rechazar la idea de que la infrapolítica sea una especie de solipsismo privado.

¿Cómo podría serlo? Lo que se dice y se ha dicho podrá estar absolutamente equivocado o participar del *mysterium iniquitatis* paulino, pero en todo caso no es trivial. Williams, por ejemplo, dice que la infrapolítica es «una propuesta para la deconstrucción de todas las apropiaciones y expropiaciones presentadas como legítimas» (24). O que la infrapolítica «inaugura un diagnóstico sobre el colapso epocal del pensamiento moderno» (24). Para Williams la infrapolítica «es el nologar incondicional de una política en retirada, a entenderse como el desencubrimiento potencial de lo que no puede capturarse y removilizarse desde la metafísica hegeliana del saber absoluto, o desde la conciencia política, o la voluntad subjetiva, o la dialéctica de la experiencia» (26). Si la infrapolítica puede en consecuencia presentarse como una desnarrativización sistemática de lo que quiera que hayamos heredado como política, o como lo político (27-28), hay cierto escándalo en esas afirmaciones que no puede ser desestimado como si fuera una gota de agua cayendo brevemente en un charco. Son más bien afirmaciones tremendas. Cualquier aficionado relativo a películas de horror entiende que cada vez que algo tremendo sucede un escalofrío no tarda en precipitarse por la espalda. Pero parece a veces que, en nuestros días, acostumbrados como estamos a todo tipo de bobadas circulantes, preferimos aislar y ningun-

near las afirmaciones horribles, lo cual no deja de ser otra forma de escaparse de ellas. Y esto puede tener el contraproducente efecto de obligar a los que las pronuncian a exagerar como puedan, a ver si en la exageración movilizan alguna atención mínima. Y no se trata de eso, porque en realidad la infrapolítica no es grandiosa ni busca ejercitarse en lo grandioso. Es pensamiento inconspicuo, y solo pide abrir los ojos y vivir donde se vive y encontrar ahí no un pasmo o una fijación sino un camino. Si pudiéramos saber dónde vivimos. En una página de la Introducción Williams cita el breve texto de Walter Benjamin sobre el carácter destructivo y lo compara al trabajo infrapolítico: «el carácter destructivo no ve nada permanente. Pero por esa razón ve caminos en todas partes. Donde otros encuentran muros o montañas, allí, también, ve un camino. Pero porque ve caminos en todas partes tiene siempre que limpiarlos de objetos y obstrucciones. No siempre con fuerza bruta; a veces con la más refinada. Porque ve caminos por todas partes, siempre está en la encrucijada. En ningún momento acierta a saber lo que el siguiente momento traerá. Lo que existe lo reduce a escombros —no por amor del escombros, sino por amor del camino que lo cruza» (Benjamin citado por Williams 27). Este es el lugar desde el que la palabra «pasaje» llega al título del libro: Pasajes infrapolíticos. Hay la necesidad de abrir un camino a través de los escombros del presente. Pero ¿a dónde?

Williams no lo dice. «La historia que [el libro] explica, del principio al fin» es la de «la *experiencia* de una frontera, de un límite, y por lo tanto de un (no)cruce» (28). Es un (no)cruce en el que los principios caen y donde solo es posible «luchar por abrir un camino» hacia «la posibilidad de una *decisión de existencia* . . . desde dentro de la violencia endémica de un *mundo de guerra*» (29). No es que por lo tanto la existencia deba refugiarse en alguna exterioridad no-política, mucho menos en interioridad alguna. «Más bien, es un movimiento hacia una sintonía cuasi-conceptual en el pensar formulada para preguntar sobre el poder de determinación de nuestros sistemas conceptuales y para proponer el esquema de una relación alternativa (por ejemplo, no subjetivista,

no-trascendental, no-utópica, postmesiánica) a lo político en la era de la subsunción planetaria global» (20). Es por lo tanto también un movimiento de politicidad cruda o desnuda, opuesto a todo pensamiento de pasaje cumplido o cumplible como el que la Introducción encuentra máximamente representado en la noción de Alain Badiou de un «período interválico» que lleve a la *verdadera vida* mediante la puesta en acto de una Idea.

La lectura que hace Williams de las formulaciones de Badiou sobre la Idea en *La verdadera vida* (2016) o *El renacimiento de la historia* (2012) es magistral, y también lo es la lectura del discurso de Jacques Lacan de 1972 en Milán sobre el «discurso capitalista». Son textos que van en direcciones diferentes, y de hecho se oponen entre sí. Los períodos interválicos de Badiou serían los períodos de espera por la verdadera vida y el renacimiento, y Williams los lee como «monumentos dañados a una voluntad no examinada de clausura de cualquier abismo potencial en el pensamiento de lo político, mediante un lenguaje que insiste en la doctrina metafísica del subjetivismo político en una época en la que la historia de esa metafísica ha corrido ya y agotado su curso» (17). Lacan, en cambio, es el anunciador portentoso de un mensaje bien distinto: «Lacan indica que la cuestión del Ser precede y queda ocluida en la certeza cartesiana del *ergo* que sitúa al logos y al sujeto como co-extensos, juntos y complementarios en la experiencia cotidiana (óptica) de la subjetividad y sus representaciones. Lacan anunció en sus formulaciones que se había cruzado un límite histórico fundamental, un límite que inauguraba el pleno logro planetario de una ontología de la mercancía [como nuevo nombre o doctrina del Ser]. Es demasiado tarde, dijo en referencia al discurso capitalista, implicando que la historia de lo moderno ya no puede salvarse» (15).

¿Qué puede hacerse en las ruinas de una modernidad política insalvable? El Exordio del libro retoma unas palabras que Greta Thunberg pronunció durante las protestas de la llamada Rebelión contra la Extinción, en Londres en abril de 2019. En las palabras de Thunberg, dice Williams, «apenas encontramos una llamada a-principial e infrapolítica al recuerdo del ser y nada más, poco más que una llamada, al decir su cosa, a dejar

que el ser sea en la manera en que no se le deja ser» (3). En esa llamada, continúa Williams, se nos convoca a «dos transmisiones entrelazadas del registro infrapolítico,» a saber, «la *distancia* óptica, cotidiana, de la metafísica moderna de la subjetividad y de los cálculos técnicos de la soberanía, en conjunción con el toque simultáneo de esa distancia de un pensamiento del ser no capturado por la ontología del fetichismo de la mercancía» (7). Reproduzco aquí el fragmento que cita de uno de los escritos poéticos de Martin Heidegger de los primeros años 1940, *La historia del Ser*: «Ya nada perdura en lo que pueda salvarse el mundo consuetudinario de la humanidad hasta ahora; nada de lo que ha sido hasta ahora se ofrece como algo que pueda erigirse como meta para el auto-aseguramiento de los humanos» (Heidegger citado por Williams 8). La infrapolítica apuntaría para Williams a ese pasaje en la nada, que es sin embargo capacitante. Aunque no pase ni facilite el paso a ninguna parte entendible como tal.

La noción de un período interválico, que para Badiou remite al logro de una «vida verdadera» a través de la mediación de la Idea, viene a retomarse hacia el final del primer «pasaje» (hay dos «pasajes,» o partes, del libro) en la noción de *interregnum* propuesta por Antonio Gramsci. Hay una frase de Gramsci muy repetida, citada *ad infinitum*, todo el mundo la conoce, todo el mundo se agarra a ella como si se tratara de un talismán o de un fetiche personal. La frase es: «La crisis consiste precisamente en el hecho de que lo viejo está muriendo y lo nuevo no puede nacer; en este *interregnum* aparece una gran variedad de síntomas mórbidos» (Gramsci citado por Williams 100). La propuesta de que vivimos en un *interregnum*, como lo que decía Jorge Luis Borges en algún lugar de la idea de crisis, tranquiliza y da esperanza, paradójicamente. Bueno, no importa lo mal que van las cosas, parece decir, porque al final veremos una nueva aurora, un nuevo mundo, hay una promesa, hay un mundo al que todavía no hemos llegado, pero está ahí, es históricamente necesario, llegaremos, estad tranquilos. Uno puede creerlo si quiere, como puede creer en cualquier otra cosa. En el fondo no sabemos nada del futuro y

todo o mucho es posible. Pero esa es la cuestión: no *sabemos* del futuro, y por lo tanto no hay base alguna para una profecía esperanzadora y por supuesto, tal como vamos, contraintuitiva. Llamar al momento presente, o a cualquier otro momento, un *interregnum* es hacer una profecía. Pero ¿y si quisiéramos abandonar el pensamiento profético, a fuerza de no fiarnos de él? Tendríamos que reconocer que no tenemos ni idea de lo que nos espera, y en tal medida que ya es una idealización ilegítima llamar a las múltiples morbideces de nuestro presente un síntoma, sobre todo si pretendemos que son síntomas de una enfermedad que la marcha misma de la historia va a curar.

Williams se atiene al perecer: sí, estamos en un tiempo, el tiempo de la modernidad, o de la segunda modernidad, el tiempo del *katechon* político, el tiempo de la contención, que muere. Lo que nos rodea perece, Williams prefiere decir, y con ello perecen las categorías principales de la arquitectónica de la modernidad política. En un perecer largo, extendido en el tiempo: «El perecer de ese tiempo extiende su fuerza por doquier en la forma de un tumulto y perplejidad generalizados mientras también inaugura la demanda de una nomenclatura diferente que indique algo tan post-epocal y post-soberano en esencia» que parecería consistir en una «ruina infinita» (100). A esto, que es la estructura política profunda de nuestro tiempo, le llama Williams «*des-contención* post-soberana» (101). El discurso capitalista se ha intensificado de manera que desborda toda posibilidad de contención katejónica en la vida política y económica. La globalización no puede prometer, y es por lo tanto simple ilusión por nuestra parte profetizar, «un nuevo destino, una nueva época de representación» (101). Nada la garantiza. Por el contrario, «la búsqueda gigante del capital de los últimos despojos de la auto-destrucción [planetaria] nos permite vislumbrar el mundo des-contenido de una guerra civil en flujo absoluto (una *stasis* desencadenada en escala global), que no es sino el perecer en curso, la forma misma del acabamiento, del espacio político moderno mismo *sin* orden político soberano alternativo, sin arreglo topográfico perceptible, y por lo tanto

sin lugar sólido en el que anclar negación, transgresión o trascendencia» (98).

Pero no conviene llegar a la conclusión de que, así las cosas, el de Williams sea un libro pesimista, implicado en el lamento por un fin triste y desesperado. Antes bien solo ahí se abre otra posibilidad: «reducir a escombros nuestras herencias nihilistas, llevarlas a un punto de suspensión e inoperatividad, es pensar y escribir en preparación a un claro, a una renovación y a un giro potencial en nuestro pensar que podría ser capaz de eliminar la subordinación de la libertad a la ontología de la subjetividad y a la historia moderna de sus despliegues katejónicos y biopolíticos» (96). La relación de pensar y actuar no puede quedar al albur de legados en ruinas, y eso significa que algo otro es preciso. La temática del cierre de la metafísica, que ha sido el pensamiento hegemónico en Occidente durante milenios, del agotamiento de la ontoteología y de sus categorías, que rigen nuestro pensamiento político, y entre las cuales la categoría del sujeto soberano es y ha sido crucial, se abre a otra cosa, a una busca alternativa. Esta otra busca es la que secciones previas del libro habrán anunciado como a la vez inconspicua y tremenda, en la que «podría ser que absolutamente todo estuviera en juego.»

Pasaje I describe «un término potencial que nos puede llevar inmediatamente y sin mediación alguna desde lo que Badiou llama ‘el fin del viejo mundo de las castas’ . . . a las realidades fuertes de trastornos, tumultos y violencia potencialmente catastróficas» (36). Es un término porque, antes que constituir una crisis que pasará, y que en cuanto crisis lleve a un ajuste en táctica y estrategia, a una reconstitución que sin duda será efectiva y logre otro momento en la historia lineal del progreso hacia un futuro propiamente justo y humano, *esta vez* o bien hemos perdido las herramientas o las herramientas están oxidadas y rotas y ya no funcionan, o bien han mutado hacia lo mágico y hacen lo que no se supone que hagan y nos amartillan más profundamente en el trastorno, el tumulto y la violencia. Claramente esto implica una crítica de la izquierda ante «la posibilidad de que lo que está en juego ahora es el descubrimiento de un pensamiento de la *existencia* y del *mundo* que ha perma-

necido oculto en su mayor parte dentro de la tradición dominante de pensamiento político desde la década de 1960» (37). ¿Por qué ha permanecido oculto? En parte porque el marxismo no ha sido capaz de moverse más allá del análisis de la ontología de la mercancía y el principio de equivalencia general reina supremo también en las presuposiciones y los procedimientos izquierdistas. «El tumulto contemporáneo es en esencia la realidad de un perecer político-teológico en curso experimentado como la perplejidad que produce la continuación [denegada] de un cierre de la metafísica y la globalización de la ontología de la mercancía» (42).

Las viejas piedades izquierdistas fallan y caen porque han sido sostenidas en lo que no podía sostenerlas: la mera inversión y secularización de la ontoteología. El análisis del *Prometeo desencadenado*, de Percy Bisshe Shelley, muestra cómo la emancipación política en la segunda modernidad fue planteada de forma «plenamente consonante con la emergencia del Hombre como *nomos* de un nuevo imperio epocal de la humanidad fundado en el tiranicidio y el conflicto perpetuo sobre el dominio del mundo» (47), en el que «la hegemonía del Bien, de lo virtuoso, es la imposible transvaloración humanista de Dios, ahora con el Hombre como más alto valor predicado en la maximización metafísica de un valor moral compartido, entendido como imagen del mundo» (48). Pero esto ya no funciona. La postulación moderna de la política como emancipación nunca ha sido capaz de trascender, sino que ha sido ella misma parte de «la realización del nihilismo moderno, el eterno retorno del auto-querer del *subjectum*» (48). La secularización de la ontoteología es todavía ontoteológica, y ninguna medida de voluntarismo permite superar tal *impasse* auto-generado y auto-otorgado. En términos de voluntarismo, el discurso capitalista gana siempre, puesto que lo encarna. La demanda política de enfrentar la fuerza del discurso capitalista permanece enterrada en el discurso capitalista y es incesantemente consumida por él.

Al revisar la posición de Massimo Cacciari en *El poder que refrena* (2014) Williams reconoce el diagnóstico preciso y fundamental de Cacciari: «Cacciari apunta . . . al hecho de que el orden contemporáneo de crisis

permanentes al que llamamos globalización ya no es la consecuencia de la hegemonía. Por el contrario, es la tematización del agotamiento de la hegemonía y de la infinita indeterminación y tumulto que se extiende como consecuencia. Es la base en acción de la *posthegemonía*» (50). Pero Cacciari a fin de cuentas solo puede acabar lamentando la muerte de los procedimientos modernos de capacitación política, solo puede hacer su duelo, en el intento imposible e implausible de insuflarles vida nueva. Esto es en realidad síntoma de la situación trágica de la izquierda contemporánea en sus variantes dominantes o convencionales. Conocen el problema, reconocen conocerlo, y creen que su buena voluntad hará que el problema desaparezca y sea vencido. Pero un caballo muerto nunca vuelve a las carreras. La intención de Williams, por ende, no es moverse en dirección de una posición política alternativa que solo podría replicar condiciones infumables. «Es demasiado tarde» dice (65), porque la metafísica que inspira la tarea prometeica del humanismo ha sido destruida, y no por el mismo Williams, sino por el movimiento del capital en su busca irrefrenable de la plusvalía absoluta: «la decontención post-katejónica es el descubrimiento, y en el descubrimiento la desnaturalización, del funcionar metafórico moderno de la historia de la metafísica cristiana, de su teología política, y de su voluntad prometeica de poder» (65). Ante ello, toda contención política contra la des-contención del capital es impotente: «la batalla ideológica entre Izquierda y Derecha se escenifica ahora como una batalla de destino entre la voluntad de poder de la subjetividad contra la voluntad de poder de la subjetividad . . . En ambos lados es una batalla a muerte a favor del mantenimiento del subjetivismo del yo en el *yo prevalece*. Pero el perecer que subyace a esa duración queda maníacamente, y sin éxito, ocultado» (66).

Los análisis que muestran todo esto son demasiado ricos y complejos para reproducirse aquí, incluso para resumirse. Incluyen una presentación de la idea del *katechon* en las Cartas de Pablo y una deconstrucción sostenida de la noción de hegemonía tanto en Gramsci como en Laclau. La idea es llegar, a través de ellas, «a la posibilidad de un lugar alternativo desde el que pensar

los límites de lo político y un giro hacia fuera de la ontología del sujeto» (52). Imaginen entonces que ustedes constituyen alguna versión de Hércules en la encrucijada y que una pequeña figura de Eros se les acerca y les pide elegir entre las dos Venus, la de la derecha, y la de la izquierda. Imaginen, incluso, que han decidido ya por razones de principio renunciar a todo movimiento a favor del abrazo de la Venus de la derecha, que la Venus de la derecha lo sabe, y que lo que se atreve a sugerir entonces es seductoramente diferente. ¿Elegirían entonces a la Venus de la izquierda, y con ella el camino de la demanda política que les llevará al ensayo incesante de una imposible lucha hegemónica en línea voluntarista, o elegirían a una Venus de la derecha reformada, que se ha disfrazado con túnicas sagradas y promete ahora la contemplación total, la singularidad total, la privatización total de la existencia? ¿Pero no sería mejor rehusar la opción, decirle a Eros que se vaya mucho al carajo, llamar feas a las dos Venus, y disponerse a dar un paso atrás para investigar lo que oculta la alternativa que Eros propone, ya contaminada por su propio desastre? Ese paso atrás, hacia un lugar de pensamiento y de praxis alternativo, no es el más fácil. Es incierto en el mejor de los casos, es un salto. Pero es un salto que merece la pena: no un salto hacia la rosa hegeliana del mundo, que siempre ha sido una trampa, esa rosa está llena de gusanos, sino hacia un abismo —el de lo impensado, el de lo no visto— que rechaza toda presentación:

La tarea... ya no es remetaforizar el *katechon* y por lo tanto la metafísica, sino aprender a escuchar dónde nos deja su perecer; pensar no contra el espacio de la crisis permanente sin respiro ni amnistía sino a su luz. La tarea no es sulfurarse contra la disolución del vínculo entre Dios y Hombre en nombre de la ley y el orden. Es aceptar la muerte de Dios y del humanismo prometeico que ha sido siempre el viaje ilustrado de un Dios destituido por la tierra. Eso nos permite entender la clausura de la metafísica como el desencadenamiento de un tumulto sin límites al nivel del significante y nos obliga a tomar en serio su energía destructiva y creativa para pensar desde ella, en lugar de pensar desde su denegación, o a pesar de ella, en la esperanza utópica de su pacificación o en el giro neofascista en su contra, que es en realidad su extensión y glorificación. (73)

Las notas a *Infrapolitical Passages* podrían por sí mismas constituir otro libro o llevar a varios. Como meterme en ellas haría este artículo demasiado largo, me limito a señalar su importancia remitiendo a dos de ellas como prefacio al resto de mis comentarios. Corresponden a la Introducción. En la primera Williams cita a Jacques Derrida: «un pasaje, desde luego, y así por definición un momento transitorio, pero cuya transición viene, si eso puede decirse, del futuro. Tiene proveniencia en lo que, por esencia, todavía no ha pro-venido, todavía menos acaecido, y que por lo tanto falta por llegar. El pasaje de ese tiempo del presente viene del futuro para ir hacia el pasado, hacia el irse de lo ido». Y añade Williams: «el nombre de lo por-venir es lo infrapolítico» (195). En la segunda nota dice Williams: «Estamos ahora situados no en la edad de la experiencia de la conciencia sino en la expiración civilizacional de todos y cada uno de los *archai* [principios]. Esta es la época de la clausura de la metafísica» (195).

Que no haya *interregnum* significa que el intervalo no lleva a principio nuevo alguno de mando, a ninguna nueva estructuración nómica de la tierra. El tiempo de la posthegemonía, el tiempo de la des-contención postkatejónica, no provee ni anuncia un futuro *regnum*, como nunca dejó de hacer Gramsci. Si la metafísica constituye en sus diversas épocas la hegemonía real en Occidente y de Occidente, el cierre de la metafísica inaugura un vacío principial. Si hubiera una promesa extraíble de ello —pero no la hay—, sería solo la promesa de un tiempo por venir, in-diferente e incualificado. Williams lo llama el tiempo de la infrapolítica o el tiempo infrapolítico: el tiempo en el que la política cede su lugar al tumulto violento. Podemos negarlo e insistir en apuntalar las ruinas del pasado, como si nada hubiera ocurrido que algunos destornilladores y una buena capa de pintura no pudieran arreglar. Podríamos decir, por ejemplo, que una nueva hegemonía nacional, o mil nuevas hegemonías nacionales, están al alcance de una insurrección popular. O podemos asumirlo y ver qué pasa en la aceptación resuelta del tiempo anárquico. ¿Qué podría significar esto último?

El *Pasaje II* busca una respuesta desde lo que todavía es un análisis en el registro del diagnóstico. Se enfoca en la narcoacumulación, entendida como ejecución radical y desarrollo ilimitado de la ontología de la mercancía. «A un nivel, la narcoacumulación es solo un nombre más para la voluntad de poder del capitalismo contemporáneo en la que el capital se proyecta, como siempre ha hecho, en dos direcciones simultáneamente: 1) hacia la absolutización de la mercancía y de la plusvalía, y 2), hacia la minimización, dentro del pasaje hacia el valor, del valor del trabajo» (111). Como estructura de fuerza, en consecuencia, la narcoacumulación abruma y destruye y condena el mundo de la vida de los que son tocados por ella a un perecer activo: «de la conciencia dialéctica, del aparato hegemónico, de una teleología del progreso capaz de neutralizar la violencia y de convertirla en razón social, o poder, de otra forma que la de la inmanencia nihilista y extensión activa del capital tecnoglobal» (119). Esta es la manera en la que el cierre de la metafísica abandona su sitio en el texto filosófico para convertirse en una pérdida que muerde ruinosamente al nivel de la experiencia social y política: «Esta pérdida es la consumación definitiva de la ontoteología que cautiva y atraviesa todo en la época del fin de la epocalidad» (121).

Williams busca entonces un entendimiento crítico de la economía política de la narcoacumulación en su lectura de algunos de los textos principales que han lidiado con ella, de *Drug War Capitalism* (2014), de Dawn Paley, a *Los Zetas, Inc.: Criminal Corporations, Energy, and Civil War in Mexico* (2017), de Guadalupe Correa-Cabrera, pero con atención minuciosa a argumentos expuestos por Rosanna Reguillo, Rita Segato, Sergio González Rodríguez y Ioan Grillo entre otros. La pregunta fundamental es si el paradigma de la guerra civil, que todos estos autores elicitán en formas diversas, es mínimamente adecuado. La guerra civil parecería ser el límite categorial extremo de la reflexión crítica, pero la respuesta que Williams ofrece es que se queda muy corto. Una vez más, incluso si la guerra civil, en su relación límite con la guerra en cuanto tal, configura un paradigma político fundamental en la historia de Occidente, desde la Grecia antigua al presente, se dirá que se trata

de un paradigma que se hace obsoleto e improductivo para pensar la narcoacumulación. Nicole Loraux dice que «lo que entendemos como *stasis*, o guerra civil, en contraste con la unificación adversarial (*polemos*), es en realidad una mala identificación platónica de la *diastasis*, que es la mera separación, o bien la brecha patológica que es anterior y subyace a la formación de lo común y por lo tanto de la comunidad política misma» (Loraux citada por Williams 140). Williams adopta la *diastasis* definiéndola como «el movimiento de separación originario e infrapolítico o el lapsus momentáneo anterior y subyacente a toda fuerza» (141).

Nos acercamos con ello al corazón, al vórtice mismo de lo que propone el libro. Que nuestra época sea diastática es otra forma de decir que el concepto moderno de la política está arruinado y ya no sirve. «Aquí surge un terrible rompecabezas y una oportunidad de pensamiento. La doble pérdida que hemos llamado descontentión, término que ciertamente lleva en sí las brechas y divisiones de la *stasis* pero que lo hace en el contexto de una guerra global post-katejónica y post-territorial, desoculta la separación infrapolítica originaria que sucede a la relación *diastasis-polemos/stasis* y a la fuerza que genera» (142). Esta es la situación que, por fin, ofrece la oportunidad de «atenerse a la posibilidad misma de un registro de pensamiento otro que el marcado por una conciencia política legislativa o dialéctica» (128).

La lectura ciega o ingenua de la infrapolítica ha tendido a situarla como una forma de abandono del terreno político, una fuga hacia el submundo de la existencia personal e idiota. La infrapolítica, sin embargo, no es una resistencia tímida o cobarde, inmadura, de la política, como si la política pudiera definir por sí sola el lugar natural de los hombres y de las mujeres reales. Para la infrapolítica, la política es hoy el lugar de una gesticulación vacía e inefectiva, abstracta y vacua. Como vemos por todas partes, la política configura en sí el espacio de una paradójica resistencia a la política—resistencia masiva, persistentemente ideológica, y en el fondo ilusa: nada sino el campo de expresión superestructural de la ontología denegada de la mercancía. Así que convendría pedir que se nos ahorren las afirmaciones en tono machista de la política como la

cosa verdadera, y que se eviten las desestimaciones fáciles de la infrapolítica como refugio débil de la tormenta (sí, la Tormenta, como la que proponen fuerzas siniestras pero crecientemente amplias en los Estados Unidos): la infrapolítica es, en al menos una de sus caras, aunque esa cara no sea la única, la política multiplicada por dos, la politización misma de la ruina de la política, que nuestro tiempo hereda bajo el signo de una demanda de pensamiento urgente aunque necesariamente intempestiva. Esta demanda de pensamiento –hiperpolítica y al mismo tiempo otra que política, pero otra que política en su hiperpoliticidad misma– viene a especificarse en el libro de Williams en la lectura intensa de tres textos cuyo *status* político en el sentido convencional nadie osaría denegar. Pero Williams muestra que la lectura convencional debe abrirse a las dimensiones infrapolíticas de esos textos para no ser simplemente patosa e inadecuada. El mejor propósito de una presentación de libro no es llegar a su resumen, así que me limito a mencionar esos textos. Son el guion escrito por Cormac McCarthy para la película *The Counselor* (2013), la novela *2666* (2004), de Roberto Bolaño y la película de Diego Quemada Díez *La jaula de oro* (2014). En ellos, dice Williams, se hace posible leer el desplazamiento decisivo de la política hacia un pensamiento de la existencia, no por mor de una fuga respecto de la política, sino, al contrario, para exponer la política a su reverso constitutivo, que permite –y solo eso lo permite– una deconstrucción de la ontología de la mercancía que rige la política en el tiempo de su ruina metafísica.

La última sección del libro, «La mano del migrante, o el giro infrapolítico a la existencia» está dedicada a un análisis de *La jaula de oro*:

Aunque es verdad que la coerción y la fuerza subjetiva fundan, protegen y expanden el espacio político, también es verdad que el espacio político nunca está saturado ni es plenamente reducible a las acciones coercitivas o de fuerza subjetiva. En este umbral sutil pero fundamental en el corazón mismo de la brecha permanentemente violenta y activa que es el duopolio mercado-estado y su extensión no-política del conflicto endémico, de la *diastasis* postkatejónica, puede verse operar la infrapolítica y dejar en ella su marca existencial indeleble. Hacia esta marca existencial podemos volvernos ahora, como el movimiento final en el pasaje hacia la infrapolítica. (167)

Sutil pero fundamental, o inconspicuo y tremendo. El libro de Gareth Williams, que he tratado de presentar aquí para posibles lectores españoles, debería encontrar pronta traducción. No es tan frecuente en nuestro ámbito de idioma que se den en él propuestas hacia nuevas aventuras de pensamiento abiertas, inconclusas y alegres, aunque sean también resultado de una larga reflexión vital.

Referencias bibliográficas

- Badiou, Alain. *El despertar de la historia*. Madrid: Clave intelectual, 2012.
- Badiou, Alain. *La verdadera vida*. Barcelona: Malpaso Ediciones, 2016.
- Bolaño, Roberto. *2666*. Madrid: Anagrama, 2008.
- Cacciari, Massimo. *El poder que refrena*. Buenos Aires: Amorrortu, 2014.
- Correa-Cabrera, Guadalupe. *Los Zetas, Inc.: Criminal Corporations, Energy, and Civil War in Mexico*. Austin: University of Texas Press, 2017.
- Moreiras, Alberto. *Marranismo e inscripción*. Madrid: Guillermo Escolar, 2016.
- Moreiras, Alberto. *Infrapolítica. Instrucciones de uso*. Madrid: La Oficina, 2020.
- Paley, Dawn. *Drug War Capitalism*. Oakland: AK Press, 2014.
- Rodríguez Matos, Jaime. *Writing of the Formless. José Lezama Lima and the End of Time*. Nueva York: Fordham University Press, 2016.
- Villalobos- Ruminott, Sergio. *La desarticulación. Epocalidad, hegemonía e historicidad*. Santiago de Chile: Macul, 2019.
- Williams, Gareth. *Infrapolitical Passages. Global Turmoil, Narco-Accumulation, and the Post-Sovereign*. Nueva York: Fordham University Press, 2020.



Un manifiesto radical y transformador para las ciudades del siglo XXI.



Una obra sobre las raíces clásicas de la ciencia.



Un fenómeno que marcó a varias generaciones de españoles.



DOSSIER

EL CÓMIC COMO ESPACIO ABIERTO (I)

LA BANDE DESSINÉE COMME UN ESPACE OUVERT (I)

COMICS AS AN OPEN SPACE (I)

IL FUMETTO COME SPAZIO APERTO (I)

Enrique Bordes y Ana Merino, eds.

El cómic como espacio abierto

Posibilidades expresivas a través del formato

Enrique Bordes y Ana Merino

La ductilidad del cómic abarca múltiples esferas, desde su proceso de elaboración hasta la distribución. Saltar de la viñeta a la página, concretar ese plano en dos dimensiones de variables infinitas (¿una cuartilla? ¿un tabloide?) y desplegar su sucesión en contextos igualmente múltiples (¿unos papeles con grapas? ¿las paredes de un museo? ¿un mural urbano?...). Esta mirada estimula reflexiones que se fraguan desde los formatos proyectados, vinculados al proceso de producción, al de la exposición o el ámbito intelectual de su creatividad expresiva, donde se condensa la dimensión gráfica.

El cómic como *espacio abierto* es un terreno analítico expandido de las posibilidades del medio. Nos permite estudiar y entender la evolución de los formatos como entornos estéticos narrativos, sociales, experimentales... Este dossier, dividido en dos entregas, presenta diferentes dialécticas articuladas con generosidad a partir de la convocatoria para analizar el cómic desde esta perspectiva.

Inician la reflexión las voces de Álvaro Pons y Noelia Ibarra, desde la experiencia de trabajar la sala de exposiciones de un museo, como lugar de experimentación formal en el que el cómic debe enunciarse. La muestra *El dibujado* de Paco Roca abarca las dinámi-

cas del diseño expositivo en el diálogo del comisario con la voz del autor y su propuesta gráfica. Continuando esta meditación sobre el espacio museístico el ensayo de Santos M. Mateos Rusillo ahonda en los retos que enfrentan los museos de arte al incluir al cómic en su programación. Los interrogantes de ¿qué exponer? y ¿cómo exponerlo? construyen estimulantes reflexiones críticas donde museología y museografía se abren a otros lenguajes.

Por otra parte, la propuesta de Jordi Canyissà se centra en el formato como estímulo creativo y refuerzo de la ficción analizando *Las ciudades oscuras*, de François Schuiten y Benoît Peeters. Explica así, todo el entramado de sus ediciones, reimpresiones y los saltos de medio de una idea, desde la temporalidad de la revista a la condensación integral del tomo o la conversión del concepto en *ambientación metropolitana*. Siguiendo el hilo de lo seriado, la propuesta de Hugo Hinojosa y Claudio Aguilera se enfoca en la obra de Hervi para la revista chilena *La China*. En este caso, la evolución de su contenido se entiende desde el formato físico de la publicación y en el diálogo abierto con el contexto político, social y urbano.

El *espacio abierto* también ahonda en la voz autoral como experiencia de vida, en esta ocasión, Magda Mengual Morata y Jordi Giner Monfort, estudian la evolución de Julie Doucet y cómo el desencanto personal en el espacio social del cómic underground le lleva a la experimentación gráfica. Esta primera parte del dossier se cierra con la mirada de Jorge Belmonte, enfocada en las posibilidades comunicativas del cómic desde los

parámetros intermediales e intertextuales de los superhéroes, reinterpretando las feminidades a través de un personaje icónico y su expansión.

Quedamos muy agradecidos por las reflexiones aportadas por nuestras compañeras y compañeros y seguiremos desplegando este *espacio abierto* en el segundo volumen...

El dibujado: volver a la pared

Álvaro M. Pons y Noelia Ibarra

Recibido: 15.05.2021 — Aceptado: 05.06.2021

Titre / Title / Titolo

El dibujado: retour au mur

El dibujado: back to the wall

El dibujado: ritorno alla parete

Abstract / Resumen / Résumé / Riassunto

La exposición *El dibujado*, de Paco Roca (IVAM, 2019) es una exploración en el cambio de paradigma que supone el abandono del papel y la reproducibilidad como espacio de difusión de la historieta. La sala de exposiciones de un museo se configura como un espacio de experimentación formal y efímera a diferentes niveles, desde el puramente creativo al de reflexión sobre las posibilidades inexploradas del lenguaje de la historieta. El dibujante Paco Roca establece en esta muestra un reto a un espectador que deja su papel de visitante para convertirse en lector de una experiencia donde forma parte de la propia narrativa de la propuesta. El objetivo del presente trabajo es analizar las características de esta exposición y los mecanismos de diseño y creación expositiva que conformaron su discurso, tanto desde la perspectiva creativa como desde la curatorial, pero también en su imbricación dentro de la oferta expositiva de un museo como el IVAM y en la propia evolución del lenguaje del medio.

L'exposition *El dibujado* de Paco Roca (IVAM, 2019) est une exploration du changement de paradigme qui implique l'abandon du papier et de la reproductibilité comme espace de diffusion de la bande dessinée. La salle d'exposition d'un musée est configurée comme un espace d'expérimentation formelle et éphémère à différents niveaux, du purement créatif à la réflexion sur les possibilités inexplorées du langage de la bande dessinée. Le dessinateur Paco Roca pose dans cette exposition un défi à un spectateur qui quitte son rôle de visiteur pour devenir lecteur d'une expérience où il s'inscrit dans le récit propre de la proposition. L'objectif du présent travail est d'analyser les caractéristiques de cette exposition et les mécanismes de conception et de création d'exposition qui ont façonné son discours, à la fois du point de vue créatif et curatorial, mais aussi dans son intégration dans l'offre d'exposition d'un musée tel que le IVAM et dans l'évolution propre du langage du médium.

The exhibition *El dibujado* by Paco Roca (IVAM, 2019) is an exploration of the paradigm shift brought forth by the abandonment of paper and reproducibility as a space for the dissemination of the comic strip. The

exhibition hall of a museum (the Instituto Valenciano de Arte Moderno) becomes a space for formal and ephemeral experimentation at different levels, from the purely creative to the pondering about the unexplored possibilities of the language of the comic book. With this exhibition cartoonist Paco Roca poses a challenge to a spectator who is called to leave his/her role as a visitor and become the reader of an experience in which s/he becomes a part of the work's own narrative. The aim of this text is to analyze the characteristics of the exhibition and the mechanisms of the exhibition's design and creation shaping the project, from both the creative and curatorial perspective; it also proposes an analysis of the project's imbrication within the exhibition offer by a museum such as the IVAM and within the framework of the medium's own evolution as language.

La mostra *El dibujado* di Paco Roca (IVAM, 2019) è un'esplorazione del cambio di paradigma che implica l'abbandono della carta e della riproducibilità come spazio di diffusione del fumetto. La sala espositiva di un museo (l'Istituto Valenciano de Arte Moderno) diventa spazio di sperimentazione formale ed effimera a diversi livelli, da quello prettamente creativo alla riflessione sulle possibilità inesplore del linguaggio del fumetto. Nella mostra dell'IVAM il fumettista Paco Roca sfida lo spettatore ad abbandonare il proprio ruolo di visitatore per diventare lettore di un'esperienza in cui diventa parte della narrazione stessa dell'opera. L'obiettivo di questo testo è analizzare le caratteristiche della mostra insieme ai meccanismi di allestimento e creazione che l'hanno plasmata dal punto di vista creativo e curatoriale, così come in rapporto tanto alla sua integrazione all'interno dell'offerta espositiva di un museo come l'IVAM quanto alla evoluzione del linguaggio del medium.

Palabras clave / Mots-clé / Key words / Parole chiave

Cómic, museología, diseño expositivo, nuevas expresiones del cómic.

Bande dessinée, muséologie, scénographie, nouvelles expressions de la bande dessinée.

Comic, museology, exhibition design, new expressions of the comic.

Fumetto, museologia, disegno espositivo, nuove espressioni del fumetto.

Introducción: el cómic en el museo

Si bien la exposición de cómic en las paredes de las galerías se remonta a las primeras décadas del siglo XX (Munson, 2020), la entrada del noveno arte en el ámbito de los museos es relativamente reciente, y más todavía la consideración académica de este hecho. Solo en los últimos años se encuentran obras que desarrollan no solo la importancia del cómic como arte, sino como objeto artístico que puede ser expuesto. Las contribuciones fundamentales de Bart Beaty (2012), Paul Gravett (2013) o Kim A. Munson (2020), por citar solo algunas, abren el debate y el análisis de la importancia de la presencia del cómic en el museo.

Sin embargo, la exposición de cómics, ya sea en galerías o en espacios museísticos que se da durante el siglo XX nace lastrada por profundos alejamientos de la propia esencia del cómic. Las dos exposiciones reiteradamente señaladas como puntos de inflexión de la presencia del cómic en el museo, *Bande Dessinée et Figuration Narrative* (Paris, Musée des arts décoratifs, 1967, comisariado de Gérald Gassiot-Talabot, con el apoyo de Claude Moliterni y Pierre Cuperie) y *High and Low: Modern Art and Popular Culture* (Museum of Modern Art, Nueva York, 1990; comisariado de Adam Gopnik y Kirk Varnedoe) se presentan como muestras de historieta, pero subordinadas a su relación con el mundo del arte moderno. Mientras que la primera lanzaba relaciones entre el entonces recién nacido movimiento de la figuración narrativa y los clásicos de la historieta, confrontando el cómic representado con viñetas aumentadas extraídas de obras famosas de la historieta francobelga y americana como *Jerry Spring* (Jijé, 1954) o *Rip Kirby* (Alex Raymond, 1946) con la obra de autores como el Equipo Crónica, Bernard Rancillac o Herve Télémaque; la segunda establecía un diálogo similar entre el pop-art y el cómic, enfrentando en este caso obras de autores como Andy Warhol, Richard Hamilton o Jasper Johns a sus referentes en los comics de *Popeye* (Segar, 1929), *Alley Oop* (VT Hamlin, 1932) o *Young Romance* (Joe Simon y

Jack Kirby, 1947). Existe, evidentemente, un discurso de reivindicación artística de la historieta que, por ejemplo en el caso francés, viene apoyado en el movimiento teórico encabezado por colectivos como C.E.L.E.G en los años 60¹, pero es indudable que la argumentación se apoya en su influencia sobre las artes tradicionales y no en los méritos propios aportados por el medio.

A partir de estas exposiciones, se generaliza la presencia del cómic en los museos, pero casi siempre ligada a la presentación de obra original de cómic a modo de cuadros de exposición, negando la importancia de la reproductibilidad en el desarrollo del lenguaje del cómic como medio de comunicación de masas en el siglo XX. Una aproximación que podríamos denominar como galerística, que cambia radicalmente la experiencia real de la lectura del cómic, desprendiéndose de una esencia narrativa que, si bien no es necesaria en la historieta moderna para su definición (Molotiu, 2009), es parte habitual de su tradición. Es indudable que la exposición de una página de cómic tiene una serie de valores artísticos intrínsecos: la belleza del dibujo es un objeto artístico en sí mismo de gran valor, pero, como establece Molotiu (2020), el arte en el caso del cómic está supeditado a una funcionalidad, una naturaleza utilitaria y consumible que cambia la propia dinámica de disfrute artístico. A lo que hay que añadir que, comúnmente, los originales de cómic forman parte de un proceso de producción y no muestran la obra terminada como el autor desea: en muchas ocasiones no incorporan ni la rotulación ni el color y su tamaño suele ser mucho más grande que el que tendrá finalmente en su publicación. Desde la autoría se tiene en cuenta el proceso de reproducción e impresión, siendo el objeto artístico final el producto final impreso.

La práctica generalidad de las exposiciones que se han hecho en museos, galerías o el espacio de los grandes festivales de cómic (Walker, 2020) han estado basadas en el original de cómic como elemento central y

¹ El Centre d'études des littératures d'expression graphique (CELEG) nace en 1964 a partir del Club de Bandes Dessinées, de donde también nació la Société civile d'études et de recherches des littératures dessinées. Fue creado por Francis Lacassin, Alain Resnais y Évelyne Sullerot, siendo responsables de la edición de la primera publicación teórica sobre historieta en Francia, Giff-Wiff (1966).

de foco, que puede estar en la base de la creación de un importante circuito artístico de originales en el comercio artístico (Mars, 8).

A partir de los años 90 comienzan a aparecer ya exposiciones donde se busca analizar la traslación del cómic al espacio arquitectónico expositivo a través de una intervención que aprovecha las bondades del cómic. La aparición de cómics que abandonan el formato tradicional de libro crea obras experimentales que son susceptibles de ser expuestas de manera diferente, incluso permitiendo la intervención del público.

Del Rey (2018) hace un extensivo repaso de las exposiciones que exploran estas posibilidades, entre las que podemos desatacar intervenciones como *Stripivot*, de Anne Barou y Aline Calendreau² o *S.E.N.S.*, de Marc-Antonie Mathieu³, buenos ejemplos de traslaciones que expanden la experiencia en la dirección multisensorial y multimodal.

Sin embargo, también se puede planificar la exposición desde una utilización narrativa del espacio físico de la misma (Bordes, 250). El visitante toma un papel fundamental en este caso, estableciendo una dirección de lectura física asociada a la propia trayectoria de la visita a la exposición. Existe, por tanto, una lectura, pero que no es equivalente a la lectura tradicional: la experiencia individual es ahora abierta e incluso puede ser colectiva, pero fundamentalmente se pierde la materialidad manipulable del objeto físico, del libro y las experiencias sensoriales visuales, táctiles e incluso olfativas asociadas a él. El espectador realiza un ejercicio de inmersión en la obra, de introducción física y orgánica en la narración que crea nuevas posibilidades de lectura.

En los últimos años se han dado bastantes ejemplos de esta tendencia, con experiencias alrededor del hipercómic como ejemplo de narración multicursal extendida (Goodbrey, 2013)⁴. Autores como Dave McKean o Da-



Figura 1. *The Rut*, de Dav McKean. En *Hypercomics. The Shape of Comics to Come*, Pump House Gallery (Londres, 2010). Comisariado de Paul Gravett

niel Merlin Goodbrey han construido propuestas alrededor de este presupuesto como *The Rut* (Figura 1) o *The Archivist* para la exposición comisariada por Paul Gravett (2010), sin olvidar la reciente contribución de Ana Merino, Max y Sergio García en *Viñetas Desbordadas*⁵.

En este último ámbito se puede encuadrar la propuesta del Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) *El dibujado*, realizada por Paco Roca y comisariada por Álvaro Pons.

Proceso de diseño de una exposición de cómic

La exposición *El dibujado* nace del reto planteado por la dirección del IVAM para aprovechar una sala de características especiales. Bajo la denominación genérica de «El IVAM produce», la institución había comenzado unos años antes una iniciativa donde se daba total libertad de creación a artistas, con la única constricción de adecuarse al espacio de la sala G6 del museo. Esta sala cuenta con unas características muy especiales: dos salas de estructura cuadrada, dispuestas en las plantas 2 y 3 del edificio y

² Barou, A. & Calendreau, A. (2005). *Stripivot*, instalación parte de la Expo Oubapo. Exposición celebrada en la CIBDI, Angulema.

³ Mathieu, M.-A. (2015). *S.E.N.S.* Instalación expuesta en LiFE, Saint-Nazaire.

⁴ La exposición *Hypercomics. The Shape of Comics to Come*, mostrada en 2010 en Pump House Gallery (Londres) y comisariada por Paul Gravett puede ser un ejemplo de inmersión del espectador en la obra de autores como Adam Dant, Daniel Merlin Goodbrey, Dave McKean y Warren Pleece.

⁵ *Viñetas desbordadas*. Centró José Guerrero de Granada, 2019

conectadas por una escalera central, con cuatro columnas enmarcándola (Figura 2). Una compleja disposición que había sido aprovechada ya por diferentes artistas como Francesc Ruiz (Les esses, 2015) para realizar intervenciones desde perspectivas muy diferenciadas.

El artista elegido para la propuesta sería el dibujante de cómic Paco Roca (Valencia, 1969), uno de los autores más reconocidos del panorama español del noveno arte, ganador en 2008 del Premio Nacional de Cómic con la obra *Arrugas* (Astiberri, 2007), actuando como comisario de la misma el profesor de la Universitat de València Álvaro M. Pons Moreno. El planteamiento que la dirección estableció era romper la tradición de la exposición de cómic, basada generalmente en la muestra de originales del proceso creativo, para buscar una nueva forma de exhibir el cómic en el museo.

Desde el primer momento, el diseño y concepción de la exposición parece un ejercicio extremo de OuBaPo (Baetens, 1998), con unas constricciones formales que establecían el tipo de ejercicio creativo que se quería desarrollar. La existencia de dos salas a dos alturas diferentes permitía abordar una posibilidad poco explorada en el ámbito expositivo: el análisis del proceso creativo artístico. Asumiendo que en la sala inferior se presentaría una obra original de Paco Roca, ascender a la planta superior significaría para el visitante entrar direc-

tamente en la mente del autor, convirtiendo un proceso de discurso interior en una experiencia casi de voyerismo autoral, mostrando al público todas las fases de un camino que aporta no pocas excepciones a la aceptada organización en cuatro etapas de Wallas (1926) o las cinco que matizó posteriormente Csikszentmihalyi (1998). De alguna manera, la exposición tenía que actuar como un metaobjeto en la que se mostrara al público una obra y como se había llegado a ella, aprovechando la estructura arquitectónica de la galería 6 como vehículo de esa expresión.

Preparación e incubación

Las etapas de preparación e incubación se fusionan casi de forma natural en una tormenta de ideas entre creador y comisario, el primero como crisol de ideas y conceptos, el segundo como traductor de esas ideas a un discurso expositivo posible y que pueda ser desarrollable en términos prácticos. En este caso, una vez establecida la idea inicial, se decidió que la planta inferior mostraría una obra original del autor y la planta de arriba tenía que tener una vocación más didáctica, en la que se exhibiera todo el proceso que el autor llevó para la creación de la obra de la planta inferior, pero también provocar la reflexión del visitante sobre las posibilidades de un cómic que abandonaba su lugar tradicional del papel para llegar a las paredes de la sala de un museo. La pregunta que nacía de esta propuesta era evidente: «¿sigue siendo un cómic si la obra ya no está impresa en papel, si no forma parte de un medio de comunicación masivo?». No son pocos los teóricos que han planteado la necesaria existencia de la reproducibilidad para la esencia del concepto de cómic (Kunzle, 1973), pero esta definición establece un paralelismo evidente entre medio y lenguaje que no puede establecerse como biunívoco. El traspaso de una obra de cómic a las paredes de un museo implica romper con los códigos tradicionales de la historieta impresa para apoyarse en las posibilidades narrativas de la propia estructura arquitectónica de la sala, que como continente



Figura 2. Aspecto de la planta inferior de la Galería 6



Figura 3. Acceso a la planta superior a través de la «boca del autor»



Figura 4. Acceso a la escalera a través de una viñeta

pasa a condicionar el contenido (Bordes, 2017), introduciendo nuevos recursos expresivos y estéticos. En este sentido, Roca se planteó que la historia que contaría en la planta baja atendería a dos ideas fundamentales: primero, que el eje argumental fuera una reflexión sobre el creador y su obra: segundo, incluir diferentes opciones expresivas y narrativas que no son habituales, incluyendo préstamos intermediales con elementos de animación, música o escultura y rupturas de la linealidad tradicional narrativa impresa. En el fondo, sobrepasar la experiencia visual para abordar un reto multisensorial en el espectador que vaya más allá de la experiencia táctil fetichista que plantea Hague (2014) para abordar una experiencia total, donde el papel del lector es sustituido por el papel de un espectador activo que forma parte de la historia (Espinasse, 2015).

Por su parte, la estructura de la parte superior quedaba clara también: mostrar el proceso creativo de la obra de la forma más sencilla y evidente y provocar la reflexión sobre la relación entre lenguaje y formato que el cómic ha vivido a lo largo de la historia, quebrar la idea del códice como única forma asociada al cómic (Del Rey, 2018) mostrando la evolución de un lenguaje que hunde sus raíces en la narración dibujada. Lejos de plantear un punto de nacimiento del cómic, se quería abrir la percepción del espectador del cómic como objeto definido, mostrando tanto imágenes de la evolución de la narración dibujada desde sus inicios a la aparición de las primeras muestras consensuadas de cómic

moderno, como Hogarth y Töpffer (Smolderen, 2009), como muestras de cómics que rompen la estructura del códice para explorar otras posibilidades expresivas (Del Rey, 2018, págs. 349-455).

Diseño y elaboración

Con las ideas definidas de las dos plantas, quedaba por definir cómo conectarlas: el concepto de «entrar en la mente del creador» tomó forma literal y la idea de transformarlo en algo físico se unió a la posibilidad de introducir también componentes artísticos propios del territorio del autor y donde se desarrolla la muestra. Esa literalidad se plasmaría a través de una estructura física de la cabeza del autor: el espectador subiría la escalera y entraría a través de su boca en la mente del creador (Figura 3), representada con una escultura fallera. Las fallas, la fiesta tradicional valenciana, tiene en los monumentos falleros una forma de expresión artística que poseen no pocas conexiones con el cómic (Pons, 2013). El inicio de la escalera estaría además enmarcado con una viñeta que tuviera un cartucho de texto: «Y mientras tanto, en la mente del creador...», para jugar con una doble conexión: el espectador se mete en el cómic y, con él, en el propio cerebro del autor (Figura 4).

Esta idea dio lugar a otra más arriesgada: si el espectador se metía en el cómic, ¿por qué no hacer que el cómic



Figura 5. Aspecto de la narración de las paredes 2 y 3, con el planteamiento multilineal de la línea central (color rojo), línea de una obra (amarillo) y línea de El dibujado (gris).



Figura 6. Ruptura de la linealidad de la narración y «escape» del personaje

se metiera en la realidad? Materializar el comic a través de un personaje que saliera del cómic para explorar el museo libremente, que pudiera encontrarse con los visitantes del museo en otros espacios como uno más, expandiendo la narrativa de la exposición a todo el museo.

Con ese planteamiento, Roca desarrolló una historia sobre la creación de un personaje, «El dibujado», que es dejado a medio terminar tras la muerte de su autor y se independiza de su continente físico para explorar la realidad. Con un espíritu profundamente nihilista, Roca equipara al creador con un demiurgo que le permite explorar la máxima de Nietzsche: «Dios ha muerto», transformando esta idea en una reflexión sobre la muerte del autor, que evoluciona en la narración desde la concepción barthesiana (Barthes, 1993) a la traslación textual de la propuesta de Foucault de la obra que toma el papel del autor, mata a su propio creador (Foucault, 1999). Esta idea le permite al autor establecer dos líneas de trabajo formal: por un lado, el análisis de la figura del autor y de su obra, planteado formalmente desde la multilinealidad narrativa. Por otro, una reflexión sobre la autoconsciencia de la obra, en la que se optará por plantear diferentes posibilidades narrativas intermediales. En el primer caso, que se corresponde con las dos paredes iniciales de la sala, se presentan cuatro líneas de narración paralelas: una, con la realidad del autor ante su obra, otras dos donde se desarrollan los universos interiores de las obras, existentes más allá de la propia existencia

del autor como entes independientes, y por último, la del personaje que da nombre a la exposición (Figura 5). Las tres primeras se desarrollan linealmente en forma de diagrama, con un vector de lectura en línea para cada una con algunas intersecciones hasta que aparece la cuarta, que va tomando forma a medida que el autor desarrolla la figura de «El dibujado». La muerte súbita del creador rompe esa linealidad, provocando que las líneas rompan su flecha de tiempo natural para buscar otras direccio-

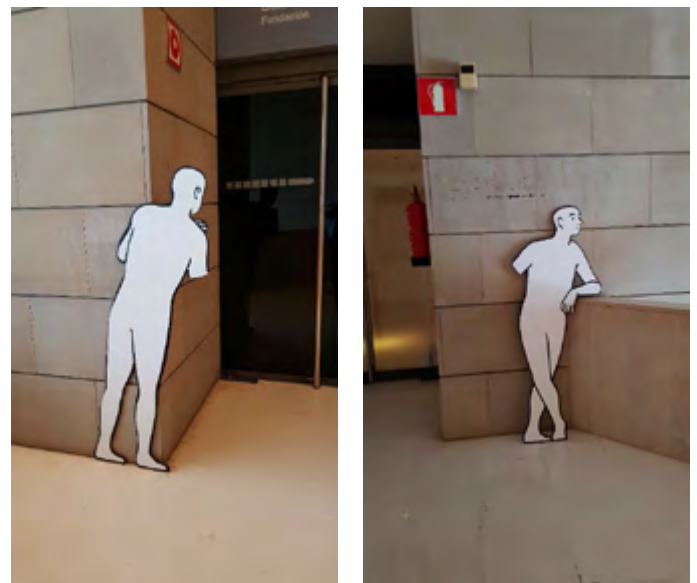


Figura 7. Figuras troqueladas del personaje en diferentes localizaciones del museo



Figura 8. Final de la narración, la creación como demiurgo

nes: a modo de bustrofedón, la línea del personaje vuelve hacia atrás y adelante, obligando al espectador a moverse a lo largo de la sala con él, moviéndose hacia otras líneas y conectándolas entre sí, hasta que rompe la pared de la viñeta y escapa de la pared (Figura 6). En este punto, se anima al espectador a salir de la sala y buscar al personaje por el museo, representado por figuras troqueladas a tamaño real de *El dibujado* que se encontrarán en lugares tan variados como otras galerías, la cafetería, los baños o incluso el ascensor, en actitudes reconocibles como propias a cualquier visitante (Figura 7). A la vuelta a la sala, el personaje experimentará con la animación y la música y, con la inspiración de *El jardín de las delicias* de El Bosco, creará su propio universo para, finalmente, convertirse en demiurgo a su vez, recreando a su propio creador, que lo encerrará en una viñeta y cerrará un ciclo infi-

nito de creación y recreación, donde realidad y ficción se convierten en las dos caras aparentes de un cinta de Möbius (Figura 8).

De forma consciente, la reproducción de la imagen gráfica no se hizo en vinilo de corte para pared, el recurso tradicional para la incorporación de imagen en el diseño expositivo, sino en papel, como un guiño a la materialidad del cómic en papel. Recuperar esa textura mantenía un vínculo entre la tradición impresa y la nueva propuesta.

Por su parte, en el piso superior se optó por establecer cuatro discursos consecutivos separados en cada pared: uno inicial, en el que a través de dos vídeos el autor explicaba su proceso creativo en el cómic y en esta exposición en particular. Junto a ellos, un cúmulo de bocetos pegados en pared, de forma desordenada, para expresar la tormenta de ideas inicial del proceso creativo (Figura 9). En la segunda pared se exponían los originales de la obra que se mostraba en el piso inferior, intencionalmente no enmarcadas pese a ser objetos artísticos: el original es sin duda arte, pero no es el arte final del cómic, que toma toda su expresión en la forma que el autor quiere que sea vista, ya sea impresa o en la pared de una sala (Figura 10). En la tercera, se presentaba un vídeo con una línea temporal de la evolución del formato del cómic y una muestra de diferentes tipos de formatos del cómic impreso, desde *Histoire de Monsieur Jabot*, de Rodolphe Töpffer al objeto narrativo de *Building Stories*, de Chris Ware (Ditmer, 2014), mostrado

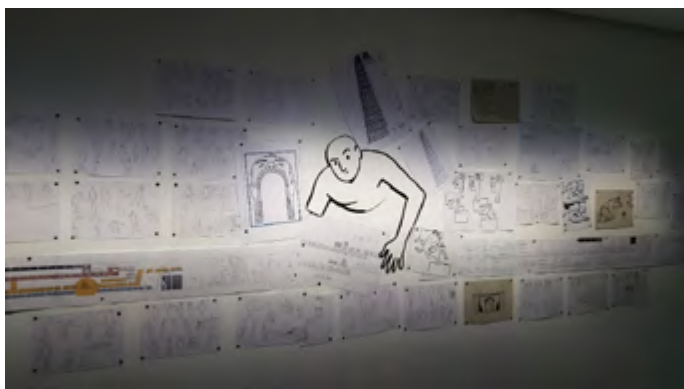


Figura 9. Bocetos de la creación de la exposición



Figura 10. Originales de la exposición



Figura 11. Línea temporal sobre la evolución de la narración dibujada y muestra de formatos del cómic

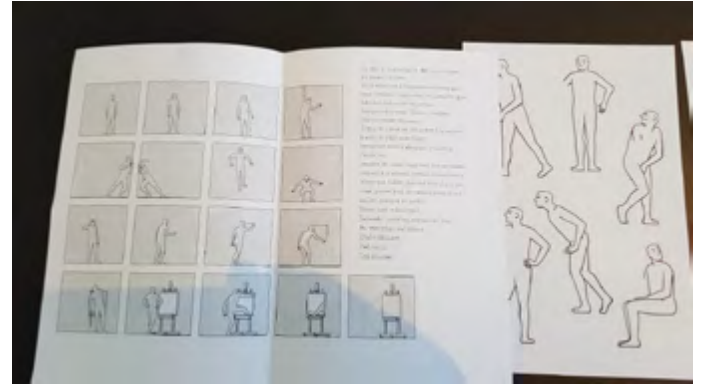


Figura 12. Hoja de sala y pegatinas del personaje

en la Figura 11. Por último, la cuarta pared de la sala se utilizó como zona de lectura para poder leer otras obras del autor, reclamando la lectura del cómic como la única forma de disfrutar de la experiencia artística de un cómic tradicional.

El piso superior englobaba así dos funciones principales: la didáctica, en tanto reflexión sobre la naturaleza del cómic y de su proceso creativo; y la expositiva, en tanto los objetos y materiales expuestos son en sí mismos objetos de exposición. Se rompe así la subor-

dinación de la exposición de cómic a los cánones de la exposición pictórica tradicional, siguiendo en cierta medida la reflexión que lanzaba L.L. de Mars (2018), que reclamaba la exposición de cómic como una no-actividad, como una reflexión global que se tenía que alejar del protagonismo de la plancha original de cómic para reclamar el estatus propio de la historieta.

Comisario y autor decidieron que no habría catálogo de exposición, tan solo un folleto de mano con unas pegatinas del personaje de *El dibujado* para extender la experiencia del personaje por toda la ciudad (Figura 12). La idea de la ausencia de catálogo suscribe la naturaleza efímera de la experiencia de esta exposición, así como la imposibilidad de su traslación al formato impreso tradicional: «El dibujado» solo tendría sentido en la galería 6 del IVAM. Sin embargo, sí que se decidió hacer un cómic donde se exponía el proceso creativo de la exposición, llevando al papel una narración complementaria que abría al espectador los entresijos de la experiencia expositiva que había vivido, *Diario del dibujante de El dibujado* (Roca, 2019), del que se puede ver una página en la Figura 13.

Finalmente, la muestra se expuso del 8 de marzo al 15 de junio de 2019.



Figura 13. Página del cómic *Diario del dibujante de El dibujado*, por Paco Roca (IVAM, 2019)

Conclusiones

El dibujado de Paco Roca se enmarca dentro de un discurso rupturista de la tradición del cómic como medio de masas, que busca expandir las posibilidades del lenguaje de la historieta fuera del ámbito del medio impreso hacia una experiencia enriquecida de lectura, pero también aporta posibilidades de reflexión sobre el medio, su evolución y sus posibilidades, a partir de una concepción abierta y flexible de la historieta. La exploración de nuevas formas de comunicar como constante del noveno arte adquiere a través de *El dibujado* su máxima expresión, al tiempo que expande los límites del lienzo narrativo y nos permite como lectores-espectadores habitar el espacio gráfico como una representación narrativa y experimentar con sus límites. Desde la perspectiva de la investigación supone sin duda una atractiva línea de trabajo futura en torno a las intersecciones de la historieta con otros campos, pero también en torno a su misma identidad.

Bibliografía

- Baetens, Jan. «Une Déclaration d'indépendance : Oulipo et Oubapo». *9e Art*, 3, 1998, págs.124-125.
- Barthes, Roland. «*La muerte de un autor*». El susurro del lenguaje. Barcelona: Paidós, 1987.
- Beaty, Bart. «*Comic Vs. Art*» Toronto: University of Toronto Press, 2012.
- Csíkszentmihályi, Mihály «*Creatividad. El flujo y la psicología del descubrimiento y la invención*». Barcelona: Paidós, 1988.
- Bordes, Enrique. «*Cómic, arquitectura narrativa*». Madrid: Cátedra, 2017.
- Del Rey, Enrique. «*La influencia del sistema de escritura y el formato del libro en el discurso del cómic: origen, consolidación y ruptura*». Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2018.
- Dittmer, Jason. «*Narrating urban assemblages—Chris Ware and Building Stories*», *Social & Cultural Geography*, (2014), 15:5, pp. 477-503.
- Espinasse, E. «*Conquerir l'espace. Bande dessinée et tridimensionalité*». Mémoire de Diplôme National Supérieur d'Art Plastique. Ecole Européenne Supérieure de l'Image Angoulême-Poitiers, Angulema, 2015.
- Foucault, Michel. «*¿Qué es un autor? Entre filosofía y literatura. Obras esenciales I*». Barcelona: Paidós, 1999.
- Goodbrey, D. (2013). «*From Comic to Hypercomics*». En T. Giddens & J. Evans (Eds.), *Cultural Excavation and Formal Expression in the Graphic Novel* Oxford: Inter-Disciplinary Press.
- Gravett, Paul «*Hypercomics: The shape of comics to come*». En <http://www.paulgravett.com/articles/article/hypercomics/>, 2010, consultado el 15/01/2021
- Gravett, Paul. «*Comics Art*» Yale: Yale University Press, 2013.
- Hague, Ian. *Comics and the Senses: A Multisensory Approach to Comics and Graphic Novels*, New York: Routledge, 2014.
- Kunzle, David. «*The early comic strip: Narrative strips and picture stories in the European from C1459 to 1825*», Berkeley: University of California Press, 1973.
- Mars, L.L. «*Exposer la bande dessinée?* » Châtelleraut: Editions Adverse, 2018.
- Molotiu Andrei (ed.), «*Abstract Comics: The Anthology*». Seattle: Fantagraphics, 2009.
- Molotiu, Andrei. «*Permanent ink: Comic Book and comic-strip art as aesthetic objects*». En Munson, Kim A (ed), «*Comic Art in Museums*, Jackson: University Press of Mississippi, 2020.
- Munson, Kim A. «*The evolution of comics art exhibition in the united states, 1930-1951*», En Munson, Kim A (ed), *Comic Art in Museums*, Jackson: University Press of Mississippi, 2020.
- Pons, Álvaro. «*Falles i comio*». *Revista Cendra*, 14, 2013, pp 9-12.
- Roca, Paco., «*Diario del dibujante de El dibujado*», València: IVAM, 2019.

Smolderen, Thierry. «*Naissances de la bande dessinée : De William Hogarth à Winsor McCay*». Bruxelles: Les impressions Nouvelles, 2009.

Walker, Brian. «*Exhibitons at the museum of Cartton Art: A personal Recollection*». En Munson, Kim A (ed), *Comic Art in Museums*, Jackson: University Press of Mississippi, 2020.

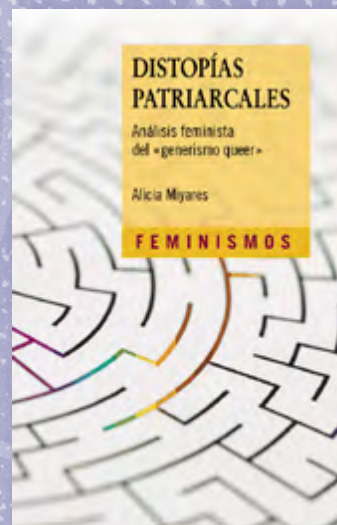
Wallas, Graham. «*The art of thought*». New York: Harcourt, 1926.

www.catedra.com

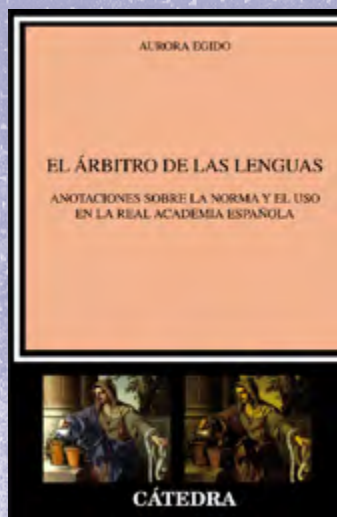
@Catedra_Ed



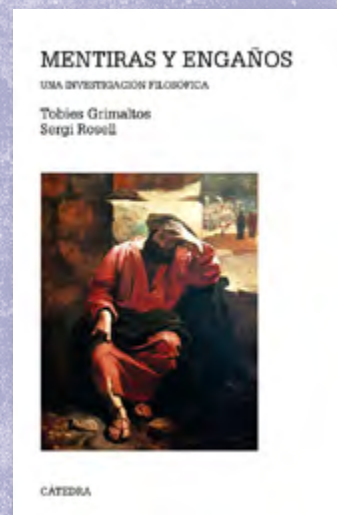
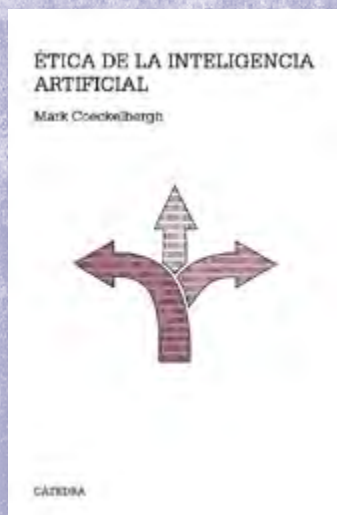
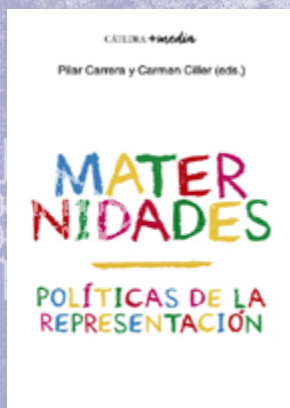
+media



feminismos



crítica y estudios literarios



teorema

www.catedra.com
@Catedra_Ed



historia

la historia de...

El cómic en los museos de arte

Retos museológicos y museográficos*

Santos M. Mateos Rusillo

Recibido: 15.05.2021 — Aceptado: 18.06.2021

Titre / Title / Titolo

La bande dessinée dans les musées d'art. Défis muséologiques et muséographiques
Comics in art museums. Museological and museographic challenges
Fumetti nei musei d'arte. Sfide museologiche e museografiche

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

Cuando una manifestación cultural entra por primera vez en el museo de arte se corre el riesgo que sea tratada con las fórmulas ya aplicadas a las que llevan una larga vida museística a sus espaldas. Valga como ejemplo el caso del cartel, encapsulado dentro de un marco como si de una pintura de caballete se tratara. Para evitar en lo posible que eso pase también con el cómic, urge reflexionar sobre dos sugerentes retos museológicos y museográficos: ¿qué exponer? y ¿cómo exponer? ¿Qué exponer? El proceso o su resultado, el original o el objeto final, la página o la secuencia. ¿Cómo exponer en el medio museo un relato secuencial desarrollado (mayoritariamente) para el soporte papel y pensado para su lectura individual? El artículo intenta dar respuesta a ambas preguntas, mostrando para ello ejemplos y aportando alguna reflexión crítica.

Lorsqu'une manifestation culturelle entre pour la première fois dans un musée d'art, il y a un risque qu'elle soit traitée avec les formules déjà appliquées à celles qui ont une longue vie muséale derrière elles. Un exemple c'est celui de l'affiche, encapsulée dans un cadre comme s'il s'agissait d'une peinture de chevalet. Afin d'éviter, dans la mesure du possible, que cela se produise également avec la bande dessinée, il est urgent de réfléchir à deux défis muséologiques et muséographiques évocateurs : quoi exposer et comment l'exposer. Que faut-il exposer ? Le processus ou son résultat, l'original ou l'objet final, la planche ou la séquence. Comment exposer dans l'environnement d'un musée une histoire séquentielle développée (principalement) pour le support papier et conçue pour la lecture individuelle ? Cet article essaye de répondre à ces deux questions, en montrant des exemples et en proposant une réflexion critique.

* Agradezco a los coordinadores de este número especial, Ana Merino y Enrique Borde, por permitirme seguir reflexionando sobre el encaje del tebeo en los museos. A Juan Antonio Álvarez Reyes, Cristina García Montañés y Javier Corro Olmo del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo; muy particularmente a Javier por facilitarme con gran amabilidad y suma diligencia, información y material sobre la pionera exposición *El cómic* (que se celebró en Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla en 1971).

When a cultural artifact enters the art museum for the first time, there is a risk that it will be treated with the established formulas applied to works that have a long-standing exhibition life behind them. An example of this is the poster, exhibited in a frame as if it were an easel painting. In order to avoid, as far as possible, this also happening to comics, it is urgent to reflect on two museological and museographic challenges: what to exhibit? and how to exhibit it? What to exhibit, the process or the result, the original or the final object, the drawing board or the sequence? How to exhibit in the space of a museum a sequential story developed (mostly) to be shown on paper as medium and conceived for individual reading? The article attempts to answer both series of questions, pointing to examples and proposing critical reflections.

Quando una manifestazione culturale entra per la prima volta nel museo d'arte, c'è il rischio che venga trattata con formule applicate a opere che hanno una lunga vita museale alle spalle. Un esempio è il caso del poster, racchiuso in una cornice come se fosse una pittura da cavalletto. Per evitare, il più possibile, che questo accada anche con i fumetti, è urgente riflettere su due suggestive sfide museologiche e museografiche: cosa esporre e come esporre. Cosa esporre? Il processo o il suo risultato, l'originale o l'oggetto finale, la pagina o la sequenza? Come esporre nello spazio del museo una storia in sequenze sviluppata (soprattutto) per il supporto cartaceo e pensata per la lettura individuale? L'articolo cerca di rispondere a tali domande, mostrando esempi e fornendo spunti di riflessione critica.

Palabras clave / Mots-clé / Key words / Parole chiave

Cómic, museología, diseño expositivo, nuevas expresiones del cómic.

Bande dessinée, muséologie, scénographie, nouvelles expressions de la bande dessinée.

Comic, museology, exhibition design, new expressions of the comic.

Fumetto, museologia, disegno espositivo, nuove espressioni del fumetto.

Se fueron de la página, se dejaron llevar por el instinto que esconden las ideas meciéndose en la mano.

Abrazaron el mismo pensamiento y se hicieron eremitas, y fundaron una hermandad de espacios dibujados.

Habían escapado de las reglas precisas que estrangulan a los pájaros, de las trampas del miedo con sus rutinas delimitadas y podían volar con esas alas que habitan en los dedos.

Ana Merino, *Espacios dibujados*, 2018

Introducción

No se me ocurre nada mejor para introducir el tema que aquí se trata que permitirme el lujo y la osadía (o la inconsciencia) de imaginar una nueva escena de *Période Glaciaire* de Nicolas de Crécy, el primer cómic editado en 2005 por el tándem Musée du Louvre-Éditions Futuropolis. Para el lector que no lo conozca se trata de una fábula sobre nuestra civilización, la cultura y el arte: en un futuro indeterminado, Europa ha quedado sepultada bajo el hielo y se ha perdido todo rastro de nuestro mundo, no se tiene la más remota idea de la historia de la humanidad, lo que implica que no se sepa nada de los museos y del arte; entonces, una expedición científica compuesta por seres humanos y perros modificados genéticamente (con forma de

cerdo, parlantes y con un excelente olfato histórico), encuentra el Louvre bajo el hielo, intentando descifrar el sentido de ese edificio y de las obras de arte que en él se conservan, proponiendo explicaciones extravagantes o absurdas (*vid.* fig. 1).

Vamos allá: Hulk, el líder de la manada de los perros-cerdos entra en un edificio abandonado, un antiguo museo de arte que ha sucumbido bajo la nieve. En su inspección del edificio, entra en una sala en la que primero se encuentra una serie de vitrinas llenas de revistas y libros, unos cerrados y otros abiertos, todos ellos inaccesibles. Continúa su reconocimiento y comienza a observar colgados de la pared cuadros enmarcados y con vidrios protectores que contienen esbozos a lápiz de dibujos y otros a color que parecen ya acabados; todos ellos enclaustrados en pequeños nichos rectangulares y en algunos casos con unos extraños óvalos que simulan salir de la boca de los protagonistas, que contienen textos escritos que combinan letras de un alfabeto y pequeños dibujitos como calaveras, bombas, rayos, etc.

A partir de todo ese material y la forma de presentarlo en aquella sala de un museo de arte, ¿cómo enten-



Fig. 1. Viñetas de *Période Glaciaire*. Fuente: Nicolas de Crécy

derían Hulk, Grégor, Juliette y el resto de los expedicionarios aquellas muestras? ¿Qué hipótesis tendrían sobre los tebeos?

Los retos que están en el tejado del museo

Obviando de forma consciente debates ya superados sobre la consideración del cómic y su lugar en la institución museística de arte,¹ si se habla de retos museológicos y museográficos las dos preguntas fundamentales serían ¿qué exponer? y ¿cómo exponer?

Pero antes de intentar darles respuesta es necesario comentar algo sobre el hábitat en el que debe introducirse el cómic: la exposición (Fernández, 2019).² Estamos hablando del medio de comunicación propio del museo que cuenta con su lenguaje, la museografía, cuyo objetivo es transmitir un relato «idóneo para traducir el discurso científico que da sentido a los objetos» (García Blanco, 36). Un evento donde la sociedad y el tiempo se encuentran en un espacio definido, un sistema cerrado que permite al visitante vivir una experiencia museográfica que le transmite el mensaje del museo (Maroević, 29).

Por tanto, si se habla de exposiciones y cómic, finalmente lo hacemos sobre la introducción de un medio de comunicación en otro.

Que el tema que se trata en este artículo interesa en el mundo de la museología y del cómic se puede demostrar con la revista *Les Cahiers de la BD*. En su número 12 del 2020 le dedicó monográficamente un *Cahier Muséographique* al tema, con una extensa entrevista al teórico e investigador del cómic Thierry Groensteen y unas mini-entrevistas a cinco comisarios y escenógrafos (Emmanuèle Payen, Vincent Eches, Lucas Hureau, Marc-Antoine Mathie y Anne Hélène Hoog), a los que se preguntaba

por qué exponer el cómic, cómo exponerlo y finalmente si debía entrar en el museo. A lo largo de mi texto me haré eco de alguna de sus opiniones, sumamente valiosas por la reconocida trayectoria de todos ellos.

Para no complicar el tema tratado en este artículo vamos a obviar el desarrollo del cómic en el ecosistema digital, aunque no sin antes recomendar uno de estos webcómic o cómics digitales producidos por un museo para que el lector explore sus potencialidades: *Le portrait d'Esther* obra de Emmanuel Rouillier, Romain Bonnin y Pierre Jeanneau (producido por el Atelier Mosquito para los Musées d'Angers en 2014).³

Reto I: qué exponer

¿Qué exponer, el proceso o su resultado, el original o el objeto final, la página⁴ o la secuencia? Un conjunto de disyuntivas que vendrían a demostrar que el cómic, a caballo entre literatura y arte visual, no está destinado para exponerse en el museo (Groensteen, 154).

Ante esta primera disyuntiva, sin duda existe un amplio consenso que concuerda con la opinión de Marc-Antoine Mathieu, historietista y escenógrafo cofundador del Atelier Lucie Lom:⁵ «la página original nunca será más que un fragmento de una obra» (68). Llevándolo directamente al territorio que nos interesa, la semióloga de la imagen Catherine Saouter ofrece la comparativa definitiva: «el álbum es a la página lo que la exposición es al cuadro» (55). Hay incluso quien piensa desde una aproximación radical, como el autor y crítico L.L. de Mars, que «exponer las páginas de cómic es una no-actividad» o que «una página en el muro, no es NADA. No hace NADA. No piensa NADA. No produce NADA» (2 y 6).

³ Como todo contenido disponible en el ecosistema digital, el cómic lo está bajo la fórmula 24/7/365 en <<http://portrait-esther.fr/index.html>>.

⁴ *Planche* en francés, *tavola* en italiano o *drawing board* en inglés. Thierry Groensteen, teórico y museólogo del cómic, la define como «un documento de trabajo que corresponde a una unidad de producción» (2020: 65). Para una detallada definición ver la entrada redactada por Jean-Pierre Mercier en el *Dictionnaire esthétique et thématique de la bande dessinée* (2020).

⁵ El Atelier Lucie Lom fue responsable del montaje de alguna de las escenografías de una muestra mítica como *Opéra bulles* (Grande Halle de La Villette de París, 1991-1992). Más información en <<http://www.lucie-lom.fr/site/scenographies/opera-bulles/>>.

¹ Aunque todavía existan directoras de museos de arte contemporáneo, como Nuria Enguita del IVAM de Valencia, que lo pongan en duda (Cartelera Turia, 2020). Por más que quisiera desactivar la polémica suscitada con rectificaciones posteriores, su opinión quedó reflejada de forma meridianamente clara en esa entrevista.

² Recomiendo la batería de contenidos sobre el tema que ofrecen los museólogos Guillermo Fernández, Pere Viladot, Marta Soler, Javier Hidalgo y Erik Stengler en su plataforma *El museo transformador. El lenguaje museográfico al servicio de la sociedad* (<<https://www.elmuseotransformador.org/>>).

Pues bien, ya que la página original no es más que un fragmento y la etapa inicial de un proceso creativo y productivo que desemboca en un producto final impreso, centrarse en ella significa renunciar a la especificidad del medio, pues lo único capaz de reflejar la naturaleza profunda de este modo de expresión artística es el objeto final, el cómic impreso. Es más, la página original no sólo constituye generalmente un fragmento de una obra más vasta, es que además su vocación es la de ser reproducida (Groensteen, 2000: 11).

No obstante, optar por la página original sin duda ayuda a conocer el acto creativo del autor, lo que la convierte en una creación artística por derecho propio cuya presentación en el museo significa reconocer su calidad intrínseca y su valor patrimonial (Lassalle, 2009; Groensteen, 2020: 55). Amén de un auténtico privilegio para el visitante, que así puede deleitarse con el contacto con la obra original y disfrutar de la génesis del trabajo de creación de un cómic, como comentan Thierry Groensteen (2020: 55) y Emmanuèle Payen, conservadora en jefe de la Bibliothèque du Centre Pompidou de París (65).

La solución de compromiso debería ser la que sigue. Recurriendo a otra manifestación artística como el grabado en madera o xilografía, basada también en la reproductibilidad y multiplicidad de ejemplares, la mejor solución sería presentar conjuntamente los dibujos preparatorios del artista, la matriz y varias estampas xilográficas. Para el caso que nos ocupa, el cómic, la solución sintética para solventar la problemática sería que la parte (la página original) vaya siempre de la mano del todo (el cómic impreso). Un buen ejemplo se produjo en la muestra *Premio Nacional de Cómic. 10 años. 2007-2017* (Sala de exposiciones del Rectorado de la Universidad de Málaga, 2017-18). Comisariada por el dibujante y crítico de cómic Pepo Pérez, se recopiló en una exposición colectiva a todos los ganadores del premio en sus diez primeros años de existencia. Acompañando el proceso creativo con dibujos, bocetos, etc., el visitante disponía de una silla diseñada ex profeso para la muestra por Juan Santos Jiménez, la *Piruetal*, que permitía sentarse y hojear tranquilamente el cómic (vid. figs. 2 y 3).



Figs. 2 y 3. Vistas de *Premio Nacional de Cómic. 10 años. 2007-2017*.

Fuente: Javier Artero

Reto II: cómo exponer

«¿Funcionan los cómics igual de bien en una pared que en una página? Para que un cómic sea un cómic, ¿es necesario leerlo o basta con mirarlo?». Esto era lo que se preguntaba en 2006 sobre uno de los grandes retos del cómic en los museos el ‘Senior Curator’ del Riverside Art Museum (California, USA) y crítico de arte Peter Frank (42). En definitiva, ¿cómo exponer un relato secuencial que cuenta una historia mediante una sucesión de imágenes y textos que desarrollan una acción?, ¿cómo exponer un artefacto pensado para desarrollarse en el medio papel? y ¿cómo exponer un medio pensado para ser leído de forma individual, no para ser visto de forma colectiva?

La respuesta al reto por parte de los museólogos y de los diseñadores especializados en el montaje archi-

tectónico efímero de las exposiciones se ha producido mediante dos modelos, al que muy recientemente se ha unido un tercero totalmente rupturista. Veamos a continuación las características de cada uno de ellos con ejemplos concretos de muestras realizadas por museos españoles que nos permiten ilustrarlos.

La primera respuesta fue la trasposición al cómic del tradicional modelo museográfico, que se limita a presentarlo como un documento que permite hilvanar un relato sobre una determinada categoría, momento o figura de la historia del cómic. Un tipo de muestra que presenta el material enmarcado y colgado en la pared o depositado y protegido dentro de vitrinas (*vid. figs. 4 y 5*). Es la llamada *exposición de cómic*.

Acudiendo al repertorio de exposiciones temporales realizadas en museos españoles, en esta categoría encontramos desde una muestra pionera como la *Sala del TBO* (en el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí de Valencia, 1969), a otras más recientes como *Fanzination! Los fanzines de cómic en España* (IVAM de Valencia, 2017), *George Herriman. Krazy Kat es Krazy Kat es Krazy Kat* (Mncars, 2017) o *El Víbora. Comix contracultural* (Museu Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona, 2019).

Retomando la muestra pionera de la *Sala del TBO*, sabemos que respondió a este primer modelo (Mateos, 226-231). Inaugurada en 1969 en el Museo Nacional

de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí de Valencia, contó con material expuesto en cuadros colgados de la pared (veinte autocaricaturas originales de los principales dibujantes del TBO y más de cuarenta planchas originales de historietas publicadas y coloreadas para la ocasión) y dentro de vitrinas (el primer número publicado en marzo de 1917, la colección completa de la segunda época publicada entre 1940-1969 y la carta de la Real Academia Española que comunicaba a la dirección de la revista la inclusión de la entrada tebeo en el *Diccionario de la Lengua Española*).

La aplicación de este tipo de «exposición de cómic» no supuso ningún esfuerzo para los museos, ya que era el que se había utilizado para exponer el libro. De hecho, muchas de las preguntas que nos hemos hecho antes ante el reto de la presentación museográfica del cómic ya se podían aplicar antes para algunos tipos de libro como los manuscritos iluminados o los libros impresos ilustrados, algunos de cuyos ejemplares podrían considerarse como precedentes históricos de los propios cómics (Bordes, 2018b: 18-45). Por ejemplo, ¿cómo plantearse una exposición de libros ilustrados de la Edad Media y Moderna que muestren al visitante el *Beatus* de la catedral de la Seu d'Urgell, el *Libro de horas de la reina María de Navarra* de la Biblioteca Marciana de Venecia o el *Liber Chronicarum (Crónicas de Nüremberg)* de la Biblioteca Nacional de España?



Fig. 4. Vista de la exposición *Fanzination! Los fanzines de cómic en España*. Fuente: IVAM



Fig. 5. Vista de la exposición *George Herriman. Krazy Kat es Krazy Kat es Krazy Kat*. Fuente: Archivo fotográfico del Museo Nacional Reina Sofía



Figs. 6 y 7. Dos vistas de la exposición *El cómic*.

Fuente: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Junta de Andalucía

La *exposición escenográfica* es otro de los modelos planteados.⁶ Se renuncia a presentar originales o cómics, centrandose en el contenido o la forma. Un formato que toma cuerpo museográfico mediante escenografías en tres dimensiones, ampliaciones fotográficas, etc.

Aunque bien es verdad que una muestra pionera como *El cómic* (Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, 1971) presentaba 15 planchas originales, también lo es que el grueso de la propuesta se presentaba por medio de 121 paneles con ampliaciones fotográficas y una museografía que las hacía resaltar gracias a la creación de una atmósfera en penumbra en la que destacaban los materiales expuestos (*vid.* figs. 6 y 7). Celebrada en la desacralizada y elíptica iglesia del colegio de la Compañía de Jesús de San Hermenegildo de Sevilla (primera sede del MACSE) entre el 2 y el 27 de mayo de 1971,⁷ coordinada bajo la supervisión de un comité formado por Victoriano González Vila, Francisco Molina, Víctor Pérez Escolano, José Ramón Sierra y Pedro Tabernero, la muestra de producción propia se instaló en una estructura tubular diseñada por el arquitecto José Ramón Sierra. Por el testimonio de alguno de los visitantes que tuvieron la suerte de disfrutarla en el MACSE, como el galerista Rafael Ortiz, sabemos que una de las cosas que destacaba en la visita era precisamente el montaje museográfico (Martínez, 2020).⁸

Es curioso, porque en un par de páginas dedicadas al cómic en *El Correo de Andalucía*, que incluyen dos artículos de 'Juan de Hix' (pseudónimo de un adolescente Juan Manuel Bonet) sobre el lenguaje y la sociología del cómic («Notas sobre el lenguaje del cómic» y «Una civi-

⁶ Algunos autores la llaman «exposición espectáculo» (Meón, 2019), un adjetivo que resuena un punto peyorativo, lo que me lleva a no utilizarlo.

⁷ Su primer director, Víctor Pérez Escolano explica como la exposición acabó de forma abrupta por las presiones de sectores tradicionalistas de Sevilla, que la denunciaron al Gobernador Civil Ramón Muñoz González y Bernaldo de Quirós por «nutrir la imaginación juvenil mediante una incitante y artificiosa explotación del erotismo y la sexualidad» (Pérez Escolano, 2020: 5). Lamentándose con tristeza que «elementos rancios de nuestra sociedad denuncien manifestaciones culturales acusándolas de inmoralidad» (Pérez Escolano, 1971: 5).

⁸ Merece la pena recordar que en 1971 una muestra como la comentada tenía como objetivo evidenciar «la compleja realidad del arte contemporáneo» (Pérez Escolano, 2020: 5) y era un «ejemplo de la incorporación de la cultura de masas al museo y de una actitud realista» (Ramos, 2020).

lización reflejada en su lenguaje») y otro firmado por E. C., este último se centraba concretamente en el montaje museográfico de la muestra sevillana, al que no dejaba en buen lugar.⁹

No puedo perder la ocasión de comentar algunos detalles sobre su catálogo y uno los carteles que se diseñaron para promocionarla.

El catálogo era en realidad una carpetilla que reunía varios materiales: un catálogo con cubierta de Francisco Ibáñez (los agentes de la TIA, Mortadelo y Filemón, disparando con un revolver el título de la exposición) que contenía el texto de Simón Marchán Fiz «El «COMIC, género híbrido» e imágenes de algunas de las piezas expuestas junto a citas relacionadas con el cómic de Umberto Eco, Oscar Masotta, Pedro Tabernero, etc.; planos y fotografías del montaje; un folleto con la relación de los autores incluidos y las obras expuestas, una relación bibliográfica básica en español sobre cómic, otra de exposiciones sobre cómic celebradas hasta entonces y, por último, el cartel diseñado por Manuel Vázquez.

Uno de los tres carteles promocionales también merece destacarse por su originalidad. Con idea y montaje de Pedro Tabernero, estaba conformado por siete viñetas realizadas por otros tantos artistas: Luis Bermejo, José Ortiz, Víctor de la Fuente, Francisco Ibáñez, Jesús Blasco, Carlos Prunés y Jordi Longarón.¹⁰

El modelo de «exposición escenográfica» posee un rasgo creativo que no debería desdeñarse. Más allá de la consideración de derivado de una exposición sobre la producción de un determinado historietista o de una obra concreta, puede entenderse también como un acto creativo paralelo en el que el propio autor se puede integrar para participar activamente en su concepción y diseño (Daures, 143; Meón, 2019).

Volviendo al primer modelo expositivo, la «exposición de cómic», ha comenzado a replantearse últimamente en vista que el objetivo ya no es entrar en los museos y tampoco es ya suficiente con dirigirse a un público especializado. Un agotamiento que explican algunos autores como Paco Roca y 'Max':

Llegar a los museos fue importante para el cómic, pero hasta ahora las exposiciones han consistido en colgar páginas de cómic en las paredes, que ayuda a dignificar el medio, pero en cierto modo es tan absurdo como colgar el manuscrito de un escritor (Serra, 42).

Los originales tienen interés para los dibujantes o los aficionados, pero a un público general no le aportan ninguna emoción especial. Al fin y al cabo, el original es un paso más del cómic, la obra acabada es la obra impresa (Serra, 42).

Fruto de ese tipo de limitaciones e inquietudes, a los dos modelos tradicionales de exposición se le ha sumado otro que responde a la necesidad de romper con la tradición expositiva. Un impulso que explican Enrique Bordes y 'Max':

De hecho me gusta pensar que una exposición es un cómic. Contar cosas con imágenes en las paredes de un museo también es hacer un cómic mediante imágenes, secuencias, texto, con la única diferencia de que en vez de tener un papel en nuestras manos es un lugar que recorreremos (Jiménez, 2018).

El cómic tiene más potencialidad que la del papel impreso, hay muchos universos posibles y solo se está trabajando en algunos de ellos (Europa Press, 2019).

Una forma de entender el cómic y sus posibilidades que se ha materializado por medio de la idea de *cómic expandido* o *cómic de exposición* y que permite «producir cómic fuera de los marcos restrictivos de la página pero dentro de las constricciones de la institución artística» (Ruiz, 2017). Es decir y en pocas palabras, pasar de la página y la superficie bidimensional a la sala y el espacio tridimensional. Francisco Baena explica la genealogía de este modelo, trasvasada al cómic desde el mundo del cine:

[...] hay que recordar que igual que se habla de cine expandido o de exposición, se ha hablado recientemente de «cómic expandido». Y así, del mismo modo que aquél renuncia al patio de butacas (o a la televisión) para llevar la puesta en escena más allá de la pantalla y orquestar el espacio del museo, también éste pasará de la puesta en página a la delimitación de un nuevo espacio gráfico (Baena, 2009: 211).

⁹ E. C., 1971: 17.

¹⁰ Francisco Molina y Manuel Vázquez diseñaron los otros dos carteles.

El *cómic de exposición* es una tipología expositiva que entronca el cómic con la prehistoria y la historia del arte, conectándolo con las primeras muestras de narración gráfica en un espacio tridimensional, las pinturas rupestres de cuevas y abrigos, hasta pasar por otros soportes históricos, desde las tumbas y los templos egipcios a las catedrales, los palacios, etc. (Baena, 2018: 18). Un salto de las dos a las tres dimensiones que no deja de ser algo natural, a tenor de las ricas y múltiples relaciones del cómic con la arquitectura, prolijamente analizadas por el «tebeoarquitecto» y «museografista» Enrique Bordes (2017).

Una primera aproximación a este tipo de planteamiento se pudo ver en dos exposiciones organizadas por la asociación sectorial Clúster de Còmic i Nous Mèdia de Mallorca: *IMPLOSIÓ. Carte blanche a CòmicNostrum* (Es Baluard. Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma de Mallorca, 2014) y *APRÒ-CRIFS. El Diocesà il·lustrat* (Museu Diocesà de Palma de Mallorca, 2017). En ambas, varios artistas del cómic reinterpretaron o intervinieron en las salas de ambos museos, dialogando con el discurso museológico y con las obras allí expuestas (*vid.* fig. 8).

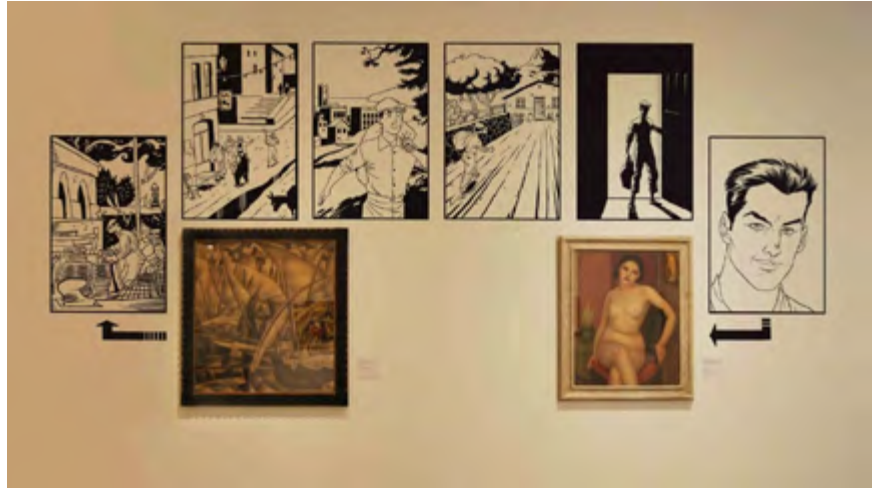


Fig. 8. *Passeig I*, acción de Paco Díaz para la exposición *IMPLOSIÓ. Carte blanche a CòmicNostrum*. Fuente: Es Baluard Museu

Aunque ciertamente sería el año 2019 cuando el modelo acabaría por explotarse a conciencia gracias a dos exposiciones que sin ningún reparo pueden considerarse como un hito: *Viñetas desbordadas* y *El dibujado* (ambas en 2019). Unas exitosas experiencias que transformaron el Centro José Guerrero de Granada y en el IVAM de Valencia en un cómic y que han marcado un camino emergente que permite augurar un futuro próximo en el que se explorará y explotará por más museos (Altarriba, 2019; Serra, 2019).



Figs. 9 y 10. Una vista y un detalle del cómic de 'Max' en la exposición *Viñetas desbordadas*.



Figs. 11 y 12. Una vista y un detalle del cómic de Sergio García en la exposición *Viñetas desbordadas*. Fuente: Raquel Martínez Hernández/Dipgra

La primera de ellas, *Viñetas desbordadas* (22/01-24/03/2019), comisariada por el director del centro, Francisco Baena, convirtió la sala de exposición en soporte de la narración gráfica, cediendo el espacio a los artistas ‘Max’ y Sergio García y a la escritora, poeta y teórica del cómic Ana Merino.¹¹ Dejando de lado el mítico enfrentamiento con la página en blanco, ‘Max’ y Sergio García se enfrentaron a la pared en blanco para realizar relatos pensados específicamente para el espacio expositivo; mientras Ana Merino desarrolló la presencia del texto, ausente o casi en sus compañeros de aventura expositiva.

La línea fue la propuesta de ‘Max’ (vid. figs. 9 y 10). Se trató de un conjunto de tres historietas interrelacionadas entre ellas: *Vida de Ubrut, encargado de mantenimiento* y *Vladimir & Estragón*, que se desarrollaron en diferentes espacios del museo y especialmente la sala de exposición de la planta 1; y *Coda (Farsa de Vladimir y el Caballo)*, que lo hacía impresa sobre un papel tamaño DIN A4 doblado por la mitad, que el visitante podía llevarse consigo.

Conectando con el proyecto de ‘Max’, Sergio García planteada su historia *New York*, que arrancando en las escaleras que llevan a la segunda planta, se desplegaba

en ella mediante una narración multilineal compuesta en doce grandes piezas que permitían seguir el día a día de sus seis protagonistas (vid. figs. 11 y 12).

Toda la energía creativa generada durante la elaboración del proyecto fue introducida en un crisol por Ana Merino, que destilaría una intervención poética compuesta por siete poemas: *Secuencia, Perplejidad, Artificio, La línea, Los sin nombre, Continuará* y *Espacios dibujados* (este último seleccionado para empezar este artículo). Piezas literarias que también escaparon de su cárcel de papel para tomar cuerpo sonoro que los visitantes escuchaban durante su paseo por la muestra.

En la exposición *El dibujado* (07/03-30/06/2019) las páginas del cómic eran las paredes del museo y el visitante entraba en un cómic a tamaño real (vid. figs. 13 y 14).¹²

Paco Roca planteó un cómic inmersivo para narrar la relación del creador y su obra, los pensamientos del artista que acaba por dibujar sucintamente a su personaje, que en pleno proceso de creación queda inacabado (manco del brazo derecho) por la repentina y fulminante muerte de su creador por un paro cardíaco; entonces se siente libre, tanto como para romper la sagrada viñe-

¹¹ Todo el proceso creativo previo a la materialización se explica en un libro (Centro José Guerrero, 2018). Todavía se puede visitar (virtualmente) desde casa: <<https://my.matterport.com/show/?m=9NYMiYf1pip>>.

¹² El museo editó una publicación que incluye un cómic de Paco Roca en el que explica la génesis y montaje de la muestra (Roca, 3-13).



Figs. 13 y 14. Una vista y un detalle del cómic *El dibujado* de Paco Roca. Fuente: Santos M. Mateos

ta y salir de ella e incluso de la sala, asaltando y sorprendiendo al visitante por diferentes espacios del museo.

Jugando con la doble altura de la sala, el visitante subía a la segunda como si lo estuviese haciendo al cerebro de Paco Roca. En ese segundo espacio se exhibía material (una síntesis visual, videos y dibujos) que permitía conocer al visitante el proceso creativo del historietista valenciano. Acompañando a ese material, se dedicó todo un espacio a presentar una breve historia evolutiva del cómic, mediante una línea temporal evolutiva y una selecta muestra documental para ilustrarla, con ejemplares que iban desde el considerado pionero del medio, Rodolphe Töpffer, hasta la producción actual.

El por aquel entonces director del IVAM, José Miguel García Cortés, declaraba que con la muestra se cuestionaban «los métodos obsoletos de las viñetas superando los bordes del tebeo y de la sala» (Bono, 2019).

Viñetas desbordadas y *El dibujado* eran propuestas experimentales de abordar la relación entre el cómic y el museo. En ambas, que funcionaban como una instalación de carácter efímero e inmersivo, el cómic tomaba literalmente el museo, pasando de la página a la pared, de las dos a las tres dimensiones, del objeto libro al espacio arquitectónico. Un modelo creativo que, alejándose de una aproximación al medio encorsetada y purista, se acercaba a la hibridación y a las fronteras gaseosas tan

características de la cultura de hoy día (Carrión, 2019). Los artistas, liberados de la página, disponen de más recursos narrativos (Bordes, 2017: 58), creando su propuesta expresamente para un determinado espacio, lo que implica la creación de un medio con fecha de caducidad (el cómic desaparece una vez acabada la muestra, dejando únicamente testimonios escritos, visuales o virtuales) y un cambio en el rol de los visitantes al dinamitar la cuarta pared, pasando de surfear por la página a bucear por el espacio del cómic (*vid.* fig. 15).



Fig. 15. Visitantes «buceando» por *El dibujado* de Paco Roca. Fuente: Santos M. Mateos

Otra posibilidad para explorar el modelo de «cómic expandido» no interviene dentro del espacio expositivo, simplemente lo toma como punto generador inicial. Francesc Ruiz lo planteó en su proyecto *Soy Sauce* en el Espai 13 de la Fundació Joan Miró de Barcelona (2004), en el que proyectaba una colección de ‘comic-books’ que narraba las aventuras de un grupo de personajes en la ciudad de Barcelona, cuya distribución durante ocho meses era bien curiosa: en las viñetas del primer volumen (*vid. fig. 16*) se conducía al lector al punto donde debía recoger el próximo número, y así sucesivamente hasta completar los cuatro números que se publicaron. Un peculiar sistema de distribución que perseguía la creación de una comunidad de seguidores o fans, por medio de la que explorar «las ideas de coleccionismo, deseo, obsesión, pertenencia, exclusividad, comunidad, desarrollo temporal, distribución, real, virtual, fantasía, aventura, ciudad y subcultura» (Fundació Joan Miró Barcelona, 2005).

Desentrañando las diferencias entre los tres modelos y posibilidades

Juntando una serie de diferencias entre la trinidad de modelos:

- Si la «exposición de cómic» prima lo documental, la «exposición escenográfica» el impacto emocional y el «cómic de exposición» la creatividad.
- Si en la «exposición de cómic» y la «exposición escenográfica» es el museo quien enuncia el discurso, en el «cómic de exposición» es el propio artista el autor de ese discurso (Baena, 2018: 23).
- Mirar, pasear y entrar. Del visitante que pasa la vista por vitrinas y cuadros para mirar páginas y cómics, al visitante que pasea por escenografías que recrean cómics y al que literalmente se introduce en uno de ellos.

El que escribe estas palabras no duda que una buena solución pasa por la hibridación de los tres modelos, un ejercicio de mezcla que permita libar lo mejor de cada uno de ellos. De hecho, en la ya comentada *El dibujado* ya se hizo esa combinación de modelos museográ-

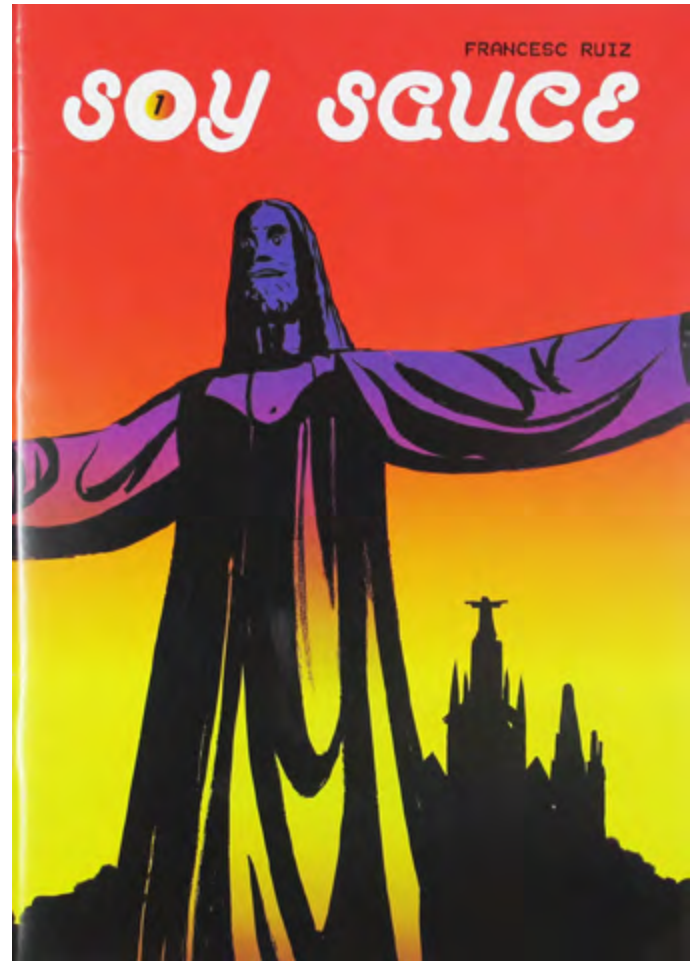


Fig. 16. Cubierta del primer número de *Soy Sauce*. Fuente: MUSAC



Fig. 17. «Entrada» al cerebro de Paco Roca en *El dibujado*. Fuente: Santos M. Mateos

ficos: si la primera planta era un «cómico de exposición», la segunda era una «exposición de cómic», con una transición en la escalera de lo más teatral, que respondería al modelo de «exposición escenográfica» (*vid. fig. 17*).¹³

Hoy, las múltiples posibilidades que ofrece el lenguaje museográfico deberían permitir a los diseñadores de muestras de cómic el desarrollo de propuestas museográficas que den respuestas a los muchos retos. Poniendo un ejemplo: si por su importancia histórica en el desarrollo del cómic se quiere exponer un ejemplar de la *Histoire de Monsieur Jabot* de Rodolphe Töpffer de 1833, el sentido común nos indicará que por su valor y antigüedad no es un ejemplar que se pueda poner a disposición del visitante para que lo lea, lo que lo llevará al interior de una vitrina protectora. Para solventar las limitaciones que ello implica basta con la colocación de un facsímil (físico) o de un módulo expositivo multimedia que permita (h) ojearlo virtualmente, ampliar las imágenes, añadir información adicional que permita enriquecerlo con el contexto histórico o artístico, influencias, comparativas, etc.

Como se ha visto y se verá en lo que resta de texto, siempre hablo del despliegue de cada modelo partiendo de un estándar de calidad y no me planteo la superioridad de uno por encima del otro, algo que no tiene sentido en términos museológicos: hay tres opciones y la mejor siempre dependerá de la tipología de museo desde la que se proponga la muestra, su objetivo nuclear, el público objetivo al que se dirija, los recursos disponibles, etc. Como bien dice Thierry Groensteen, no hay una receta, ya que cada exposición es única y tiene su particular lógica (2020: 58).

Otros aspectos museológicos que no hay que olvidar en el tejado del museo

Más allá de lo comentado hasta este punto, existen otros aspectos que merece la pena señalar antes de dar por concluido el artículo.

¹³ Quien quiera conocer propuestas híbridas basta que visite el portal web del Atelier LUCIE LOOM (<<http://www.lucie-lom.fr/site/>>) y verá algunos ejemplos franceses como *Traité de génie*. Giraud-Moëhns (2000), *Nocturnes. Le rêve dans la bande dessinée* (2013), *Western for Ever* (2016) o *Will Eisner* (2017).

Lucas Hureau, responsable de los proyectos vinculados al cómic de la sociedad MEL Compagnie des arts de París, nos alerta sobre algunos problemas de naturaleza estructural. La dificultad de las instituciones culturales para contar o reunir determinadas piezas: en manos mayoritariamente de coleccionistas privados, estos no necesitan inventariar lo que poseen, lo que dificulta los préstamos. Si se consiguen, se añaden dos nuevas dificultades: seguros elevados y derechos de exposición y de reproducción (Hureau, 67).

Por su parte, Anne Hélène Hoog, directora del Musée de la BD de Angoulême, nos recuerda una dificultad más: la fragilidad del soporte papel, que implica duras medidas de conservación preventiva para su exposición pública (Hoog, 69), como la fórmula «tres meses de exposición = tres años protegido de la luz en la reserva». La luz, imprescindible para ver lo dibujado y escrito sobre el papel, nunca ha sido una buena pareja de baile si de lo que se trata es de conservarlo. Llevándolo al terreno de la entomología, la luz sería al papel lo que una mantis religiosa hembra al macho.

A modo de conclusión

Todas estas disyuntivas museológicas y museográficas a la hora de hablar de tebeos en el espacio expositivo se pueden abordar de dos maneras antagónicas: como una flaqueza del medio y un problema sin aparente solución versus como una fortaleza con múltiples soluciones. Ante esta dualidad, nos encuadramos con Enrique Bordes, para quien el abanico de posibilidades y sus múltiples soluciones no deja de ser una riqueza del cómic (2018a: 15).

Responder a estos retos no debería ser difícil para la institución museística, ya que una buena porción de la producción artística que viene conservando y difundiendo tampoco fue creada para ser expuesta en el ecosistema artificial del museo de arte. El gran riesgo es que el museo se siga comportando como ha venido haciéndolo históricamente, es decir, como una máquina programada para castrar el contexto para el que fueron

creadas determinadas manifestaciones comunicativas, para en paralelo acrecentar su valor artístico.

El desafío con el cómic es que no ocurra lo que ha pasado con otros medios artísticos, como por ejemplo con el cartel, que en el camino que ha transitado de la calle al museo ha sido encapsulado y momificado en un marco como si fuese una pintura de caballete. Cuando en las salas de un museo de arte se exponen carteles de Ramon Casas o Josep Renau se prescinde de su función publicitaria o propagandística, poniendo el foco en su vertiente artística para elevarlo así a obra de arte mecedora de exponerse junto a pinturas y esculturas.

No me cansaré de repetir que no hay nada mejor para un buen profesional que enfrentarse a retos o desafíos, y cuanto más difícil de abordar sea más satisfactorio será encontrar la respuesta que permita darle la solución que merece.

Pues bien, cuando se hayan afrontado los retos aquí comentados y los resultados sean positivos, las museólogas tendrán un nuevo desafío que de hecho ya lo es de hace unos lustros: la digitalización del cómic o el tebeo digital. He hablado mucho de la página como ese original único y por tanto aurático, cuando la mayoría de los historietistas actuales ya trabajan sobre potentes pantallas táctiles para producir unos artefactos que ontológicamente no son originales, que abandonan los átomos para abrazar los bits.

Volviendo a la historia inicial de Hulk y sus compañeros de expedición, seguro que sus hipótesis serían tan tronadas como el resto de las que hacían ante las pinturas y esculturas del Louvre, pero lo que es seguro es que en ningún caso serían capaces de acertar sobre lo que es un cómic a partir de aquellas muestras que había visto en el abandonado museo de arte. Las museólogas que no gustan de subir al tejado del museo para afrontar los retos de su oficio le habían puesto las cosas verdaderamente difíciles a aquel perro-cerdo.

Referencias bibliográficas

- Altarriba, Antonio. «El còmic surt de mare». *Ara*, 4 abril de 2019, https://www.ara.cat/opinio/antonio-altarriba-comic_0_2209579233.html Recuperado el 18 de noviembre de 2020
- Baena, Francisco. «Deriva breve por el planeta cómic». *Desacuerdos 5. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español. Cultura popular*. Barcelona: Edicions de l'Eixample, 2009, pp. 206-213.
- «El cómic de exposición». *Viñetas desbordadas*. Granada: Centro José Guerrero, 2018, pp. 17-31.
- Bono, Ferran. «Paco Roca revienta la viñeta y dibuja un nuevo museo». *El País*, 7 de marzo de 2019, https://elpais.com/cultura/2019/03/06/actualidad/1551893823_782653.html Recuperado el 24 de noviembre de 2020
- Bordes, Enrique. *Cómic, arquitectura narrativa*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2017.
- «Beatos, mecachis y percebes». *Beatos, mecachis y percebes. Miles de años de tebeos en la Biblioteca Nacional*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2018a, pp. 11-17.
- «Beatos». *Beatos, mecachis y percebes. Miles de años de tebeos en la Biblioteca Nacional*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2018b, pp. 18-45.
- Carrión, Jorge. «Los museos españoles reivindican al cine y los cómics». *The New York Times*, 10 de marzo de 2019, <https://www.nytimes.com/es/2019/03/10/espana-museos-cine-comics/> Recuperado el 18 de noviembre de 2020
- Cartelera Turia. «Entrevista con Nuria Enguita, directora del IVAM». *Cartelera Turia*, 26 de noviembre de 2020, <https://www.cartelerauria.com/entrevista-con-nuria-enguita-directora-del-ivam-la-nueva-sede-del-ivam-debe-centrarse-en-el-arte-postmedia/> Recuperado el 12 de diciembre de 2020
- Centro José Guerrero. *Viñetas desbordadas*. Granada: Centro José Guerrero, 2018.
- Crécy, Nicolas de. *Période Glaciaire*. París: Éditions Futropolis y Musée du Louvre, 2005.

- Daures, Pierre-Laurent. *Enjeux et stratégies de l'exposition de bande dessinée*. Angoulême: Ecole Européenne Supérieure de l'Image, Université de Poitiers, 2011.
- E. C. «Sobre la valoración del comic en general y sobre la exposición del Museo en concreto». *El Correo de Andalucía*, 22 de mayo de 1971, p. 17.
- Europa Press. «El Centro Guerrero de Granada abre sus puertas por primera vez al mundo del cómic». *Europa Press*, 21 de enero de 2019, <https://www.europapress.es/andalucia/noticia-centro-guerrero-granada-abre-puertas-primera-vez-mundo-comic-20190121163312.html> Recuperado el 18 de noviembre de 2020
- Fernández, Guillermo. *El museo de ciencia transformador: un ensayo a favor de la relevancia social del museo de ciencia contemporáneo*, 2019, <http://www.elmuseodeciencia-transformador.org/leer-on-line/> Recuperado el 25 de noviembre de 2020
- Frank, Peter. «Masters of American Comics. Hammer Museum & Museum of Contemporary Art de Los Ángeles». *Artecontexto. Arte, cultura y nuevos medios*, 10, 2006, pp. 42-48.
- Fundació Joan Miró Barcelona. *Soy Sauce*, 2005, <https://www.fmirobcn.org/es/exposiciones/86/soy-sauce> Recuperado el 13 de mayo de 2021
- García Blanco, Ángela. *La exposición. Un medio de comunicación*. Madrid: Ediciones Akal, 1999.
- Groensteen, Thierry. *Astérix, Barbarella et Cie. Trésors du musée de la bande dessinée d'Angoulême*. París/Angoulême: Somogy éditions d'art/CNBDI, 2000.
- . *Un objet culturel non identifié*. Angoulême: Éditions de l'An 2, 2006.
- . «Quand le 9e art sort de sa bulle». *Les Cahiers de la BD*, 12, 2020, pp. 54-60.
- Hoog, Anne Hélène. «3 questions à 5 commissaires d'exposition et scénographes». *Les Cahiers de la BD*, 12, 2020, p. 69.
- Hureau, Lucas. «3 questions à 5 commissaires d'exposition et scénographes». *Les Cahiers de la BD*, 12, 2020, p. 67.
- Jiménez, Jesús. «La Biblioteca Nacional convierte la historia de la humanidad en un tebeo». *RTVE*, 3 de octubre de 2018, <http://www.rtve.es/rtve/20181003/biblioteca-nacional-convierte-historia-humanidad-tebeo/1811582.shtml> Recuperado el 18 de noviembre de 2020
- Lassalle, Ambroise. «Exposer de la bande dessinée». *La Cité internationale de la bande dessinée et de l'image*, 2009, http://www.citebd.org/IMG/pdf/article_83-2.pdf Recuperado el 18 de noviembre de 2020
- Maroević, Ivo. «The museum message: between the document and information». En Eilean Hooper-Greenhill (ed.). *Museum, Media, Message*. Londres: Routledge, 1995, pp. 23-36.
- Mars, L.L. de. *Exposer la bande dessinée ?*. París: Éditions Adverse, 2019.
- Martínez, Javier. «Medio siglo anticipando el arte del futuro». *El lápiz colorao*, 1 de julio de 2020, <http://ellapizcolorao.com/2020/07/01/medio-siglo-anticipando-arte-futuro/> Recuperado el 21 de noviembre de 2020
- Mathieu, Marc-Antoine. «3 questions à 5 commissaires d'exposition et scénographes». *Les Cahiers de la BD*, 12, 2020, p. 68.
- Mateos Rusillo, Santos M. «Miserachs y 'Barcelona, blanco y negro', la exposición». *Miradas desde la copa. Portal de Comunicación y Patrimonio cultural*, 2016, <https://www.comunicacionpatrimonio.net/2016/01/miserachs-y-barcelona-blanco-y-negro-la-exposicion/> Recuperado el 24 de noviembre de 2020
- . «¡Toc, toc, toc! El cómic llama a la puerta de los museos de arte». *HER&MUS. Heritage & Museography*, 20, 2019, pp. 221-252.
- Méon, Jean-Mathieu. «Fragmenter, matérialiser. Prises en charge de la matérialité de la bande dessinée par l'exposition». *Comicalités*, 2019, <https://journals.openedition.org/comicalites/3711> Recuperado el 17 de diciembre de 2020
- Mercier, Jean-Pierre. «Planche originale». *Dictionnaire esthétique et thématique de la bande dessinée. Neuvième art 2.0. La revue en ligne de la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image*, 2020, <http://neuiemart.citebd.org/spip.php?article676> Recuperado el 08 de diciembre de 2020

- Payen, Emmanuèle. «3 questions à 5 commissaires d'exposition et scénographes». *Les Cahiers de la BD*, 12, 2020, p. 65.
- Pérez Escolano, Víctor. «Los cómics en el museo». *BANG! Información y estudios sobre la historieta*, Barcelona, 1971, pp. 4-5.
- . «Hace 50 años. El Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla». *Centro Andaluz de Arte Contemporáneo*, junio de 2020, <http://www.caac.es/docms/txts/Hace50victorperez.pdf> Recuperado el 22 de noviembre de 2020
- Ramos, Charo. «Cincuenta años de un museo “atento al latido de su tiempo”». *Diario de Sevilla*, 3 de mayo de 2020, https://www.diariodesevilla.es/artes_plasticas/Cincuenta-museo-atento-latido-tiempo_0_1460854288.html Recuperado el 22 de noviembre de 2020
- Roca, Paco. *Diario del dibujante de 'El dibuixat'*. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, 2019.
- Ruiz, Francesc. «Cómic de exposición». *Babelia. El País*, 13 de diciembre de 2017, https://elpais.com/cultura/2017/12/06/babelia/1512582359_335705.html Recuperado el 19 de noviembre de 2020
- Sauter, Catherine. «La BD rencontré le musée». *Voix et Images*, 42(2), 2018, pp. 49-58, <https://doi.org/10.7202/1045064ar> Recuperado el 18 de noviembre de 2020
- Serra, Xavi. «Quan el dibuix s'escapa de les vinyetes». *Ara*, 6 de abril de 2019, https://llegim.ara.cat/reportatges/dibuix-escapa-vinyetes_0_2210779022.html Recuperado el 18 de noviembre de 2020



Nuevo y original enfoque de la Guerra Civil Española y de sus consecuencias en la posguerra, cuando el resto de Europa se desangraba a su vez.



V centenario de la derrota de los comuneros en Villalar.



Primer estudio exhaustivo de los ambiciosos intentos de Berlín por forjar una alianza con el Islam.

Las ciudades oscuras

El formato como estímulo creativo y refuerzo de la ficción

Jordi Canyissà

Recibido: 15.05.2021 — Aceptado: 10.06.2021

Titre / Title / Titolo

Les Cités Obscures: le format comme stimulus créatif et renforcement de la fiction

Les Cités Obscures: format as creative stimulus and reinforcement of fiction

Les Cités Obscures: il formato come stimolo creativo e rafforzamento della fiction

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

Desde su aparición en 1983, *Les Cités Obscures*, de Schuiten y Peeters, se ha convertido en una de las series más estimulantes del cómic europeo contemporáneo. Este artículo estudia la saga desde el punto de vista de su materialidad, analizando la diversidad de formatos utilizados por sus autores y mostrando un impacto que actúa en una doble dirección: un formato que en ocasiones condiciona el contenido de la obra y un contenido que a veces determina el formato de la ficción. Schuiten y Peeters demuestran que si el soporte se utiliza con habilidad es posible alcanzar nuevas cotas expresivas. En primer lugar, analizaremos cómo los autores han utilizado los dos soportes clásicos de las historietas europeas (la revista y el álbum) y cómo se han adaptado a ellos para ofrecer versiones distintas de una misma obra. En segundo lugar, estudiaremos cómo la pluralidad de formatos aumenta conforme los autores ganan prestigio y pueden buscar propuestas más atrevidas como álbumes a tamaño gigante o libros ilustrados. En tercer y último lugar, abordaremos cómo esa preocupación por el formato acaba por superar el ámbito de lo impreso (el propio del cómic) y se traslada a otros medios expandiendo con ello el mundo de las *Cités Obscures* en una página web pionera en su época, un DVD, conferencias, exposiciones e incluso remodelaciones arquitectónicas que incorporan la realidad como una puerta de entrada al universo de la ficción borrando así las fronteras entre lo real y lo imaginario.

Depuis sa parution l'année 1983, *Les Cités Obscures*, de Schuiten et Peeters, est devenue l'une des séries les plus stimulantes de la bande dessinée européenne contemporaine. Cet article étudie la saga du point de vue de sa matérialité, en analysant la diversité des formats utilisés par ses auteurs, montrant que l'impact du format agit dans deux directions : un format qui conditionne quelquefois le contenu de l'œuvre et un contenu qui parfois

détermine le format de la fiction. Schuiten et Peeters montrent que si le support est utilisé habilement, il est possible d'atteindre de nouveaux sommets d'expression. Primo, nous analyserons comment les auteurs ont utilisé les deux supports classiques de la bande dessinée européenne (le magazine et l'album) et comment ils s'y sont adaptés pour proposer différentes versions d'une même œuvre. Secundo, nous étudierons comment la pluralité des formats augmente à mesure que les auteurs gagnent en prestige et peuvent rechercher des propositions plus audacieuses telles que des albums en grand format ou des livres illustrés. Et tertio, nous aborderons comment ce souci du format finit par dépasser le domaine de l'imprimé (support traditionnel de la BD) et se transfère sur d'autres médias, élargissant ainsi le monde des *Cités Obscures* dans un site d'Internet pionnier dans son temps, un DVD, des conférences, des expositions et même des rénovations architecturales qui intègrent le réel comme porte d'entrée vers l'univers de la fiction, brouillant les frontières entre le réel et l'imaginaire.

Since its appearance in 1983, Schuiten's and Peeters' *Les Cités Obscures* has become one of the most stimulating series in contemporary European comics. This article studies the saga in relations with its materiality by examining the multiplicity of formats used by the authors and by pointing to two-tiered implications: sometimes the format determines the content of the fictional work, at other times it is the content that constraints and shapes the format of the fiction. Schuiten and Peeters show that, if support is used skilfully, it is possible to reach new heights of expression. We first analyze how the authors have used the two traditional formats of European comics (magazines and albums) and how the very materiality of the medium has led them to present different versions of the work. Secondly we study how the multiplicity of formats increases with the rising of the authors' prestige, which allows them to make more challenging creative efforts such as with giant-size albums or illustrated books. Thirdly and lastly, we will point to how the authors' concern with format ends up exceeding the dimension of the printed page (the comic strip's traditional form of expression) and spills over to other media: it expands the world of the *Cités Obscures* in a pioneering website, a DVD, conferences, exhibitions and also some architectural renovations integrating reality as a gateway to the universe of fiction, thus blurring the boundaries between the real and the fictive.

Dalla sua apparizione nel 1983 *Les Cités Obscures* di Schuiten e Peeters è diventata una delle serie più stimolanti del fumetto europeo contemporaneo. Questo articolo studia la saga dal punto di vista della sua materialità, analizzando la diversità dei formati utilizzati dagli autori e mostrando un impatto in due direzioni: a volte il formato condiziona il contenuto dell'opera, altre volte è il contenuto che determina il formato della storia. Schuiten e Peeters mostrano che è possibile raggiungere nuove vette espressive mediante l'abile uso della materialità del formato. In primo luogo, analizzeremo come gli autori hanno utilizzato i due formati classici del fumetto europeo (la rivista e l'album) e come si sono adattati ad essi per offrire versioni diverse della stessa opera. In secondo luogo, studieremo come la pluralità dei formati aumenta con l'aumentare del prestigio degli autori, il che li conduce a proposte più audaci come l'album di grandi dimensioni o il libro illustrato. In terzo, e ultimo, luogo, tratteremo come tale preoccupazione porta gli autori a superare l'ambito della pagina stampata (proprio del fumetto tradizionale) e ad intervenire con altri media, espandendo così il mondo delle *Cités Obscures* con un sito web pionieristico per il suo tempo, un DVD, conferenze, mostre e anche con ristrutturazioni architettoniche che incorporano la realtà come porta d'ingresso all'universo della fiction, sfumando così i confini tra il reale e l'immaginario.

Palabras clave / Mots-clé / Key words / Parole chiave

Les Cités Obscures, Schuiten y Peters, cómic europeo.

Les Cités Obscures, Schuiten et Peters, bande dessinée européenne.

Les Cités Obscures, Schuiten and Peters, European comic.

Les Cités Obscures, Schuiten e Peters, fumetto europeo.

Pocas historietas se prestan tan claramente a ser analizadas como *Las ciudades oscuras*, de François Schuiten y Benoît Peeters, una fábula distópica sobre un mundo paralelo al nuestro pero con problemáticas muy cercanas, como la tiranía, las falsas apariencias o el desarrollo urbanístico descontrolado. Pocas se prestan tan explícitamente a ser estudiadas con detalle, a bucear en ellas buscando un significado que tal vez se escapó en la primera lectura, como si este ejercicio formara parte de la propia experiencia lectora. Dos razones justifican esta práctica. Por una parte, las múltiples referencias literarias y estéticas que contiene la serie de manera más o menos velada; por otra, el que los propios autores fomenten esta lectura en clave de desafío intelectual, en especial Peeters, discípulo del semiólogo Roland Barthes y que ha publicado minuciosos ensayos sobre la obra de Hergé o de Töpffer. Habiendo analizado con finura obras ajenas es lógico indagar con el mismo afán en las suyas propias. Parece casi una invitación.

Sin embargo, este texto no pretende profundizar en el significado de esta obra sino analizarla desde el punto de vista de su formato. En concreto, estudiaremos cómo los cómics de esta saga han adoptado formatos cada vez más variados y cómo sus creadores han usado esta variedad formal como estímulo creativo, como recurso expresivo y como un potente mecanismo para reforzar la credibilidad de la ficción. De una manera natural han prolongado aquello que idearon en sus cómics y lo han extendido a novelas, álbumes ilustrados, guías de viaje, falsos documentales, conferencias-espectáculo y hasta reformas arquitectónicas que establecen un sugerente camino de ida y vuelta entre lo real y lo imaginado, de tal manera que esta variedad de formatos contribuye a dar crédito a los relatos.

Este análisis parece especialmente oportuno tras la publicación de la edición integral en francés de *Las ciudades oscuras* y del anuncio, por parte de Schuiten, de abandonar la práctica de la historieta; dos noticias que permiten considerar la serie de cómics como cerrada.

De la revista al álbum

Durante años, muchos historietistas francófonos se enfrentaron a un desafío relacionado con el formato: el que sus historietas se publicaran primero en revistas (o diarios) y luego en álbumes. Ese cambio de soporte alteraba la lectura y la percepción de la obra. Lo que era acertado en un sitio podía ser desastroso en el otro. Los vaivenes de las obras de Hergé o Franquin al transitar de un soporte a otro certifican la importancia de adaptarse al formato de publicación porque el cómic no es ajeno al formato que lo acoge, todo lo contrario: la recepción del lector está condicionada por el tamaño de reproducción, el efecto de la doble plancha o la sorpresa que se desvela tras girar una página. El paso de la revista al álbum fue también el primer desafío *formal* de Schuiten y Peeters.

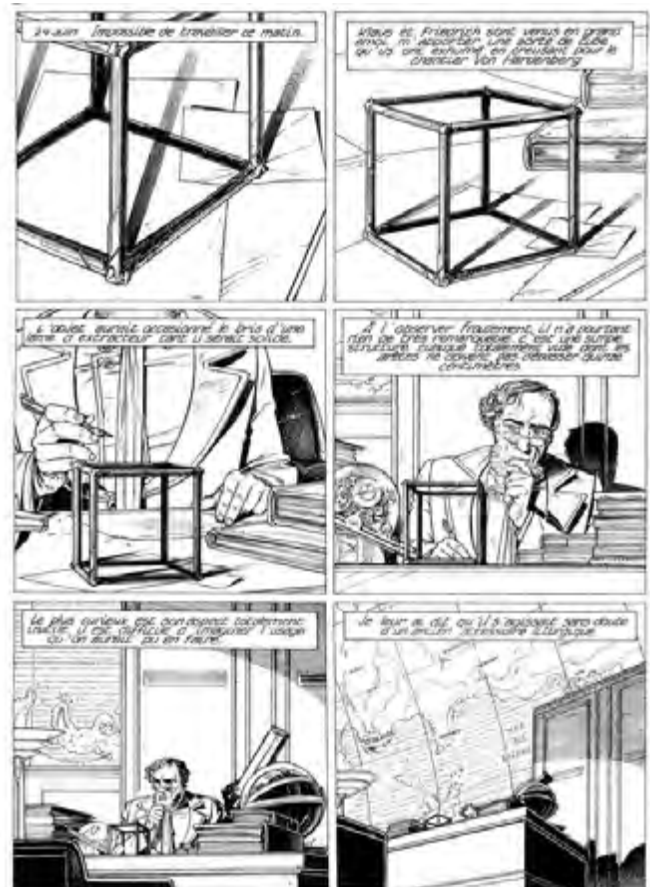
En junio de 1982, el número 53 de la revista *À Suivre* editada por Casterman publica las nueve páginas iniciales del primer trabajo de Schuiten y Peeters, *Las murallas de Samaris*, una historia sobre el engaño y las falsas apariencias con reminiscencias a *La invención de Morel* de Bioy Casares. En esa época, el formato revista tiene todavía un rol importante en el mercado de la historieta francófona y así lo reconoce Benoît Peeters al recordar su debut: «Entrar en (*À Suivre*) suponía entonces trabajar prioritariamente para la revista mensual, el libro no era sino una perspectiva lejana» (105).

Casterman les ofreció dos alternativas: o bien una obra en blanco y negro de paginación libre o bien en color pero limitada a 44 páginas, el formato canónico de la *bande dessinée*. Se impuso la segunda opción, más prudente para dos debutantes, pero años después Peeters lo lamentará y reconocerá que esa historia no resulta del todo lograda, en parte, por la reducida paginación: «Nos han faltado veinte páginas» (Smolderen, 20). A modo de consolución, a partir de 1988 se añaden dos páginas en el desenlace, aunque el resultado sigue sin ser el deseado por sus autores y en sucesivas entrevistas reconocerán haber especulado con la idea de rehacer ese tomo con total libertad. «*Las murallas de Samaris*

es un álbum que nos deja algunos remordimientos. El tema es muy bello, sin duda el más potente de la serie, pero de alguna manera lo hemos sacrificado», confiesa Schuiten (Smolderen, 19).

Sin embargo, la experiencia sirve para enfocar de una manera muy distinta la segunda aventura, *La fiebre de Urbicande*. Y el formato vuelve a tener una importancia capital. Se impone la decisión de superar las 44 páginas y se decide que la prepublicación en revista se hará en seis entregas que constituirán «una verdadera unidad narrativa, un capítulo en toda regla» (Peeters, 106). Acostumbrados a la novela gráfica esto puede parecer hoy una anécdota pero en esos años la división de un cómic en capítulos resultaba aún atrevido.

Como consecuencia del aumento de páginas la editorial les obliga a prescindir del color. Así, la versión



La fiebre de Urbicande (1985)

que empieza a publicarse en septiembre de 1983 será en blanco y negro, aunque ya se habían coloreado las primeras 20 planchas. No es raro pues que Schuiten explique luego que en esa historieta hay «una especie de nostalgia del color» (V. Peeters) porque hubo que renunciar al él, porque no fue un trabajo pensado en blanco y negro como otros que vendrán más adelante. Y por eso tampoco debe sorprender que en 2020 se publicara una versión en color de Jack Durieux, supervisada muy de cerca por los dos artistas, en la que gracias al uso del ordenador –impensable dos décadas atrás– se retrabaja hasta el trazo negro del dibujante. Las dos ediciones ofrecen sensaciones distintas al ser leídas: la inicial acentúa la frialdad y la deriva fascista del gobierno de Urbicande; la más actual subraya las conexiones con el universo art déco gracias a un color inspirado en los papeles pintados de una época en la que arquitectura y decoración iban de la mano.

La fiebre de Urbicande arranca con la aparición, sobre la mesa del arquitecto Eugen Robick, de un cubo que poco a poco va creciendo y extendiéndose por la ciudad hasta formar una red ingobernable que altera por completo la vida de los ciudadanos y de las autoridades. Un tema que parece prefigurar la brusca y revolucionaria irrupción años más tarde de otra red, internet, y hasta la propia expansión y ramificación de *Las ciudades oscuras* en los años que vendrán.

La división en seis capítulos evoca las seis caras de un cubo del mismo modo que lo hacen las seis viñetas cuadradas de la primera página del cómic, un dispositivo reticular que se repite en la última, formando un eco difícil de apreciar en una publicación seriada pero bastante evidente en un volumen unitario. A diferencia de la anterior entrega, los autores enfocarán la recopilación de estas páginas en álbum como un trabajo nuevo, conscientes de que el cambio de formato permite contemplar nuevas posibilidades expresivas.

En el álbum publicado en 1985, los seis capítulos se acompañan de otras tantas portadillas numeradas más dos que, sin numerar, abren y cierran el volumen. Estas ocho imágenes configuran una secuencia que resume o prefigura una parte importante del relato y alude al

aspecto del cuaderno en el que escribe Robick, aunque la conexión con ese elemento físico de la ficción no se aplica a la portada o a la contraportada del álbum, que forman parte de eso que algunos teóricos llaman perigrafía (Baetens y Lefèvre, 75). Lo cierto –ya que hablamos de cuestiones de formato– es que Schuiten y Peeters nunca han llevado su exploración formal hasta la perigrafía, a diferencia de lo que sí hizo el primero, junto con su hermano Luc, con el álbum *Nogegon*, cuya simetría abarcaba incluso la portada y la contraportada.

La edición en álbum no empieza con las seis viñetas ya comentadas sino con una carta de Eugen Robick dirigida a las autoridades de la ciudad en la que lamenta la paralización de su proyecto de reforma urbanística. Esta carta no es una simple presentación del protagonista sino que por su formalidad y su estética se convierte en un artefacto que refuerza la credibilidad la ficción: con su aspecto de documento oficial quiere potenciar el efecto de suspensión de la incredulidad que requiere toda obra imaginada. Y esa reproducción de la carta era imposible en una revista destinada a publicar páginas de historieta.

El tercer episodio de la serie, *La torre*, será el primero concebido en blanco y negro. Aunque de hecho no sea solo en blanco y negro. También aquí el formato de impresión condiciona el cómic, en este caso porque las viñetas en color que salpican el álbum deben aparecer en algunas páginas concretas para coincidir con los pliegos de imprenta destinados a reproducir color y así no aumentar el coste de impresión en exceso. Dicho de otra manera, los cuadernillos que conforman el libro marcan el desarrollo de la ficción.

La aventura se adentra en el mito fundacional de *Las ciudades oscuras* pues narra el hecho más lejano de este universo, la historia de Giovanni, un guardia que debe abandonar su puesto de vigilancia y al hacerlo descubrirá una realidad que le era desconocida. La trama es una de las más inspiradoras de la saga y combina referencias que van de Kafka (*El castillo*) a los grabados de Piranesi (*Carverri d'Invenzione*) pasando por el Orson Welles de *Campanadas a medianoche* o las máquinas de Leonardo da Vinci.

Las portadillas de *La torre* remiten a las novelas de los siglos XVII y XVIII, con sus páginas liminares que adelantan –de forma irónica– los acontecimientos que serán relatados a continuación. El álbum se acerca a la estética que las obras de Jules Verne tuvieron en las ediciones Hetzel, con unas llamativas cubiertas y frontispicios ornamentados. «*La fiebre de Urbicande* y *La torre*, en su organización material, no dejan de jugar con la idea del libro y de someterla a una *mise en abyme*», reconoce Benoît Peeters (108). En cierta manera, sus autores cierran aquí una primera etapa en cuanto al formato de publicación y se disponen a abrir otra, más ambiciosa.

Pero antes de abordarla, vale la pena recordar que en esos años el mercado franco-belga vivió un auténtico fenómeno de ventas con la adaptación de álbumes de tamaño estándar a libros de bolsillo, una operación que implicaba recortar viñetas y cambiar por completo el diseño de cada página, algo que Schuiten y Peeters nunca aceptaron. El primero lo justificaba con palabras muy pertinentes para lo que aquí tratamos: «Solo aceptaría ser editado en formato bolsillo a condición de vigilar muy estrechamente el remontado de viñetas, de redibujar algunas, etc. Lo ideal sería ocuparme de todo, porque considero que hay que repensar completamente el trabajo en función de este formato» (Ciment, 100). Tiempo después, Peeters criticaría con vehemencia los «trapicheos» que implican estas adaptaciones y hasta sugería confrontar las dos versiones de este tipo de álbumes para descubrir «cuál es el campo de acción específico de la historieta» (Jans y Douvry, 67).

Del álbum a los álbumes

En 1987 *La Torre* se edita como álbum. Su lanzamiento coincide con la publicación de *El archivista*, una pieza fundamental en el proceso de mutación de formatos que acompaña al desarrollo la serie. *El archivista* nos acerca al informe que Isidore Louis redacta sobre unos casos de supersticiones ocurridos en varios lugares del mundo oscuro. Por primera vez se establecen relaciones entre las ciudades vistas en los episodios anteriores (Sa-

maris, Xhystos, Urbicande), se avanzan datos de otras que vendrán (Armilia, Phary, Brüssel) y se cohesionan el universo de *Las ciudades oscuras*. A la vez, el libro evoca a Jorge Luis Borges y en concreto a su relato *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*. «Ahora tenía en las manos un vasto fragmento metódico de la historia total de un planeta desconocido, con sus arquitecturas y sus barajas, con el pavor de sus mitologías y el rumor de sus lenguas». La cita es del cuento de Borges pero bien pudiéramos haberla encontrado en las páginas de *El archivista*.

Esta historia es además un homenaje a las bibliotecas y al libro como objeto, como lo demuestra que en su edición original tuviera un imponente formato de 30 por 40 centímetros (casi el doble que un álbum franco-belga al uso). Ese tamaño gigante lo emparenta con los enormes volúmenes que aparecen en la portada del cómic, como si el libro que el lector tiene en sus manos fuera uno tomo sacado directamente de ahí, como si en sus dimensiones inverosímiles estuviera la prueba de su autenticidad, de su procedencia de ese mundo extraño. Podemos interpretar que Schuiten y Peeters usan el formato como una pieza de convicción, como una prueba física de la existencia de su creación; un asunto central en los proyectos que seguirán. *El archivista* abandona el formato clásico del cómic para mutar en algo híbrido –en realidad el cómic es híbrido y flexible por naturaleza– que no solo prolonga la ficción sino que la refuerza y la hace casi tangible. Para ser creíbles, las ficciones distópicas deben fundamentarse aún con más firmeza que las demás, por eso es normal que el relato utópico esté «envuelto dentro de un dispositivo que busca conferirle credibilidad» (Atallah y Rosset, 21). Ese dispositivo suele encontrarse dentro de la propia obra –al justificar cómo se ha descubierto ese insólito territorio– pero Schuiten y Peeters extienden esa prueba al formato de la ficción. El formato es un mecanismo que refuerza la credibilidad.

En su inicio, *El archivista* debía de ser simplemente un álbum-poster para recopilar ilustraciones de François Schuiten creadas para distintos encargos. Pero los autores decidieron articular esas imágenes dispersas y darles un nuevo sentido dentro de una narración que las sostuviera. En este caso, es el formato lo que esti-

mula el nacimiento a obra. Las ilustraciones en color aparecen en las páginas impares del libro (a la derecha) mientras que en las pares se añaden viñetas en blanco y negro acompañadas de un texto del archivista que es el informe que va elaborando. Las viñetas forman una continuidad clara pues mantienen el mismo encuadre y retratan el ensimismamiento del protagonista cada vez más desbordado por información que va acumulando. En el epílogo, el caso aparece como «archivado» con un sello oficial que lo cierra de manera contundente.

Se trata de uno de los relatos más hipnóticos de la serie y a ello contribuye de manera determinante el formato, que permite una experiencia lectora amplificada. Prueba de ello es que cuando el álbum se reeditó años más tarde con una medida digamos clásica –y con el añadido de algunas páginas en forma de cómic– transmitía una sensación distinta y no precisamente mejor. El libro había perdido parte de su alma al dejar de ser un objeto que cuenta algo.

Podríamos decir que el aspecto del siguiente título, *La ruta de Armilia* (1988), está más cerca del relato ilustrado que del cómic tradicional si no fuera porque el cómic –ha quedado claro ya– no se reduce a la clásica disposición de viñetas sobre la página que tienen sus obras más populares. Una vez más, Schuiten y Peeters combinan páginas creadas para la ocasión con imágenes preexistentes –invirtiendo así el rol clásico del guionista, que de nuevo interviene cuando las imágenes ya están dibujadas– y ensayan distintas fórmulas de narración secuencial y de complementariedad entre texto e imagen. La coexistencia de dos modelos narrativos (el del cómic tradicional y ese otro más cercano al cuento) logra establecer dos planos en el relato y reservar el segundo a una especie de diario supuestamente escrito de puño y letra por el niño protagonista. Una vez más, el cómic explota su capacidad para invadir territorios de otras disciplinas y hacerlas suyas gracias a su aspecto cambiante y escurridizo. Esa condición camaleónica de la historieta como medio es la misma que proponen *Las ciudades oscuras* en tanto que serie.

Los siguientes álbumes de cómic añadirán nuevas pruebas del inconformismo narrativo y expresivo de

sus creadores. *Brüsel* (1992) es la aventura más militanamente política, la que contiene un anclaje más claro con presente. *La chica inclinada* (1996) es una ambiciosa historia con tres líneas argumentales que mezcla el dibujo en blanco y negro con la fotografía. *La sombra de un hombre* (1999) abandona la grandiosidad arquitectónica para centrarse en el personaje protagonista y en una historia que puede leerse como una reflexión en torno a la naturaleza del dibujo y más concretamente sobre la relación entre el color y el blanco y negro. *La frontera invisible* (2002-2004) desarrolla en 120 páginas de cálidos colores el periplo de un joven cartógrafo incapaz de asumir que el mundo real no siempre se corresponde con los mapas que tanto le obsesionan. Por último, *La teoría del grano de arena* (2007-2008), sirve para despedir la serie con un álbum bellamente dibujado y ambicioso en su temática pues aborda el impacto que tienen en nuestras ciudades los conflictos bélicos en teoría lejanos. Este episodio, inicialmente compuesto por dos tomos horizontales que luego se recopilaron en un volumen de formato convencional, está dibujado en blanco y negro pero impreso sobre un papel grisáceo que tiene la virtud de convertir el blanco en un verdadero color.

A propósito de estos dos últimos álbumes, Schuiten reconoce que *La frontera invisible* «tenía una conexión casi carnal con el color» y que al empezar a elaborar de *La teoría del grano de arena* «la elección del blanco y negro se impuso inmediatamente». Y concluye que «trabajar en blanco y negro es volver a la escuela superior, volver a la esencia del cómic, la de Alex Raymond, Milton Caniff y muchos otros» (Bocquet, 5).

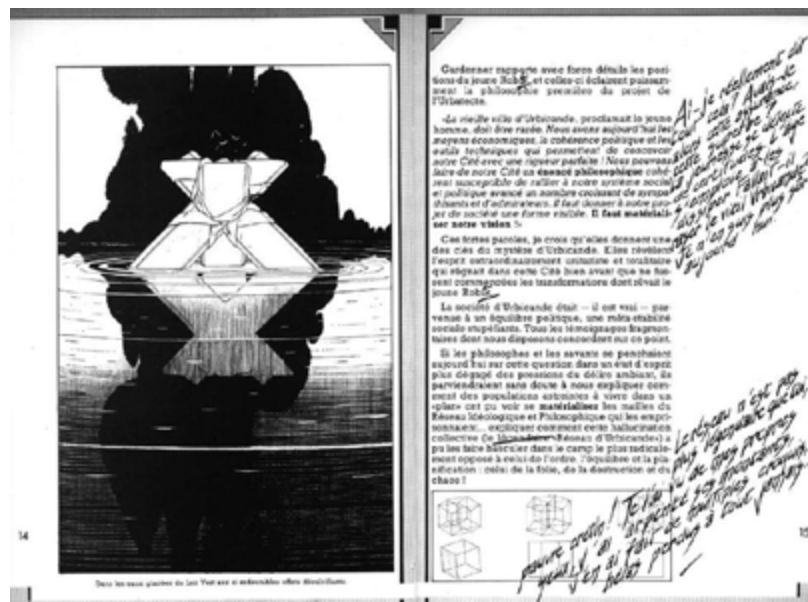
Álbumes en color, en blanco y negro, verticales, horizontales, con fotografías... La versatilidad es un rasgo característico de estos cómics. Y paralelamente, durante estos años, se lleva a cabo un desafío aún mayor en cuanto a formatos, una prolongación del universo de *Las ciudades oscuras* más allá de la historieta y de lo impreso, con propuestas pensadas para soportes completamente distintos, que se suman a las historias citadas expandiéndolas y complementándolas. El cambio no llega de un día para otro, empieza de manera discreta y se hará cada vez más ambicioso y distinto de su formato original.

Más allá del álbum de cómic

La capacidad de esta serie para mutar hacia otros formatos, más allá del cómic, empieza pronto. En enero de 1985, coincidiendo con la aparición del álbum *La fiebre de Urbicande* se publicó, de manera casi clandestina y con una tirada limitada a 1900 ejemplares, un librito titulado *Le Mystère d'Urbicande* escrito por Régis de Brok e ilustrado por Robert Louis Marie de la Barque. Supuestamente es una obra publicada en la ciudad oscura de Brusel y que el mismo Robick habría leído en su vejez. En realidad está escrita por el crítico y guionista Thierry Smolderen e ilustrada por François Schuiten. La publicación de este librito, debida a Schlirf Book, marca el punto de inicio a partir del cual *Las ciudades oscuras* comenzaron a adquirir vida propia más allá de los cómics.

El mismo recurso de enmascaramiento autoral utiliza *L'Encyclopédie des transports présents et à venir* (1988), un libro breve pero de pretensiones enciclopédicas firmado por Axel Wappendorf y del que solo existen 800

copias. Wappendorf es uno de los personajes de *La chica inclinada*, que aquí recopila curiosos medios de transportes usados o en desarrollo en las ciudades oscuras, como el velocípedo aéreo, el tranvía marítimo o el barco del desierto. El libro combina una imagen en blanco y negro con un pequeño texto descriptivo.



Le Mystère d'Urbicande (1985)



L'Encyclopédie des transports présents et à venir (1988)



El archivista (1987)

Dos años más tarde, Benoît Peeters reedita una de sus novelas, *La bibliothèque de Villiers*. No se trata de un episodio de *Las ciudades oscuras*, pero las características de su reedición permiten poner algún interrogante a esta afirmación. Para empezar, la nueva edición cuenta con una portada de Schuiten, lo que ya invita a leer esa obra como un trabajo del tándem creativo, más aún cuando también aquí una ciudad protagoniza la ficción, como ocurrió con Samaris o Urbicande. El propio nombre de Villiers tan similar a *ville*, que significa *ciudad* en francés, parece recalcar esa conexión. Villiers es una ciudad de libros y su sonoridad es un anagrama de *livres* (libros), unos objetos demasiado ligados a *Las ciudades oscuras* como para pasar por alto la coincidencia y no considerar esta novela como parte del mismo conjunto creativo. Como escribe Jean Luc Fromental: *Las ciudades oscuras* «mutan de volumen en volumen, se hacen proteiformes, fagocitan sus contradicciones y se alimentan de ellas, atraen todo aquello que se les acerca, contaminan los trabajos anexos» (Fromental, 48). Años después, en *Le Guide des Cités*, la novela de Peeters aparecerá citada en la bibliografía de títulos sobre el mundo oscuro, junto con

obras de Verne, Kafka, Borges o Ismail Kadaré sugiriendo una lectura generosa y transversal del universo creado por Schuiten y Peeters más allá de las obras canónicas del ciclo, apoyándose en sus afinidades electivas como lectores, ampliando ese universo más allá del cómic y de sus propias obras, integrando ficciones ajenas para hacerlo más rico y más creíble.

Le Guide des cités es precisamente una de esas mutaciones, no un álbum de cómic. Apareció inicialmente en los números 1 y 2 de la revista literaria *Les Saisons* (1990 y 1991) como «un primer esbozo» de guía. Y así fue, pues el proyecto tomó una nueva dimensión en 1996 como libro en color publicado por

Casterman dentro de la serie y con un formato que supone otro guiño evidente: sus 15,5 centímetros de ancho por 30,5 de alto lo convierten en una versión, algo mayor pero con el mismo aspecto, de los populares ejemplares de la Guía Verde de viajes Michelin. Y como en esta otra guía, empieza explicando la historia y la cultura del lugar, sigue con la «información práctica» a tener en cuenta antes de emprender el viaje y luego puntúa los lugares con una, dos o tres estrellas según el interés que merezca la visita. Una pieza de ficción en donde forma y fondo se confunden. La guía, vienen a decirnos Schuiten y Peeters, no es fruto de su imaginación sino de su largo trabajo de investigación. Nos encontramos ante un gran ejercicio de mistificación desde su mismo prólogo, con frases como: «El objetivo de esta guía es corregir las numerosas inexactitudes que se han podido leer aquí y allá y dar una información tan completa como sea posible de algunas particularidades de este mundo». Una maravillosa impostura.

Otros libros ayudan a completar y a solidificar este universo de ficción nacido en el cómic pero cada vez más proteiforme, caso de *L'Écho des Cités* (1993), una



L'Écho des Cités (1993)



Mary la penchée (1995)

recopilación de supuestos periódicos publicados en el mundo oscuro. En este caso también, el formato gigante —como la primera edición de *El archivista*— quiere transmitir la sensación de estar ante unos periódicos auténticos, aunque tuvo que descartarse la idea inicial de imprimirlos con papel de diario por la dificultad técnica que conllevaba. *L'Écho des Cités* es una «revista interurbana» que alterna noticias, reportajes y notas breves, una publicación fundada y animada por Staliskas Sainclair que nos permite conocer otra cara de *Las ciudades oscuras*, con informaciones que llenan algunos huecos y otras que solo contribuyen a despistar. Tomado en su conjunto, el álbum es asimismo una historia de la prensa escrita y de sus transformaciones a lo largo del tiempo por la amenaza de nuevos formatos disruptivos —en este caso la fotografía— que llevará al periódico a la decadencia.

En ese mismo año, Schuiten y Peeters publican en la pequeña editorial Arboris los dibujos que el primero había hecho como trabajo preparatorio del filme de Raoul Servais *Taxandria* (1994). Pero en lugar de publicar los dibujos sin más, los acompañan de unos textos que tampoco son el guion de la película sino una variación de ésta. *Souvenirs de l'éternel présent* (1993) es un libro ilustrado, en color y en formato horizontal, sobre un país en donde el tiempo ha sido abolido porque se han prohibido las referencias al pasado y al futuro. Pese a no tratarse de un episodio de *Las ciudades oscuras*, sus conexiones con ese universo son tan evidentes que no sorprendió que acabara siendo redibujado, remontado y publicado con el añadido de nuevas páginas de cómic como un nuevo tomo de la saga con el título de *Recuerdos del eterno presente* (1999).

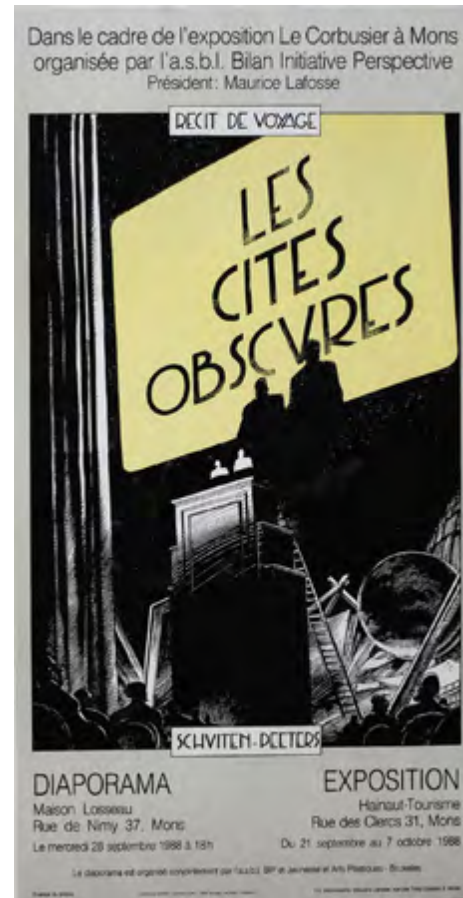
Tras lidiar con guías de viaje, enciclopedias y periódicos, Schuiten y Peeters publican el cuento infantil *Mary la penchée* (1995), un libro ilustrado de 30 páginas y formato a la italiana, sobre la vida de Mary von Rathen, protagonista de *La chica inclinada*. No es una adaptación de la misma aventura sino un relato de la vida de la protagonista y sobre cómo la sociedad rechaza a quienes son diferentes. Al final de *La chica inclinada*, Mary explica que su historia se ha convertido en un cuento para ni-

ños, por lo que este librito resulta ser una nueva prueba falseada de la existencia de las ciudades oscuras pues si el cómic se refiere a un cuento que en efecto sí existe, por qué no debería existir igualmente lo que cuenta ese cómic, parecen insinuar sus autores. La ficción se apoya en la ficción para afirmarse, como Borges se apoyó en citas de oscuros libros para dar solidez a sus relatos.

Más allá de la bidimensionalidad

Hasta aquí hemos visto ejemplos de una serie que se extiende, se diversifica y se hace multiforme, que traspasa los límites del cómic y convierte cada nueva propuesta en un desafío para encontrar el formato más adecuado al relato. Y hasta aquí también, la expansión se ha dado en el terreno de lo impreso. Era de esperar que Schuiten y Peeters traspasaran esa bidimensionalidad y la prolongaran más allá, haciendo de *Las ciudades oscuras* un relato multiformato, un ejemplo de «transmedia storytelling» (Baetens, 42). Ellos mismo reflexionaron sobre lo que les supuso esa evolución como artistas en el ensayo *L'aventure des images : de la bande dessinée au multimédia*.

La primera vez que *Las ciudades oscuras* traspasan el formato bidimensional es en las charlas de finales de la década de 1980. Unas «conferencias-ficción» que prefiguran la guía —antes comentada— y en donde Schuiten y Peeters proyectan un centenar de diapositivas y las comentan. Mezclando realidad y ficción, los dos artistas ya no se presentan como creadores de ese universo sino como sus exploradores. No explican su obra sino que relatan su viaje al continente oscuro. Aunque en propiedad puede decirse que lo que hacen en estas sesiones es recuperar el sentido etimológico del término *inventar*, que significa *encontrar* o *hallar*, con lo que descubrir o inventar ese otro mundo vendría a ser lo mismo. Por desgracia no se conocen grabaciones de esas *performances* —fue antes de que los teléfonos móviles lo grabaran casi todo— pero sí se conservan folletos que las anuncian, como el de la conferencia celebrada en la Maison Losseau de Mons, el 28 de septiembre de 1988, donde un



Folleto anunciando conferencias-ficción (1988)

dibujo de Schuiten muestra, detrás de un atril desmesuradamente alto, a dos figuras sin rostro que parecen a punto de iniciar su perorata junto a extraños objetos que suponemos procedentes de sus exploraciones. De nuevo, la ficción va más allá del cómic para hacer más real lo que cuentan las viñetas.

Prolongando ese juego, algunos escenarios de las ciudades oscuras adquirieron forma tridimensional en 1990 con la exposición celebrada en el entonces recién inaugurado museo de la historieta de Angulema. Su título fue *Le Musée des Ombres* (el museo de las sombras) y el recorrido empezaba con una selección de páginas del cómic modestamente enmarcadas, algunas manchadas o medio quemadas (a decir verdad eran reproducciones facsímil), vestigios de un arte —el de la historieta— que según se explicaba «conoció su apogeo entre 1950 y

1985, y luego desapareció de escena». Una página partida en dos por el movimiento de una enorme pared daba acceso a la verdadera exposición en donde se recreaba desde el despacho de Eugen Robick hasta algunos inventos del profesor Wappendorf. La realidad se quebraba para abrir un pasaje hacia el mundo oscuro. François Schuiten explica que el esfuerzo y el tiempo destinado a preparar la exposición «fue del mismo orden que en un álbum: mucho tiempo dedicado al guion, muchos dibujos preparatorios, innumerables idas y venidas» (Jans y Douvry, 90).

Fruto de esta atípica exhibición se publica un catálogo que en verdad no es tal. Se trata de un cofre con un CD y un inventario de las obras de un pintor llamado Augustin Desombres. El disco compacto contiene la dramaturgia sonora de una historia sobre las ciudades oscuras que hoy podríamos considerar como una continuación de *La chica inclinada*, aunque en el momento de su publicación esos personajes no se habían visto aún en los cómics. El cofre se titula *Le musée A. Desombres* (1990), título que en sí mismo es un juego con el lector pues aunque puede traducirse como «el museo Augustin Desombres» fonéticamente suena como la frase «el museo tiene sombras». La sombras son un guiño al mundo oscuro pero también a esos lugares en donde lo extraño se manifiesta veladamente y así el museo —o la exposición— pasa a ser un lugar misterioso en donde el visitante puede entrar por accidente en una realidad paralela, como le ocurre al protagonista de este relato sonoro que cruza el umbral del universo oscuro y se enamora de una chica a quien solo ha visto en el instante de disparar el flash de su cámara.

El CD, que en su momento abanderaba la revolución digital y hoy es casi un objeto prehistórico, se acompaña de un «catálogo razonado de las obras y de los bienes que pertenecieron a Augustin Desombres», de 25 por 25 centímetros y en color, que conforma una nueva demostración de mistificación y de enmascaramiento. El falso catálogo mezcla fotografías de Marie-Françoise Plissart, dibujos de Schuiten no atribuidos a él y textos de inexistentes comisarios de exposición. En los trabajos de Schuiten y Peeters siempre hay una fachada de

rigor, de cientifismo, necesario para apoyar su ficción y coherente con el dibujo serio del primero, pero nunca se deja de lado el aspecto lúdico.

Consecuentes con ese deseo de explorar formatos, lanzaron en diciembre de 1995 una página web pionera, *urbicande.be*, que mantuvieron durante 15 años. Hoy puede parecer anecdótico crear una web para acompañar una serie de historietas pero en esa época no lo era en absoluto. Téngase en cuenta que la primera comunicación entre un terminal y un servidor usando el protocolo HTTP —el que hace posible navegar en la web— se llevó a cabo en noviembre de 1989. Que Schuiten y Peeters decidieran trasladar —y recrear y prolongar— ese mundo nacido en el papel a un cibernundo aún en ciernes prueba hasta qué punto la expansión de sus ficciones no es una apuesta comercial sino creativa. «Tuvimos la impresión de que internet estaba hecho para las ciudades oscuras», reconocía Peeters en 1997 (Grillet, 20).

Esas conferencias-ficción en donde la figura del creador se desplaza a la del descubridor prefiguran la vuelta de tuerca que supondrá, en ese mismo 1995, la emisión en la televisión pública belga RTBF de *Le Dossier B*, un falso documental firmado por Schuiten y Peeters con la colaboración del productor Wilbur Le-



Fotogramas de *Le Dossier B* (1995)

guebe. *Le Dossier B* es una producción de 54 minutos que entrelaza la historia genuina de Bruselas en el siglo XX con la de una sociedad secreta que cree en la existencia de una ciudad-espejo, Brüssel o Bruzel, a la que se accedería por un pasaje secreto oculto en el palacio de justicia de Bruselas. Las pruebas que demuestran la existencia de esta ciudad oscura –así la llama uno de los historiadores entrevistados– habrían sido sistemáticamente ocultadas. El reportaje denuncia la historia de una ciudad «empeñada en destruirse a sí misma» en los últimos 150 años con reformas urbanas que se califican como un «catálogo de horrores» que ha desfigurado su arquitectura.

Le Dossier B es tal vez uno de los mejores ejemplos en ese esfuerzo de Schuiten y Peeters de encontrar siempre el soporte más adecuado a la historia y superar el formato del cómic, si cabe, para expandirse a otros medios. *Le Dossier B* desarrolla temas tratados en *Brüssel* y avanza otros de *La chica inclinada*, y en algunos casos lo hace de manera incluso más convincente gracias a ese falso aspecto de reportaje que mezcla datos reales y ficticios para enmascarar artificiosamente la fábula y hacerla más creíble. Tanto es así, que pese a que la obra no forma parte de *Las ciudades oscuras* –a diferencia de *Le musée A. Desombres*–, no es descabellado afirmar estamos ante una de las mejores creaciones de este universo.

El reportaje lo presenta una supuesta periodista llamada Claire Devilliers. Su nombre es todo un guiño. *Claire* suena en francés como *clair* (claro), antónimo de *oscuro*; como si en el nombre llevara escrita la misión de desvelar el misterio de esas leyendas. Mientras que el apellido Devilliers remite a la novela de Peeters *La bibliothèque de Villiers*. En el reportaje exhuma dibujos del otrora famoso dibujante, Robert Louis Marie de la Barque, misteriosamente desaparecido tras obsesionarse durante años a dibujar el palacio de justicia de la capital belga. De la Barque está encarnado por el propio Schuiten, por supuesto. El documental rescata asimismo una entrevista que en 1960 habría concedido el escritor debutante Pierre Lidiaux cuando acababa de publicar un libro que hoy ha desaparecido incluso de las bibliotecas: *Le Dossier B*, editado por las Éditions du Passage, una referencia indisimulada al pasaje que une esos dos mundos. Lidiaux –que se pronuncia igual que *l'idiote* (el idiota)– no es otro que Benoît Peeters –de nuevo, el componente lúdico– y es el nombre del protagonista de la fotonovela que éste firmó con Marie-Françoise Plissart, *Prague : un mariage blanc*. Las conexiones de esta constelación no dejan de extenderse.

Apoyándose de nuevo en el falso documental, *L’Affaire Desombres* (2002) se acerca a la figura de Augustin Desombres a partir de los pocos documentos e imágenes que se conservarían de él así como de cuadros y partituras incompletas pero «de una asombrosa modernidad», que habría compuesto poco antes



Enfannt penché (1996)



Arts et Métiers (1994)

de desaparecer y que el músico Bruno Letort rescató. Por primera vez *Las ciudades oscuras* entran en el terreno musical, aunque tal vez no será la última vez ya que Schuiten y Peeters llevan años supervisando una ópera todavía inacabada. En una de las secuencias del documental, asistimos a una conferencia de Catherine Aymerie que puede verse como una versión modernizada de las conferencias-ficción de Schuiten y Peeters. Allí se relata la vida de Desombres apoyándose con documentos ilusorios pero que contribuyen a reforzar la ficción de los cómics, especialmente del álbum *La chica inclinada*, que con el tiempo ha demostrado ser uno de los más fecundos en ese ejercicio de generar nuevas ficciones a partir de la trama inicial. No es raro que así sea pues *La chica inclinada* es uno de los álbumes que mejor juegan con las fronteras entre los dos mundos, no solo el real y el oscuro, sino el del cómic respecto de la fotografía o, más exactamente, el de la novela gráfica respecto de la fotonovela, pues en algunos pasajes es difícil decir ante qué medio nos hallamos. Si no dudamos estar ante un cómic es porque, como hemos visto más arriba, sabemos de la capacidad de la historieta para engullir y asimilar otras disciplinas. En *La chica inclinada* el mundo real es el de la fotografía y el mundo oscuro –el de la ficción– es el dibujado. Schuiten y Peeters se alían en este álbum con la fotógrafa Marie-Françoise Plissart y con el dibujante británico Martin

Vaughn-James, el autor de *The Cage*, que presta su rostro a Augustin Desombres.

Adaptar al cine de este universo fue una idea acariciada durante años pero el guion de *La Cité des ombres* jamás llegó a rodarse. Sin embargo, ese filme no nato pasaría a formar parte de la trama del primer largometraje de Peeters, *Le Dernier plan* (1999) en donde se convierte en una obra desaparecida del cineasta Constantin Dolinescu, protagonista de la cinta.

Finalmente, tras hacer que la arquitectura estuviera en el centro de muchas de sus historietas, Schuiten y Peeters abordaron una intervención arquitectónica, la renovación de la estación Arts et Métiers de París, inaugurada en octubre de 1994. Cubrieron el andén con planchas de cobre haciendo que el visitante se sintiera como dentro de un Nautilus subterráneo y lo completaron con unos enormes engranajes en el techo que remiten tanto a las pesadas máquinas de Mylos como al Museo de Artes y Oficios situado a pocos metros de la estación. Desde su remodelación, Arts et Métiers ha pasado a formar parte de *Las ciudades oscuras* y se menciona como uno de los pasajes que conducen hacia ese universo paralelo. Los autores se muestran satisfechos de haber creado «una burbuja de ficción en el universo ultra-funcional del metro» (Atallah y Rosset, 114).

Años más tarde, harán una operación similar pero más modesta en la estación Porte des Halles, en Bruselas, ciudad en la que se implicarán decisivamente en la conservación y restauración del primer edificio proyectado por Víctor Horta, La Maison Autrique, que convertirán en sede de una fundación sin ánimo de lucro. Como la estación de metro parisina, también la casa Autrique se convertirá en una suerte de prueba palpable de su ficción y se incorporará a ésta desempeñando un importante papel en *La teoría del grano de arena*. Esta vez, la realidad precedió la ficción –el edificio se restauró antes de que se publicara el cómic– y la historieta contribuyó a dotar al edificio de una historia mágica, ficcionalizando su pasado, trasladando lo real a una dimensión fantástica.

François Schuiten sostiene que «*Las ciudades oscuras* son una historieta, pero también una estación de metro,

un documental de ficción, un proyecto de ópera» y Benoît Peeters remarca que «son un puzzle, pero un puzzle infinito» y que eso condiciona la recepción por parte de su público: «Algunos de nuestros lectores están muy apegados a la forma de cómic. Otros prefieren el lado más difuso. Nos siguen en expresiones efímeras, instalaciones, conferencias o en *Le Musée des Ombres*» (Duplan, 2018).

Esa pluralidad, ese carácter polimorfo de la serie, no es un mero ejercicio de estilo sino una exploración de los mecanismos de la ficción, de aquello que hace que una historia inventada aparezca como real a ojos del lector. Schuiten y Peeters han hecho de su relación con el formato un juego y un desafío; han convertido el deber en un estímulo creativo, han analizado la obligación para desenvolverse mejor dentro de sus límites. Primero, supieron explorar y explotar los dos soportes clásicos de publicación en la historieta europea: la revista periódica y su posterior recopilación en álbum. Luego fueron más allá del formato canónico del álbum de BD, transgrediendo sus normas, rompiéndolas para expresarse con más fuerza conforme su voz autoral ganaba en madurez. Y acabaron traspasando la bidimensionalidad del papel convirtiendo su obra en un proyecto artístico total, que no se arruga sino que se crece ante la fusión de géneros y de formatos. Estos dos exploradores de mundos oscuros son antes que nada exploradores de un medio, el cómic, que el mismo Peeters insta a mirar de forma abierta hasta el punto de “reconsiderar las definiciones estrictas o estrechas de la historieta” y abogar por una definición “porosa” (Leroy-Terquem, 2019). A través de su exploración, Schuiten y Peeters han encontrado nuevas formas para sus relatos mediante un fértil diálogo con el cómic pero sin renunciar a acercarse a otros medios si lo han creído necesario, buscando puntos de encuentro –*pasajes*, para usar una palabra muy propia de las Ciudades oscuras– entre distintas artes. Dejándose contaminar. Dejándose contagiar. Son conscientes de que explorar los límites es la única manera de avanzar. Tal vez esa *frontera invisible* que titula una de sus últimas obras tenga que ver también con la propia historieta, un arte que parece escapar a toda definición porque sus límites resultan esquivos y a menudo parecen invadir (o

ser invadidos) por otras disciplinas. Y esa exploración por la frontera invisible del cómic ha derivado en una apasionante aventura encarnada en sorprendentes formatos.

Cuando el impulso creativo Schuiten y Peeters los ha llevado más allá de la historieta ha sido para reforzar cuanto habían imaginado allí; y cada vez que han publicado un nuevo episodio lo han hecho pensando en el formato más adecuado a la historia que contaban. Por eso la reedición de los álbumes de *Las ciudades oscuras* en una integral de cuatro tomos deja un sabor agrídulce. Por un lado, tiene la virtud de reforzar la vinculación de ese universo con los libros y de hacer más accesible a los lectores obras que por su particular formato podían quedar algo marginadas; además, la recopilación invita a una lectura conjunta que hace más fácil descubrir las conexiones entre las distintas entregas de la serie. Pero por otro lado, con la uniformidad se pierde el valor que tenían los antiguos álbumes como objeto individual, único y diferenciado, como algo físico que cuenta algo y cuya mera presencia contribuye a dar credibilidad a la ficción. Como se vio en el caso de *El archivista*, el aspecto del cómic afecta en su lectura. En la edición integral, ocurre algo parecido con *Le Guide des Cités*, pues antes su formato dotaba de materialidad a ese mundo distópico, y en la nueva presentación se diluye y queda casi como una anécdota. Y en menor medida ocurre con *La Torre*. El cambio de formato no es trivial. En el cómic, el formato importa.

Bibliografía

- Atallah, Marc y François Rosset. *Mondes imparfaits : autour des Cités obscures de Schuiten et Peeters*. Bruselas: Les Impressions Nouvelles, 2019.
- Baetens, Jan y Pascal Lefèvre. *Pour une lecture moderne de la bande dessinée*. Bruselas: Centre Belge de la Bande Dessinée, 1993.
- Baetens, Jan. *Rebuilding story worlds. The Obscure Cities by Schuiten and Peeters*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2020.

- Bocquet, José-Louis. *Dossier de presse. La Théorie du grain de sable*. Bruselas: Casterman, 2007.
- Ciment, Gilles. «Poche. Le pour et le contre». *L'Année de la Bande Dessinée*, 87-88. Grenoble: Glénat, 1988, pp. 98-101.
- Duplan, Antoine. «Les Cités obscures, c'est un puzzle, mais un puzzle infini». 14 Dic. 2018. www.letemps.ch/culture/cites-obscures-cest-un-puzzle-un-puzzle-infini
- Fromental, Jean Luc. «L'artisan, son père, le faussaire et leurs enfants». *Angoulême. Le Catalogue 90*, 1990, pp. 40-49.
- Grillet, Thierry. «Des Cités à croquer». *Les Inrockuptibles*, 113, 23 de julio – 5 de agosto de 1997, pp. 20-23.
- Jans, M. y J-F. Douvry (dir.) *Schuiten & Peeters : autour des Cités Obscures*. St-Egreve: Mosquito – Dauphylactère, 1994.
- Leroy-Terquem, Mélanie. «“J'ai toujours été favorable à une définition poreuse de la bande dessinée”, entretien avec Benoît Peeters». BNF. Sept. 2019. <https://www.bnf.fr/fr/jai-toujours-ete-favorable-une-definition-poreuse-de-la-bande-dessinee-entretien-avec-benoit>
- Peeters, Benoît. *La bande dessinée entre la presse et le livre : fragments d'une histoire*. Paris: Bibliothèque Nationale de France, 2019.
- Peeters, Vladimir. «La Fièvre d'Urbicande en couleur, interview de Benoît Peeters, François Schuiten et Jack Durieux». *Youtube*. 29 Oct. 2020. www.youtube.com/watch?v=fX03koyD_Xo
- Schuiten, François y Benoît Peeters. *L'aventure des images : de la bande dessinée au multimédia*. Paris: Editions Autrement, 1996.
- Smolderen, Thierry. «Conversations avec François Schuiten». *Les Cahiers de la Bande Dessinée*, 69, mayo-junio 1986, pp. 7-20.

Veronica O'Keane
**EL BAZAR
DE LA MEMORIA**

**Cómo construimos los recuerdos
y cómo los recuerdos nos construyen**

«Este fascinante estudio realizado por una psiquiatra aborda las complejidades del cerebro humano, y revela cómo y por qué nuestra mente puede llegar a engañarnos y jugarnos una mala pasada».

The Guardian

«El bazar de la memoria es una mirada a la memoria con ecos de Oliver Sacks. Un profundo y revelador estudio acerca de dónde y cómo obtenemos nuestros recuerdos».

The Sunday Times



En este libro impactante, esclarecedor y reflexivo, la destacada psiquiatra Veronica O'Keane muestra cómo los misterios del cerebro se explican en los extremos de la experiencia humana; la erudición de su ciencia brinda además ricas perspectivas filosóficas y literarias.

Ediciones Siruela

Una ventana indiscreta

Espacio público y privado en la revista *La Chiva*

Claudio Aguilera y Hugo Hinojosa

Recibido: 15.05.2021 — Aceptado: 09.06.2021

Titre / Title / Titolo

Une fenêtre indiscreète : espace public et privé dans le magazine *La Chiva*
An indiscreet window: public and private space in *La Chiva* magazine
Una finestra indiscreta: spazio pubblico e privato nel magazzino *La Chiva*

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

El final de la década del sesenta marca un momento de profundos cambios en la sociedad chilena. Sumado al incipiente proceso de polarización política, la ciudad de Santiago comienza a crecer desmesuradamente, al igual que su población, sin una clara planificación de esta. Mientras, este proceso de descontrolado desarrollo urbano fue desplazando a comunidades enteras, quienes se ven obligadas a aglutinarse en improvisadas viviendas en la periferia de la ciudad, construyendo poblaciones que se multiplican como callampas en los terrenos eriazos. En este contexto emerge *La Chiva*, revista de humor fundada en 1968 por cuatro jóvenes dibujantes chilenos, la cual a través de secciones como «Santiago tal cual» o «De La Vega a Vitacura», va asumiéndose como un muestrario detallado de la ciudad en transformación. De este modo, este artículo se centrará en explorar un poco más en profundidad algunas de sus historias más recordadas, tales como «Lo Chamullo» y, en particular, «La ventana indiscreta», creación del reconocido dibujante nacional Hervi, en donde podremos reconocer el carácter renovador de sus trabajos en el campo de la historieta chilena. El coqueteo constante con la exploración formal, el diálogo directo con la contingencia social, el juego con el lenguaje de la historieta, y la ciudad leída como una viñeta, serán algunos de los aspectos a discutir. Asimismo, a la luz de recientes investigaciones sobre las relaciones entre arquitectura e historieta, el presente trabajo intentará dar cuenta de las particularidades de esta serie, y formular una lectura de ella en el marco del contexto social, político y urbano de la época, particularmente en la ciudad de Santiago de Chile.

La fin des années 60 marque une période de profonds changements dans la société chilienne. En plus du processus naissant de polarisation politique, la ville de Santiago a commencé à croître de manière disproportionnée, tout comme sa population, sans planification claire. Pendant ce temps, ce processus de développement urbain incontrôlé déplaçait des communautés entières, qui étaient obligées de se regrouper dans des habitations de fortune à la périphérie de la ville, constituant des populations qui se multipliaient

comme huttes sur des terres non cultivées. C'est dans ce contexte qu'apparaît *La Chiva*, un magazine d'humour fondé en 1968 par quatre jeunes dessinateurs chiliens, qui, à travers des rubriques telles que «Santiago telle qu'elle est» ou «De La Vega à Vitacura», est assumé comme un échantillon détaillé de la ville en transformation. Ainsi, cet article s'attachera à explorer un peu plus en profondeur certaines de ses histoires les plus mémorables, comme «Lo Chamullo» et, en particulier, «La ventana indiscreta», création du célèbre dessinateur national Hervi, où l'on peut reconnaître le caractère rénovateur de son œuvre dans le domaine de la bande dessinée chilienne. Le flirt constant avec l'exploration formelle, le dialogue direct avec la contingence sociale, le jeu avec le langage de la bande dessinée, et la ville lue comme un dessin animé, seront quelques-uns des aspects abordés. Par ailleurs, à la lumière des recherches récentes sur la relation entre l'architecture et la bande dessinée, cet article tentera de rendre compte des particularités de cette série, et d'en formuler une lecture dans le contexte social, politique et urbain de l'époque, notamment dans la ville de Santiago du Chili.

The end of the sixties marks a moment of deep changes in Chilean society. Added to the incipient process of political polarization, the city of Santiago begins to grow disproportionately, with no clear planning, and so does the overall number of the city's population. At the same time, the process of uncontrolled urban development displaced entire communities, who were forced to gather in makeshift homes at the city's outskirts, forming communities which proliferated in shanties on the vacant lands. In this context, the humor magazine *La Chiva* was founded in 1968 by four young Chilean cartoonists. Through its different sections, such as «Santiago tal cual» or «De La Vega a Vitacura», the magazine became a detailed showcase of the city in transformation. The article will focus on an exploration of some of the most memorable stories, such as «Lo Chamullo» and, especially, «La Ventana indiscreta», creations of the renowned local artist Hervi, which allow an acknowledgment of the innovative character of the artist's work in the field of Chilean comics. The constant flirtation with formal exploration, the direct dialogue with social contingency, the interplay with the language of comics, and the city read as a comic strip, are some of the aspects discussed in the text. Likewise, in the light of recent research on the relationships between architecture and comics, the article also aims to account for the particularities of such series and to formulate a reading within the framework of the social, political, and urban context of the time, particularly in the city of Santiago de Chile.

La fine degli anni sessanta segnò un periodo di profondi cambiamenti nella società cilena. La città di Santiago viveva un incipiente processo di polarizzazione politica e, in aggiunta, cominciò a crescere in modo sproporzionato, senza una pianificazione chiara, mentre aumentava drasticamente il numero di abitanti. Tale processo di sviluppo urbano incontrollato dislocò intere comunità, che furono costrette a concentrarsi in abitazioni di fortuna alla periferia della città, formando comunità che si moltiplicarono come baraccopoli su terreni incolti. In questo contesto emerge *La Chiva*, una rivista umoristica fondata nel 1968 da quattro giovani fumettisti cileni, che attraverso sezioni come “Santiago tal cual” o “De La Vega a Vitacura”, si plasma come una mostra dettagliata della città in trasformazione. Questo articolo si concentra sull’esplorazione di alcune delle sue storie più ricordate, come “Lo Chamullo” e, in particolare, “La ventana indiscreta”, creazioni del rinomato fumettista Hervi; in esse possiamo riconoscere il carattere innovatore del suo lavoro nell’ambito del fumetto cileno. Il flirt costante con l’esplorazione formale, il dialogo diretto con la contingenza sociale, il gioco con il linguaggio dei fumetti, e la città stessa letta come un fumetto, sono alcuni degli aspetti discussi nel testo. Inoltre, alla luce delle recenti ricerche sul rapporto tra architettura e fumetto, l’articolo si propone di fornire un resoconto delle particolarità di tali serie, e di formularne una lettura nel contesto sociale, politico e urbano dell’epoca, in particolare nella città di Santiago del Cile.

Palabras clave / Mots-clé / Key words / Parole chiave

La Chiva, cómic, ciudad.

La Chiva, bande dessinée, ville.

La Chiva, comics, city.

La Chiva, fumetto, città.

Cuando en 1968 se funda la revista de humor *La Chiva*, Chile vive un periodo de profundos cambios sociales y políticos, incluyendo transformaciones urbanas impulsadas por sectores marginalizados que se organizan para resolver comunitariamente sus problemas de vivienda en Santiago, una ciudad marcada por la segregación, el crecimiento demográfico explosivo y la falta de planificación. La valoración de estos sectores y la visibilización de nuevas formas de sociabilización en el espacio público fueron ejes de la publicación a través de series como «Lo Chamullo» y «La ventana indiscreta», dibujada por el artista Hernán Vidal (Hervi), las cuales dieron cuenta del interés por explorar el lenguaje de la historieta por medio, en este caso, de una visualización panóptica de la urbe. A través de este artículo se intentará dar cuenta de las particularidades de esta serie y formular una lectura de ella en el marco del contexto social, político y urbano de la época, particularmente en la ciudad de Santiago de Chile. Para ello, se entregará un breve contexto, tanto de la situación urbana del periodo, como de la creación y desarrollo de la revista *La Chiva*. Posteriormente, nos centraremos en la figura de Hervi, lo que permitirá comprender la creación de «La ventana indiscreta», para finalmente abordar una reflexión teórica sobre la obra, centrada en como la ciudad es presentada como una gran viñeta cuya estructura se construye a partir de elementos arquitectónicos (calles, ventanas, fachadas, mobiliario) que organizan la narración, y permite discutir aspecto temporales y espaciales dentro de la historieta.

Hacia la ciudad de masas

A partir de los años 30 en la ciudad de Santiago se da inicio a un importante proceso de desarrollo demográfico y urbano, impulsado por la creciente migración rural producto de la crisis de 1929, la consolidación de la clase media y el posterior proceso de industrialización. Según el historiador Armando de Ramón, en su libro *Santiago de Chile (1541-1991): Historia de una sociedad urbana*, entre 1940 y 1970 la población aumentó de 952.075 a 2.861.900 habitantes. La apremiante necesidad de crear

nuevas viviendas gatilló un crecimiento inorgánico de la urbe y el nacimiento de nuevas poblaciones en la periferia de la ciudad. Esta situación, sumada a la búsqueda de la élite de espacios exclusivos, la ampliación del parque automotriz y la modernización de los sistemas de transporte público durante el periodo redibujó de manera radical la fisonomía de una ciudad que durante cuatros siglos había conservado su esencia colonial.

Para De Ramón(2018), quien ha denominado a esta etapa «la ciudad de las masas», estos cambios habrían alcanzado su máxima intensidad en las décadas de 1960 y 1970 y, a largo plazo, condujeron a Santiago a una realidad urbana muy diferente a la que tenía previamente. En el marco de un proyecto desarrollista y el intento por mejorar las condiciones de los grupos más desfavorecidos, durante este periodo y especialmente a partir de la elección de Eduardo Frei en 1964 el Estado reaccionó a través de instituciones cuyo objetivo era crear viviendas dignas, aumentar la densidad y promover la planificación urbana. De este modo en 1953 nació la Corporación de la Vivienda (CORVI)¹ y la Ley General de Construcciones y Urbanización; en 1960 se dictó un nuevo Plan Intercomunal para Santiago; en 1965 se fundó el Ministerio de Vivienda y Urbanismo, y en 1968 se dictó la Ley de juntas de vecinos y organizaciones comunitarias.

Paralelamente, se iniciaron importantes obras públicas que buscaban hacer más eficiente la conectividad, tales como la creación y ensanche de grandes avenidas con motivo de celebración del mundial de fútbol de 1962, la construcción de dos importantes conjuntos arquitectónicos compuestos por edificios y locales comerciales (Torres de Tajamar y Remodelación San Borja), la organización de nuevas urbanizaciones o la primera etapa del tren subterráneo en la ciudad.



Fig.1 Fotografía de una población «callampa», tomada por Armindo Cardoso en 1971

Pese a estas iniciativas, la urbe fue incapaz de satisfacer la demanda de viviendas, por lo que a partir de los años 50 tuvieron lugar una serie de ocupaciones ilegales de terrenos, llamadas «tomos», que más tarde derivaron en grandes asentamientos precarios conocidos como poblaciones callampas² (Fig.1), proceso que se agudizó durante la década siguiente. En 1966 el 12% de la población de Santiago vivía en condiciones de precariedad habitacional, cifra que para 1970 alcanzó el 16% (Espinoza, 277).

Frente a la imposibilidad de adquirir o arrendar viviendas, la carencia de servicios y equipamiento básicos, la falta de medios de transporte, y de condiciones mínimas de salubridad y respuestas oportunas del Estado, los pobladores aptaron por la autoconstrucción, la organización comunitaria y las movilizaciones, lo que derivaría en una fuerte identidad, conciencia colectiva y espíritu autárquico. En palabras de Vicente Espinoza,

¹ Durante el periodo estudiado, la CORVI tendrá un rol central en la búsqueda de soluciones habitacionales, tanto para ciudadanos de escasos recursos, como para la clase media, en la que se vislumbra un intento real por mejorar las condiciones de la población a través de proyectos de gran envergadura, y con especial atención a la relación entre el espacio público-espacio privado y, según sus propios estatus, «la convivencia social». Algunos ejemplos destacados son la Remodelación República (1964), Villa presidente Frei (1965) y la Villa Olímpica (1961-1967).

² La denominación «callampas» hace referencia al rápido crecimiento y proliferación de los hongos, así como a la precariedad de las construcciones, que en muchos casos se realizaban con materiales de desecho.

«el entorno, el hábitat, se constituyó en una categoría de identidad: los pobladores se identificaban a sí mismos como habitantes pobres de una zona de Santiago» (Espinoza, 260).

Tal como señalan los historiadores Gabriel Salazar (2012) o Mario Garcés (2019), a contar de los años 60 este grupo se transformó en una activa fuerza política que sería relevante en la elección del demócrata cristiano Eduardo Frei en 1964 y crucial en el caso del socialista Salvador Allende en 1970. Este último llevó a cabo significativos programas de construcción de viviendas, en las que se consideraban tanto la urbanización como el equipamiento social, además de una política de edificación en altura, junto con la participación de las y los pobladores en las decisiones que involucraban sus casas y entornos. Particular importancia tuvo la Corporación de Mejoramiento Urbano (CORMU), dirigida por el arquitecto Miguel Lawner, a cargo de la ejecución de conjuntos habitacionales en Santiago y Valparaíso, y que también participó en la planificación del edificio de la UNCTAD III, inaugurado en 1972.

Este proceso de política pública habitacional fue violentamente interrumpido tras el golpe militar de 1973, momento en el cual se inició la erradicación de los campamentos y el traslado forzoso de miles de familias hacia lugares periféricos de la ciudad. El resultado fue la destrucción de la identidad comunitaria y las organizaciones de base, segregación social, hacinamiento y desigualdad en el acceso a salud, trabajo y educación, incrementado por la adopción de un modelo de economía neoliberal que provocó grandes bolsones de pobreza, marcados por el narcotráfico, la delincuencia y la estigmatización hasta el presente.

Asimismo, la grave crisis económica que afectó a Chile en 1982 profundizó la precaria situación de miles de familias santiaguinas, que frente a la imposibilidad de adquirir e incluso arrendar viviendas propias se instalaron en campamentos o en las casas de cercanos, fenómeno que se hizo conocido como «allegados», y debieron sobrevivir a la cesantía a través de «ollas comunes» o trabajos esporádicos. Su realidad, sumada a la fuerte represión impuesta por el gobierno militar, fue

el germen de una serie de multitudinarias protestas que desembocarían en el plebiscito de 1988 y el retorno de la democracia.

Para Armando de Ramón, este movimiento permitió una reapropiación de las calles y espacios simbólicos de la ciudad, al tiempo que dio cuenta de la reorganización política de las poblaciones emblemáticas fuertemente castigadas por la dictadura:

Estas protestas constituyeron el «hecho urbano» más relevante de los últimos tiempos en la historia de Santiago de Chile, ya que esta manifestación recorrió toda el área urbana y comprometió a todas las clases sociales» y «da convirtieron en un símbolo histórico de cara a la posteridad (257).

Sin embargo, estos problemas de inequidad social persisten hasta el día de hoy, en una sociedad altamente segmentada y que relega a sus pobladores más pobres a los límites de la ciudad, empujándoles literal y simbólicamente a la pobreza y la exclusión.

La Chiva. Proyecto artístico horizontal

Es mediados de 1968 y el país está en un ambiente de creciente efervescencia política. Son los últimos años del gobierno Demócrata cristiano de Eduardo Frei Montalva, y a la vuelta de la esquina se encontrará el futuro gobierno de la Unidad Popular, conducido por Salvador Allende, quien llegará al poder no sin resistencia de variados sectores. En ese contexto emergerá *La Chiva*, proyecto *sui generis* para el medio local, en donde cuatro jóvenes dibujantes desplegaron toda su creatividad y talento haciendo eco de las diferentes inquietudes sociales y políticas de la época.

Su origen se remonta a una serie de conflictos editoriales. Alberto Vivanco trabaja como subdirector de la revista para jóvenes *Ritmo*, donde además oficiaba como dibujante. Luego de diferencias de criterios con María del Pilar Larraín, la otra directora, en 1967 Vivanco decide tomarse un año sabático. Él mismo señala, «yo me había vuelto cada vez más intransigente en



Fig.2 Portada correspondiente al número 1 de la publicación en julio de 1968



Fig.3 «Santiago tal cual» (año 1, número 2. Sin fecha)

la defensa de los «rotos»³ y sus artistas populares. En eso, nuestras apreciaciones eran totalmente divergentes e irreconciliables.»⁴ Este tiempo le permitirá hacerse cargo de la dirección de la revista de humor para adultos, *El Pingüino*, luego de su paso a Editorial Lord Cochrane. Es en aquella revista donde trabajará junto a los artistas que conformarán el equipo central de la futura publicación: Jorge Vivanco (hermano de Alberto), alias Pepe Huinca, Hernán Vidal, alias Hervi, y Pepe Palomo.

El paso de Alberto por *El Pingüino* fue breve y significó la salida de este último de sus otros proyectos, pero también con ello logró recibir una compensación monetaria que permitió financiar el inicio de una nueva revista: *La Chiva*⁵. Es así como los cuatro amigos deciden embarcarse en una aventura absolutamente riesgosa desde el punto de vista editorial. Para su número 1 (fig. 2) realizan un tiraje de 40.000 ejemplares, el cual financian de su propio bolsillo.

³ En Chile el término «roto» hace referencia a un sujeto popular, empobrecido. El concepto, de larga data, ha sufrido diversas interpretaciones en la historia nacional, desde la figura heroica del soldado voluntario durante la Guerra del Pacífico en el siglo XIX hasta ser incluso usado en sentido despectivo, a modo de insulto hacia otra persona.

⁴ Texto aparecido en el sitio de difusión de historieta *Ergocomics*, durante el año 2019.

⁵ Una «chiva» es un término coloquial utilizado en Chile para referirse a una excusa verbal que suele ser engañosa o tramposa.

⁶ La revista no incorporará mayor información referencial de su publicación, más que el año y número de publicación en sus primeras ediciones. Ya a partir del 4 solo señala numeración, sin ningún otro tipo de indicación temporal.

Era un espacio absolutamente independiente y autogestionado, pero que no contaba con una buena distribución. Solo podían confiar en su experiencia previa y en la calidad de sus contenidos. Afortunadamente, esa misma libertad que les brindaba el no contar con casa editorial es la que también la volvió una revista icónica dentro de la historieta y el humor gráfico en Chile.

Bajo el lema «revista de humor horizontal», que acompañará sus primeros números, *La Chiva* buscará ser un espacio que llegue a todos/as, pero principalmente a aquellos mismos sectores que antes habían sido excluidos y fueron parte de las diferencias ideológicas en la revista *Ritmo*. Aquella sociedad marginalizada y que pocas veces solía ser representada, en conjunto con una ciudad cada vez más segregada y fracturada, será el centro de la publicación. Es así como en sus páginas emergerán diversas secciones que permitirán realizar una lectura crítica de la sociedad chilena de finales de la década del sesenta. Entre ellas podemos destacar algunas como «Santiago tal cual» (fig.3), la cual acompañaba a la editorial de cada número, mostrando algún aspecto particular de la ciudad. En esta misma línea encontramos «De La Vega a Vitacura»⁷ (fig.4), retrato de la división de clases que se sostiene has-

⁷ «La Vega» corresponde al popular barrio donde se encuentra el Mercado de abastos más antiguo de la ciudad. Ubicado en el centro de la ciudad, a un costado del río Mapocho, actualmente sigue activo y con gran presencia de migrantes que han ingresado recientemente al país. Por otro lado, Vitacura es una comuna situada en la parte alta de Santiago, cercana a la cordillera, y en donde se concentra parte de la población más adinerada del país.



Fig.4 «De La Vega a Vitacura» (año 1, número 3. Sin fecha)

ta el día de hoy, mostrando el contraste de una misma situación entre dos barrios reconocibles en la capital.

Asimismo, la revista constantemente se burlaba de sí misma, de su condición precaria como proyecto, pero también ironizando con las grandes problemáticas sociales que aquejaban al país. Entre los temas relevantes que se desarrollaban habitualmente estaba la desigualdad y la falta de oportunidades. Por ejemplo, en esta página completa aparecida en la revista (fig. 5), el título del texto juega con la expresión «el sueño de la casa propia», que hace referencia al anhelo extendido de la clase media y baja de tener una vivienda de su propiedad. Se reemplaza la palabra «casa» con «tapa», que en Chile se utiliza como una forma coloquial de expresar que no se obtendrá nada. La idea de «hacerle una tapa» a alguien, se acompaña habitualmente del gesto de la imagen, en donde la abertura que se hace con una mano luego es violentamente tapada por la otra, no permitiendo alguna luz o salida.

Esta misma preocupación por la situación de cientos de familias en la ciudad, se verá representada por la que será probablemente su sección más icónica: «Lo Chamullo»,



Fig.5 En esta contraportada del número 35 de *La Chiva*, se ironiza con la imposibilidad de obtener la vivienda propia (Sin año ni fecha)

un barrio como el suyo» (fig.6). Con un elenco variopinto de personajes, esta historieta central en la revista mostrará las aventuras y desventuras de una población de escasos recursos que podría ser asimilada a los muchos campamentos habitacionales que emergieron en el período. En particular, «Lo Chamullo» será a la vez un ejemplo del espíritu editorial de la publicación al ser dibujada a ocho manos por los integrantes centrales de *La Chiva*, en un ejercicio de creación colectiva poco habitual, incluso hasta el día de hoy.

El proyecto seguirá desarrollando sus contenidos pero, a pesar de contar con un buen índice de lectores, sufrirá por mantenerse en pie. Asimismo, irá incorporando colaboradores entre los que se cuentan grandes nombres de la historieta nacional como Nato, Themo Lobos, entre otros. Por otro lado, las preocupaciones políticas de la revista se irán intensificando. El punto de inflexión será el triunfo de la Unidad Popular en 1970. Es en el gobierno del presidente Salvador Allende donde se funda la editorial nacional Quimantú, en la cual Vivanco, Pepe Huinca y Hervi⁸ seguirán traba-

⁸ Vivanco y Hervi también realizaron labores como editor y director de arte, respectivamente, en otras publicaciones de Quimantú.



Fig.6 Episodio aparecido en el número 23 (sin año ni fecha). Vemos la problemática de las inundaciones por las lluvias.

jando juntos en revista *La Firme*⁹, una publicación de educación popular, cuyo título hace referencia a la expresión coloquial chilena «la firme», que hace alusión a decir la verdad sin adornos, de forma directa, marcando una diferencia con el título de *La Chiva*. En este nuevo proyecto continuarán abordando temas de interés social como la reforma agraria, la nacionalización del cobre, la burocracia, los monopolios, la prensa, el rol de los obreros y las nuevas políticas en materia de salud, educación y vivienda del Estado. Por su lado, luego de 50 números, la revista *La Chiva* dejará de existir para dar paso al proyecto más político, pero dejará un legado que hasta el día de hoy es reconocido.

Hervi, arquitectura en viñetas

Considerado uno de los más importantes dibujantes chilenos, Hernán Vidal Martínez (1943), conocido con el seudónimo de Hervi, ha desarrollado desde finales de los años 50 una prolífica carrera que incluye el diseño editorial, el humor gráfico y la ilustración. Tal como señala el investigador y especialista en historieta y humor gráfico, Jorge Montealegre, esta amplia trayectoria le otorga a Hervi una mirada privilegiada a la vida cotidiana y los procesos históricos del último medio siglo en la sociedad chilena:

Período de sesenta años que acontece en un escenario internacional marcado por la guerra fría que enfrenta las potencias norteamericana y soviética con sus respectivas connotaciones ideológicas, económicas, militares y culturales. El conflicto, situado en la zona de influencia de Estados Unidos, se desarrolló —entre otros— en el campo del imaginario, donde la caricatura política y la historieta tuvieron protagonismo (Montealegre, 7).

Dentro de sus intereses la ciudad, en general, y la arquitectura y el urbanismo, en particular, han tenido un espacio destacado. Esta sensibilidad con el entorno

tiene profundas raíces biográficas y lo llevaron a seguir la carrera de arquitectura:

Mi padre fue constructor toda su vida. Las casas donde viví las hizo con sus propias manos. Era además un carpintero experto, que incluso fabricaba sus herramientas, en tiempos en que las importaciones eran prohibitivas. Eso, y vivir con mi hermano mayor Luis, artista plástico de los mejores, me dieron un ambiente natural para crecer con esos afanes (Vidal, entrevista)¹⁰.

Con tan solo nueve años fue becado para asistir a la Escuela Experimental Artística, donde adquirió una sólida formación plástica. En 1958 debutó profesionalmente como dibujante en el diario *La Voz* y pronto comenzó a trabajar en revista *Condorito*¹¹ junto a su creador René Ríos Boettiger (Pepo), quien se transformó en su maestro.

En 1962 ingresó a la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Chile en la cual no solo desde hace más de una década se debatían las principales tendencias a nivel internacional en torno a la ciudad moderna (De Ramón, 2018), también existía una participación activa de docentes y estudiantes en los grandes proyectos de vivienda social que se estaban ejecutando en la época:

La Universidad de Chile, desde luego, era muy progresista. Los temas de Taller, el ramo principal, se enfocaban en objetivos sociales: viviendas, escuelas, hospitales, industrias, etc. La facultad era un hervidero de ideologías, la discusión política era intensa, en esa década previa a las elecciones presidenciales de 1970 (Vidal, entrevista).

Durante sus estudios, el dibujante trabajó en las oficinas de arquitectura de sus profesores en la realización de proyectos y concursos públicos en distintos lugares del país, lo que le permitió comprender en terreno las problemáticas urbanas.

Los cambios que por entonces afectaban a Santiago, tanto a nivel urbanístico, como social y político,

¹⁰ Las respuestas entregadas a continuación por el autor son parte de una breve entrevista inédita que realizamos, con motivo de este mismo artículo.

¹¹ Es interesante hacer notar que el personaje de Condorito, creado en 1949, es representante del proceso de migración campo-ciudad iniciado en los años 30 y que gran parte de sus acciones, en especial durante sus primeros años, están motivadas por el hambre, la falta de dinero, la cesantía y la carencia de una vivienda.

⁹ El nombre de la revista hace referencia a la expresión coloquial chilena «la firme», que hace alusión a decir la verdad sin adornos, de forma directa. Justamente, esto marca una diferencia con el título de *La Chiva*.

no solo estaban dentro del debate académico. Obras de teatro como *Los invasores* (1963) de Egon Wolff, la película *Largo viaje* (1967) de Patricio Kaulen, y libros como *Guía Humorística de Santiago* (1966) de Tito Mundt, encarnaron diversos modos de transmitir el miedo de la burguesía, la desigualdad social a la que estaban sometidas las clases marginadas y el orgullo algo cínico de la clase media, respectivamente, frente a las transformaciones de la época:

Una ciudad está más allá de los planos, mapas, cuadros y estadísticas. Una ciudad tiene un alma y un rostro secreto que está escondido en sus esquinas y que hay que captar cuidadosamente para presentárselo a los extranjeros y turistas de paso. Es mentira que Santiago sea fósil y sin vida. Que no tenga historia ni personalidad. Que sea frío y gris. Que nos aburramos en él. Que no haya nunca nada en sus calles y plazas. Que no se recuerde con nostalgia cuando estamos lejos (Mundt, 8-9)¹².

Esa mezcla de reivindicación y afecto que se desprende del texto de Mundt puede también encontrarse en la serie de humor gráfico «La ventana indiscreta», nacida en 1967 y publicada en la revista *El Pingüino*, que como se comentó previamente, era dirigida por entonces por el editor y dibujante Alberto Vivanco, quien buscó renovar la publicación de carácter picaresco incorporando a una nueva generación de historietistas, entre ellos José Palomo y Pepe Huinca, y autores consagrados como los argentinos Oski y el guionista Héctor Germán Oesterheld.

Inspirada en la película de 1954 de Albert Hitchcock, «La ventana indiscreta» unió una crítica visión sobre sobre el desarrollo de la ciudad con un afán por crear situaciones cotidianas llevadas al absurdo. En sus viñetas, muchas de ellas a doble página, tanto horizontales como verticales, confluyen balcones, techumbres, torreones, balastradas y ornamentos de diferentes épocas y estilos que podría recordar al emblemático barrio París - Londres de Santiago, construido en los años 20 por los arquitectos Ricardo Larraín Bravo y Alberto Cruz Montt, donde conviven propuestas renacentistas, neoclásicas,

barrocas y neocoloniales. En sus dibujos también se pueden encontrar referencias a la arquitectura de inspiración victoriana y el eclecticismo del puerto de Valparaíso, y el estilo moderno de mediados del XX que en los años 60 caracterizó emblemáticas construcciones en altura como las Torres de Tajamar y la Remodelación San Borja.

Sin embargo, si bien en los dibujos de Hervi se pueden descubrir ciertos rasgos que hacen referencia a edificaciones existentes, no se trata de una descripción documental como si lo fue en el caso de Lukas¹³, otro dibujante-arquitecto fundamental en el humor gráfico chileno. Lo suyo parece ser más un intento de llevar al extremo una «manera» de hacer arquitectura donde la superposición de elementos, la falta de planificación y la improvisación de soluciones da como resultado una ciudad caótica, inhabitable e incoherente, que a momentos se acerca a los dibujos de prisiones imaginarias de Giovanni Battista Piranesi y de los grabados de M. C. Escher. Esta noción de «ciudad collage» o «ciudad *patchwork*» es reforzada por la inclusión en algunas de las viñetas de imágenes impresas de diferentes orígenes, o por los recuerdos del autor:

Mi padre improvisaba todo, la distribución poco funcional de los ambientes, la ausencia de un criterio estructural, la mezcla de materiales de todo tipo, junto con un creativo uso de ellos. Aún recuerdo sus *patchwork* de pavimentos con saldos de baldosas compradas en un remate, similares a las frazadas que hacía mamá con restos de géneros que había guardado. Tal vez esa deba ser la esencia de la arquitectura, una mezclanza de ideas concretizadas según los recursos a la mano, sin perder de vista el uso final de la obra. Un camino a recorrer con variables creativas que van modificando el proyecto hasta su culminación. (Vidal, entrevista).

Esta idea sobre la arquitectura se transforma en «La ventana indiscreta» en una metodología de trabajo que le permite construir las viñetas a través de una suma progresiva de situaciones y diálogos humorísticos, los que se desarrollan en forma independiente y simultánea. En este sentido, la arquitectura entrega también la estructura de la viñeta, creando unidades temáticas ais-

¹³ Renzo Pecchenino Raggi (1934-1988), conocido como Lukas, es autor, entre otros, de *Apuntes Porteños* (1971) y *Apuntes Viñamarinos* (1974), libros en que realiza acabados ensayos gráficos urbanos.

ladas en ventanas, esquinas y calles, las que se unifican a través de un único paisaje urbano.

Tras su salida de *El Pingüino*, el nuevo equipo conformado por Hervi, Palomo, Pepe Huinca y Alberto Vivanco se abocará a *La Chiva*, una publicación en que, como ya señalamos, las temáticas urbanas así como la creciente politización de la sociedad chilena y la denuncia de las inequidades existentes serán centrales y donde el dibujante continuará incluyendo de manera esporádica «La ventana indiscreta». Ese mismo año congelará los estudios de arquitectura para dedicarse por completo al humor gráfico.

Posteriormente al paso por *La Chiva*, formará parte de *La Firme* pero su continuidad se verá truncada con el golpe militar de 1973, lo que significó la disolución de Quimantú y una fuerte persecución hacia el mundo cultural, por lo que el grupo de dibujantes se dispersó. Solo Hervi se quedó en Chile, viviendo de manera cercana el horror de la dictadura. Frente al férreo control de las publicaciones por parte del nuevo gobierno y la imposibilidad de continuar ejerciendo como humorista gráfico, en 1974 el dibujante retomará sus estudios de arquitectura para titularse al año siguiente.

Si bien alcanzó a ejercer durante algunos años como arquitecto «en muchos y muy variados proyectos: viviendas, poblaciones, mercados, industrias, minería, etc. Pero nada emblemático» (Vidal, entrevista), en 1977 volvió a su labor como humorista gráfico en la revista *Hoy*, publicación opositora al régimen militar. En un momento de reactivación producto de la liberación económica impulsada por el gobierno de Pinochet y de auge de la inversión inmobiliaria privada, tal como lo testimonian avisos publicitarios¹⁴ aparecidos en la revista *Hoy*, Hervi dio cuenta en sus viñetas de la vida cotidiana en edificios de gran altura y espacios habitables reducidos, de la precariedad de las construcciones y de la contaminación ambiental.

Sin embargo, hasta 1985 no retomará la estructura, aunque no el nombre de «La ventana indiscreta» a través de dibujos en que la ciudad se transforma en un marco

para los diálogos de diversos personajes que comentan la contingencia política y económica. Si en los primeros momentos de la nueva etapa de la serie abundan los globos de texto que provienen de alcantarillados y ventanas cerradas, sin que sea posible ver a su emisor (una opción que se puede leer como una estrategia de resguardo frente a la vigilancia de las fuerzas de orden y, por otra parte, como una necesidad de evidenciar hechos que se desarrollan lejos de la luz pública, especialmente atropellos a los derechos humanos), hacia 1988 la viñeta se transformó en un lienzo para, tanto a través de los diálogos como de la infraestructura urbana, mostrar el apoyo a la opción del No en el plebiscito de ese año que permitiría derrocar a la dictadura de Pinochet¹⁵:

Cada vez que empezaba uno de esos dibujos lo hacía con mucho entusiasmo, porque ahí podía decir lo que pensaba, pero al llegar al séptimo u octavo chiste ya me sentía bastante amargado, porque junto a la satisfacción de hacer humor estaba el dolor de comprobar que sucedían cosas terribles. Lo bueno es que me permitía dibujar en la imaginación del lector-cómplice, lo que no se podía dibujar directamente (Vidal, entrevista).

No es el único cambio. Al comparar las diversas versiones de «La ventana indiscreta» se advierte un deslizamiento del horizonte que puede leerse también como un reordenamiento en la relación de los habitantes de la ciudad con respecto al poder y al espacio público. Mientras en *El Pingüino* la atención está puesta en los pisos superiores, en *La Chiva*, publicación que se autodenominaba como una «revista de humor horizontal», la calle es protagonista, y las situaciones que en ella se desarrollaban cobran importancia al tiempo que los ciudadanos ganan peso en la balanza política. Asimismo, durante la primera etapa en la revista *Hoy*, los personajes se repliegan en sus viviendas, o directamente desaparecen, en un contexto de ciudad vigilada propia de una dictadura, para volver a las calles cuando el regreso a la democracia se transforma en una posibilidad concreta.

¹⁴ «Santiago es una ciudad que crece. Crece en número de habitantes, crece en tamaño, en potencialidad industrial, comercio y capacidad de sus servicios», señalaba un aviso del Banco de Concepción publicado en la revista *Hoy* en octubre de 1977.

¹⁵ Una de las obras más conocidas de Hervi es un afiche publicado tras el plebiscito de 1988 en el que todos los edificios, vehículos y árboles de la ciudad son transformados en un No.

Este «movimiento de cámara» puede relacionarse también con los cambios en las políticas públicas urbanas entre 1960 y 1980. Tal como se ha señalado, el paso de un modelo desarrollista y de bienestar a un modelo basado en el libre mercado condicionó la forma de habitar la ciudad. Esta trayectoria espacial, como la denominan Aguirre y Rabí, se comprueba claramente en los cambios de objetivos de una institución como la Corporación de la Vivienda:

En una lectura global, podemos decir que gradualmente va desapareciendo el discurso contenido en el espacio público, al ser reemplazada la trama simbólica por una trama funcional. De la posición central que ha ocupado el tema del espacio público y su carga programática como estructura espacial de los proyectos iniciales, se pasa al relleno programático del espacio residual (público), de los loteos finales, en un desmembramiento de la cohesión inicial entre público y privado. Esta variación espacial conlleva una pérdida del discurso sobre el habitar popular y sobre el sistema residencial mínimo. La referencia pública sufre un descentramiento hacia el objeto - vivienda y hacia la vida privada como dimensión fundamental del habitar (Aguirre y Rabí, 89).

Tal como se advierte en los dibujos de Hervi y señala De Ramón, esta situación solo comenzará a cambiar a partir de 1985 con la reorganización de las fuerzas opositoras al régimen militar.

Arquitectura de una página: una mirada en torno a la espacio-temporalidad en «La ventana indiscreta»

Enrique Bordes, en las páginas iniciales de su *Cómic, arquitectura narrativa*, afirma que «el cómic podría ser considerado una arquitectura en sí mismo» (14), a partir de la idea que las historietas, en su ejercicio de puesta en página de los espacios, operan bajo modelos de construcción similares a los del arquitecto. Pero es claro que el cómic funciona bajo dos dimensiones bien definidas, una espacial y otra temporal (que a su vez se puede problematizar a partir de las nociones narratológicas de

tiempo de la historia y tiempo del relato¹⁶). En efecto, el mismo Bordes luego señala que:

La estructura gráfica del cómic trata de llenar un problema que no es ajeno al arquitecto: representar (crear/pensar) un mundo y su espacio en las dos dimensiones del papel (o de una pantalla) (...) El dibujo del cómic va más allá, dado que, para narrar, debe jugar representando también el tiempo, una dimensión más (14).

De este modo, es indudable que tras el lenguaje del cómic, de aquel dibujo arquitecturado, están ancladas las nociones de un espacio/tiempo que se desenvuelve y articula de una manera particular. Pero, tal como indica Emma Martín Franco en su tesis *Temporalidad en el Cine y en el Cómic: Fugacidad y Eternidad*, «¿Cómo plasmar el tiempo en un lenguaje que carece de movimiento, y que, por lo tanto, nos impide ver una acción en la totalidad de su desarrollo temporal?» (54). La unidad estructural mínima de un cómic se sitúa en una imagen fija (la viñeta) que se autosustenta o interactúa con otras para permitir construir la ilusión de un movimiento, de una acción continuada o del avance temporal.

Al respecto, Kai Mikkonen en su libro *The Narratology of Comic Art* (2017) señala que «perhaps the most obvious element for manipulating temporal order in comics is the panel relations that invite the reader to construct meaningful connections and fill in the gaps in information (38)¹⁷, aspecto que se complejiza en obras como «La ventana indiscreta» de Hervi, donde la página completa (similar a una *splash page*) hace uso del recurso arquitectónico no solo para construir su espacio, sino del relato que carece de viñetas explícitas. Ahora, tal como Mikkonen afirma posteriormente, dichas transiciones no implican necesariamente un cambio temporal, ya que diferentes viñetas pueden estar mostrando el mis-

¹⁶ Al respecto, Kai Mikkonen en *The narratology of comic art* señala que «Specifically, the narratological distinction between story-time (the chronological order of the events) and discourse-time (the order in which these events are presented in the comic) allows us to investigate the basic forms of temporal structure in comics» (Mi33) [específicamente, la distinción narratológica entre tiempo de la historia (el orden cronológico de los eventos) y tiempo del relato (el orden en el cual los eventos son presentados en el comic) nos permiten investigar las formas básicas de estructura temporal en las historietas].

¹⁷ «quizás el elemento más obvio para manipular la ordenación temporal en el cómic es la relación entre paneles que invita al lector a construir conexiones significativas y llenar los vacíos de información.»

mo momento desde diversos puntos de vista, lo que enriquece la percepción del lector/a en torno a un mismo acontecimiento (aspectos que luego analizaremos). En cierto modo, forzando el proceso podríamos asimilarlo de alguna forma a lo que Scott McCloud definirá en *Entender el cómic. El arte invisible* como *Closure* o clausura (63), es decir, un fenómeno metonímico que permite observar las partes pero percibir las como un todo en lo que será la noción de un continuo o una realidad unificada. Ahora, este fenómeno no sólo se producirá en una relación de viñeta a viñeta, sino que puede ser articulada en las relaciones de los diversos elementos página a página.

Es por esto que para comprender mejor las nociones del tiempo (y espacio) en la historieta, deberíamos fijarnos en algunas concepciones provenientes desde la narratología. En primer lugar, establecer la idea de un tiempo lineal, secuencial y articulado, y otro estéticamente configurado por el autor o autora (la distinción tiempo de la historia/tiempo del relato), es en cierto modo irrelevante para el cómic, dado que la puesta en página de los acontecimientos o acciones así como de los espacios representados en las viñetas siempre invitan al lector/a a una reconfiguración de la disposición

temporal. Este hecho es evidente en ejemplos contemporáneos como los de Chris Ware (fig.7), en donde el panel no sigue los patrones tradicionales de lectura del cómic, lo que termina complejizando los procesos lectores pero a su vez amplía las posibilidades de aprehender la realidad, comprendida por tiempo y espacio, de una manera fragmentaria y relativa.

No obstante, en trabajos como «La ventana indiscreta» podemos observar un juego inverso, en donde el espacio único representado puede llevar al efecto de un tiempo unificado, aunque las situaciones representadas puedan estar ocurriendo simultáneamente o en momentos diferenciados.

En ese sentido, podríamos concebir al cómic, no como un conjunto de viñetas secuenciado, en un proceso lineal y cerrado, sino más bien como un entramado temporal, en donde cada cuadro, cada plano, implica un proceso de tiempo ampliado, pero que debe ser reconstituido en el proceso de lectura. Como afirma Franco, «la temporalidad en el cómic, se podría decir que se puede sintetizar a partir de la dicotomía espacio-tiempo y montaje-ritmo» (62) para luego agregar que «el tiempo está siempre presente de forma visual en el cómic: en

una única plancha encontramos un tiempo pasado, un tiempo presente y un tiempo futuro» (ib).

Desde dicha perspectiva, la imagen fija como un *punctum temporis*, es decir, la representación de un instante en el tiempo que se abre y convierte a la viñeta, permite releer la imagen fija que abre un canal, un espacio en el tiempo, intensificando en el lector/a la relevancia de un momento. Pero el juego de diálogo no sólo se establece en la comunicación intrínseca de viñeta a viñeta, sino que como



Fig.7 Panel de *Jimmy Corrigan, the smartest kid on earth* (2004. Sin numeración), de Chris Ware.

indica Mercedes García Peñalba en su artículo «La temporalidad en el cómic»:

La viñeta, por sí sola, expresa matices temporales no solo en el plano visual (*i.e.* el juego cinético favorece la distribución de los personajes), sino también en el plano verbal. La palabra escrita dilata la temporalidad, en términos de percepción lectora, mediante mecanismos de cohesión interna en la didascalia (sin cartucho) y en los globos de texto, que sugieren una secuencia interna (698).

Por lo tanto, la tarea del lector o lectora está en un proceso de lectura implícita, donde deberán ir completando aquellos espacios intersticiales de tiempo que la viñeta y su puesta en página ofrece. Del mismo modo, Neal Cohn en su artículo «The limits of time and transitions: Challenges to theories of sequential image comprehension» señala:

Instead it is about the basic comprehension of sequential images – comparable to the creation of meaning by words in sentences. While we are consciously aware of (sometimes various) meanings of sentences, the unconscious processes that motivate these understandings remain inaccessible. The comprehension of sequential images is taken to work in the same way» (129)¹⁸.

Es decir la comprensión básica de la estructura de las imágenes secuenciadas en el cómic se basa en operaciones conscientes e inconscientes por parte de los lectores, a partir del reconocimiento de todos sus elementos constituyentes.

Todo esto nos hace pensar que la cuestión del tiempo y el espacio en el cómic es central dado su manera de comprender y estructurar la realidad a través de las viñetas, cosa que, como en un cronotopo bajtiniano, termina impactando todas las esferas de su constitución. En ese sentido, es interesante el espacio del *gutter* o calle como aquel lugar intersticial que clausura un espacio de tiempo para vincularlo con otro. En ese milimétrico momento, el devenir de la secuencia del cómic se quiebra. Es esa la fractura del tiempo, he ahí como

¹⁸ «En cambio, se trata de la comprensión básica de imágenes secuenciales - comparable a la creación de significado por palabras en oraciones. Mientras somos conscientes de (a veces varios) significados de oraciones, los procesos inconscientes que motivan estos entendimientos permanecen inaccesibles. La comprensión de imágenes secuenciales es llevada a trabajar de la misma forma».

unidad mínima, como principio regulador, la noción de un momento que puede ser manipulado y dislocado, sin embargo, ¿cómo interpretar este fenómeno cuando el *gutter* no está explícitamente incorporado?

Ahora, podríamos coincidir con Thierry Groensteen quien en *Système de la bande dessinée* (1999) entiende al cómic como un entramado o sistema complejo, en donde la articulación espacial de viñetas establece procesos de acoplamiento que van más allá de la pura secuenciación de una a otra, en una cadena lógica de acontecimientos, sino que presupone en el montaje de la página una intencionalidad más profunda. Esto es lo que permite la vinculación entre diversas viñetas, lo cual potencia el efecto de una desestructuración de la temporalidad, incluso en aquellas historietas que carecen de viñetas, estableciendo en algunos casos a la página como una unidad narrativa de construcción de significado. El mismo Groensteen afirma que, «toute image dessinée s'incarne, existe, se déploie dans un espace»¹⁹ (25), para luego añadir, «mettre en relation des vignettes de bande dessinée, c'est donc, nécessairement, mettre en relation des espaces, opérer un partage de l'espace»²⁰ (25-26). Veamos cómo se despliega este principio en este capítulo de «La ventana indiscreta» (fig. 8):



Fig.8 «La ventana indiscreta». Aparecido en *La Chiva*, número 22 (sin año ni fecha)

¹⁹ «Toda imagen dibujada se encarna, existe, se despliega en un espacio».

²⁰ «Poner en relación las viñetas de la historieta es pues, necesariamente, poner en relación espacios, operar una repartición del espacio».

En ella podemos ver claramente el procedimiento de construcción de una de tantas versiones de la serie. La realidad de la urbe es desplegada a través de su arquitectura, la cual a su vez funciona como soporte estructural de la propia historieta. Hablamos de un ejercicio de ida y vuelta, en donde la ciudad (y sus movimientos) impactan al autor, y este a su vez la devuelve en la página. Tal como en la película de Hitchcock, cada ventana es un mundo, y este recurso es aprovechado por Hervi para transfigurarlas en viñetas donde se despliegan cada uno de los chistes. Sin embargo, volvemos nuevamente a la idea de una condición metonímica de las imágenes dentro de la historieta, que se sumaría a la fragmentación propia de las elipsis producidas por las viñetas-ventanas. Esta comprensión de cada parte como un todo genera un efecto relevante para el lector o lectora, ya que esto le permite condensar todo el tiempo en un momento, como en esta clásica plancha de *Gasoline Alley* (fig.9).

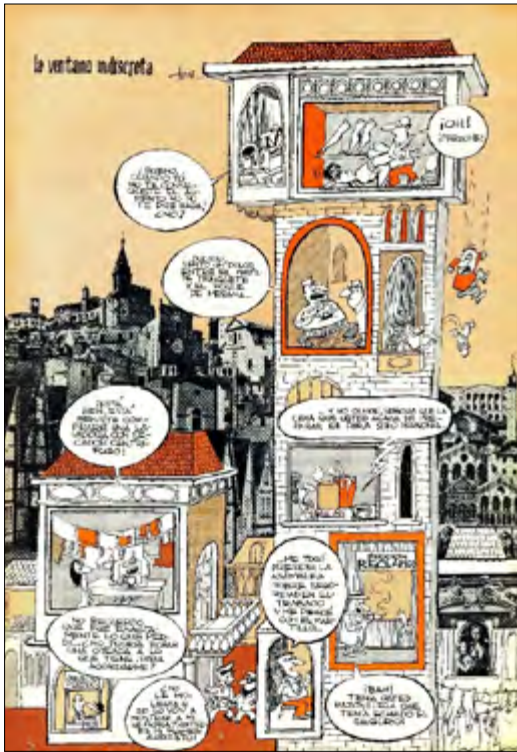
La propiedad metonímica de la composición de la página de historieta, en donde cada viñeta condensa

en sí mismo un lapso de tiempo que luego se sumará a otros para dar la percepción de un todo articulado, es la que finalmente permite aprehender la compleja realidad multiforme de un hecho representado, en este caso, el caos mismo de la propia ciudad. Será a través de la idea de un *closure* de McCloud, o la noción de artrología en Groensteen, la forma en que de imagen a imagen, viñeta a viñeta, los lectores y lectoras podrán restablecer procesos complejos de construcción de significado. En este caso, Hervi propone una curiosa paradoja en donde la doble página se plantea no solo como una composición historietística compleja, sino que a través del sinsentido representado intenta dar coherencia a una ciudad incoherente. La página logra reconfigurar el caos diario, y el humor permite hacer llevadero aquello que a ratos puede ser incomprensible.

Enrique Bordes señala que «la función narrativa está íntimamente ligada a la historia de la arquitectura» (249). En las páginas de «La ventana indiscreta», Hervi aprovecha el espacio de la ciudad y sus construcciones como un motivo narrativo. Al situarnos como *voyeurs* nos hace partícipe de lo público, pero también de lo privado. Vemos situaciones de violencia cotidiana, chistes pícaros, e incluso referencias políticas, como el nombre de la calle y su numeración: «General descontento. 1964-1970». También en una de las ventanas-viñeta incorpora un elefante que será recurrente en esta historieta. En ese sentido, podríamos asumirlo como un cómic de concepción teatral, con sus escenarios, personajes y escenas bien definidas. Ahora, «La ventana indiscreta» no emergerá en *La Chiva*, sino que, como ya sabemos, tendrá un recorrido previo en la revista *El Pingüino* (fig. 10 y 11). En algunas de estas páginas podremos ver cómo el sinsentido de las situaciones retratadas, se ve reforzado por la misma composición de la página, donde edificaciones confusas y a ratos imposibles dan cuenta de una urbe siempre en crecimiento descontrolado e improvisado y en donde sus habitantes interactúan de formas inesperadas. Incluso en algunas podemos ver espacios más «experimentales» con la incorporación de técnicas como el collage.

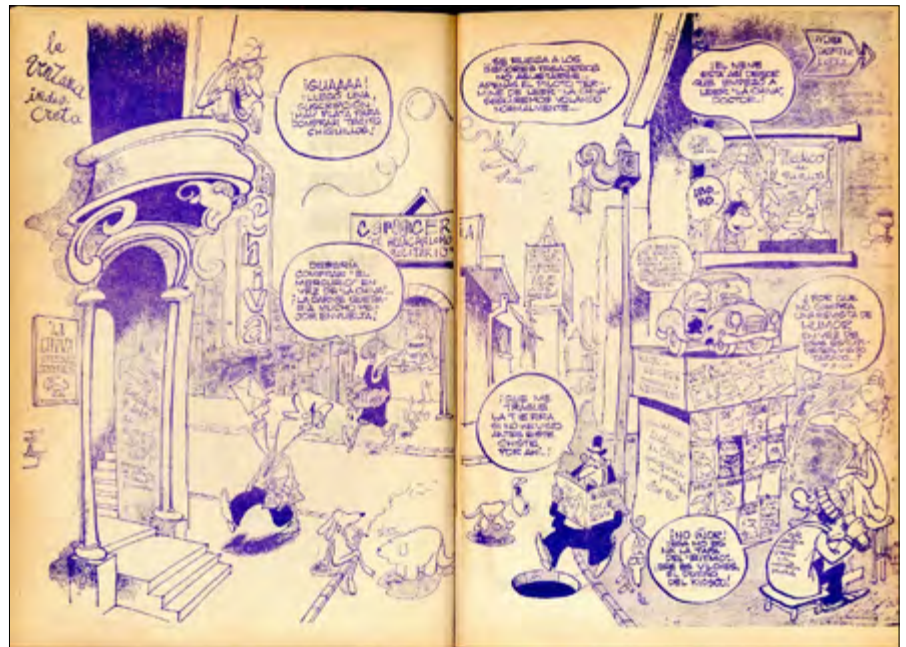


Fig.9 La distinción de un tiempo simultáneo, ya puede ser vista en esta página de *Gasoline Alley* de Frank King, publicada el 24 de mayo de 1931.

Fig.10 Aparecida en *El Pingüino*, número 531Fig.11 Aparecida en *El Pingüino*, número 544

Ahora, antes de cerrar este acercamiento a la idea del tiempo y el espacio, y como esta se manifiesta en una obra como «La ventana indiscreta», sería importante incorporar la figura del lector. En este caso, no solamente se ve interpelado por el contenido de la obra, sino que a diferencia de otros medios como el cine o la obra musical, donde el tiempo del espectador es impuesto, el tiempo del lector en el cómic está sujeto a quien lee, lo cual también termina impactando el tiempo de la misma obra y su interpretación. Es lo

A través de sus diversos episodios, Hervi despliega una serie de recursos arquitectónicos, tales como alzados y fachadas, ventanas, entre otros, los que se van incorporando a la historietta y le dan forma, mutando en viñetas para el lector. Incluso, en algunos casos, el motivo espacial de la ciudad permite transformar la doble página en un ejercicio metatextual, como en este ejemplo del número 24 (fig. 12) en donde se nos muestran las «oficinas centrales» de *La Chiva*, y todas las situaciones retratadas aluden a la revista, tales como sus lectores, críticas a la «competencia», las consecuencias de su lectura, o la precariedad de la misma publicación.

Fig.12 Aparecida en *La Chiva*, número 24 (sin año ni fecha)

que Daniele Barbieri en *Los lenguajes del cómic* indica como «tiempo de lectura», que «no debe considerarse como el tiempo efectivo que emplee cada lector en leer una viñeta (...) debe considerarse más bien como un *tiempo medio*, o un *tiempo ideal*» (243). En este sentido, a la temporalidad interna de la obra asignada por el autor o autora, en el binomio narrativo Tiempo de la historia/Tiempo del relato, se añade la temporalidad del propio lector o lectora, quien asimila el juego que le sugiere la página de historieta como un modelo de reconstitución de un devenir histórico. En el caso particular de «La ventana indiscreta», este tiempo de lectura es central ya que justamente la obra nos propone ser observadores detallados de la realidad. Claramente, el acto del voyerismo tiene su propio tiempo personal.

Algunas breves conclusiones

A lo largo de este artículo, pudimos ver como una publicación icónica como *La Chiva* fue capaz de hacerse cargo, desde la historieta y el humor, de conflictos sociales que hasta el día de hoy aquejan a Chile y, por qué no decirlo, a muchos países latinoamericanos. Por otro lado, centrando nuestro trabajo en la figura de Hervi y su obra «La ventana indiscreta», pudimos discutir brevemente el potencial de la historieta para representar la sociedad y sus problemas, haciendo uso además de otros códigos, como el lenguaje arquitectónico que acabará cumpliendo una doble función dentro de la obra como espacio figurativo y simbólico.

Lamentablemente, dada la extensión de este texto, solo pudimos escarbar una parte ínfima, tanto del trabajo realizado por los autores en *La Chiva* como de la obra de Hervi. En ese sentido, quedan fuera historietas relevantes como Artemio, el trabajo del resto del equipo como Pepe Huinca, Pepe Palomo o el mismo Alberto Vivanco, etc. Por otro lado, solo fueron posibles de abordar algunos ejemplos acotados de «La ventana indiscreta» en sus dos primeras encarnaciones, dejando pendiente su evolución posterior en revista *Hoy*.

Del mismo modo, consideramos que esta relación de historieta, arquitectura y conflictos sociales es permanente dentro de la historieta y el humor gráfico en Chile. Queda incompleto el camino sin considerar el paso de *La Chiva* hacia *La Firme*. Asimismo, queda la puerta abierta para un trabajo comparativo entre «La ventana indiscreta» y «Sentido del rumor», página de humor gráfico publicado en plena dictadura y desarrollado por Jorge Montealegre, y el dibujante tristemente fallecido, Eduardo de la Barra.

Sin embargo, estas miradas aplazadas dan cuenta de un campo siempre en expansión. Esperemos que este artículo sirva como el inicio de un largo camino, uno que necesitamos recorrer.

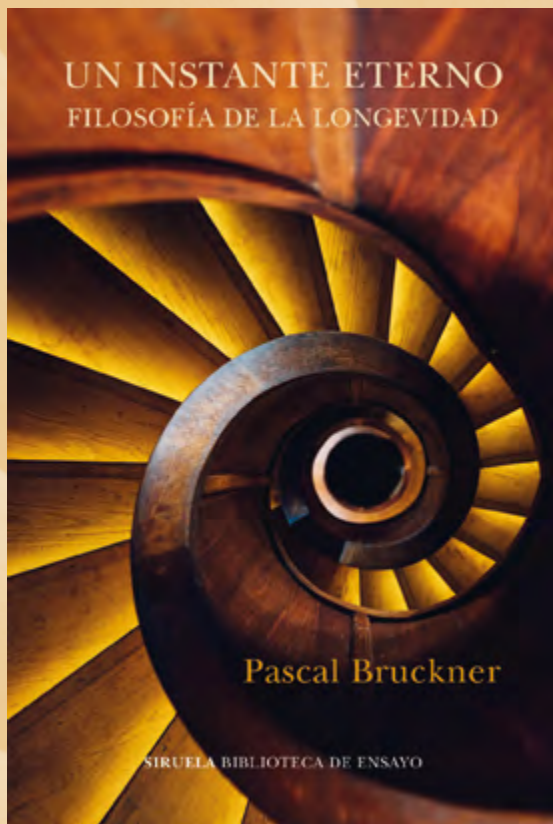
Bibliografía

- Aguirre, B., Rabi, S. «La trayectoria espacial de la Corporación de la Vivienda (CORVI)». *Revista Electrónica DU&P. Diseño Urbano y Paisaje*. 18 (VI), 2009. Centro de Estudios Arquitectónicos, Urbanísticos y del Paisaje. Universidad Central de Chile Santiago, Chile. Diciembre 2009. Consultado en http://dup.uccentral.cl/pdf/18_trayectoria_espacial_b.pdf
- Barbieri, Daniele. *Los lenguajes del cómic*. Barcelona: Paidós, 1993.
- Bordes, Enrique. *Cómic, arquitectura narrativa*. Madrid: Cátedra, 2017.
- Cardoso, Armindo. «Población callampa, Santiago de Chile 1971». Archivo Fotográfico. Disponible en Biblioteca Nacional Digital de Chile <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/637/w3-article-156309.html>
- Cohn, Neil. «The limits of time and transitions: Challenges to theories of sequential image comprehension». En *Studies in Comics*, 1(1), 2010
- De Ramón, Armando. *Santiago de Chile (1541-1991): Historia de una sociedad urbana*. Santiago: Catalonia, 2018.
- Espinoza, Vicente. *Para una historia de la ciudad de los pobres*. Santiago: Ediciones SUR, 1988.
- Garcés, Mario. *Pan, trabajo, justicia y libertad. Las luchas de los pobladores en dictadura (1973-1990)*. Santiago: Lom Ediciones, 2019.

- García Peñalba, Mercedes. *Signa*, 23, 2014, pp. 687-713.
- Groensteen, Thierry. *Système de la bande dessinée*. Paris: Presses Universitaires de France, 1999.
- King, Frank. «*Gasoline Alley*. Sunday newspaper comic, 24 de mayo de 193». *Masters of American Comics*. Paul Karasik. United States: Yale University Press, 2005.
- Martin Franco, Emma. *Temporalidad en el Cine y en el Cómic: Fugacidad y Eternidad* [Tesis de máster]. Barcelona: Facultat de Geografia i Història, 2016. Consultado: <http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/103313/1/TFM%20Martin%20Franco.pdf>
- McCloud, Scott. *Entender el cómic. El arte invisible*. Bilbao: Astiberri, 2019.
- Mikkonen, Kai. *The narratology of comic art*. New York: Routledge, 2017.
- Montealegre, Jorge. *Hervi, desde Chile*. Alcalá de Henares: Instituto Quevedo de las artes del humor, 2019.
- Mundt, Tito. *Guía humorística de Santiago*. Santiago: Zig-Zag, 1966.
- Palomo, José y Hernán Vidal, Alberto Vivanco y Jorge Vivanco. *La Chiva*. Santiago de Chile: autoedición, 1968-1970.
- Salazar, Gabriel. *Movimientos sociales en Chile. Trayectoria histórica y proyección política*. Santiago, Chile: Uqbar Editores, 2012.
- Vidal, Hernán. *Arquitectura e historieta*. Entrevista inédita con los autores. Enero de 2021. Vía e-mail.
- Vidal, Hernán, Carlos Reyes, Rodrigo Salinas y Rodrigo Dueñas, ed. *La Chiva, ¡Y qué jué!* Santiago de Chile: Feroces editores, 2011.
- Vivanco, Alberto (dir.). *El Pingüino*. Santiago de Chile: Editorial Lord Cochrane. Sin año. Números 531 y 544.
- Ware, Chris. *Jimmy Corrigan, the smartest kid on earth*. United States. Pantheon, 2003.

UN INSTANTE ETERNO FILOSOFÍA DE LA LONGEVIDAD

Pascal Bruckner



«Autobiografía intelectual y, al mismo tiempo, un manifiesto, este libro trata un solo tema: el largo tiempo de vida. Considera esta etapa intermedia, una vez rebasados los cincuenta años de edad, en la que no se es ni joven ni viejo, sino que siempre se está habitado por apetitos abundantes».

PASCAL BRUCKNER

«El excelente ensayo de Pascal Bruckner no se conforma con explorar las preguntas existenciales que conlleva la reciente extensión de los años de vida, sino que se fija también en sus trampas y ambivalencias».

Le Monde

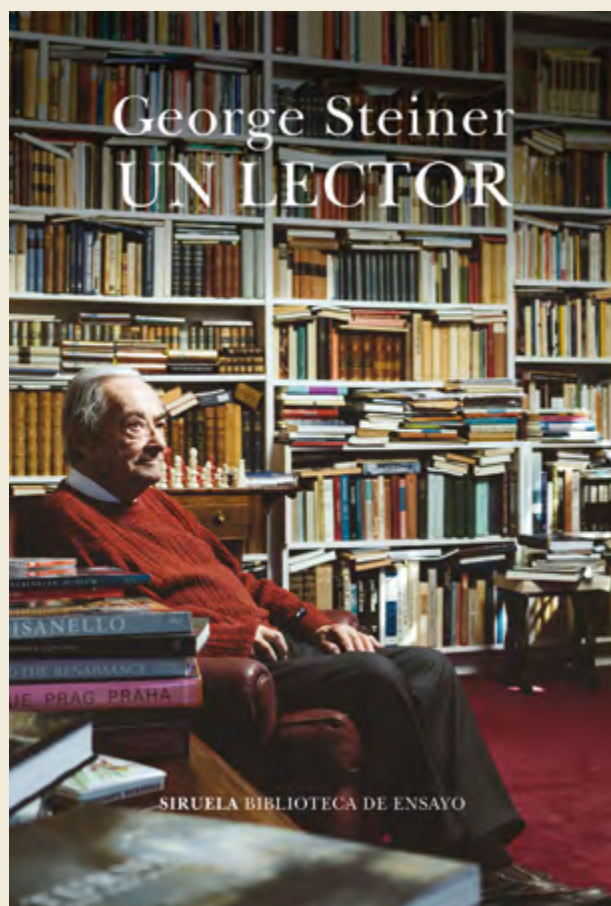
«Un instante eterno no es un libro de autoayuda, pero sí que ayuda muchísimo. Es un libro de pensamiento de un reconocido intelectual que nos enfrenta a una realidad: la madurez y la vejez duran cada vez más años».

IÑAKI GABILONDO

George Steiner

UN LECTOR

Una brillante y personal selección de los textos fundamentales de una de las grandes mentes de la cultura europea del siglo XX.



«Si se me permite la expresión, Steiner es una máquina de hacer pensar, un formidable mecanismo para estimular la opinión y el pensamiento de sus lectores».

MANUEL HIDALGO, *El Cultural*

«George Steiner encarna el gran humanismo que se marchita. Es el último europeo».

BORJA HERMOSO, Babelia, *El País*

Julie Doucet: del underground al desencanto y la experimentación gráfica

Magda Mengual Morata y Jordi Giner Monfort

Recibido: 15.05.2021 — Aceptado: 10.06.2021

Titre / Title / Titolo

Julie Doucet: de l'underground au désenchantement et à l'expérimentation graphique

Julie Doucet: from the underground to disenchantment and graphic experimentation

Julie Doucet: dall'underground al disincanto e alla sperimentazione grafica

Abstract / Resumen / Résumé / Riassunto

La obra de la dibujante canadiense Julie Doucet, conocida por *Dirty Plotte* y *My New York Diary*, se reconoce por su oscuridad y abigarramiento. Después de unos años en los que llegó a colaborar con publicaciones como *Wimmen's Comix*, *Twisted Sisters* o *Weirdo*, abandonó progresivamente los postulados hegemónicos del cómic y su estilo personal reconocible para adentrarse en nuevas formas de experimentación gráfica. Detrás de esta decisión parece que había razones varias, entre las que destaca el hecho de renunciar a un mercado hecho en gran medida por y para el público lector masculino. Si bien la transgresión ya era una característica asentada en Doucet, tanto en el lenguaje como en la imagen, sus últimos álbumes, en especial *365 Days*, *Elle Humour*, *My New New York Diary* y *Carpet Sweeper Tales*, suponen un paso más en la experimentación visual y narrativa, tanto por el uso del *collage* como la pérdida de la importancia de la palabra escrita.

L'œuvre de la bédéiste canadienne Julie Doucet, auteur de *Dirty Plotte* et *My New York Diary*, est connue pour sa noirceur et l'entassement des objets. Après quelques années de collaboration avec des publications telles que *Wimmen's Comix*, *Twisted Sisters* ou *Weirdo*, elle abandonné progressivement les postulats hégémoniques de la bande dessinée et son style personnel reconnaissable pour entrer dans de nouvelles formes d'expérimentation graphique. Plusieurs raisons semblent être à l'origine de cette décision, parmi lesquelles le fait de renoncer à un marché largement fait par et pour le public masculin. Si la transgression était déjà une caractéristique établie de l'œuvre de Doucet, tant au niveau du langage que de l'image, ses derniers albums, notamment *365 Days*, *Elle Humour*, *My New New York Diary* et *Carpet Sweeper Tales*, représentent un pas supplémentaire dans l'expérimentation visuelle et narrative, tant par l'utilisation du collage que par la perte de l'importance de l'écrit.

The work of Canadian cartoonist Julie Doucet, the author of *Dirty Plotte* and *My New York Diary*, is known for its somber tone and the density of space. After a few years in which she collaborated with publications such as *Wimmen's Comix*, *Twisted Sisters* and *Weirdo*, Doucet gradually abandoned the hegemonic postulates of comics and her recognisable personal style and adopted new forms of graphic experimentation. There seem to have been several reasons behind this decision, among them her wanting out of a market largely made by and for the male readers. While transgression was already an established feature of Doucet's work, both in language and image, her latest albums, especially *365 Days*, *Elle Humour*, *My New New York Diary* and *Carpet Sweeper Tales*, represent a further step in visual and narrative experimentation, through both the use of collage and the loss of importance of the written word.

L'opera della fumettista canadese Julie Doucet, autrice di *Dirty Plotte* e *My New York Diary*, è nota per la sua oscurità e la densità dello spazio rappresentato. Dopo anni di collaborazione con pubblicazioni come *Wimmen's Comix*, *Twisted Sisters* e *Weirdo*, Doucet abbandonò gradualmente i postulati egemonici del fumetto e il suo riconoscibile stile personale per addentrarsi in nuove forme di sperimentazione grafica. Sembra che ci siano state diverse ragioni dietro questa decisione, tra cui la sua rinuncia a un mercato fatto in gran parte da e per un pubblico maschile. Se la trasgressione era già una caratteristica consolidata del lavoro di Doucet, sia nel linguaggio che nell'immagine, i suoi ultimi album, in particolare *365 Days*, *Elle Humour*, *My New New York Diary* e *Carpet Sweeper Tales*, rappresentano un ulteriore passo nella sperimentazione visiva e narrativa, sia attraverso l'uso del collage che mediante la perdita di importanza della parola scritta.

Palabras clave / Mots-clé / Key words / Parole chiave

Julie Doucet, experimentación, *underground*, *collage*, autobiografía.

Julie Doucet, expériméntation, *underground*, collage, autobiographie.

Julie Doucet, experimentation, *underground*, collage, autobiography.

Julie Doucet, sperimentazione, *underground*, collage, autobiografia.

Introducción

Julie Doucet (Quebec, 1965) es una creadora, ilustradora, editora, dibujante y poeta canadiense. Educada en un instituto católico, estudió artes plásticas en la Université du Québec à Montreal y se especializó en artes de impresión. Al mismo tiempo, empezaba a autoeditar sus creaciones en formato cómic y las distribuía no sólo para Canadá, sino también en el incipiente circuito de fanzines norteamericano, gracias a su incursión en *Factsheet Five*. De aquella época son su colaboración en el fanzine *Tchiiize* y la creación de la publicación que la daría a conocer internacionalmente: *Dirty Plotte*. En poco tiempo la obra de Doucet apareció en publicaciones como *Screw* (EE.UU.), *S21'Art?* (Francia), *Wimmen's Comix*, *RAW*, pero especialmente en *Weirdo*, la revista que la dio a conocer al gran público (Oksman, 2019: XXII). Su obra más conocida, *Dirty Plotte*, se puede traducir literalmente como dibujo sucio, aunque también hace referencia a la vagina en jerga *quebécois*, como la misma Doucet explica en el primer número de dicho fanzine (Byrnes, 31). Este hecho refleja el espíritu de sus cómics, al menos los publicados antes del año 2000. Precisamente la crudez de dibujo y mensaje, la suciedad y la oscuridad son lo que hace su estilo especial y reconocible: el predominio del negro, un trazo grueso y sucio, un lenguaje directo y sin concesiones al público lector, que al mismo tiempo es detallista y muy a menudo incómodo por los temas que trata, desde la menstruación (ver figura 1) al desmembramiento pasando por la autolesión. A menudo se ha calificado su cómic como confesional por sus características autobiográficas, pese a que en diferentes entrevistas Doucet ha aclarado que no todo lo que ha dibujado a lo largo de su carrera es autobiográfico, aunque sí buena parte de ello (Oksman, 2019b; Juno, 1997).

A lo largo de su carrera artística se podría decir que Julie Doucet ha llevado a cabo diferentes rupturas con el canon del cómic, como comprobaremos a continuación. No se trata solamente de rupturas estilísticas o temáticas, como innovar con el dibujo o las composicio-

nes o tocar algunos temas poco habituales, lo cual por otra parte es bastante habitual en el cómic *underground*. Se trata, también, de rupturas que la acercan al cómic abstracto o poesía visual o que aportan innovaciones desde el punto de vista del contenido como las referencias autobiográficas o la vida cotidiana contada desde puntos de vista que resultan novedosos.

Julie Doucet dejó de dibujar cómics de manera voluntaria en 2010, después de dibujar e interpretar *My new New York diary* (2010). En parte, como ella misma confiesa, el abandono se debe a un proceso de agotamiento creativo y profesional, una cuestión de evolución (Juno, 1997). Esto mismo fue lo que la condujo a centrarse en la ilustración, la serigrafía y el *collage*, prácticas artísticas que había compaginado con el cómic durante toda su carrera creativa. Sin embargo, recientemente reconoció que había vuelto a dibujar tras el golpe que supuso el atentado de *Charlie Hebdo* (Oksman, 2019b; Mok, 2019: 203), aunque de momento este material no ha sido publicado.

Metodología

El examen de la obra de Doucet se ha llevado a cabo a partir de la lectura detenida y posterior análisis de sus publicaciones de mayor entidad posteriores a su decisión de abandonar el formato cómic. Así, se dejan al margen tanto sus publicaciones más conocidas (*Dirty Plotte*, *My New York Diary*) como las que ha autoeditado la misma autora a modo de fanzine en los últimos años, algunas de las cuales se pueden adquirir desde su página web. En definitiva, se trata de un repaso general a su última obra, con especial atención al material publicado en el siglo XXI, justo después de la crisis creativa que la llevó a reinventarse a través de diferentes rupturas.

El análisis del contenido se ha llevado a cabo a partir del formato, el contenido (lo que incluye tanto el texto como el dibujo) y el estilo, teniendo en cuenta el punto de partida que estaría representado por la que probablemente es su obra más conocida, *My New York Diary*. Además, se presta atención a la evolución de sus creaciones teniendo en cuenta los postulados hegemónicos

del cómic, lo que podríamos denominar el canon de lo que se supone que es un cómic: imágenes yuxtapuestas en una secuencia deliberada, por usar la definición de McCloud (1994).

En lo que respecta a su obra editada, parte de los cómics de Doucet fueron traducidos al castellano inicialmente por la editorial l'Inrevés. Se trata de *Si yo fuera hombre* (1998), *Diario de Nueva York* (2001) y *El caso Madame Paul* (2002). Pero entre los años 2015 y 2017 la editorial Fulgencio Pimentel dio un salto cualitativo y editó su obra completa en cómic en dos partes: por un lado, el primer material que publicó en fanzines y las historias más o menos seriadas que publicó en los primeros 12 ejemplares de *Dirty Plotte* (1988-1997), además de mucha obra inédita, generalmente en formato corto. Por otra parte, la segunda parte que se inicia en 1994 y llega hasta 2016. Esta es la época en que Doucet vive en Nueva York (1991), Seattle (1992), Berlín (1995) y finalmente vuelve a Montreal (1998), donde se establece definitivamente (Oksman, 2019, pág. XXVIII). En este segundo volumen se incluyen obras de formato más largo como *My New York Diary* (1999), *El affaire Madame Paul* (2000) o *My most secret desire* (2006). Han quedado fuera de la recopilación de Fulgencio Pimentel su diario publicado originalmente por *l'Association* en 2004 y traducido al inglés por *Drawn & Quarterly* en 2008 (Doucet, 2008) y toda su producción fuera de lo que se podría considerar cómic ortodoxo, principalmente a base de *collages* que ha continuado recopilando, de manera autoeditada o no. Este es el caso de *Elle Humour* (2006) o *Carpet Sweeper Tales* (2016), la última obra editada por *Drawn & Quarterly*, compuesta íntegramente a base de recortes de fotonovelas de los años 60.

De la encarnación al desencanto

Tratar de los cómics de Doucet pasa inevitablemente por los conceptos de feminismo, cuerpo y autobiografía. Se podría decir, siguiendo a Mari Luz Esteban (2004), que Doucet llevó a cabo entre 1988 y 2006 una

producción de cómic feminista encarnado, es decir, centrada en sí misma, en su propio cuerpo y en la transgresión tanto temática y estilística como de las fronteras del propio cuerpo. Así, cuestiones como la menstruación, la masturbación, el vello, las mucosidades o el embarazo aparecían constantemente, mezclados con unos fondos lúgubres caracterizados por el *horror vacui*.

Lo que empezó siendo un experimento transgresor desde el punto de vista visual y literario, terminó encontrando su lugar, primero en publicaciones periódicas como *Weirdo* y, finalmente, en una editorial *Drawn & Quarterly*, dirigida entonces por Chris Oliveros. Cabe decir que tanto la obra de Doucet como la de su editorial crecieron en paralelo (Moore, 2018: 200), se incorporaron nuevos autores y, especialmente, autoras (Anne D. Bernstein, Alice Sebold, Kate Beaton, Lynda Barry) o la misma editora, Peggy Burns. Se provocaba así un cambio no solo en el panorama editorial sino también en su público lector, conformado por un porcentaje equilibrado en la práctica entre hombres y mujeres, algo insólito hasta el momento en el panorama del cómic norteamericano (Jennings, 2015).

A pesar de ello, la obra de Doucet debe contextualizarse en un mercado de publicaciones altamente masculinizado, protagonizado por dibujantes de sexo masculino que dirigen su producto a lectores masculinos y que, por tanto, ofrecen un producto marcadamente masculino, lo que es patente en términos generales tanto en el cómic *mainstream* como en el *underground* (Moore, 2018). El reto de Doucet mientras duró su carrera de dibujante de cómic fue precisamente el de convivir con una cultura marcadamente masculina publicando material autobiográfico, o al menos centrado en el personaje que ella representaba y que muy probablemente sería consumido de manera mayoritaria por hombres. Además, lo hizo tocando temáticas que difícilmente se habían podido leer antes en un cómic, incluso *underground*, desde una perspectiva femenina y, aunque sin pretenderlo, también feminista. De hecho, Doucet nunca se consideró una dibujante abiertamente feminista. A pesar de que en la portada de *Dirty Plotte* adoptó como lema *Comic Feministe de Mauvais Goût*, ella misma se aleja-



Figura 1. El monstruo de la menstruación
Fuente: Doucet, 2015, pág. 22

ba inicialmente del feminismo —entendido este como el feminismo de segunda ola— aunque posteriormente sí que abrazaría los postulados feministas de la tercera ola (Galvan, 8; Byrn, 2019: 28; Mengual, 2020).

Según Anne Elizabeth Moore, entre las razones que explican el progresivo distanciamiento de Doucet respecto al cómic están el cansancio y los motivos económicos, pero también lo que ella llama *all-boys crowd*¹, es decir, el colectivo tanto de creación como de consumo mayoritariamente masculino, y el vacío sistemático a que se somete tanto a las dibujantes de cómic como a sus lectoras (Moore, 20). A pesar de ello, su situación en *Drawn & Quarterly* era diametralmente opuesta, dada

su tradición de trabajo con autoras que hemos visto anteriormente. Incluso recibió halagos desde sus inicios, tanto desde la academia (caso de la comunicación de Heather Sinclair en *The International Comic Arts Forum* de 1998) como desde el feminismo (caso del grupo *Le Tigre*, que la situaron como referente del cómic en su canción *Hot Topic*). Sin embargo, esta denuncia no es ajena al resto de creadoras de cómic, que perciben menos ingresos que sus compañeros y además relatan haber vivido escenas en las que se pone en duda su profesionalidad o incluso su sexualidad (Moore, 17). Hasta en el propio entorno del feminismo, creaciones como las de Doucet se han considerado incómodas: era habitual que algunas librerías consideradas feministas rechazaran algunas de las primeras creaciones en forma de fanzine que Doucet les ofrecía (Moore, 202; Small Press Expo, 2018). Por tanto, el abandono del cómic se produjo por estas razones, pero también por otras de tipo personal: por una parte, una crisis creativa agravada por una mononucleosis que llegó justo en el momento en el que empezaba a recibir ingresos en forma de royalties, lo que le permitía vivir de sus creaciones (Juno, 59; Moore, 188; Mok, 198). Por otra parte, por la llegada de ayudas económicas del gobierno canadiense a la producción artística, lo que le permitió vivir más holgadamente y entrar a formar parte de un estudio de impresión (Moore, 193). Una última razón que explica su salida del cómic es la enorme dedicación en términos de esfuerzo y tiempo que se exigía para sus creaciones en formato cómic, algo que le impedía probar otros formatos (Mok, 204). Por tanto, su creación en formato cómic decreció y finalmente se transformó en un nuevo producto visual, tanto sobre papel como en formato animado, pero lejano de las convenciones estilísticas y de lenguaje que caracterizan al canon de la historieta y que habían dado a conocer su obra. Pese a que en 1997 ya advertía del inminente final de su carrera de dibujante de cómics (Juno, 1997), los coletazos en el mundo de la historieta seguirían prácticamente hasta 2010.

¹ La propia Doucet lo explica en una de las entrevistas con Moore y lo verbaliza como un hartazgo con la actitud *comic-nerd* (Moore, 2018:187, Byrn, 2019:50).

365 Days: ritual de lo habitual

Con *365 Days*, Julie Doucet llevó al ámbito de la publicación una práctica cotidiana que había mantenido durante varios años: el diario ilustrado. Por ello, se puede considerar que esta obra continúa su exploración autobiográfica, en este caso marcadamente fidedigna, aunque no profundice tanto en los aspectos emocionales o hechos significativos como en la rutina diaria. En este álbum se puede seguir su día a día, en ocasiones con un gran detalle, en otras ocasiones de una manera más laxa. El diario empieza el 30 de octubre de 2002 y termina el 5 de noviembre de 2003, con prácticamente una entrada diaria. El mero hecho de que se trate de un diario, inequívocamente autobiográfico, no como el resto de su obra anterior, entronca con la obra de autoras que han utilizado el cómic para narrar traumas relacionados con la violencia sexual, lo que para algunas autoras resignifica el cómic como herramienta política (Chute, 62 y ss.). Aunque este no sea el caso, en *365 Days* Doucet muestra abiertamente sus posiciones políticas, por ejemplo, contra la guerra en Iraq o contra las creencias religiosas.

La exploración de la cotidianidad que se puede observar en *365 days*, además, supera el relato dirigido hacia un clímax resolutorio y se adentra en lo rutinario, en el aburrimiento cotidiano, lo que se opone al carácter de la narración organizada y con un guion establecido que es, en principio, lo que atrae la atención del público lector (Stark, 23). Por ello, se puede argumentar que con esta práctica se lleva a cabo una ruptura temática, al menos con el cómic que ella misma había dibujado hasta ese momento. Esta práctica se relaciona con el encarnamiento referido con anterioridad, pero a diferencia del que podemos encontrar en *My New York Diary*, lo que encontramos en esta bitácora es el reflejo de una mujer madura, preocupada por las dificultades propias de la vida adulta y su faceta profesional como la burocracia administrativa, los impuestos, las facturas o las fechas de entrega, como se puede observar en la figura 2. Además, se trata de una mujer madura y soltera cuyo centro de interés no es encontrar pareja,

con lo que presenta un modelo alejado de lo que parte de la sociedad espera como arquetipo de la feminidad. Según Jessica Stark, existe una relación estrecha entre la cultura del aburrimiento y la subjetividad femenina expresada en el diario y simbolizada en el tipo ideal del ama de casa. En este sentido, Doucet explora los límites del cómic como hecho masculino, que construye la narración a partir de gestas extraordinarias que tienden a culminar en un clímax que, en este caso, no existe (Stark, 27 y ss.).



Figura 2. 03.01.03

Fuente: Doucet, 2007, pág. 76

Desde el punto de vista estilístico, *365 days* continúa con la tendencia de su obra anterior a un menor oscurantismo y un trazo más fino, pero al mismo tiempo incorpora nuevos elementos que hasta entonces solamente se hallaban de manera puntual en sus viñetas. Se trata, en primer lugar, de retales de revistas, prospectos y anuncios a modo de *collage*, muy a menudo con figuras femeninas o asociadas a las mujeres (muchas de ellas recortadas de revistas o catálogos antiguos dirigidos al público femenino), que son incorporados en sus relatos del día a día. Se intuye, visto con perspectiva, que Doucet empezaba a introducir el *collage* a su estilo artístico, aunque esto no se hará patente hasta después de su abandono del dibujo como medio de expresión. También cobra importancia la experimentación gráfica, con la presencia de marcos que envuelven las viñetas, las separan por criterios temáticos o simplemente artísticos y resaltan su contenido. En tercer lugar, incorpora diferentes tipografías, siempre manuales, que en ocasiones se tornan caóticas e incluso dificultan en cierta medida la lectura. Cuenta la leyenda que las personas encargadas del *lettering* en su versión inglesa, entre las que se encuentra Chris Ware, acabaron agotadas por la cantidad de material que tuvieron que transcribir (Létourneau, 2019). Por último, entremezcla la incorporación de *collage* y la experimentación tipográfica con la creación de palabras mediante la mezcla de retales de diferentes fuentes, a imagen y semejanza de las notas amenazantes de las películas norteamericanas o, más concretamente, a los fanzines punk (Triggs, 2006).

Llegados a este punto, nos podemos preguntar si realmente se trata de un cómic, algo que también se podría plantear con respecto a su obra posterior. A pesar de que la definición del cómic es muy amplia y puede referirse a diferentes realidades (desde el lenguaje y el medio hasta el género), este álbum cumple con varios de los requisitos, en particular con el contenido de imágenes seriado que explica una historia y con el hecho de que esta esté dibujada (McCloud, 1994). En cambio, otros aspectos señalan en la dirección opuesta: la premeditada ausencia de viñetas, la práctica desaparición de los bocadillos, la presencia de un gran número de re-

tales a modo de *collage*, etcétera. De todos modos, como argumenta Moore, esta pregunta no se hace cuando se trata de un artista consagrado y sí cuando la que lo lleva a la práctica es una dibujante, por más que Doucet sea considerada una autora referente en el ámbito del cómic (Moore, 2018:55).

Elle Humour: aterriza como puedas

Con *Elle Humour* Julie Doucet empieza su salida planificada del mundo del cómic. Se trata de un libro publicado por *Picture Box*, una editorial centrada en publicaciones de arte, no solamente en cómic o ilustración. Con ello, se distancia de sus editores anteriores, particularmente de *Drawn & Quarterly* y *L'association*, que habían publicado hasta la fecha la mayor parte de sus trabajos en inglés y francés, respectivamente. Esta salida es significativa porque se dirige hacia editoriales donde el cómic no es central y pueden acoger su faceta más relacionada con el arte, abstracto o no, y poesía visual. Cabe decir que esta publicación es, de todas las reseñadas, la que más se distancia de la narratividad y también de la idea de conjunto de mayor o menor coherencia estilística.

Elle Humour está organizado de manera un tanto caótica. Se trata de hojas dobles sin numerar, algunas de las cuales se pueden abrir y muestran material adicional. El contenido se organiza por semejanza en el diseño y, en algunos casos, se puede intuir una cierta narratividad. La presencia del *collage* es mucho mayor que en *365 Days*. También se introducen diseños abstractos y formas orgánicas que recuerdan a cuerpos humanos, con cierta presencia de sexualidad, lo que guarda relación con la exploración de las fronteras del cuerpo humano que había llevado a cabo en su obra anterior. En el apartado textual, Doucet extiende el uso del *collage* a la mezcla de idiomas y a la composición de frases, con un significado final entre lo absurdo y la escritura automática, rehuyendo de una interpretación unívoca. Este es el caso de la figura 3, donde los textos y la imagen no tienen por qué guardar relación, al igual que sucede



Figura 3. *You are an ironing table*
Fuente: Doucet, 2006, pág. 111

en las páginas anteriores y posteriores, donde se puede especular con una cierta narratividad acerca del amor, el sexo y la soledad.

Rehuyendo de una representación reconocible y una cierta narratividad, Doucet exige un mayor compromiso del público lector, que es ahora el que tiene que interpretar lo que tiene entre sus manos. Como álbum fuera de la órbita de las editoriales especializadas en cómic y, seguramente, con una distribución diferente, su lectura no pasa necesariamente por una interpretación en términos narrativos. En ocasiones, ello implica la lectura de *collages* de textos con diferentes orígenes, que a menudo no siguen un orden lógico o no transmiten, intencionadamente, un mensaje claro. En otras ocasiones, el mensaje es inteligible, pero absurdo, como los fragmentos dedicados a las bolsas, las sillas o las herramientas,

que parece que tengan un objetivo meramente representativo o directamente se trata de dibujos abstractos o formas geométricas.

My new New York Diary: un antes y un después

Con la publicación de *My new New York Diary* (2010), Doucet se enfrenta de nuevo al relato en forma de diario que tanto ha caracterizado su obra en el pasado. Esta obra supone una nueva ruptura en la obra de Doucet en tanto que se edita de manera conjunta al videocómic creado por Michel Gondry, basado al mismo tiempo en el cómic de Doucet. En este caso, Doucet ejerció de ella misma, eso sí, a regañadientes, en los decorados que previamente había diseñado. No obstante, parece que este encargo es el que representa un antes y un después en la vida artística de Julie Doucet. En alguna entrevista ha reconocido que su agotamiento personal y artístico tiene origen, en parte, en este proyecto, para el que invirtió una gran cantidad de tiempo y esfuerzo, mucho más del que preveía en un principio. Además, es el último proyecto en el que trabaja que se puede identificar como cómic, pese a que desde el año 1997 venía advirtiendo que su último trabajo en este ámbito era inminente. De hecho, en la propia historia, incluso en la misma portada, se intuye que no se encontraba a gusto con el proyecto de Gondry, algo que confirman algunas intervenciones posteriores de la misma autora (Moore, 2018; Mok, 2019; Small Press Expo, 2018).

Se puede decir que este cómic sigue en la línea de lo autobiográfico y confesional reseñado anteriormente, aunque el contenido es menos comprometido que el que aparece en *365 days*, y mucho menos que en su anterior *My New York Diary*. En ambos casos se trataba de bitácoras mucho menos organizadas, más caóticas. A pesar de ello, puede que se trate de uno de los álbumes en los que el componente autobiográfico es más certero, dado que en los anteriores Doucet jugaba con el plano de lo real y la ficción sin dar pistas al público lector de dónde terminaba una cosa y empezaba



Figura 4. *New York Taxi*
Fuente: Doucet, 2010, pág. 38

la contraria. La diferencia con su obra autobiográfica anterior es que en esta obra el guion sí que tiene una finalidad, un principio y un fin: el proceso por el cual Michel Gondry le pide participar en su proyecto audiovisual, la grabación de este y las anécdotas que la rodean en la ciudad de Nueva York y, finalmente, la vuelta a Québec.

Desde el punto de vista estilístico y de organización de las viñetas existen varias diferencias entre *My New York Diary* y *My new New York Diary*. En primer lugar, Doucet presenta ya un estilo más maduro, menos oscuro y abigarrado, que en parte había adelantado en *El caso de Madame Paul*. En esta ocasión, las viñetas son mucho más grandes, de una página cada una, en formato apaisado, y el texto aparece tanto en bocadillos como, principalmente, al pie de la ilustración, a modo de las antiguas aleluyas. La presentación de la propia Julie es mucho más clara y definida que la que encontramos, por ejemplo, en *Dirty Plotte*. La temática, aunque sigue estando basada en la vida cotidiana de Julie, sigue un orden más determinado que en otras de sus obras. Pese a ello, el guion, centrado en el proceso de producción del proyecto audiovisual, es poco relevante en comparación con su obra anterior.

Incluye trozos de publicaciones y anuncios, uso de tramas y sombreados predibujados que aún no había incorporado, así como algunas páginas dibujadas por Michel Gondry

Carpet Sweeper Tales: ¿Cómico? ¿Fotonovela? Read it out loud

Con la publicación de *Carpet Sweeper Tales* (2016) Doucet nos conduce a su última reinención en términos de ruptura con el cómic establecido. El álbum, en un formato más reducido que sus anteriores álbumes, vuelve a estar editado por su editorial de cabecera, la canadiense *Drawn & Quarterly*. Con ello es palpable la diferencia con sus dos obras anteriormente referenciadas, que vistas con perspectiva suponen un paréntesis en su carrera artística. Esta editorial, además de ser la que la dio a conocer durante los años 90, está inconfundiblemente relacionada con el cómic, por si a alguien le quedaba alguna duda del tipo de material que presenta. Ya en la portada y en la contraportada Doucet ofrece un avance de lo que es el álbum: fotos en blanco y negro de personajes más o menos anónimos procedentes revistas de los años 50 y 60 de los que surgen unos bocadillos repletos de tipografías propias de la época que no parecen tener ningún sentido, se mire como se mire.

De hecho, esta es la intención de Julie Doucet: utilizar todos los elementos que caracterizan el cómic para desposeerlos de significado, y además publicarlo en una editorial de referencia mundial en el ámbito del cómic. En primer lugar, el dibujo, que en *365 Days* aún era protagonista, desaparece de las páginas. Solamente representa a los personajes con recortes de fotonovelas italianas, a partir de los cuales teje un relato secuencial creado con textos procedentes de revistas de los años 50 como *Home and Gardens* o *Pack-o-Fun* (Small Press Expo, 2018). El problema es que el discurso que se espera encontrar en los bocadillos desprovee a las imágenes de tal narratividad, sometiéndola al absurdo. Además, lo hace también con recortes, con cuidadas ti-

pografías que se entremezclan para componer mensajes que la autora, ya desde las primeras páginas, indica que se han de leer en voz alta, lo que acerca el mensaje a simples onomatopeyas, un lenguaje musicado o, como ella misma define, onomatopoética (Mok, 1999) o poesía sonora (Small Press Expo, 2018). Queda, por tanto, sometido a la interpretación del público lector.

Por poner un ejemplo, en la historieta titulada «*Stop!!!!!!!??*» todos los diálogos se componen de signos de puntuación: puntos, comas, comillas, exclamaciones, etc. Incluso el relato de lo que parece ser la narración externa sigue este estilo (Doucet, 2016: 117). Aún así, es posible identificar que existe un conflicto de pareja, que se da mayoritariamente en un vehículo, y cuál puede ser su origen. En este sentido, el conflicto de pareja se puede seguir en otros apartados, como el que se origina en «*Scott's True Temper*» o en «*Brdd and Catalma*». La interpretación de dichos conflictos, sin embargo, depende de cómo se interprete el mensaje, puesto que el papel de intérprete, nuevamente, se presupone activo (Rudick, 2016).

Todo ello acerca la última obra de Doucet a lo que se ha venido en denominar poesía gráfica o incluso có-

mic abstracto, más cuando el objetivo primero, según la propia autora, es no comunicar y hacerlo a partir de imágenes que retrotraen al público lector al pasado, como crítica a la sobreexposición de imágenes en la que vivimos (Small Press Expo, 2018). Con este ejercicio estilístico y lingüístico, Doucet se aproxima al concepto de *tebeos raros* que acuñó Álvaro Pons (2018), en los que se puede detectar la huída consciente de la función narrativa y una experimentación con los límites del lenguaje y las posibilidades creativas de la historieta.

Conclusiones

Julie Doucet ha demostrado a lo largo de su carrera que no es una autora que se estanque en un estilo y unas formas inamovibles. Más bien parece que su carrera se caracterice por la experimentación artística, lejos de lo que sería una dedicación al cómic con un estilo invariable y fácilmente reconocible. Así, durante los últimos años ha ido enriqueciendo sus publicaciones con prácticas que suponen una innovación respecto de sus primeras obras, pero que al mismo tiempo pueden suscitar en el público lector una sensación de sorpresa al ver la evolución de sus publicaciones, al mismo tiempo que exige una mayor atención y dedicación para interpretarlas.

Esta evolución se debe contextualizar en el seno de una crisis profesional y artística que la llevó a abandonar el cómic como medio de expresión a principios del siglo XXI. En parte, se trata de un movimiento contra un universo del cómic altamente masculinizado y con unas lógicas de producción y reproducción que acabaron conduciéndola al agotamiento laboral y creativo. A partir de esta crisis, Doucet ha transitado por diferentes caminos rupturistas que van desde la creación audiovisual o el collage, hasta la innovación en el lenguaje, pasando por la introducción de la poesía gráfica, el absurdo y la experimentación sonora y audiovisual.

Así, en *365 Days* abordó la ruptura discursiva de los hechos representados, el *storytelling* en términos cinematográficos, que dejan de ser de naturaleza notable o extraordinaria y con un hilo argumental más o menos



Figura 5. *Brdd and Catalma*
Fuente: Doucet, 2017, pág. 86

claro y tendente al clímax, para centrarse en la aburrida rutina diaria de una artista plástica en Montreal. Más tarde, rompió con el dibujo antropomorfo para utilizar elementos que anteriormente ya había incorporado en sus álbumes, como el *collage*, el dibujo abstracto o la poesía gráfica. Este es el caso de *Elle Humour*, una obra donde se pueden hallar poesía gráfica y visual y abstracción junto a *collages* y dibujos orgánicos que, con algo de imaginación, se pueden interpretar como formas humanas. Con *My new New York Diary* quebrantó las fronteras del cómic como objeto impreso y se introdujo como dibujante en un cómic autobiográfico, a la par impreso y animado, que contaba con su propio proceso de creación, desde la llamada del editor hasta el final del proceso de producción. Y, en los últimos años de su carrera, aún afronta dos rupturas más. La primera es la del abandono del dibujo como elemento central del cómic, para adoptar el *collage* y la utilización de recursos externos reciclados, en este caso la fotonovela y las revistas de mediados del siglo XX en los casos de *Elle Humour* y *Carpet Sweeper Tales*. La segunda es la ruptura del lenguaje figurativo del cómic, que deja de ser inteligible y da paso al lenguaje del absurdo, la repetición y la recreación de una sonoridad que trasciende las fronteras de los idiomas, algo que, de momento, supone su última aportación al cómic.

Bibliografía

- Brown, Andy. «Heroine». *Montreal Review of Books*. Spring, 2001, <https://mtlreviewofbooks.ca/reviews/the-madame-paul-affair/> Recuperado el 1 de diciembre de 2020.
- Byrn Køhlert, Frederik. «Female grotesques: carnivalesque subversion in the comics of Julie Doucet», *Journal of Graphic Novels and Comics*, 3(1), 2012, pp. 19-38.
- Byrn Køhlert, Frederik. *Serial Selves: Identity and Representation in Autobiographical Comics*, New Brunswick (EUA): Rutgers University Press, 2019.
- Constenla, Teresa. Julie Doucet: «Algunas veces me expuse demasiado», *El País* (en línea), 2020, https://elpais.com/cultura/2017/11/24/actualidad/1511551879_303636.html Recuperado el 27 de octubre de 2020.
- Cormier-Larose, Catherine. *Manquez de regard: enjeux intermédiatiques du texte et de l'image chez Julie Doucet et Ken Lurn* (Trabajo de Final de Máster), Montreal: Université de Montréal, 2009.
- Dagilis, Andrew. «Julie Doucet's Secretions», *The Comics Journal*, 1991, 141, pp. 98-105.
- Doucet, Julie. *365 days. A diary by Julie Doucet*. Montreal: Drawn and Quarterly, 2007.
- Doucet, Julie. *Elle Humour*. New York: Picture Box, 2006.
- Doucet, Julie. *My new New York Diary*. Brooklyn: Picturebox Inc., 2010.
- Doucet, Julie. *Cómics 1986-1993*, Logroño: Fulgencio Pimentel, 2015.
- Doucet, Julie. *Carpet Sweeper Tales*, Montreal: Drawn and Quarterly, 2016.
- Doucet, Julie. *Cómics 1994-2016*, Logroño: Fulgencio Pimentel, 2017.
- Dumez, Philippe. «Les années Julie», *Pastis* (en línea), 2001, <http://www.pastis.org/jade/cgibin/reframe.pl?http://www.pastis.org/6piedssousterre/nov01/juliedoucet.htm> Recuperado el 9 de octubre de 2020.
- Esteban, Mari Luz. «Antropología encarnada. Antropología desde una misma», *Papeles del CEIC*, 12, 2004, pp. 1-21.
- Galvan, Margaret. «From Julie Doucet to Gabrielle Bell. Feminist Genealogies of Comic Anthologies», *The comics of Julie Doucet and Gabrielle Bell. A place inside yourself*. Ed. Tahneer Oksman y Seamus O'Malley. Jackson: University Press of Mississippi, 2019, pp 3-22.
- Jennings, Dana. Drawn and Quarterly's Cartoonist Mystique. *The New York Times*. AR, 1:20-21.
- Juno, Andrea. *Dangerous Drawings: Interviews from the Subterranean World of Comix and Graphic Artists*. New York: Juno Books, 1997.
- McCloud, Scott. *Understanding Comics. The invisible art*. New York: Harper Perennial, 1994.
- Létourneau, Sophie. «On ne casera pas Julie Doucet». *Lettres québécoises*, 175, 2019, pp. 84-87.

- Mengual, Magda. «*Feminitat i feminisme en l'obra de Julie Doucet*» (Trabajo de Final de Máster), València: Universitat de València, 2020.
- Merino, Ana. «Territorialidad femenina: reflexiones sobre el impacto underground y post-underground». *Diez ensayos para pensar el cómic*. Ed. Ana Merino. León: Servicio de Publicaciones de la Universidad de León, 2017, pp. 113-133.
- Miller, Ann i Pratt, Murray (2004). «Transgressive Bodies in the work of Julie Doucet, Fabrice Neaud and Jean-Christophe Menu: Towards a Theory of the 'AutobioBD'», *Belphegor, Litterature Populaire et Culture Méditerranéenne*, 4(1), 2004 (en línea) https://dalspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/47696/04_01_Miller_trnsgr_en_cont.pdf?sequence=1&isAllowed=y Recuperado el 13 de octubre de 2020.
- Mok, Annie. «The Starting Point: An Interview with Julie Doucet» *The comics of Julie Doucet and Gabrielle Bell. A place inside yourself*. Ed. Tahneer Oksman y Seamus O'Malley. Jackson: University Press of Mississippi, 2019, pp. 197-205.
- Moore, Anne Elizabeth. *Sweet Little Cunt: The Graphic Work of Julie Doucet*. Minneapolis: Uncivilized books, 2018.
- Oksman, Tahneer. «Introduction» *The comics of Julie Doucet and Gabrielle Bell. A place inside yourself*. Ed. Tahneer Oksman y Seamus O'Malley. Jackson: University Press of Mississippi, 2019a, pp. I-LVI.
- Oksman, Tahneer. «I Really Had to Reinvent Myself: An Interview with Julie Doucet». *Los Angeles Review of Books*, 2019b (en línea), <http://staging.lareviewofbooks.org/article/i-really-had-to-reinvent-myself-an-interview-with-julie-doucet> Recuperado el 15 de octubre de 2020.
- Pons, Álvaro. «Tebeos raros: poéticas y nuevos caminos de la historieta». *Claves de la Razón Práctica*, 2018, 256, pp. 36-45.
- Richardson, Sarah. «A Very Dirty Word. Cuteness as Affective Strategy in the Comics of Julie Doucet». *The comics of Julie Doucet and Gabrielle Bell. A place inside yourself*. Eds. Tahneer Oksman i Seamus O'Malley. Jackson: University Press of Mississippi, 2019, pp. 97-121.
- Rudick, Nicole. «Carpet Sweeper Tales», *The Comics Journal* (en línea), 2016, <http://www.tcj.com/reviews/carpet-sweeper-tales/> Recuperado el 26 de noviembre de 2020.
- Small Press Expo. «SPX 2018 Panel - Cutting Up: Julie Doucet's Reinventions From Dirty Plotte to Carpet Sweeper Tales». *Youtube*, 2018 (en línea) <https://www.youtube.com/watch?v=un8Mxey2oT4> Recuperado el 3 de diciembre de 2020.
- Stark, Jessica. «My Most Secret Boredom. (Dis) Affective Narrative in Julie Doucet's «A Day in Julie Doucet's Life» and Hergé's «Adventures with Tintin: The Broken Ear»». *The comics of Julie Doucet and Gabrielle Bell. A place inside yourself*. Eds. Tahneer Oksman y Seamus O'Malley. Jackson: University Press of Mississippi, 2019, pp. 23-46.
- Triggs, Teal. «Scissors and Glue: Punk Fanzines and the Creation of a DIYAesthetic», *Journal of Design History*, 19 (1), 2006, pp. 69-83.
- Woodley, Matthew. «Plotte Twists». *The Montreal Mirror*, 22(1), 2006 (en línea) https://web.archive.org/web/20080810223933/http://www.montrealmirror.com/2006/062206/cover_art.html Recuperado el 2 de noviembre de 2020.

Daisy Dunn

BAJO LA SOMBRA DEL VESUBIO

Vida de Plinio



«Dos vidas de libros y viajes, dos historias de aventura y conocimiento entrelazadas en el colosal tapiz del Imperio romano. *Bajo la sombra del Vesubio* comienza con la erupción más famosa del mundo antiguo y sus ecos se prolongan con toda nitidez hasta nuestros días».

IRENE VALLEJO

«La sutileza de su estructura consigue en todo momento animar lo que de otra manera podría parecerse remoto. El resultado es un magistral retrato de una época, tan vívido como los escalofríos que provocó en su día el despertar del volcán».

TOM HOLLAND

Un fascinante viaje al Imperio romano del siglo I d. C.
La historia de dos de las mentes más brillantes
de la Antigüedad clásica.

SIRUELA BIBLIOTECA DE ENSAYO

Cómic, intertextualidad e intermedialidad para una crítica coeducativa

Análisis de la feminidad (anti)superheroica de Jean Grey/Phoenix

Jorge Belmonte Arocha

Recibido: 15.05.2021 — Aceptado: 08.06.2021

Titre / Title / Titolo

Bande dessinée, intertextualité et intermédialité pour une critique co-éducative: analyse de la féminité (anti)super-héroïque de Jean Grey/*Phoenix*
Comics, intertextuality and intermediality for a coeducational critique: Analysis of the (anti)superheroic femininity of Jean Grey/*Phoenix*
Fumetto, intertestualità e intermedialità per una critica coeducativa: analisi della femminilità (anti)supereroica di Jean Grey/*Phoenix*

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

La mitología propia del cómic estadounidense de superhéroes, con difusión transcultural globalizada, amplió su espacio original de las viñetas con la llegada de sus argumentos y personajes a la ficción de los medios audiovisuales, una expansión intermedial que prosiguió y se acentuó en el S. XXI. Además de esta apertura del cómic al espacio expresivo de otros medios de comunicación, se subrayará aquí su necesaria apertura al espacio reflexivo académico y educativo, planteando la oportunidad de analizar crítica e intertextualmente, con fines coeducativos, la feminidad (anti)superheroica del personaje de la editorial Marvel: Jean Grey, personaje procedente del longevo cómic *X-Men* (Stan Lee y Jack Kirby, 1963) y llevado al cine por última vez para protagonizar *Dark Phoenix* (Simon Kinberg, 2019).

La mythologie de la bande dessinée américaine de super-héros, avec une diffusion interculturelle mondialisée, a élargi son espace d'origine des cases avec l'arrivée de trames et personnages à la fiction de l'audiovisuel, une expansion intermédiaire qui s'est poursuivie et s'est accentuée au 21^{ème} siècle. En plus de cette ouverture de la bande dessinée à l'espace expressif des autres médias, sa nécessaire ouverture à l'espace de réflexion académique et pédagogique sera ici souligné, donnant l'opportunité d'analyser de manière critique et intertextuelle, à des fins co-éducatifs, la féminité (anti)super-héroïque du personnage de Marvel: Jean Grey, une personnage de la bande dessinée à vie longue *X-Men* (Stan Lee y Jack Kirby, 1963), qui a été porté à l'écran pour la dernière fois dans *Dark Phoenix* (Simon Kinberg, 2019).

The mythology of the American superhero comic book figure, characterized by a global and cross-cultural circulation, expanded its original space of comic vignettes with the arrival of its plots and characters in the universe of audiovisual media, an intermedial expansion that has continued and increased significantly in the 21st century. In addition to appreciating the opening of the comic to the expressive space of other media, we will stress the necessity of such opening for the academic and educational reflective spaces, by analysing, critically and intertextually, the (anti)superheroic femininity of one of Marvel's character with coeducational purposes: Jean Grey, a character from the long-lived *X-Men* comic book (Stan Lee y Jack Kirby, 1963), recently brought to the screen in *Dark Phoenix* (Simon Kinberg, 2019).

La mitologia del fumetto del supereroe americano, con la sua diffusione globalizzata e interculturale, ha ampliato il suo spazio originario come vignetta con l'arrivo delle sue trame e dei suoi personaggi nell'universo dei media audiovisivi, un'espansione intermediale che è continuata e si è accentuata nel XXI secolo. Oltre a fornire osservazioni sull'apertura del fumetto allo spazio espressivo di altri media, nel testo verrà sottolineata la sua necessaria apertura allo spazio riflessivo accademico ed educativo, mediante l'analisi critica e intertestuale, a fini coeducativi, della femminilità (anti)supereroica di un personaggio di Marvel: Jean Grey, un personaggio del longevo fumetto *X-Men* (Stan Lee y Jack Kirby, 1963), portato al cinema recentemente in *Dark Phoenix* (Simon Kinberg, 2019).

Palabras clave / Mots-clé / Key words / Parole chiave

Cómic, cine, Jean Grey/Phoenix, feminidad (anti)superheroica, coeducación audiovisual.

Bande dessinée, cinéma, Jean Grey/Phoenix, féminité, (anti)superheroïque, co-éducation audiovisuel.

Comic, cinema, Jean Grey/Phoenix, (anti)superheroic femininity, audiovisual coeducation.

Fumetto, cinema, Jean Grey/Phoenix, femminilità (anti)supereroica, co-educazione audiovisiva.

Este artículo pretende analizar, de forma intertextual e intermedial, la representación de la feminidad (anti) superhéroe en el personaje de cómics Marvel llamado Jean Grey. El análisis tiene la finalidad general de explorar las posibilidades coeducativas del cómic y sus adaptaciones, en el marco de una coeducación audiovisual (Belmonte, 2018) inspirada en las teorías y análisis feministas (de Lauretis, 1984, 1987; Colaizzi, 2007).

Teresa de Lauretis (1984, 1987) planteaba en sus escritos la importancia de la conexión entre género y representación, aportando sus reflexiones teóricas sobre la diferente función de los roles masculinos y femeninos en las narraciones patriarcales clásicas, sobre el vínculo mutuamente constitutivo entre violencia (la relación social) y retórica (la representación discursiva), y sobre las ficciones de todo tipo que actúan como tecnologías de género. La autora analizaba los elementos constitutivos del relato mítico patriarcal, protagonizado por el héroe activo que se construye como sujeto masculino por su propia capacidad de acción. En esta tipología narrativa clásica el personaje femenino no se constituye como héroe o sujeto, no es capaz de auto-transformación, solo resulta ser un objeto, un elemento pasivo de la trama en función del héroe masculino.

La violencia de la retórica radica así en los relatos, discursos y modos de representación que acaban imponiendo y manteniendo la hegemonía de determinados sujetos, que definen y legitiman las relaciones y las identidades que garantizan la reproducción social. En el relato patriarcal, el significado de la violencia representada está en función de cuál sea el género del objeto agredido, pues según la ideología de tal narración lo femenino ha de acabar situado en posición de objeto y lo masculino en posición de sujeto.

En relación con la violencia retórica de las narraciones patriarcales, una de las cuestiones fundamentales que ha atravesado la reflexión de la crítica feminista es la construcción cultural en estas narraciones de lo femenino (especialmente si se muestra empoderado) representado negativamente como una amenaza al orden patriarcal, y como consecuencia de ello la necesidad reaccionaria de conjurar dicha amenaza con el some-

timiento, la destrucción o la muerte de los personajes femeninos más empoderados en las representaciones ficcionales. Como ha planteado Julia Kristeva (1980), la feminidad es así concebida patriarcalmente como fuente de amenazas e inquietudes, como una Otredad que perturba al sujeto masculino. Se trata de una idea perfectamente aplicable a las ficciones sobre feminidades sobrenaturales o superpoderosas y aplicada por Barbara Creed (1993) a las representaciones de la feminidad monstruosa en el cine fantástico, por ejemplo con un capítulo en el libro de esta autora sobre la protagonista de *Carrie* (Brian de Palma, 1976), un personaje femenino que bien puede compararse, como joven, trágica y terrible telequinética que es, con la (anti)superhéroe mutante/telémeta/telequinética Jean Grey de Marvel, ambas superpoderosas y temidas, ambas destruidas por el desenlace de sus respectivas tramas originales.

El término héroe ha funcionado narratológicamente como equivalente de sujeto o protagonista de cualquier tipo de relato, de cualquier temática; cuando además la temática fuera épica, de aventuras, fantástica o semejante, el héroe no solo sería protagónico sino también épico, aventurero... heroico ya en ese doble sentido moral y semántico, contando pues con cualidades modélicas y extraordinarias. De modo correspondiente, el término antihéroe funcionaba en ese contexto narratológico inicial como su opuesto, como equivalente al de antisujeto o antagonista del relato, pudiendo identificarlo con el villano o enemigo de la historia. Pero, más allá de la narratología, el término antihéroe ha desarrollado un significado narrativo diferente y hoy mucho más extendido, el de héroe o protagonista pero con cualidades que no son modélicas, sujetos imperfectos, moralmente o en algún otro sentido, personajes que pueden ocupar la posición de un héroe en la narración pero sin cumplir o alcanzar el canon heroico, triunfando o cayendo en desgracia según el caso.

El término superhéroe, entrando ya en el género narrativo-temático superheroico como el concreto de los cómics (y otros medios) que se analizan aquí, alude a un tipo de personaje, sea protagonista, coprotagonista o secundario, que se caracteriza por poseer superpoderes o cualidades extraordinarias que usa para combatir al super-

villano o enemigo malvado de la historia, su antagonista moral y narrativo. El antihéroe en el género superheroico sería entonces un personaje también superpoderoso, que podría llegar a ocupar la posición protagonista en la narración (y combatir al supervillano o antagonista con el que no está identificado), pero sin alcanzar a ser modélico o ejemplar como superhéroe, imperfecto pues en cualidades o trayectoria. La expresión en femenino de estos conceptos se ve condicionada por la herencia cultural de las narraciones patriarcales y su violencia retórica, por la dificultad de superar la tradicional asignación de los roles de género con lo femenino en posición de objeto y lo masculino en posición de sujeto, por la representación de lo femenino empoderado como una amenaza al orden patriarcal y la necesidad reaccionaria de conjurar dicha amenaza con el sometimiento, la destrucción o la muerte en el desenlace de sus tramas. Todo ello explica que los personajes femeninos más empoderados en las representaciones ficcionales devengan tan a menudo feminidades (anti)superheróicas, no superheroínas épicas y modélicas, sino a menudo superheroínas trágicas o dramáticamente dañadas.

El cómic estadounidense de superhéroes ha gozado de una difusión transcultural globalizada, con la traducción a múltiples idiomas y la distribución en multitud de países, además experimentó ya en el S. XX cómo su particular mitología traspasó el espacio original de las viñetas con la llegada de sus argumentos y personajes a la ficción de los diferentes medios audiovisuales, una expansión intermedial que prosiguió y se acentuó enormemente en el S. XXI. Además de reconocer y analizar en este artículo la apertura del cómic de superhéroes al espacio expresivo de otros medios de comunicación se subraya también su necesaria apertura al espacio reflexivo, no solo al académico e investigador sino al formativo y educativo de distintos niveles o ámbitos. Por ello se plantea la oportunidad de analizar crítica e intertextualmente, con fines coeducativos, la feminidad (anti)superheróica de un personaje de la editorial Marvel: Jean Grey, personaje procedente del longevo cómic *X-Men* (Stan Lee y Jack Kirby, 1963) y llevado al cine por última vez para protagonizar la película *Dark Phoenix* (Simon Kinberg, 2019).

X-Men es la primera de las series de comics Marvel dedicadas a personajes mutantes y éstas continúan con éxito hasta la actualidad, convertidas en la fuente de una extensa franquicia intermedial que ha dado lugar a varias superproducciones de Hollywood, desde *X-Men* (Bryan Singer, 2000) hasta *Dark Phoenix* (Simon Kinberg, 2019). Dos décadas de films sobre mutantes en una serie cinematográfica que todavía continúa y se expande intermedialmente, más allá del cómic y el cine, como universo narrativo e imaginario audiovisual aparentemente ilimitado. *X-Men* (Lee y Kirby, 1963) presenta un grupo de mutantes que han nacido con una alteración genética por la que desarrollan superpoderes, algo que despertará más rechazo que admiración en su entorno social, que de forma discriminatoria los considera monstruos. El título *X-Men*, hombres-x, usa el genérico masculino que invisibiliza la



Figura 1

feminidad, aunque entre los personajes mutantes haya con el paso de los años cada vez más mujeres, una generalización masculina sintomática de la mayor centralidad otorgada a los personajes varones en la trama (Figura 1).

Por ello conviene analizar esas mujeres-x subordinadas por el discurso superheroico, destacar personajes femeninos como el de Jean Grey, sean (anti)heroínas o villanas, en relación con el estereotipo de la *femme fatale* y con otras representaciones de la feminidad negativas o monstruosas (Belmonte, 2015; 2017). Aunque tales personajes mutantes no sean idénticos a la mujer fatal, representan también feminidades fatales como elementos sintomáticos del miedo patriarcal al feminismo y al poder de las mujeres, de modo semejante al que señalaban tanto Doane (1991), en su análisis de la *femme fatale* hollywoodiense, como Colaizzi (2007), que expone cómo esa narración cinematográfica mostraba la doble fatalidad de la mujer fatal, mala y peligrosa para los hombres pero también para sí misma, ya que el final ideológico del relato acababa castigándola o destruyéndola. Unas lecturas feministas de la mujer fatal acordes con lo explicado antes respecto a Kristeva (1980) y Creed (1993) para las representaciones de la feminidad monstruosa. Pilar Pedraza (1991) señala a los monstruos femeninos mitológicos, las que llama bellas atroces, como representaciones antecesoras de la *femme fatale* pero también de cualquier monstruosidad femenina, mitos arcaicos del temor a lo femenino cuyos poderes sobrehumanos conectan con la mitología contemporánea de los cómics.

En *X-Men* todo el grupo de mutantes recibe rechazo a la vez que admiración, en una sociedad de *homo sapiens* que los considera de otra especie, *homo superior*, que llega a aceptarlos como héroes pero que parte de considerar a todos los mutantes monstruos temibles, dando al grupo un tono antiheroico general. Sin embargo, es Jean Grey la que llegará a ser tan poderosa y tan temible como para que la narración (patriarcal) exija su muerte, llegando al extremo radical de antisuperheroína trágica. La feminidad empoderada aparece así representada metafóricamente como mutante, como una otredad peligrosa, una monstruosidad o diferencia que exige ser reducida a identidad. Talens (2005) exponía la cuestión de la conversión forzada de la diferencia en identidad en su análisis de una



Figura 2

monstruosidad masculina, la de Drácula, como síntoma cultural de las dinámicas generales del poder social, y en efecto la matriz sociocultural dominante tiende a someter o destruir todo lo diferente, lo que valdría para la metáfora de lo mutante o monstruoso de cualquier género, pero los análisis feministas nos enseñan que, además, la sociedad patriarcal le da un valor especial a someter o destruir lo diferente cuando es femenino y empoderado, como demuestra el análisis del personaje de Jean Grey (Belmonte, 2015; 2017) que ampliaremos y desarrollaremos aquí.

X-Men comienza como un equipo mayoritariamente masculino, con una sola integrante femenina. El telépatha Profesor X, director de una escuela para jóvenes mutantes, recluta a *Cyclops*, *Angel*, *Beast* y *Iceman*, sumando al equipo ya en el n°1 de la serie a *Marvel Girl*/Jean Grey, de poderes inicialmente telequinéticos (y posteriormente también telepáticos), que pese a ser potencialmente más poderosa que sus compañeros era percibida por éstos principalmente como la belleza femenina del grupo y su objeto de deseo¹, algo expresado claramente en los primeros cómics de los años 60 (Figura 2).

¹ Objeto de deseo para los jóvenes reclutados e incluso, pese a sus reservas, para el Profesor X (Vol. 1 n° 4, 1964).

Este inicio del personaje como *Marvel Girl* (chica maravilla), cuyo nombre además de expresar la infantilización patriarcal de la mujer (porque *Iceman* siendo más joven e inmaduro era llamado ya *hombre de hielo*) también lo podemos interpretar sintomáticamente como asociado por afinidad al de la propia editorial Marvel (chica-de-Marvel), podía ser considerado por la empresa como totalmente funcional en esa época, una superheroína que daba el toque femenino al grupo y cuya inclusión resultaba supuestamente progresista para los años 60, con un perfil comedido y un nivel de poder moderado que resultaba aceptable para el patriarcado (Figura 3).

La refundación de los *X-Men* en los años 70 aportaría una mayor diversidad genérica, cultural y racial al equipo, que junto al Profesor X (mentor y líder intelectual) conservaría de la formación original a *Cyclops* (su líder operativo) y a *Marvel Girl* (la pareja de éste) pero añadiría, entre otros, a la keniana *Storm* como primera superheroína mutante negra y de origen africano, y al canadiense *Wolverine* que llegaría a ser el mutante más popular del cómic y un paradigma de super-masculinidad anti-heroica (por masculino indiscutiblemente protagónico). La llegada de las versiones filmicas acrecentaría intermedialmente aún más la importancia de *Wolverine*/Logan convirtiéndolo en su protagonista masculino y personaje principal.



Figura 4

Jean Grey, con su trágica conversión en *Dark Phoenix*, es el personaje que representa más icónicamente la fatalidad de las feminidades (anti) superheróicas en el universo narrativo del cómic, y tanto la trilogía filmica original de *X-Men* (2000-2006) como después la película más reciente *Dark Phoenix* (Simon Kinberg, 2019) ofrecen también sus versiones respectivas del ascenso y caída del fénix.

En la serie de cómics que inauguró como primera mujer-x, el extenso y complejo arco argumental de la conocida como (*Dark*) *Phoenix Saga* (Chris Claremont y Dave Cockrum/John Byrne, 1976-1980)² incluía muchos elementos diferentes a las posteriores versiones filmicas, y es considerada una de las etapas de más calidad narrativa y artística. Podemos representar metonímica y visualmente sus dos partes: *The Phoenix* (Claremont y Cockrum, 1976) y *Dark Phoenix* (Claremont y Byrne, 1980), con la contraposición de dos portadas significativas, la del n°101, que muestra el renacimiento esperanzador de Jean Grey como la poderosa *Phoenix*, surgiendo de las aguas tras salvar a su equipo, y la del n° 135, que la muestra ya corrompida y transformada en la temible *Dark Phoenix*, con su gran poder como amenaza de destrucción para los *X-Men* y para el mundo, representado simbólicamente por romper el propio nombre del grupo/título de la serie con sus manos y por cambiar el claro color verde esperanza de su traje por un infernal rojo oscuro (Figura 4).

En el inicio de este arco argumental del cómic, que acabará combinando elementos de *Space Opera* y tra-

² Comienza con el (re)nacimiento de Jean como *Phoenix* (1976) y acaba con su muerte como *Dark Phoenix* (1980).



Figura 3

gedia, Jean se había colocado al borde de la muerte para salvar a su equipo mientras regresaban a la Tierra tras una aventura espacial, pero en ese momento en que peligraba su vida es poseída por una impersonal entidad cósmica, la *Phoenix Force*, lo que evita que muera (la alusión metafórica al Fénix que renace de sus cenizas) y aumentará exponencialmente sus poderes mutantes (pero paradójicamente también desencadenará su tragedia y muerte posterior). Jean vuelve a la Tierra por tanto ya transformada en la poderosa *Phoenix* (como muestra la portada del n°101), pero pese a este renacimiento aparentemente esperanzador que parecía augurarle



Figura 5

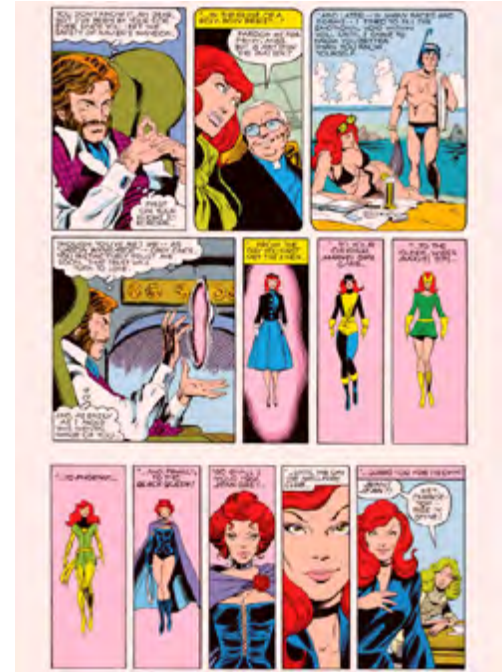


Figura 6

un mayor protagonismo, como superheroína aún más empoderada (Figura 5), la trama desarrollará en cambio las dificultades del personaje femenino para controlar funcionalmente un mayor poder y para evitar sucumbir a las intrigas masculinas.

Así Jean Grey, incluso empoderada como *Phoenix*, es víctima de un complejo argumento de manipulación/violación, de una falsa seducción por anulación de su voluntad que implica una instrumentalización tanto general como sexual por su antagonista masculino, una forma de violencia retórica/narrativa contra el personaje femenino que trunca su etapa más destacada. Jean es manipulada mentalmente y aparentemente seducida de forma progresiva por el inicialmente misterioso y presuntamente atractivo Jason Wyngarde³, un personaje que muestra el superpoder de generar imágenes mentales ilusorias con las que adoptar primero distintas apariencias agradables para acercarse a Jean, y después recrear diferentes entornos y proyectar fantasías román-

³ El nombre y aspecto del personaje Jason Wyngarde se inspiran en el actor británico Peter Wyngarde, tomando el nombre de pila de su papel más famoso, Jason King.

ticas de otra época que son inculcadas en la mente de Jean para hacerla suya en todos los sentidos. Wyngarde, que parece conocer ya desde hace tiempo a Jean, muestra su plan maquiavélico al sujeto lector en unas viñetas del cómic (Figura 6) en las que además representa con imágenes la evolución de los diferentes aspectos que ha ido teniendo Jean con los años, hasta mostrar su intención de moldearla (cual Pigmalión), por dentro y por fuera, para convertirla en la sexualizada y perversa *Black Queen*⁴ del grupo al que él pertenece y del que aspira a ser líder cuando ella esté en su poder, el *Hellfire Club*⁵.

El supuestamente atractivo Jason Wyngarde resulta ser un viejo enemigo de los *X-Men* casi olvidado, el mutante creador de ilusiones psíquicas *Mastermind* (Figura

⁴ El nombre e imagen en las viñetas de la *Black Queen* se inspiran en la presentación como *Queen of Sin* del personaje de Emma Peel, interpretado por la actriz Diana Rigg, en el episodio 21 de la serie de TV británica *The Avengers* (1966) -serie sin nada que ver con el grupo homónimo de Marvel ni con lo superheróico más allá de esto.

⁵ El *Hellfire Club* se inspira en el grupo criminal y libertino del mismo nombre que aparece en el citado episodio 21 de la serie de TV *The Avengers* (1966), en el que el actor Peter Wyngarde interpreta precisamente el papel de su líder y hace la presentación en él de la *Queen of Sin*; ambas versiones ficticias del *Hellfire Club*, la televisiva y la del cómic, se inspiran en la real agrupación pagana y hedonista homónima que nació en la Inglaterra del S.XVIII.

7), que tras ser miembro fundador de la *Brotherhood of Evil Mutants* (grupo antagonista que debuta en 1964) reaparece aquí mucho tiempo después con un nuevo aspecto ilusorio y formando parte del *Hellfire Club*, el grupo de supervillanos con tapadera de club social elitista que debuta en esta trama. Las oscuras intenciones de *Mastermind*/Jason Wyngarde⁶ son controlar el cuerpo y la mente de Jean Grey, para hacerla su amante y a la vez incorporar todo



Figura 7



Figura 8

su poder al *Hellfire Club* con su identidad corrompida como *Black Queen*, para ello no solo cuenta con su propio poder psíquico de generar imágenes ilusorias y proyectar fantasías, sino también con la complicidad de un miembro femenino del *Hellfire Club*, la telépata *White Queen*/Emma Frost⁷, que le ayudará amplificando su capacidad para manipularla accediendo a su mente (Figura 8).

El lenguaje del cómic, magistralmente utilizado por Claremont (al guion) y Byrne (al dibujo), nos narra a la perfección tan compleja y barroca trama, cuyo sesgo de mirada masculina e influencia patriarcal no le quita calidad o interés (especialmente para el análisis crítico). Así, por ejemplo, dos viñetas horizontales consecutivas (Figura 9) nos representan el contraste entre fantasía y realidad, la fantasía dieciochesca que Wyngarde proyecta en la mente de Jean mientras bailan realmente en la sede del *Hellfire Club*, fantasía en la que ella es su amante esposa, y la realidad (dentro de la ficción) en la que su pareja sen-

timental de los *X-Men*, *Cyclops*/Scott Summers, observa suspicaz el inesperado cambio de pareja y el extraño embelesamiento de Jean mientras baila con Wyngarde.

Tres viñetas posteriores (Figura 10) nos muestran que la suspicacia de Scott, más allá de los celos, era justificada, cuando tras el baile ve a Wyngarde llevarse escaleras arriba a una increíblemente sumisa Jean (también claramente sexualizada por los autores con un elegante vestido con llamativos escotes en pecho y espalda), la se-



Figura 9

⁶ La identidad de *Mastermind* como Jason Wyngarde, en nombre y aspecto, es específica de esta trama del cómic.

⁷ La dupla reina blanca/reina negra tiene una clara inspiración ajedrecística, y su apellido (Frost) indica además que su color blanco no expresa pureza sino frialdad (Belmonte, 2015) siendo también perversa y sexualizada.



Figura 10



Figura 11

gunda viñeta muestra que el villano se gira para provocar a Scott y cambiar su apariencia enseñándole su identidad real como *Mastermind* (la fantasía dieciochesca más compleja es exclusivamente para la psique de Jean pero la apariencia ilusoria de Wyngarde era general para todos los presentes), la tercera muestra ya a Scott pronunciando alarmado el nombre del supervillano tras reconocerlo y subiendo apresuradamente las escaleras tras ellos.

Otras dos viñetas (Figura 11) nos narran el desenlace de esta secuencia, cuando la primera muestra a Scott sufriendo el ataque de un gran poder tras subir las escale-

ras, y la segunda muestra que la autora del ataque que ha dejado fuera de combate al hombre-x es su compañera y pareja Jean, ya totalmente bajo el control de Wyngarde como una poderosa arma viviente, pero además ataviada como *Black Queen*.

La *Black Queen* aparece con un aspecto sexualizado y perverso, (des)vestida con ropa interior negra, ajustado y escotado corpiño, gargantilla claveteada, largos guantes, botas de cuero y látigo, como una dominatriz paradójicamente dominada y cosificada, convertida simultáneamente en arma y objeto sexual. El nombre e imagen de *Black*



Figura 12



Figura 13

Queen, como intertextualidad que abunda en el sentido de su sexualización en el cómic, se inspiran en la *Queen of Sin* (reina del pecado) que era exhibida en el episodio 21 de la serie televisiva *The Avengers* (1966) ante los miembros de aquel *Hellfire Club* (inspirador de éste del cómic), para el goce general de la mirada masculina (Figura 12).

En efecto, el plan de Wyngarde no se limita a la cosificación de Jean como arma para usar el gran poder de *Phoenix* en su propio beneficio y así ascender a líder del *Hellfire Club* (sustituyendo a Sebastian Shaw), sino que su ambición también incluye poder disfrutar antes de los favores sexuales de Jean/*Black Queen*, usando su cuerpo como objeto

sexual aprovechándose de haberla obnubilado con el artificio de su fantasía (Figura 13).

El placer y la victoria de Wyngarde no durarán mucho, pese a derrotar en batalla al resto de los *X-Men* gracias a su control de Jean/*Black Queen* y tenerlos presos e indefensos a merced del *Hellfire Club*, Scott logrará dar la vuelta a la situación. Los conceptos de amor romántico y pareja sentimental triunfan cuando el vínculo telepático permanente que Jean estableció previamente con Scott, para mantenerlos a ambos comunicados en toda circunstancia, le permite a éste reconectar con la mente de ella y pasar a combatir en el plano psíquico, como un caballero al rescate, contra el dominio de Wyngarde. Pero éste es muy fuerte y Scott parece morir en el intento ante la supuesta indiferencia de Jean, nada más lejos de la verdad, el impacto sentimental de presenciar en el plano psíquico la muerte aparente de Scott, provocada por Wyngarde, ayuda a Jean a romper su elaborada fantasía y escapar por fin del control de éste.

Jean ayuda finalmente a los *X-Men* a liberarse y derrotar al *Hellfire Club*, y se dispone a encargarse personalmente de Wyngarde. Tras acusar al villano de haberla utilizado para obtener poder (y placer), de haber escarbado en lo más profundo y reprimido de su mente para encontrar sus deseos más oscuros y volver tales fantasías femeninas en su contra, ella se toma la revancha. Las viñetas muestran en primer plano el rostro sombrío y amenazador de Jean, y en contraplano la faz aterrorizada del que poco antes la dominaba, ella sen-



Figura 14



Figura 15

tencia que si la usó para buscar el poder le va a dar más poder del que ha soñado y la viñeta muestra entonces un plano detalle del ojo de Wyngarde que, para su horror, parece contener el universo (Figura 14). El poder *Phoenix* le permite a Jean inundar la mente del villano de conciencia cósmica, pero, como ella sabía, la psique del ambicioso *Mastermind*, pese a su apodo, no admite tanto poder/saber y acaba destruida, quedando tirado en el suelo, paradójicamente, como un despojo humano sin mente.

Pero la oscuridad en el rostro de Jean, sus palabras y sus actos, auguran el siguiente giro argumental. Como ella señalaba, las fantasías proyectadas por Wyngarde respondían a sus deseos femeninos más turbios y reprimidos (¿los de Jean Grey o los de su versión poseída ya por la *Phoenix Force* cuyo fuego estimula las pasio-

nes?), eran románticas pero también crueles y, aunque manipulada, sucumbió y participó activamente en ellas. Esa experiencia reciente y extrema de ser la *Black Queen* creada por Wyngarde, junto al poder *Phoenix* que la posee y está cada vez más desatado, alimentan su lado más fiero y oscuro dando paso a su transformación en *Dark Phoenix*. Simbólicamente, las palabras de su boca que podemos leer en la viñeta que la presenta como *Dark Phoenix* (Figura 15) son idénticas a las de la viñeta que la presentaba años atrás como *Phoenix*, pero dramáticamente resignificadas, lo que en 1976 era un canto de esperanza al verla resucitar en 1980 se ha vuelto una grave amenaza al verla mostrar su lado oscuro.

Jean Grey alcanza en ese momento la cima de su poder, pero acaba moral y mentalmente corrompida del todo al haber renacido de nuevo como la peligrosa y casi omnipotente *Dark Phoenix*, identidad fatal de bella atroz que no solo se enfrenta a los *X-Men* y los derrota fácilmente sino que, como una depredadora cósmica voraz, se traslada rápidamente a una galaxia lejana y destruye el sol de otro sistema para alimentarse de su energía, exterminando así a la civilización D'Barí que habita el planeta cercano.

La tragedia concluirá definitivamente, tras varios enfrentamientos con los *X-Men* y contra un ejército extraterrestre del Imperio Shi'ar, por la acción sacrificial de la propia Jean Grey que asume su destino fatal y la expiación de sus pecados. Jean había recuperado tem-



Figura 16

poralmente su conciencia y afrontado el remordimiento por su acto de exterminio, así como la incapacidad de los *X-Men* (o cualquier otro) para detener al monstruo imparable que es *Dark Phoenix*, en el que volvería a convertirse inevitablemente, por lo que pone fin ella misma al problema activando telepáticamente un arma alienígena y suicidándose ante su amado *Scott* (Figura 16) como acto de sacrificio y redención⁸.

El personaje *Watcher*, un observador alienígena inmortal que actúa como narrador omnisciente intradieético del nº137 en el que Jean Grey muere, abriendo y cerrando la narración, orienta la interpretación del relato con su discurso final (Figura 17). En él, llama literalmente *niña* a Jean (pese a ser una joven adulta), afirma que recibió un gran poder que no era capaz de manejar, añade que la *Phoenix Force* estimula las pasiones más primarias y que al ser Jean una criatura pasional no pudo evitar sucumbir a ellas convirtiéndose en *Dark Phoenix*, pero concluye que cuando Jean afrontó el dilema de vivir como un dios (una diosa del mal) o morir como humana (una mujer de bien) eligió heroicamente sacrificar su vida y redimirse.

El discurso del observador alienígena (pero masculino) pretende ser apologético y elogiar la capacidad de sacrificio de Jean, pero no deja de ser un intento de justificar las elecciones narrativas, su devenir y el desenlace de su muerte. Además, aunque usa expresiones generalizadoras como *la humanidad* al desplegar sus argumentos, se refiere al caso de un personaje femenino, por lo que sí podemos analizarlo en conexión con el discurso patriarcal que infantiliza a las mujeres (cuando llama *niña* a Jean), que las considera incapaces para asignarles grandes obras o responsabilidades (cuando afirma que Jean recibió un gran poder que no era capaz de manejar) y que identifica a las mujeres con la pasión destacando en los hombres la razón (cuando enfatiza que Jean como criatura pasional no pudo evitar ser seducida y caer en el lado oscuro de la *Phoenix Force*).



Figura 17

De este modo, más allá de apologías, tanto el discurso de *Watcher* como toda la narración y su desenlace trágico conectan con el discurso patriarcal y su violencia retórica, por representar al personaje femenino más empoderado convertido en amenaza al orden establecido y argumentar entonces la necesidad de restablecerlo con el sometimiento o la muerte de ella como desenlace de su trama. Eso explica que Jean Grey, una vez tan empoderada, devenga fatalmente *Dark Phoenix* y no pueda seguir siendo, simplemente, *Phoenix*; la enunciación masculina y el discurso patriarcal no le dejan ser una superheroína épica, la obligan a ser una villana o una (anti)superheroína trágica.

Cabe mencionar que los coautores, Chris Claremont y John Byrne, declararon que no estaban de acuerdo inicialmente con el desenlace de la muerte de Jean Grey, y que la opción de Claremont era desempoderarla completamente (quitarle tanto el poder *Phoenix* como sus poderes mutantes innatos) como forma de castigo y de acabar con su amenaza pero salvando su vida (en 1984 sí conseguiría que se publicara un nº especial fuera de

⁸ La muerte en el cómic superheróico rara vez es definitiva, así que después vía clonaciones, resurrecciones, reencarnaciones y otros giros narrativos resignificados, Phoenix, Jean Grey o sus dobles irán reapareciendo.



Figura 18



Figura 19

continuidad con este final alternativo), pero en 1980 el editor Jim Shooter presionó hasta conseguir publicar el desenlace oficial con la muerte de Jean Grey (que consiguió incrementar las ventas de la serie e impactar culturalmente como hito del cómic). Cabe también añadir que, desde un análisis feminista, el final alternativo de

Claremont, desempoderarla y dejarla viva pero débil y frágil en los brazos protectores de su amado Scott, resulta también un discurso patriarcal, ya que, después de empoderarla tanto como *Phoenix*, hacerle pasar por el abuso de Wyngarde como *Black Queen* y corromperla como *Dark Phoenix*, el desempoderarla completamente para volverla sumisa aún responde a la fórmula patriarcal: sometimiento o muerte.

Consideremos ahora las versiones filmicas de la tragedia de Jean Grey, tanto la que cierra la trilogía original de *X-Men* (2000-2006) como la de su película más reciente *Dark Phoenix* (Simon Kinberg, 2019). En ambas se elimina completamente toda la trama del *Hellfire Club*⁹, desapareciendo el complejo argumento de manipulación e instrumentalización general y sexual de Jean Grey por Jason Wyngarde, su perversión y sexualización como *Black Queen*. Solo en la última versión de 2019 se incluye el argumento, transformado y reducido, de la *Phoenix Force* (sin llamarla así) como poder cósmico. Pero en ambas, pese a sus diferencias, Jean Grey es representada como una (anti) superheroína trágica, demasiado poderosa para no ser peligrosa.

La versión de la tragedia de Jean Grey en la trilogía filmica inicial (Belmonte, 2015; 2017), finaliza con su muerte en *X-Men III: The Last Stand* (Brett Ratner, 2006). El Profesor X,

en un *flashback* inicial, visita a Jean durante su pubertad para ofrecerle su escuela de jóvenes mutantes, detecta en ella un poder innato mayor que el suyo y lo reprime

⁹ El *Hellfire Club* aparecerá solo en la película, *X-Men: First Class* (2011), pero sin Jason Wyngarde y desvinculado completamente de Jean Grey y de esta trama del cómic.

instalando en su mente unas barreras psíquicas (metáfora del Super-yo) provocando así una escisión entre la identidad consciente de Jean (su Yo) y la parte reprimida, mucho más poderosa y oscura (su Ello), que llama *Phoenix*. Esta parte reprimida por considerarla peligrosa, como poder que ya existía en Jean, es la que retornará potenciada por la propia represión como (*Dark*) *Phoenix*. Por tanto se tratará del retorno de lo reprimido patriarcalmente en forma de feminidad monstruosa (Figura 18), y la feminidad es representada monstruosa por el discurso patriarcal porque su poder (de uno u otro tipo) asusta, por lo que se plantea someterla o destruirla (como ya se hizo por ejemplo con la construcción cultural de la bruja).

Jean, ya integrada como adulta en los *X-Men*, pareció morir heroicamente tras salvar al grupo, pero renace para volver como *Phoenix*¹⁰ y, con todo su poder y furia liberados de la represión, matará a *Cyclops* y al Profesor X, antes de morir finalmente a manos de *Wolverine*. En el film, como una sirena¹¹, atrae telepáticamente a *Cyclops* para que sus rayos ópticos le ayuden a emerger de su tumba acuática, después de usarlo contiene telequinéticamente hasta anularlo el poder de Scott para matarlo con un beso fatal. Este acto vil es una (per)versión del momento aun romántico y benigno en el cómic¹² en que Jean contiene y anula el poder de su amado, pero para poder mirar sus ojos y besarle como pareja (ya que sus rayos ópticos son incesantes sin el visor o los ojos cerrados). Su poder como *Phoenix* (metáfora del empoderamiento femenino) capaz de anular del todo el poder óptico de *Cyclops*/Scott (metáfora del poder fálico de la mirada masculina) es aquí representado de modo más extremadamente negativo y patriarcalmente reaccionario que lo era en el cómic original (Figura 19).

Además, en este film es Jean, atroz y fatal, la que cosifica y utiliza a Scott (cuando en el cómic era Wyngarde el que cosificaba y utilizaba a Jean), matándolo después de usarlo. Luego, representada como Ello femenino



Figura 20

desatado que sigue cosificando a los hombres, intentará seducir a *Wolverine*, para consumar un triángulo sugerido desde el primer film pero que no había llegado más allá del deseo, viéndose frustrada por la resistencia estoica del auténtico protagonista masculino (Figura 20).

En su enfrentamiento posterior con el Profesor X, Jean/*Phoenix* se vengará de su represión psíquica matando al telépata que la había acogido desde tan joven a cambio de castrar/reprimir la mayor parte de su poder como mutante/mujer. En el cómic Jean le atacaba y amenazaba pero no lo mataba, sino que le permitía reprimir temporalmente al *Phoenix*. Matar al Profesor X en este film representa un acto femenino criminalmente subversivo que mata al padre simbólico, la figura (de la ley) del padre, por eso para un discurso patriarcal Jean aquí merece la muerte, no solo mata, mata a la figura que encarna simbólicamente el patriarcado (Figura 21).

Phoenix atacará a los *X-Men* en la batalla final, siendo mucho más poderosa que todos ellos, sólo tiene un enemigo capaz de derrotarla, su propia psique pero escindida por el Profesor X en dos: Jean/*Phoenix*, la escisión de la subjetividad femenina en la buena/mala mujer por la socialización moral patriarcal. El Super-yo producto del Profesor X impulsa finalmente al Yo/Jean a imponerse brevemente al Ello/*Phoenix* para implorarle a *Wolverine*: «sálvame», lo que él hace matándola antes de que los destruya. En el cómic Jean controlaba un arma mientras se despedía de *Cyclops*/Scott y provocaba su disparo para

¹⁰ Identidad que tomó el control de su psique por el estrés de necesitar un poder mayor para salvar al grupo.

¹¹ Una de las bellas atrocidades de la mitología de las que escribía Pilar Pedraza.

¹² En el nº 132, pero antes de ser sometida por Wyngarde como Black Queen y atacar (nunca matar) a Scott.



Figura 21

sacrificarse. En el film se privilegia la relación con *Wolverine* y su agencia masculina, Jean pide la muerte dejando que las garras (fállicas) del super-hombre acaben con su vida. Sería el tesoro ideológico final para restablecer el orden (Burch, 1987) y, desde un análisis feminista, el fin de un relato patriarcal: si el mutante más poderoso es mujer su destino ha de ser fatal para que el patriarcado no se sienta amenazado. El contraste entre los desenlaces trágicos de cómic (1980) y film (2006) muestra mayor agencia femenina en el primero, que resulta, paradójicamente, algo menos patriarcal (Figura 22).

Jean Grey reaparecerá como imagen onírica en *The Wolverine* (2013), fruto del trauma del protagonista por matarla. El posterior viaje al pasado de *Wolverine*, en *X-Men: Days of Future Past* (2014), produce una línea temporal alternativa

en la que Jean y otros fallecidos siguen vivos y que reinicia la serie. En *X-Men: Apocalypse* (2016) la reaparición de una joven Jean Grey, a la que el Profesor X anima a liberar su poder para derrotar al antagonista masculino *Apocalypse*, abre la posibilidad de reinterpretación del personaje como imagen positiva pero también la de otra nueva versión fílmica de la *Dark Phoenix* trágica y fatal (Belmonte, 2017).

Dark Phoenix (Simon Kinberg, 2019), según declaraciones de Kinberg como su director y guionista, es un intento de superar las críticas que había recibido la película de 2006 dirigida por Ratner (y que Kinberg había guionizado), pretendiendo ofrecer una mejor historia y una versión del cómic más adecuada. El resultado es un film ambivalente (Figura 23), que como adaptación incorpora algunos elementos del cómic pero también excluye otros de interés, y que como narración del siglo XXI intenta plasmar algunos elementos de afinidad feminista pero sigue conectando con el discurso patriarcal. Su protagonista es ya Jean Grey, y su *voice over* como personaje principal abre la película sobre fondo negro anticipando una serie de cuestiones sobre la identidad, las expectativas sociales, el destino o la fatalidad, la (in) capacidad de autocontrol y la posibilidad de evolución/trascendencia, previamente al inicio de la acción y a que la historia desarrolle tales conflictos.

Se nos muestra a Jean desde niña presuntamente inocente pero ya perturbadora, oscura y peligrosa, con poderes innatos e inmaduros de consecuencias letales. Mientras su madre conduce el coche familiar, en el que



Figura 22

también viajan su padre y ella, hay una leve discusión porque Jean quiere cambiar la música de la radio y, ante la negativa materna, empieza a hacerlo telequinéticamente, en ese momento de tensión Jean exige silencio y deja inconsciente telepáticamente a su madre provocando que se estrellen y ésta muera (aparentemente muere también su padre) mientras Jean, espontáneamente, solo se protege a sí misma (no a sus padres) con un campo de fuerza telequinética (Figura 24). La manera en que se representa cómo causa el desastre y la frialdad con la que reacciona ante la supuesta muerte de sus dos progenitores no solo apuntan al peligroso descontrol de sus poderes, también a una base de maldad y/o egoísmo infantil que no existía en el cómic, conectando con el enfoque de la versión filmica anterior y de otras ficciones sobre hijas monstruosas.

Esta representación siniestra de la protagonista contrasta con las intenciones presuntamente optimistas y empoderantes (del film y) del Profesor X, que informa a Jean de que sus padres han muerto y se ofrece a ayudarla, a enseñarle a utilizar sus poderes para el bien, a arreglar lo que ella rompa y a evitar que rompa nada más; cuando Jean le pregunta si también va a arreglarla a ella le responde, significativamente, que no, porque no está estropeada (expresando así que respeta su identidad/diferencia). Estos diálogos, escritos por Kinberg, son



Figura 23

mucho más un metadiscurso intentando desmarcarse de su guion anterior de 2006 y del intervencionismo de aquel Profesor X (sin conseguirlo), que conversaciones verosímiles o coherentes. El mentor está mintiendo a la niña, ocultándole que solo ha muerto su madre y que su padre sigue vivo, además descubriremos que vuelve a instalarle barreras telepáticas para reprimirla.

El siguiente acontecimiento, con Jean como joven adulta, será el encuentro con la fuerza cósmica que la empoderará pero desencadenará que vuelva a matar a una mujer significativa para ella y que sea vista como *Dark Phoenix*. Se trata de una acción heroica (inspirada muy lejanamente en el argumento original de la creación de *Phoenix* en el cómic) pero que tendrá consecuencias indirectas fatales. Jean acude junto al resto de *X-Men* para salvar a la tripulación de un transbordador espacial, misión encargada directamente por una llamada presidencial al Profesor X, lo consiguen pero en el proceso la protagonista se expone a una extraña energía y la absorbe completamente en su cuerpo (Figura 25).

No obstante, Jean sigue viva y el equipo regresa triunfante. La líder operativa del grupo, que en el film no es el joven Scott (pareja de Jean) sino la más madura *Mystique*, se muestra crítica con las órdenes del Profesor X y con el peligro sufrido por su equipo, muy especialmente por Jean que ha sido clave del éxito en la misión pero arriesgando su vida, por ello cuestiona la autoridad patriarcal desde su emergente liderazgo afirmando



Figura 24



Figura 25



Figura 26

que al ser las mujeres como Jean las que salvan a los hombres el grupo debería llamarse *X-Women*. Tanto el liderazgo femenino y crítico de *Mystique* como su frase sobre el nombre del grupo son un guiño explícito al feminismo, pero se contradicen con otros elementos de la narración incluido el destino que corre ella misma.

Cuando Jean experimenta el incontrolable incremento de sus poderes, como efecto de la energía cósmica absorbida, descubre telepáticamente que el Profesor X le ocultó que su padre seguía vivo y furiosa vuelve a su antiguo hogar familiar, donde se reencuentra con él y comprueba que voluntariamente la abandonó. En ese momento llegan los *X-Men*, ya que el Profesor X ha informado al grupo de la verdad (recibiendo de nuevo las críticas de *Mystique* por mentir y manipular a Jean), el equipo intenta hacer entrar en razón a la protagonista (Figura 26) pero ésta se muestra colérica y se desata el enfrentamiento (Figura 27), con el resultado trágico de la muerte de *Mystique* (Figura 28) por la ira y el poder telequinético descontrolado de Jean (que la aleja de sí con tanta fuerza que la empala inintencionadamente). Aunque luego la llore, es la segunda mujer que la quería y a la que mata, la compañera que más empática y comprensiva ha sido con ella, que además reivindicaba desde su sororidad y liderazgo el papel activo de las mujeres, muerte que aparta esta historia de un enfoque feminista.

La muerte de *Mystique* provoca que dos hombres busquen venganza contra Jean, *Beast*, pareja de la fallecida al que ella animaba a cuestionar la autoridad patriarcal del Profesor X, y *Magneto*, antiguo aliado/opponente que también la amaba, pero ambos acabarán lu-



Figura 27



Figura 28



Figura 29

chando al lado de Jean contra los antagonistas reales del film, los D'Bari. En el cómic original, Jean se alimentaba del sol que daba vida a un planeta alienígena y exterminaba así a su pacífica gente, aunque años después se supiera que algunos de ellos habían sobrevivido al estar ausentes del planeta durante el suceso, como el llamado Vuk. En este film, los D'Bari supervivientes no son pacíficos, su mundo no fue destruido por Jean/ (*Dark*) *Phoenix* sino por la fuerza cósmica antes de poseerla (lo que la exculpa del genocidio), pero ellos buscaban esa energía¹³ para controlarla y colonizar/conquistar un planeta nuevo.

¹³ A la que no dan nombre.



Figura 30

Vuk lidera aquí la infiltración/invasión, utilizando su poder metamórfico¹⁴ para imitar la forma de una mujer rubia que en su primera aparición vestida de blanco recuerda visualmente a *White Queen*/Emma Frost (Figura 29), se trata de un guiño intertextual al cómic original, ya que, pese a no ser ese personaje, Kinberg reconoció que fusionó antagonistas diversos del cómic para crear al del film, así podemos observar en Vuk: la manipulación de Wyngarde (sin la parte sexual), la persecución beligerante de los Shi'ar (sin la parte justiciera), la capacidad transformadora de los Skrull... sin ser ninguno de ellos, pero su apariencia femenina sí es la de Emma, dando a su combate con Jean ese carácter visualmente intertextual (Figura 30).

Ese combate final con Vuk es simultáneamente otro guiño intertextual al cómic, a nivel conceptual, como

¹⁴ Que los D'Bari del cómic no poseen.



cita del momento antes analizado en que Jean inunda la mente de Wyngarde de poder/saber cósmico destruyéndola, ya que aquí inunda el cuerpo de Vuk de poder cósmico (que éste perseguía pero tampoco puede contener) destruyéndolo también. Jean destruye al antagonista D'Bari y se eleva hacia el espacio, desapareciendo en él como trascendencia/autoexilio tras crear la forma de un enorme ave fénix con su gran energía (Figura 31), la misma energía cósmica que antes de entrar en ella era amorfa y anónima (a diferencia del cómic donde las civilizaciones extraterrestres la llamaban *Phoenix Force* y aparecía como ave de fuego aun desconectada de Jean) por lo que su forma de fénix deriva aquí de la psique de Jean, que recuerda cómo la llamaba así el alumnado de la escuela de mutantes cuando volvió resucitada de la misión espacial, indicando que sigue viva y consciente de sí.

Por lo tanto Jean/*Phoenix* sigue viva, pero eso no hace al film actual más feminista que el de 2006, sigue viva porque no ha matado a ninguna figura patriarcal (su padre y el Profesor X siguen vivos) pero sí ha matado a dos mujeres importantes: su madre que conducía el coche familiar (en vez de su padre) y *Mystique* que conducía las misiones del equipo reivindicando a las

X-Women (y desafiando la autoridad del Profesor X), la muerte de esas dos mujeres no parece tan grave para un discurso patriarcal, que en vez de destruirla, la exilia.

Esta película parece cuestionar el patriarcado pero lo perpetúa, la escuela de mutantes cambia su nombre, sustituye el del Profesor X por el de Jean como homenaje (pero ella acaba exiliada sola en el espacio mientras él disfruta de su jubilación en un café con *Magneto*) y la escuela pasa a ser dirigida por otro hombre, *Beast/Hank*, que coloca la foto de su difunta pareja *Mystique* en el despacho también como homenaje. Pero para un enfoque feminista, en vez de tanta muerte y homenaje a las mujeres ausentes, habría sido mejor que *Mystique* dirigiera la escuela y el equipo, como líder emergente que era, de forma más igualitaria, quizás un *X-People* más inclusivo que ayudara a Jean a controlar su ira y su poder sin manipularla ni reprimirla, en vez de verla exiliada. Cuando Vuk llama débil a Jean por su emocionalidad (acusación a las mujeres típica del patriarcado), Jean responde: «mis emociones me hacen fuerte», antes de elevarse para que su explosión de energía no dañe a su gente y exiliarse tras acabar con el antagonista. Quedar sola en el espacio, alejada de sus seres queridos, no es algo deseable para quien afirma la importancia de sus sentimientos, y mu-



Figura 31

cho más acorde con el feminismo que la enunciación de esa frase habría sido un guion en el que Jean no matara a mujeres y un final en el que ni muriera ni quedara aislada.

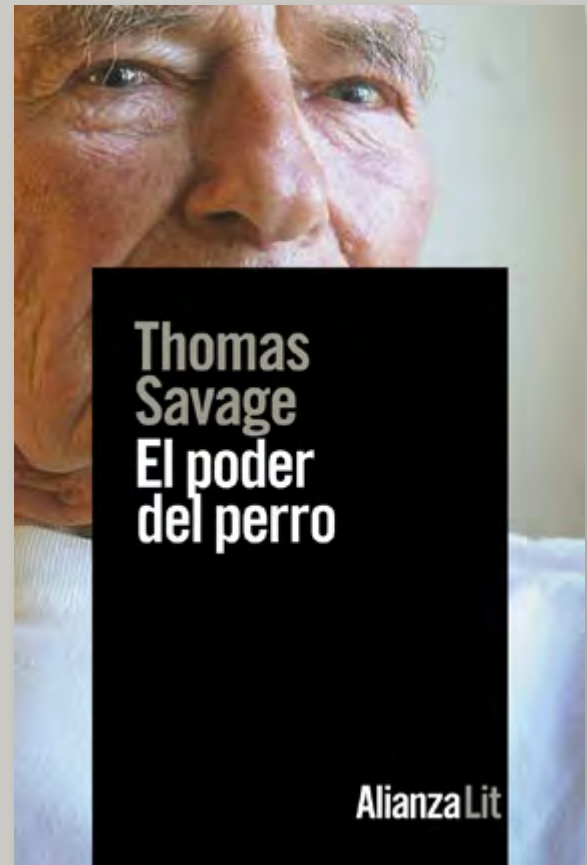
Bibliografía

- Belmonte, Jorge. «Fantasías sobre feminidad, fatalidad y mutación: del cómic al imaginario de la cultura audiovisual». *Dossiers Feministes*, 20, 2015, pp. 141-156.
- Belmonte, Jorge. «Mutantes, *mutatis mutandis*: de metáfora transcultural e intermedial sobre la juventud a objeto para una coeducación audiovisual». *EU-topías. Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos*, 14, 2017, pp. 101-120.
- Belmonte, Jorge. «Coeducación audiovisual, cultura mediática y crítica de la sociedad patriarcal». *Educación, cultura y sociedad: espacios críticos*. Coords. Miriam Abiétar, Jorge Belmonte y Elena Giménez, Valencia: Tirant lo Blanch, 2018, pp. 31-45.
- Bucciferro, Claudia, ed. *The X-Men films: a cultural analysis*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2016.
- Burch, Noël. *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra, 1987.
- Cocca, Carolyn. *Superwomen: Gender, Power, and Representation*. New York: Bloomsbury Academic, 2016.
- Colaizzi, Giulia. *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual*. Biblioteca Nueva: Madrid, 2007.
- Creed, Barbara. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. Routledge: New York, 1993.
- De Lauretis, Teresa. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Indiana University Press: Bloomington, 1984.
- De Lauretis, Teresa. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*. Indiana University Press: Bloomington, 1987.
- Doane, Mary Ann. *Femmes Fatales*. New York: Routledge, 1991.
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. Siglo XXI: Buenos Aires, 1980.
- Pedraza, Pilar. *La bella, enigma y pesadilla*, Barcelona: Tusquets, 1991.
- Prater, Lenise. «Gender and power: The Phoenix/Jean Grey across time and media». *Colloquy: Text, Theory, Critique*, 24, 2012, pp. 159-170.
- Talens, Jenaro. «Políticas y laberintos del imaginario. Drácula como síntoma». *El cine y lo siniestro*. Eds. Jesús Angel Baca y Alfonso Galindo. Almería: Diputación de Almería, 2005, pp. 122-150.

Alianza editorial



**La ficción como
única verdad
capaz de contar
el mundo...
a pesar de todo**





CALEIDOSCOPIO
KALÉIDOSCOPE
KALEIDOSCOPE
CALEIDOSCOPIO

BIBLIOTECA **BlowUp** LIBROS ÚNICOS

Alberto García-Alix Moriremos mirando

TEXTOS COMPLETOS



LA FABRICA

Alberto García-Alix, *Moriremos mirando*. Textos completos. 2ª edición ampliada y actualizada, Madrid: La Fábrica, 2021, 382 págs.

Alberto García-Alix: donde habite el deseo

Representar el «lado oscuro», sin *glamour*, tiene sus riesgos. Miseria, desclasamiento o sufrimiento hechos imagen (en un sentido amplio, imagen fotográfica, pictórica, literaria, de pensamiento....) pueden convertirse en *alibi* de la mala conciencia o del efectismo por la vía de la estetización (peligro que García-Alix detectaba en

Sebastião Salgado) o, simplemente, permitir la apropiación paternalista y su tranquilizador, en el fondo, «no va conmigo». Fotografiar el sufrimiento, la debacle, los *olvidados*...., pero ¿con qué objeto?

Las fotografías de García-Alix cortocircuitan esa posición en el espectador. En primer lugar, situándose dentro y fuera. Él se integra, hasta cierto punto, en ese lumpen. Se sitúa, al mismo tiempo, dentro y fuera. El que mira y lo mirado se encuentran bajo la forma del «autorretrato».

Pero, por otra parte, García-Alix no está documentando una «realidad» sociológica (el «mundo de las drogas», la China del siglo XXI, los moteros y sus Harley, etc.), por lo tanto, no le es dado al que mira sus fotografías tranquilizarse con el espejismo del que ha aprendido algo, del que ha «empatizado» con el objeto representado o al que algo de este objeto le ha sido desvelado. El espectador se queda en el limbo. La cosa aún seguiría funcionando, pese a todo, si, entre los múltiples «chutes» que aparecen en su producción no estuviera el del propio enunciador. Esta entrada tajante del fotógrafo en el cuerpo del enunciado a través de los numerosos autorretratos cobra toda su relevancia contemplada a esta luz y fulmina la relación canónica del espectador con una fotografía que, tras un seductor amago documental, invitándonos, aparentemente, a hacer turismo por «el lado oscuro», nos deja, solitos, en compañía del Minotauro.

«Sin cámara veo la realidad, cuando miro por el objetivo la invento», decía García-Alix en una entrevista. Ante esta consideración hay que descartar dos cosas: la primera, obvia, pero sistemáticamente olvidada: la fotografía no «reproduce» la realidad. La segunda: no se trata simplemente de que el punto de vista condicione la realidad y que, por lo tanto, «reste» o haga imposible esa dimensión utópica de la duplicación «objetiva» del mundo (tan utópica como carente de interés, por lo demás). Pero no, todavía falta una tercera salida de socorro que hay que excluir: no se trata de darle el «toque» artístico al material *crudo* de lo real. Antes se trataría de *crear lo crudo*, lo cual, contra todo pronóstico, requiere mucha cocina, porque lo que normalmente se venden

como «hechos», *raw material*, en la fotografía llamada documental son, en realidad, productos ultraprocesados.

Entramos, a base de descartes, en un territorio escurridizo. Hay una fotografía de García-Alix que documenta especialmente bien este territorio escurridizo, superficie de hielo en impecable blanco y negro: la fotografía de su hermano «colocado» (lo turbio de su mirada es bastante inequívoco) sentado en la cama con su hija pequeña, un bebé de unos meses (1982). Pues bien, lo que embarga la imagen no es el hecho de documentar «el drama de la droga», tampoco el gesto tan habitual del fotógrafo de turismo por el «lado oscuro», tampoco el del fotógrafo que ha perdido la distancia con lo fotografiado. Está, en primer lugar, el drama del posado. Lo que se retrata es, primero, un fuera de lugar, pose forzada e incómoda *en el lugar del padre*. Ni siquiera el hecho de estar bajo el efecto de las drogas relaja al personaje, completamente des-colocado en esa función paterna. Y si algo documenta esa fotografía es ese fuera de lugar. Yo diría que todas las fotografías de García-Alix documentan lo mismo: un fuera de lugar, un al margen de las férreas normas que la «buena sociedad» impone en términos de comparecencia, esto es, de representación. A ningún personaje le sienta bien el traje de la convención y de la norma, demasiado holgado, demasiado estrecho.... pero, lo que es aún más radical: el ropaje de la marginalidad también se presenta y se vive por los personajes como un disfraz. Se sustraen, por tanto, en su misterio, a la lógica de la norma y a la de la marginalidad. Ninguno se cree las palabras de ninguna tribu, solo las ponen en escena. Y debajo de esas palabras, se juegan la vida y la muerte.

El momento del «chute», que es el momento del limbo, del purgatorio o del entrambosmundos, se representa con toda la precisión, con enorme concentración al introducir la jeringuilla, rito de paso. Tránsito entre dos mundos, ninguno de los cuales es el centro. El centro es ese momento de transición que queda representado por la aguja penetrando la piel. Pero todos son ritos de paso: también la Harley, con todo su ceremonial objetivo y vestimentario, con toda su parafernalia, fragmentada quizás en memoria de Rodchenko, la puesta en

escena vestimentaria de los «olvidados» que pueblan el mundo fotográfico de García-Alix. También él, el fotógrafo, se busca un lugar en esa «tribu» que documenta. De nuevo, dentro y fuera, igual que con la droga. El inadaptado, el *outsider* y el artista están en la misma línea, pero con diferentes intensidades. La dimensión del método, que puede ser la de la salvación, modula esas intensidades: el arte como método, disciplina del mirar. El fotógrafo es un *outsider* con la mirada disciplinada. Es el que mira y se mira a través de un dispositivo. El que ha desnaturalizado la mirada instituida interponiendo un mecanismo no tanto de captación como de «revelado». Esto es importante. No se trata simplemente de aplicar el ojo al objetivo. La mirada de García-Alix requiere latencia. *Se revela*, literal y metafóricamente. Cobra existencia en ese momento transicional en el que se fusionan el momento de la toma, la mirada-objetivo, y del revelado, la mirada-revelado. Latencia analógica, obliterada en lo digital, con todas las consecuencias.

Los retratos de García-Alix, incluidos los autorretratos, presentan una cierta forma de mirar a cámara. ¿Cómo caracterizar esa mirada? En parte retadora, pero sutilmente. En parte temerosa, desconfiada. Es un careo. Un careo de miradas. Una cierta sospecha, desconfianza, se intuye un cierto riesgo. ¿Qué quieres de mí?, se preguntan los capturados, los cautivos. No se es fotografiado en vano. García-Alix usa la expresión «tirar» cuando habla de hacer una fotografía, como quien lanza una flecha con el arco o lanza una piedra al agua y se empiezan a generar ondas en la superficie. Se autorretrata con los ojos cerrados, como si el destino de la mirada al ojo de la cámara fuese el de la esposa de Lot.

Esos retratados de García-Alix no nos están mirando a nosotros. Su mirada fija y frontal no nos interpela. Hay algo que cortocircuita esa ilusión óptica. ¿Qué es? No se fotografía en vano, se intuye. Peligro. Cámara oracular, vidente. Hay una fotografía titulada «La modelo» (1988), el cuerpo hasta los senos enterrado en la tierra, Eros (Tánatos), la mirada seductora, arácnida y, a lo lejos, temerosa, como quien está temeroso de Dios, del futuro cadáver. Walter Benjamin documentaba los paseos de Moda y Muerte.

Pasemos a lo paisajes interiores y exteriores, a los detalles inanimados. Habitaciones, cocinas, míseras, sucias o absolutamente frugales, en las que el fotógrafo *también ha habitado*. Ese es el giro radical. Ha habitado, pero está fuera y dentro al mismo tiempo. Véanse «Mi habitación en Barcelona» (1978), «Mi cocina» (1982), «Mi habitación en Alicante» (1988), «Mi habitación en Tánger (1990).

El fotografiado, por tanto, acepta el reto y mira: receptor, receloso, temeroso, supersticioso...

No hay posibilidad de adoptar por parte del que contempla las fotografías de García-Alix ninguna posición de superioridad frente a lo fotografiado. El característico gesto, en el fondo condescendiente frente a las miserias ajenas que se nos muestran en tantas fotografías, no es posible. Estamos, como espectadores, como miradas, desprotegidos, a la intemperie, sin asideros, incómodos. Y esa incomodidad no viene de los representados y su escenografía. Con escenas más brutales nos hemos encontrado, nos encontramos todos los días sin que nos generen el «rechazo», la violencia que producen las imágenes de García-Alix, en las que de repente nos encontramos con que ha caído el espejismo, la ilusión óptica que identifica nuestro ojo con el de la cámara y *somos mirados*, somos lo mirado, igual que los fotografiados.

Y esto que digo no tiene nada que ver con la idea de que *podríamos serlo* si las cosas se dieran mal. Poco tiene que ver con la realidad de clase del contemplador.

El fotógrafo como cazador y el fotografiado como presa. El fotógrafo como cazador que tiene que ponerse, por un momento, en el lugar de la presa, ser su propia presa (autorretrato).

Más allá del buenismo (o perversidad) objetivante de la fotografía «documental» al uso, de la inocuidad de cierta fotografía «artística», una dimensión inquietante y soterrada de la imagen emerge en García-Alix. La intuición de que la imagen sabe más, *revela*, y no porque desvele dimensiones ocultas para el propio sujeto fotografiado o para quienes le frecuentan. Es mucho más radical que esto. No es la fotografía que disecciona, la cámara que analiza como al microscopio, la que capta un gesto furtivo que pasaría inadvertido para la mirada desnuda la que interesa a García-Alix.

En sus imágenes, el espectador no ve nada salvo a sí mismo. Es eso lo que le aterra. Prisionero de una ausencia, de un Minotauro tanto más omnipresente cuanto nunca se le ha visto, se encuentra, por doquier, consigo mismo, objeto de mirada allí donde creía que era él quien miraba, espectáculo, allí donde pensaba que era él el espectador. Dentro y fuera, como una proyección especular del ejercicio de mirar y ser mirado que pone en práctica García-Alix con sus autorretratos y que define un muy específico modo de recepción, desasosegante, inquietante y radical. Modo absolutamente minoritario, una rareza, en el contexto adocenado que domina la representación en general y los *mass media* en particular y en el que las mayores atrocidades se consumen sin incomodar ni un ápice a un contemplador que finge escandalizarse y que se aferra a un «nada de eso va conmigo».

El blanco y negro de las fotografías de García-Alix no solo sirve para poner al supuesto realismo sociológico que exudan sus imágenes entre paréntesis. El blanco y negro es el color de lo real (un «real» que poco tiene que ver con la acepción habitual en estos contextos), es decir, lo real del rito, del mito y de la imagen, espacios ambos en los que el sujeto se funde en la otredad.

Los «chutes» son metáfora de ese modo ritual, como se ha dicho, lugares de paso, de transición, el ritual del perderse, de meterse otredad en vena. El riesgo es olvidar las razones. El cazador y la presa no se chutan por las mismas razones. La presa lo hace para olvidar que va a morir, el cazador para entender mejor a su presa y, en consecuencia, para no fallar el tiro, para apoderarse de ella.

En esta noche del cazador avanza furtivo García-Alix, que se resistió o no pudo fotografiar a su abuela con la teta fuera y a su hermano en el féretro, quizás porque sabía que ahí, en ese lugar tentador, se habría disparado mortalmente a sí mismo. En esta partida de ajedrez con el deseo que se funde en su propia etimología (deseo / desidia), que son las fotografías de García-Alix, indolencia y deseo íntimamente unidos en un dejarse ir *metódico*, la fotografía es una erótica y, por tanto —no es necesario que recordemos a los místicos, a Bataille o a Freud— está atravesada por la muerte y

el baño revelador de la Nada. Podemos tranquilizarnos pensando que la fotografía de García-Alix documenta los tiempos que le han tocado vivir, los mundos sociológicos que se nos ocurran, pero no. Es un fotógrafo con una intención, y sus fotografías son señuelos en busca de una presa. Las fotografías de García-Alix no se contemplan, se tatúan en la retina del espectador. «Moriremos mirando» no es una aseveración consoladora; nada más distante del «con las botas puestas». Es una advertencia, un aviso.

Pilar Carrera

Universidad Carlos III de Madrid



Uta Felten, Tanja Schwan, Giulia Colaizzi y Francisco A. Zurian, *Coding Gender in Romance Cultures*. Berlín: Peter Lang, 2020, 356 págs.

El volumen que comentamos se propone como un espacio de reflexión interdisciplinar en torno a cuestiones relativas a la imagen, la cultura románica y el género. Fruto de la intensa, y a la vez extensa en el tiempo, colaboración de los editores (Uta Felten y Tanja Schwan de la Universidad de Leipzig; Giulia Colaizzi de la Universidad de Valencia, y Francisco A. Zurian de la Universidad Complutense de Madrid), el libro representa una

aportación fundamental para el estudio de las representaciones culturales contemporáneas.

El texto supone también una oportuna contribución a los Estudios de Género, de tanta relevancia actualmente en el ámbito académico, cultural, social y político, tanto en lo que respecta a los estudios feministas, a la investigación sobre masculinidades y a los estudios LGTBIQ+.

En este contexto, este libro nos permite adentrarnos en estos aspectos aplicados a diferentes áreas de estudio, como el cine, la televisión, la comunicación, fotografía, pintura, performance, literatura, teatro, ópera, etc. De este modo, este rico volumen de diecinueve contribuciones, nos permite deconstruir –y volver a construir– los conceptos caducos en cuestiones de género, sexualidad, imagen y poder, siendo un referente en cuestiones de representación de cuerpos, identidades y diversidades en perspectivas epistemológicas variadas que se van complementando en todo el discurso de los diferentes textos.

En la primera sección, «Women, Gender, Cinema, and the Arts», la profesora **Verónica Pravadelli** escribe sobre la directora Alice Guy-Blaché como deconstructora de códigos, reglas y roles de género mostrando una visualidad femenina disonante, con personajes femeninos fuertes, heroínas, mujeres activas y líderes que satisfacen su deseo; por su parte **Giulia Colaizzi** reflexiona sobre la experiencia espectral con motivo de *Dos mujeres* (de Sica, 1960), analizando las dimensiones histórica y semiótica del texto junto a la específicamente visual, y reflexionando acerca del dramático episodio de violación que la película presenta. **Uta Felten** nos ofrece una investigación sobre las cartografías del deseo femenino en Rohmer y Breillat. Nos presenta el efímero deseo visual del *flâneur* en la película *L'Amour Après-midi* (1972) de Éric Rohmer, mediante un personaje que responde a las características de virilidad masculina respondiendo así a una histórica representatividad masculina que se basa en la seducción y la galantería. Por otra parte, Felten nos presenta a Breillat como una directora que trata la representación del cuerpo que trasciende lo normativo

y que no refleja la hegemonía histórica-sexual de lo corporal. Breillat —que propone una mirada autónoma de la mujer en *Une vraie jeune fille* (1976)— propone un dispositivo visual que transgrede la disposición tradicional de lo femenino y lo masculino, lo que configura una escopofilia femenina: la mujer observa su propio cuerpo y transforma al masculino mediante su propio placer. El texto escrito por **Silvia Guillamón Carrasco** nos acerca la influencia positiva del movimiento feminista en las directoras de la transición española, provocando una reflexión sobre las convergencias entre los discursos cinematográficos y reivindicativos. En este sentido, analiza la presencia del discurso feminista en obras como *Gary Cooper, que estás en los cielos* (Pilar Miró, 1980), donde se denuncia la existencia de la discriminación de género en el cine, y la escasez de figuras femeninas emancipadas y positivas que impliquen nuevos modelos de deseo e identificación. Los estudios sobre cine se cierran con la aportación de **Isabel Maurer Queipo**, que trata de las películas de mujeres en el ámbito latinoamericano y nos habla de los privilegios masculinos en los roles del cine, mientras que el cine realizado por mujeres ha intentado representar la emancipación del feminismo y este a su vez ha ejercido su influencia en las directoras latinoamericanas generando una autoconciencia femenina y una identidad latinoamericana.

En el ámbito de las artes, **Tanja Schwan** nos aproxima a la estética del dolor y el sufrimiento en la producción artística como experiencia estética/placer, enfatizando lo performativo y lo teatral como estrategias para crear arte. **Émilie Notard** reflexiona sobre el documental de Miriam Fougère, quien acentúa la necesidad de visibilizar a las mujeres y a la memoria de una generación feminista a través de la pantalla y la imagen. Notard propone una vigilancia intelectual sobre la visibilidad de las heterotopías y heterologías contemplando las nuevas generaciones de mujeres lesbianas y terminar con la adaptación a la sociedad y cambiarla. Cierra esta primera sección **Júlia Araújo Mendes** que analiza la construcción de subjetividades contemporáneas a partir del papel de los medios de comunicación y la genera-

ción de contradiscursos con una perspectiva feminista, anticapitalista y decolonial.

En la segunda sección «Mediatized Images of Masculinity and Femininity», **Francisco A. Zurian** analiza la evolución que ha tenido la construcción de los personajes LGBTIQ+ en las series españolas de televisión en el contexto histórico que va desde la transición hasta el segundo mandato del presidente José Luis Rodríguez Zapatero (2008-2011), estableciendo diferentes etapas en dicha representación y aportando una cartografía de series de cada etapa. **Jorge Belmonte Arocha** en su investigación resalta la importancia de las representaciones mediáticas de la cultura posttelevisiva, en la que se aprecian ciertos cambios del texto televisivo conectados con los fenómenos de la digitalización y la posmodernidad, poniendo el foco en la producción que estas representaciones hacen de un imaginario escolar y de género. Introduciendo una reflexión sobre la fotografía, **Hernando C. Gómez Prada** expone la violencia sexual en mujeres, la necesidad de la protección del mundo emocional de las víctimas de violencia sexual y el pronunciamiento de estas a través de un ejercicio que evita que vuelvan a ser victimizadas. Por su parte, **Cristoph Behrens** se centra en su texto en los estudios literarios y culturales, la teoría feminista, la pedagogía teatral, la relación entre la literatura y las perspectivas queer-epistemológicas sobre el fracaso por medio de la metodología del teatro escénico. **Bernard Andrieu** propone deshacerse del género, descubriendo nuevas experiencias corporales y estableciendo relaciones más libres entre hombres y mujeres, reflexionando sobre la corporalidad cuestionando los discursos de representación.

En la tercera sección denominada «Relectures of Gender Coding in 18th, 19th, and 20th Century Literature, Theater, Opera, and Performance», **Paologiovanni Maione** aborda el travestismo en la comedia musical, donde los artistas acostumbraban a variar los diferentes roles teniendo mujeres disfrazadas de hombres y hombres disfrazados de mujeres. Siguiendo la misma línea, **Kevin Clarke** presenta un análisis sobre el comportamiento no normativo de los autores de las operetas y el

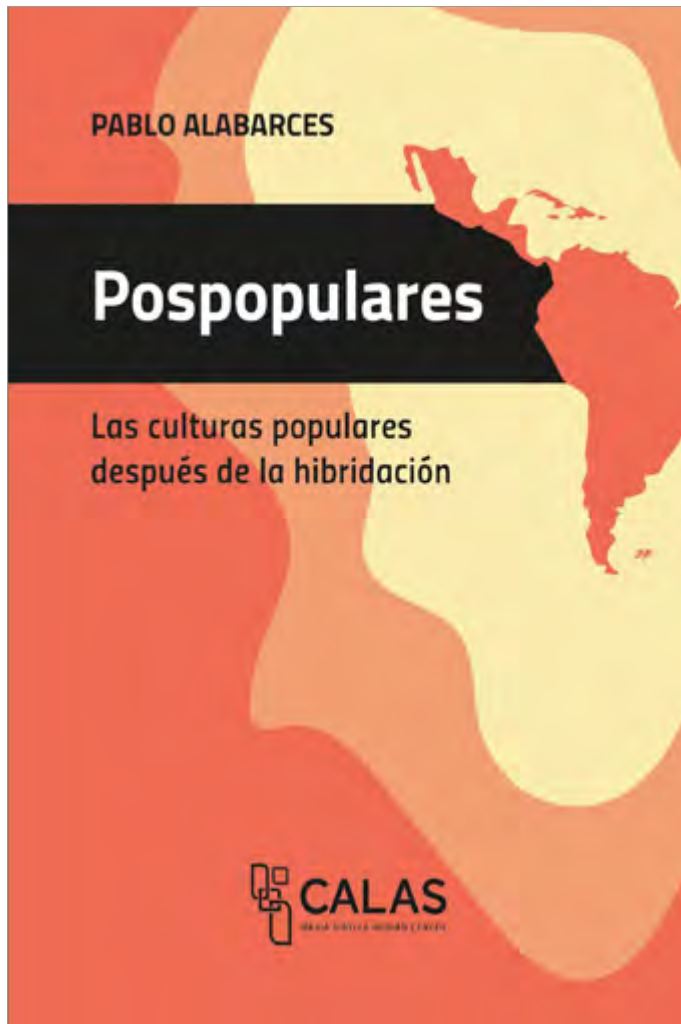
deseo de ridiculizar las normas morales vigentes en la época, presentando la idea de matrimonio entre personas del mismo sexo y jugando con el travestismo. Cambiando completamente de ámbito de estudio, la profesora **Inge Baxmann** centra su estudio en la simbolización y puesta en escena de la revolución francesa, el cuerpo y el conocimiento sensorial mientras que **Tanja Schwan** lo hace en la belleza y la estética femenina de la muerte en su protagonismo vocal en la ópera *La Traviata* de Verdi, y **Anne-Marie Lachmund** analiza una construcción sociocultural de la subjetividad en una sociedad patriarcal y androcéntrica, postulando un paradigma único y normativo. Finalmente, **Anne-Berenike Rothstein**

analiza la erotización y exotización del cuerpo femenino y masculino en el cine de Humberto Sola basado en la novela cubana *Cecilia Valdés*.

Después de terminar este interesante libro, *Coding Gender in Romance Cultures*, hemos aprendido y profundizado en los estudios de género en su cruce con todo el ámbito cultural abriendo horizontes en la investigación y sirviendo de motivación para nuevas investigaciones que sigan avanzando en la necesidad de conocimiento e igualdad.

Karina Perdomo

Universidad Complutense de Madrid



Pablo Alabarces, *Pospopulares. Las culturas populares después de la hibridación*. Buenos Aires: Calas, 2021, 188 páginas.

Pospopulares. Las culturas populares después de la hibridación, el nuevo libro de Pablo Alabarces, es el resultado de una investigación que comenzó en 2012. Una serie de conferencias dictadas por el autor y los debates en los que participó estimularon la escritura de varios textos cuyas huellas podemos encontrar en este trabajo.

El campo de estudios en el que Alabarces se ha distinguido es el de las culturas populares y las culturas futbolísticas, como lo revelan los títulos de algunos de sus libros publicados, representativos de su labor: *Fútbol y Patria*

(2002), *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular* (2008, compilado junto a María Graciela Rodríguez), *Héroes, machos y patriotas. El fútbol entre la violencia y los medios* (2014) e *Historia Mínima del Fútbol en América Latina* (2018).

Profesor del Seminario de Cultura Popular y Cultura Masiva en la Universidad de Buenos Aires, Pablo Alabarces traza en este libro el derrotero de la discusión de los estudios sobre culturas populares en las agendas académicas de Latinoamérica desde la década de 1980, cuando las investigaciones, los congresos y los artículos de investigación revelaban una fuerte presencia de dichos temas, hasta los primeros años del nuevo milenio, cuando se silenciaron.

En el segundo capítulo el autor explica los motivos de ese llamativo pasaje que va de «la explosión al silencio», y subraya, sobre todo, el hecho de que «las restauraciones democráticas de los años 80 [cedieran] paso a la década neoliberal [lo que implicaba] retrocesos conservadores de nuestras sociedades; en el ingreso, en el trabajo, en la vida cotidiana de las clases populares, también en la cultura» (pág. 18). Asimismo, la centralidad jerárquica que ocupaba el estudio de lo canónico había desaparecido para dar lugar a la producción y la administración cultural latinoamericana de los principales grupos multimediales, como el Canal 13 de televisión de Buenos Aires, el mexicano Televisa y el brasileño O Globo.

El objeto de este trabajo, cuyas coordenadas de reflexión se ubican entre la literatura, los estudios de comunicación de masas y la sociología cultural, son los textos canónicos pero también el universo de la cultura de masas y las etnografías de públicos, usuarios y audiencias. ¿Dónde reside la principal apuesta de la obra? Dadas las transformaciones radicales que sufrió la cultura en las últimas tres o cuatro décadas —«el desplazamiento de aquello nombrado por ‘lo culto’, la centralidad de las industrias culturales y el mundo del espectáculo ‘de masas’, las tecnologías digitales que depositan en los teléfonos celulares la distribución de lo simbólico»— la reaparición de la categoría *culturas populares* en función de diferentes abordajes debe ser sometida a crítica: «repensarlo todo, volver a discutirlo todo», afirma Alabarces. Porque junto al mapa de los estudios

académicos, también se han transformado las culturas populares, a tal punto que el autor sostiene que es necesario, al menos, dudar de una autonomía de *lo popular*. Lo que seguramente permanece tanto en Latinoamérica como a nivel global son las condiciones de existencia de las clases y de las culturas subalternas: «la desigualdad, la jerarquización social y económica, las relaciones de subalternización social, racial, genérica, política y económica; los racismos» (pág. 20).

Una hipótesis fuerte del trabajo de Alabarces, articulada en un doble movimiento, sostiene el resurgimiento en nuestro siglo de las culturas populares que habían desaparecido en los años 90 «investidas con nuevos ropajes e incluyendo prácticas novedosas y textos inestables y móviles [y también que] las culturas populares —como práctica y como problema teórico-político— siempre señalaron, y continúan haciéndolo, la dimensión en la que se negocia, discute y lucha la posibilidad de una cultura democrática —y por extensión, la posibilidad de una sociedad plena y radicalmente democrática—» (pág. 25). Aunque el «pos» del título de la obra signifique una clausura y un después, siempre en lo nuevo, en lo transformado, permanece vigente algo de lo viejo.

A partir de los clásicos planteos radicales de Michel de Certeau sobre el problema que se le presenta al investigador respecto del conocimiento de *lo popular* —problema de carácter político, epistemológico y metodológico—, Alabarces advierte sobre la conciencia permanente que le cabe al intelectual de no olvidar la distancia entre sujeto y objeto, entre el/la que conoce y lo conocido. Buena parte de la originalidad del presente trabajo está relacionada con su estructura. La obra traza un recorrido que oscila entre las lenguas letradas, es decir, las voces autorizadas de los intelectuales y de los académicos, y el análisis de casos de los universos populares, sobre todo, «los textos de las culturas de masas y las operaciones de sus usuarios populares —y, también, las propias operaciones de los productores de esas culturas; y de los intelectuales que las narran o las interpretan—» (pág. 24). Ciertos pasajes literarios de Cortázar le permiten repensar los planteos decerteuianos: lo popular entendido como una captura del letrado, así

como preguntarse a qué responde el intenso interés de los intelectuales por el universo popular. La obra de María Elena Walsh es otro de los ejemplos interesantes considerados por el autor para establecer vínculos entre los relatos de la cultura de masas, las prácticas populares y la cultura *culta*.

Pero es a propósito del fenómeno de Sandro que Alabarces despliega una de sus más lúcidas reflexiones. En un gesto original y disruptivo frente a los escasos trabajos académicos que se ocupen del análisis de este tipo de figuras, el caso de Sandro le permite desarrollar el concepto de plebeyización de la cultura. Lejos de implicar una degradación de lo culto, la plebeyización implica «una captura y clausura de lo popular». Se trata del complejo «proceso por el cual bienes, prácticas, costumbres y objetos tradicionalmente marcados por su pertenencia, origen o uso por parte de las clases populares, pasaron a ser apropiados, compartidos y usados por las clases medias y altas» (pág. 86). La música, el deporte y el lenguaje son algunos de los fenómenos culturales en los que es posible advertir más claramente dicho proceso que, aunque por un momento «parece afirmar la democratización de una cultura», posee un carácter sumamente conservador.

La estrategia desplegada por el autor para tratar objetos culturales como es el caso de Sandro consiste en subvertir el canon. A la par, se desarrolla otra estrategia que reside en una pluralización de los objetos que merecen una consideración cultural. Estas operaciones implican un gesto político democratizador pero también una actitud crítica; un gesto que posee dos lados: mientras uno responde a esta consideración hacia objetos culturales despreciados, subestimados, ignorados por las elites en el sentido de que puedan ingresar en el campo de los objetos calificados como propiamente culturales, el otro implica una crítica dirigida a esas elites. A partir de este doble gesto, *Pospopulares. Las culturas populares después de la hibridación* continúa y profundiza la producción teórica de Ford, Rivera y Romano, los llamados fundadores de la tradición populista argentina, que inauguran la tradición crítica de considerar objetos ajenos por completo al canon, como la crónica perio-

dística, el tango, el radioteatro, la telenovela, el folletín, el relato policial o el cuento popular. La estrategia intelectual de Alabarces de incorporar a la agenda académica a figuras como Sandro y Juan Gabriel o producir cierta subversión del canon musical, es decir, reclasificar el canon establecido, es un recurso que formó parte de la acción de las vanguardias artísticas y literarias occidentales de los siglos XIX y XX, que en muchos casos también realizaron una operación de reapropiación que ofrecía una lectura diferente de objetos que eran tratados de manera desdeñosa cuando no simplemente ignorados, como ocurrió, por ejemplo, con la literatura policial, la serie negra.

Volviendo sobre los ejes argumentales de la obra, el tratamiento comparado entre los funerales de dos héroes estatales como Sandro y Juan Gabriel le permite al autor desplegar una hipótesis potente: «si la cultura de masas y la cultura popular deben leerse en dependencia recíproca, buscando en cada una los rasgos de la otra, podemos postular la idea de que la cultura popular consiste exactamente en la intersección entre la cultura de masas y lo popular, entendiendo esto último como una concepción del mundo y de la vida –incompleta, fragmentaria, implícita, múltiple, contradictoria, como decía Gramsci– o como una epistemología –un modo de conocer, saber y desear, como decía Aníbal Ford– o como un núcleo de expectativas, deseos, imaginarios y fantasías que nadie oye, sencillamente, porque no tiene voz autónoma» (pág. 92). Y si otro aspecto fundamental de la argumentación de Alabarces es que a las voces populares se les superpone una lengua letrada, intelectual, el desafío reside en lograr escucharlas.

Otra pregunta clave que plantea el libro remite al problema de la representación. La cultura de masas, nacida y tramada con las culturas populares, es una «máquina avasalladora de representación» que ocupa casi toda la escena de la cultura contemporánea y desplaza el viejo universo de «lo culto». Sin embargo, frente a esa sobre-representación de la cultura de masas contemporánea aún persiste la pregunta de «¿quién habla? [...] ¿Quién representa? ¿Qué es lo dicho y qué lo representado?». Y, sobre todo, «¿quién administra, autoriza, disemina esa

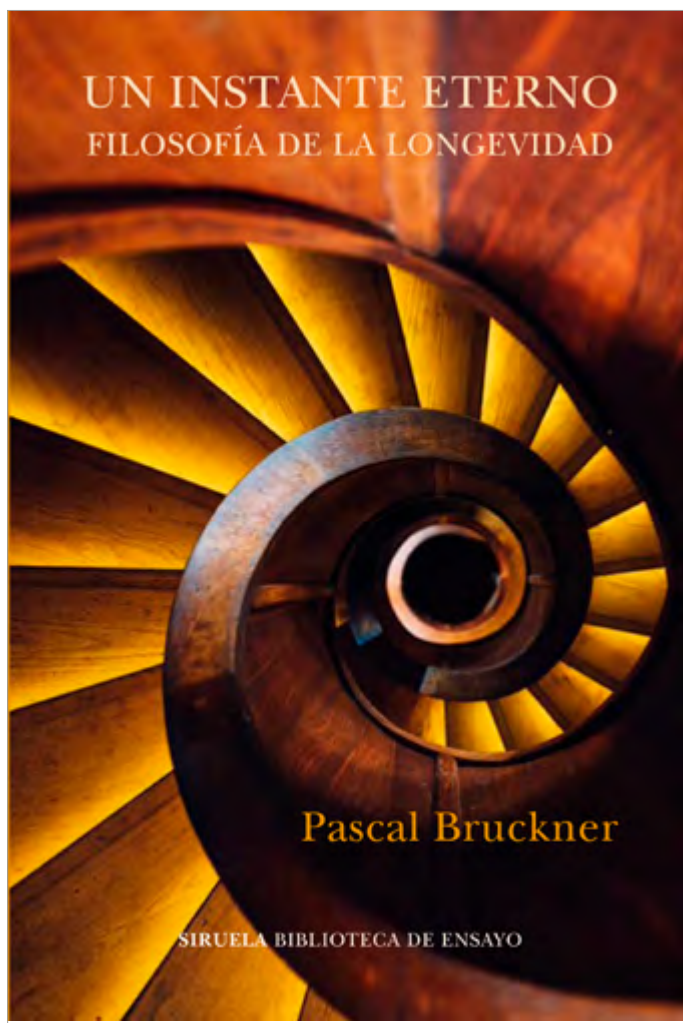
representación y esa voz?» (pág. 116). En este punto Alabarces cita a Monsiváis a propósito de su definición del rol del periodista y del cronista en el sentido de rechazar la noticia como mercancía para, en cambio, dar voz a las minorías y a las mayorías proscritas, silenciadas o marginadas por los medios masivos.

En los capítulos finales del libro, Alabarces sostiene que a diferencia del avance de los estudios en clave de género, étnica o racial en estos años no ha habido novedades teóricas respecto de la cultura popular y la cultura de masas. La cultura de masas continúa siendo organizada por el mercado en su afán de aumentar las audiencias, y la «mayor novedad teórica» respecto de la discusión en torno de las culturas populares reside en insistir con algunas de las viejas preguntas: ¿qué es una cultura democrática? Y, por lo tanto, ¿una sociedad democrática? Pero también ¿cómo se vinculan con ella las culturas populares? La ausencia de una cultura democrática plantea el interrogante de qué hacer y nos interpela como letrados: «¿cómo pensar?, ¿cómo actuar?, ¿qué estudiar?, ¿cómo estudiarlo?, ¿cómo decirlo?» (pág. 140). Por ello, un mérito indiscutible del trabajo es el minucioso rastreo de los debates académicos en torno de las culturas populares, lo que demuestra un sólido manejo por parte del autor de la bibliografía sobre el tema, así como de los escasos trabajos dedicados a analizar las culturas populares en las últimas dos décadas, entre los que se destacan los del antropólogo Pablo Semán.

El último capítulo, mixtura de conclusiones y aspectos programáticos, revisa las categorías de clase social, agencia y resistencia y esfera pública plebeya como una forma de contribuir a la discusión, y establece una serie de ocho proposiciones que ordenan las preguntas pertinentes respecto de nuevos problemas con el claro propósito de sostener la persistencia de un debate aún abierto del cual descubrir nuevas aristas a considerar para enriquecer este campo imprescindible de saberes.

María Terán

Instituto de Investigaciones Gino Germani / UBA



Pascal Bruckner, *Un instante eterno (Filosofía de la longevidad)*; Trad. Jenaro Talens. Madrid: Siruela, 2021, 201 págs.

Este nuevo ensayo de Pascal Bruckner (París, 1948) elabora reflexiones iniciadas por su autor en libros anteriores como *La tentación de la inocencia* (1995), *Enfuria perpetua* (2000) o *La paradoja del amor* (2009). En sus escritos, ahora y aquí en cuidadosa y atenta traducción de Jenaro Talens, Bruckner pone el foco en aquellas zonas más pantanosas y también magnéticas de la vida cotidiana, esto es, el amor, la muerte, la edad, el hecho inmediato y a la vez meditativo, contemplativo, de vivir. En realidad, los hechos (supuestamente ya dados o cerrados) del día

a día son transfigurados por Bruckner en un magma de potencialidades que se abren y reabren incitando a la subjetividad a concebirse de una nueva forma tan resistente como creativa.

Ya desde las primeras líneas de la «Introducción» *Un instante eterno* sitúa el núcleo de su reflexión en torno a cómo «ser joven» ha cambiado su significado social a lo largo del siglo XX y principios del XXI para poner en valor desesperadamente una especie de experiencia de vida eterna y absoluta. La contraparte o *dark side* de esta entronización de la juventud por parte de la opinión pública y la cultura general es, para Bruckner, un desprecio implícito por todo aquello que no se ajusta al paradigma juvenil. La juventud se habría así convertido en «la reserva de todas las promesas» (p. 17) mientras que el sentido de la vida, justamente a causa de esta clave absolutista, tendería cada vez más claramente en funcionar como «el vértigo de la regresión autorizada» (p. 16). Este dispositivo ideológico, oscilante entre lo consciente, lo pre- y lo in-consciente, plantea el problema filosófico de hasta qué punto «la falsificación de la eterna juventud suena cada vez más falsa a medida que pasa el tiempo» (p. 17).

Bruckner utiliza la expresión «el veranillo de la vida» para hablar del período de la vida que, aproximadamente a partir de los 50 años, abre un paréntesis de apertura en una vida que ha superado ya las fases más impulsivas pero ahora, gracias a la vivencia del tiempo, en virtud de la propia vivencia del vivir, entra en una edad de renovación del apetito de sí misma. Esta suerte de paréntesis vital o de «indulto» es visto por Bruckner como «a la vez excitante y aterrador» (p. 27). El tiempo del sujeto *senior* sería al mismo tiempo un momento de cumplimiento y de inauguración, de colapso y de gracia, una nueva adolescencia inesperada e imprevisible, sostenida por los avances de la medicina y las mejores condiciones de vida para al menos la población de clase media en los países más avanzados económicamente. Del mismo modo, la edad que se reabre en torno a los 50-60 años se convierte también en un espacio apetecible para el mercado de consumo, la ingeniería biológica y las más triviales ensoñaciones de remodelación de la experien-

cia (que Bruckner califica crudamente de «esperanzas tontas», p. 33).

La vejez es vista así desde la perspectiva de un terreno fértil para la lentitud, la calma, la alegría y la ilusión. Bruckner se arriesga a defender que «el secreto de una vejez feliz» radica justo «en cultivar todas tus pasiones, todas las capacidades hasta bien avanzada la vida, en no abandonar nunca ningún placer ni ninguna curiosidad, en lanzarse a retos imposibles, en continuar hasta el último día amando, trabajando, viajando, y permanecer abierto al mundo y a los demás» (p. 38). Esta nueva alegría de este revivir en la vejez se sostendría, en fin, en la exigencia de «no interiorizar nunca la derrota» (p. 38) que presuntamente se desprende de envejecer. El humor y la ironía se convierten de esta forma en aliados irrenunciables para afrontar el reto de la *edad tardía*, puesto que, como se recuerda en las palabras del guitarrista rock de los Rolling Stones, Keith Richards: «Me apasiona el final de mi vida. No me siento viejo en absoluto, excepto cuando me afeitó y me veo en el espejo». La *jubilación*, por ejemplo, se presenta entonces como una ocasión de *júbilo*, de celebración compartida. Y la dinámica incesante del deseo se reivindica como un recurso que, si no inagotable, sí desde luego está al alcance como fuente de reinicio y de relanzamiento de la vida hacia un futuro quizá incompresible, quizá inexplicable, pero futuro o, como mínimo, presente al fin y al cabo. Se vive así en un vilo imprevisto de libertad y de creatividad, y eso a pesar de los cantos de sirena de los festejos masivos a propósito de una juventud que cada vez encubre menos su discurso dictatorial.

En tono elegante y vitalista Bruckner asegura que «la vida es una incertidumbre que perdura y que, mientras dure, nos garantiza que estamos vivos» (p. 47). Esta incertidumbre o precariedad redescubierta del vivir desafía la ingenua eternidad del discurso mantenido por (lo que en algunos momentos del siglo XX se llamaría) *la sociedad oficial*: la cháchara de la publicidad, la moda y las tendencias de consumo, los ídolos de masa y un *sentido común* que congela la juventud, paradójicamente, como un instante inalterable y esencialmente incuestionable de una vida sin límites. Esta operación estética que pro-

mete la *juventud eterna*, de hecho, activaría en la práctica una intervención semántica, ideológica y psicológica en los discursos y las conductas sociales que implícitamente niega la mortalidad de un modo autoritario y hasta opresivo. No en vano, ya V. Klemperer detectó en su momento cómo el adjetivo eterno era precisamente uno de los preferidos por el lenguaje fascista. Y fue P. P. Pasolini quien anotó en más de una ocasión el *juvenilismo* como uno de los pivotes fundamentales del *nuevo fascismo* consumista, hedonista y mediático que estaba en alza ya en torno a 1970.

Sin embargo, en el plano de la crítica política que se pone aquí al alcance de la vista y de la mano, Bruckner se inclina más bien hacia una desconfianza tamizada e intermitente hacia los pulsos de movilización social contemporáneos, desde mayo del 68 hasta los *chalecos amarillos* pasando por el anarquismo y otras posiciones de crítica libertaria que podrían reforzar la necesidad de ampliar los márgenes del querer-vivir aportando un cuestionamiento de los límites establecidos por el sistema institucional y moral dominante. Desde el espíritu inconformista del 68, sin ir más lejos, R. Vaneigem defendía polémicamente en su *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones* (original de 1967) que quienes hablan de revolución, crítica y cambio social sin referirse a la vida cotidiana tienen un cadáver en la boca. En una imaginaria discusión tensa pero quizá acogedora, Vaneigem señalaría a Bruckner que es tener un cadáver en la boca hablar de la vida cotidiana, de la longevidad y el reabrirse de las edades, sin referirse a las posibilidades y los límites del cambio social y político. Lo que posiblemente pondría de acuerdo a ambos pensadores del presente sería su mutua convicción en ver la celebración como (en términos de Vaneigem) un «juego total», por no decir, por qué no, totalitario.

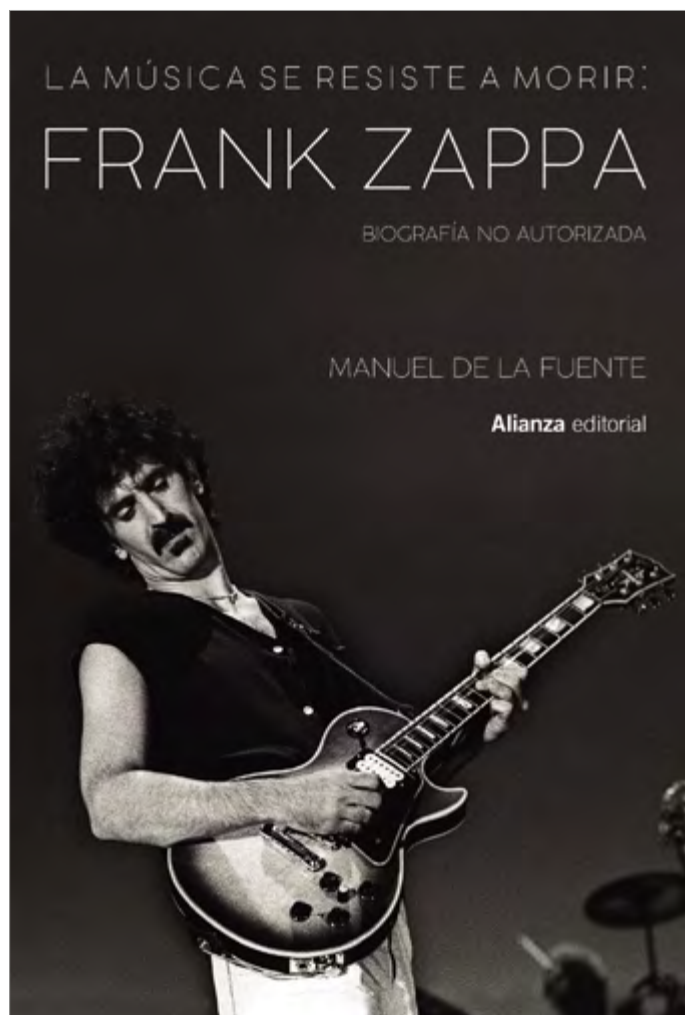
El enfoque de Bruckner, en suma, explora las fisuras de la edad para recuperar la potencia libertaria y creativa del deseo en la vejez entendida como momento comprensivo, incluyente e insurgente: allí donde ya nadie diría que hubiera apenas nada que rescatar salvo una inercia penosa es necesario cuidar las raíces de un vivir que se renueva a sí mismo. La lógica realista es des-

plazada entonces, de esta forma, por una apuesta por el desconcierto desprendido tras la infancia, por la espontaneidad y la apertura a lo(s) otro(s), incluso por la reivindicación de las roturas como líneas de un rumbo de colores desconocidos, como marcas de una fragilidad que se autoafirma a la intemperie a la manera del arte *kintsugi*. Bruckner defiende un diálogo entre vida y muerte que es solo viable en las edades tratadas despectivamente por la saturación ciega y sorda de *lo joven*. Frente a esta saturación redundante, totalizante, el ensayo de Bruckner es una invitación a abrirnos a un vacío que despeje el espacio, que deje ver y oír, que nos ayude a escuchar más y mejor.

Una afirmación medular en *Un instante eterno* podría ser la siguiente: «Si la vida ha sido comparada a menudo con una escalera, nos damos cuenta, al subir, de que los últimos peldaños no se apoyan en ninguna pared, sino que descansan en el vacío» (p. 90). Este valor (también en tanto valentía) de mirar el vacío se orienta a hacer del vacío un núcleo de energía tanto en el vivir como en el

con-vivir. Bruckner da una y otra vez la impresión de que el vaciado de expectativas, de significados, de presunciones... libera un ritmo de vida más ágil, mutante e inventivo. El pulso de vivir es entendido así como una exploración de dimensiones constitutivas, ascéticas y físicas o eróticas al mismo tiempo, justamente debido a su condición imperceptible, cuántica, subatómica. Decir como dice Pascal Bruckner que «estas alteraciones microscópicas requieren otra escucha» (p. 68) implica una emergencia del vacío que va unida a una posición de cuidado, o de amor, o de atención. Esta (inter)posición de escucha se cruza con la afirmación recogida nada menos que aproximadamente en el siglo IV antes de nuestra era, entreverada en los escritos conocidos como *Zhuang Zi*. Allí todavía leemos, oímos, tenemos en cuenta que la fuerza del oído ayudará a que el mundo sufra menos que hasta ahora.

Antonio Méndez Rubio
Universitat de València



Manuel de la Fuente, *La música se resiste a morir: Frank Zappa (Biografía no autorizada)*. Madrid: Alianza Editorial, 2021, 492 págs.

La edición de esta biografía de Frank Zappa, de alguna forma, persigue y consigue materializar en el espacio público la fuerza de vida y resistencia de un músico incomparablemente singular, insurgente, cuya indómita singularidad es seguramente la principal causa de una especie de desaparición en los debates y referencias más altisonantes de la cultura musical contemporánea. La sensación que se tiene al leer un libro así es la de un espectro que encarna ante nuestros ojos para dejarse

oír, para invitarnos a escuchar no solamente una obra musical sino, más allá (o más acá) una intersección excepcional entre las exigencias de la música y las de una vida en tiempos turbulentos y cambiantes. A las sacudidas del mundo debe tanto la obra de Zappa como, a su vez, esta trayectoria creativa sacude el mundo de su momento, como el de nuestro momento y desde luego también cualquier mundo por venir.

Manuel de la Fuente da con este libro un paso de gigante en su contribución impagable a hacer de la memoria de Frank Zappa un espacio siempre abierto, hemorrágico, que «se resiste a morir». Previamente, y por orden cronológico, ya De la Fuente había publicado el ensayo panorámico *Frank Zappa en el infierno: El rock como movilización para la disidencia política* (Madrid, Biblioteca Nueva, 2006), así como había editado y traducido, junto a Vicente Forés, *La verdadera historia de Frank Zappa (Memorias)* (Barcelona, Malpaso, 2014) y *¡Alucina! Mi vida con Frank Zappa* de Pauline Butcher (Barcelona, Malpaso, 2016). Esta «biografía no autorizada» da un nuevo impulso a la necesidad de atender y entender la forma de la música zappiana, y así aporta nuevos elementos para su comprensión crítica junto con los que han ido aportando otros ensayos y publicaciones a nivel internacional, que se recogen detalladamente en el anexo titulado «Más sobre Frank Zappa» al final del libro. Este anexo de casi cien páginas incluye no únicamente bibliografía sino notas detalladas por capítulos, discografía, filmografía y una *playlist* introductoria en Spotify, todo lo que, por cierto, hace del apéndice del libro una suerte de libro autónomo que funciona como mapa o brújula documental, cuidada al máximo en cada detalle, que respalda la lectura con una voluntad de orientación, seguimiento y actualización de las dimensiones poliédricas activadas por la escucha de la música de Zappa.

De hecho, el enfoque enunciativo que despliega Manuel de la Fuente resulta en todo momento un antídoto contra el simplismo del modo biopic y de la tentación hagiográfica. Más bien, las etapas de la vida del músico se suceden aquí siempre contempladas como piezas móviles de un puzzle que cristaliza musicalmente, poética y políticamente, en una clave compositiva que reinci-

de en su voluntad crítica y autocrítica sin descanso. Así se manifiesta y se aprecia en los títulos de las dos partes generales de esta biografía, «I. Rock e Industria Musical (1940-1979)» y «II. Música contemporánea y escenario político (1980-1993)». La vida de Frank Zappa (1940-1993) es así tratada como materia de escucha, como *vida musical*, a la vez que la práctica musical es vista como parte decisiva de la vida personal y social. Se salvaguarda de esta forma, como apunta la Introducción «El aguijón eléctrico», la condición afilada e inevitablemente provocativa de «una de las músicas más cautivadoras de la cultura contemporánea» (p. 16) y es a través de la música como la lectura se adentra en los pliegues y densidades de un «artista indomable que demolió todas las convenciones y resistió los ataques de la industria y del poder político» (p. 12). Manuel de la Fuente parece haber aprendido del propio Zappa este recurso a captar la memoria biográfica como un trasunto o síntoma de la creatividad musical, de los avatares imprevisibles del mundo de la música, y de la música en el mundo, dado que es esta forma de mirar la vida la que Zappa defiende en sus *Memorias*, donde, una y otra vez, como ahora sucede en este imprescindible libro biográfico, se deja claro que «sin desviaciones (de la norma), el *progreso* no es posible».

El *desvío*, por así decirlo, se convierte en la *norma* compositiva primordial de una obra musical que es capaz de combinar experimentalmente los resortes del rock con los de la música clásica y contemporánea, así como la electrónica y una infinidad de sonoridades del repertorio popular. En lugar de ejercicio autoritario o de re-feudalización de las formas musicales, el trabajo artístico de Zappa se nos presenta como una voluntad de des-territorialización, de cruce dialógico libérrimo y libertario. Este gesto de apertura, de invitación, de pulso inclusivo es entonces huella de la vida en la música tanto como de la música en la vida. Es desde luego un gesto crítico, desafiante, a la vez que autocrítico y humilde, una señal de vida de alguien que, en palabras de su secretaria Pauline Butcher, «criticaba a la sociedad entera, pero jamás conocí a nadie tan discreto, humilde y bondadoso». El virtuosismo técnico o el espíritu de

vanguardia, en fin, participan no tanto de un afán exhibitivo como, al contrario, de una ética y una política que arraiga en la disponibilidad, en la atención a la alteridad, en la escucha.

Manuel de la Fuente pone énfasis en cómo Zappa «proclamó que el único futuro radica en la cultura y llevó a los tribunales a los grandes sellos discográficos para defender la independencia artística» (p. 13). El vínculo entre práctica cultural y acción política, en el caso de Zappa, se esfuma ante nuestra vista, y esto no porque este vínculo se debilite sino porque, más bien, constituye la atmósfera que hace (con)vivir arte y mundo de una manera tan irremediamente innovadora que ni el mundo social ni el arte musical podrían verse ni oírse del mismo modo después de la irrupción de Zappa. Entre sus primeros recuerdos musicales, antes incluso de sus tanteos con la batería y el ruido compositivo, Zappa destacaría los cantos parroquiales, recurrentes en su infancia y adolescencia: «Fue entonces cuando me di cuenta de que el sonido, la música, tenía una presencia física y que era capaz de mover el aire» (p. 23). Pues bien, no otro es el sustrato del cruce entre lo artístico y lo social, lo personal y lo colectivo, lo poético y lo político, un tanto a la manera de lo ya anunciado polémicamente por Marx en su conocido diagnóstico del capitalismo moderno como fenómeno histórico en virtud del cual todo lo sólido se desvanece en el aire.

Desde el inconformismo autodidacta, Zappa toma de E. Varèse la idea (más tarde elaborada etnomusicológicamente por J. Blacking) de la música como sonido humanamente organizado. Desde aquí, pues, la música lucha («se resiste a morir») por soltar las ataduras más asfixiantes del lenguaje musical y los códigos heredados para concebirse como un impulso de des- y re-organización dis-continua, como un asunto vital precisamente en tanto asunto experimental, como un trabajo de taller y laboratorio, como material de alto riesgo. De ahí el rechazo del encasillamiento en géneros específicos, la transgresión del formato de las canciones, los álbumes, los conciertos en vivo y hasta el cine musical. Y de ahí también la liberación de un humor carnavalesco, subversivo, que atraviesa toda la producción zappiana

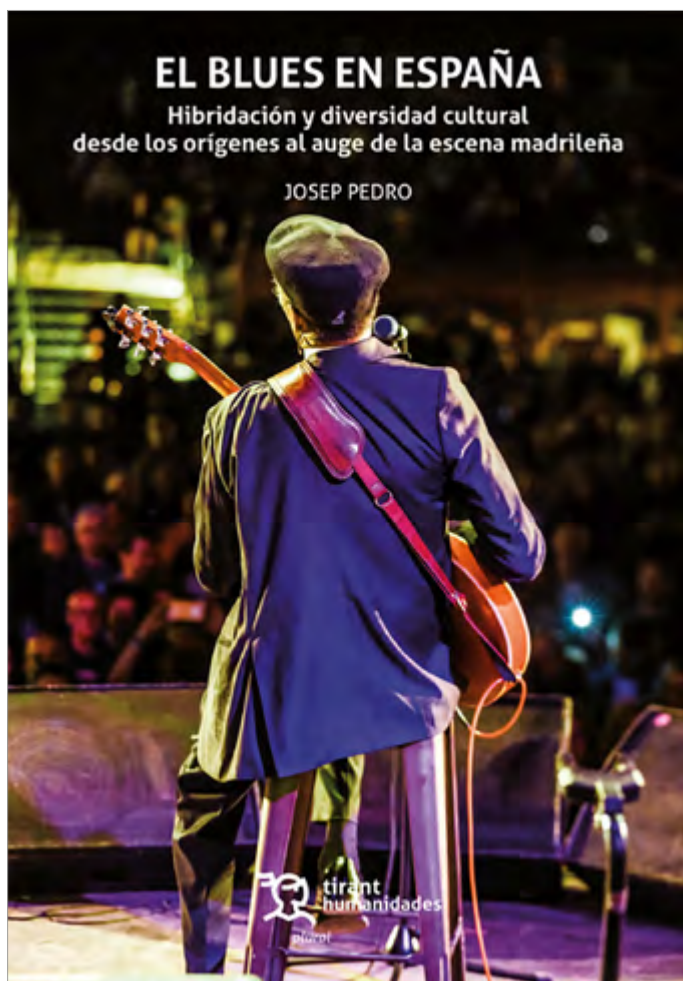
como si se tratara de una energía celebratoria. Haciendo de la necesidad virtud, como suele decirse, Zappa ensaya sobre el trasfondo inestable de la música clásica cuando se cruza con las lecciones del r'n'r y del r'n'b, es decir, aprende y desaprende una vez y otra a combinar los formatos populares con los estilos más minoritarios y exigentes, a la vez que tiene que lidiar con los filtros que puedan volver accesible esta combinación para un público amplio y nuevo. No es un reto menor. De hecho, es más bien un *leitmotiv* de la pragmática musical tal como la entiende este músico insustituible. Con el paso de los años este aprendizaje se intensifica en el diálogo con los medios técnicos, las labores de arreglo y edición, las destrezas de la producción discográfica y, al mismo tiempo, las nuevas fórmulas de autonomía en la distribución y comercialización de la música en un entorno acelerado y a menudo hostil.

El rechazo de la opinión pública estadounidense, muy especialmente durante el reaganismo de los años

ochenta (que Zappa no duda en calificar de «teocracia fascista») se ramifica en medios institucionales, así como en la prensa, la televisión o las estrategias de la industria discográfica. No obstante, esta hostilidad, en lugar de neutralizar o suavizar la noción de *forma* en Zappa, lo que hace es más bien agudizar y radicalizar su sentido de la necesaria inadecuación formal y performativa. Contra la estética del ídolo de rock, «Zappa no quiere seguidores complacientes» (p. 119), no busca tanto el aplauso de audiencias masivas como despertar y mantener vigilante el oído social con vistas a sostener en el aire la capacidad de sorpresa, de desconcierto, de insumisión. Es un acierto incontestable de Manuel de la Fuente haber sabido, por su parte, ofrecer su oído a este deseo libertario de Zappa y así ayudarnos a ofrecer, compartir y reactivar el nuestro aquí y ahora.

Antonio Méndez Rubio

Universitat de València



Josep Pedro, *El blues en España. Hibridación y diversidad cultural desde los orígenes al auge de la escena madrileña*. Valencia: Tirant, 2021, 458 págs.

Aunque utilizada anteriormente por un buen número de periodistas musicales y por autores como Eric Hobsbawm (1993) o Charles Keil (1966), el uso académico de la perspectiva de las escenas musicales surgió en la década de los años 90 del siglo pasado a raíz de las críticas realizadas por parte de los teóricos postsubculturalistas a la teoría subculturalista desarrollada por los investigadores del CCCS de Birmingham. A partir de una primera formulación a comienzos de la década de los años noventa (Straw, 1991) el concepto, deudor de

otros como *mundos del arte* (Becker) o *campo* (Bourdieu, 1995) no ha dejado de ser repensado y refinado. En sus primeras aplicaciones académicas se señalaba el potencial de la escena musical como productora de significados y transformadora de la identidad local (Shank, 1994) y la posibilidad de diferentes escalas —escenas locales, translocales y virtuales, en la definición ya clásica de Bennett y Peterson (2004)—, aunque hay que tener en cuenta que la separación entre estos marcos es flexible y porosa, ya sea entre lo local y lo translocal como entre estos y lo virtual, tal como expone el autor del presente libro en trabajos anteriores (Pedro, 2018; Pedro, Piquer y del Val, 2018).

La perspectiva de las escenas musicales supone ir más allá de las limitaciones de otras concepciones sobre fenómenos musicales parecidos, como las de *subcultura* o *comunidad musical*, y abordar tanto cuestiones estructurales y materiales como otras relacionadas con el afecto, la creación de redes y la práctica musical. En suma, la *escena musical* es una categoría epistemológica, una manera de designar a y pensar sobre una clase de cosa, algo que se puede realizar tanto desde fuera de la escena como periodista o científico que desde dentro como un participante más (Woo, Rennie y Poyntz, 2015).

Este marco conceptual —no muy presente y aún menos definido en los libros editados en España sobre músicas populares— es el que sigue Josep Pedro en su libro, como es claramente perceptible incluso desde su subtítulo. El libro es parte del resultado de un proceso de investigación que culminó en la tesis doctoral del autor, una tesis comparativa entre las escenas de blues en Austin y Madrid, aunque ha sido necesaria la ampliación del citado proceso con la investigación sobre la historia del blues en el conjunto de España. Estamos ante una obra académica basada en la erudición historiográfica sobre el blues en España y en la investigación de tipo etnográfico que por su lenguaje y su voluntad divulgativa quiere llegar tanto a los integrantes de la escena tratada como a toda persona interesada en el blues y en la música popular urbana en España.

La estructura del libro sigue un orden cronológico que subdivide la escena musical investigada en tres pe-

riodos diferentes tanto cualitativamente como cuantitativamente diferenciados: los orígenes (1926-1979), la cristalización (1980-1990) y la postcristalización (1990-2020). Pedro expone en su introducción que su investigación está definida por las estrategias entrelazadas de la documentación y el trabajo de archivo, la etnografía comparativa tanto presencial como online y el análisis del discurso presente en las canciones (p. 24), aunque en cada una de estas fases por su misma naturaleza se ha primado una o más de una herramienta de investigación: la investigación en hemerotecas para el primer periodo, la entrevista como herramienta etnográfica en el segundo, y la «participación observante» en el tercero, sin olvidar en este último el análisis sociosemiótico del discurso.

Cada una de estas fases se plasma en un capítulo independiente y tiene un marco geográfico principal algo diferenciado, más estatal en el primer capítulo y más local conforme avanza el libro. Cada capítulo contiene una tabla muy completa con las actuaciones más destacadas relacionadas con el blues y realizadas en España, aun la gran dificultad de ser exhaustivo, y la dificultad añadida de acotar el género del blues al tener Pedro la voluntad de presentar una perspectiva inclusiva que «evita aislar el blues como categoría cerrada y busca ser más fiel a la hibridación entre géneros y a la experiencia musical de los participantes» (p. 125). También presentan una cartografía musical muy interesante y completa que muestra los lugares —salas de baile, de conciertos, clubs, recintos militares o taurinos, salas de conciertos, pabellones deportivos, bares...— donde se ha desarrollado la escena madrileña de blues. Esta cartografía nos da una idea de la importancia de los lugares tanto como espacios de producción musical y escucha que de interacción social, así como del concierto como evento situado de interacción. Así mismo el libro presenta una interesante selección de imágenes fotográficas que complementan su lectura.

Al hablarnos del periodo inicial Pedro nos explica como el blues enraizó en España inicialmente vinculando al jazz y posteriormente al rock'n'roll y al blues-rock. Según expone, en las décadas de los años veinte y trein-

ta del pasado siglo el jazz como música de baile —y el blues asociado a este— fue aumentando gradualmente su popularidad entre un público ávido de novedades musicales bailables, una popularidad que se acentuó en la década de los años cuarenta con la irrupción del swing, el boogie-woogie y las numerosas películas que contenían en su banda sonora temas de estos estilos musicales. Frente a esta popularidad, una minoría de aficionados agrupados en Hot Clubs realizaba una lectura del jazz que enfatizaba una escucha atenta frente al baile y que elaboraba una serie de discursos sobre la «autenticidad» del jazz basándose en sus orígenes afronorteamericanos, valorizando el blues como música precursora del jazz y como elemento primordial del folclore afronorteamericano. Pedro nos presenta una de las ideas «fuertes» del libro, el papel y significado de lo «auténtico» en la escena musical española de jazz, una idea que reiterará a lo largo del libro al referirse a la escena madrileña del blues, dada la externalidad de la escena en referencia a los orígenes geográficos y étnicos del blues. Igualmente es interesante el breve estado de la cuestión que realiza sobre un tema que ha sido analizado en los últimos años con novedosos planteamientos, la valoración realizada por los bandos contendientes en la guerra civil española y el franquismo del jazz.

Josep Pedro extiende este periodo a la incorporación a la cultura musical española del estilo que —entre otros— gradualmente sustituyó al jazz en los gustos musicales mayoritarios ante su elitización e intelectualización, el rock'n'roll. Musical y genealógicamente ligado al blues - “*The blues had a baby and they named it rock and roll*», como dice el título de una canción de 1977 del bluesmen Muddy Waters - su evolución estilística le llevó a reintegrar al blues tanto como recurso compositivo en sus estructuras y frases musicales que como raíz de un subestilo, el blues-rock, como puede apreciarse en grupos españoles de la década de los años sesenta del siglo pasado. Pero es al tratar otros estilos no asociados claramente con el blues como son la *nova cançó* —con los casos de Guillem d’Efak y Quico Pi de la Serra—, la nueva canción castellana —con Hilario Camacho—, el rock progresivo —Maquina! y Smash— y el pub rock

previo a la movida madrileña —con los Mermelada— donde el autor nos da toda una serie de datos novedosos sobre la cuestión de la inclusión del blues en la música popular urbana de la época.

En cuanto a la segunda de las fases, la de cristalización de la escena (1980-1990), según Pedro estaría caracterizada por la especialización de la escena y la reivindicación del «blues como género autónomo» en contraposición a la idea imperante en la anterior fase del «blues como raíz o recurso» (pp. 169, 178). El autor hace hincapié en el contexto histórico, marcado por la euforia política por la consolidación de la democracia y por la expansión cultural y musical. Igualmente Pedro expone otra de las ideas «fuertes» del libro, el concepto de hibridación y con él los de apropiación, reinterpretación y diálogo cultural, una hibridación que Pedro localiza inicialmente en el eclecticismo del blues en castellano, y que comporta la traducción de convenciones afroestadounidenses y la incorporación de elementos de identidad local, y posteriormente en un eclecticismo basado principalmente en la mezcla del blues con estilos como el jazz, el pop, el soul o el funk y en formas del blues menos conocidas, como el New Orleans blues.

Tras explicar cómo se inició la cristalización de la escena de blues a escala nacional, refiriéndose especialmente al aumento de las actuaciones de músicos de blues afroamericanos, a la consolidación de festivales de jazz que incluían en sus programaciones a músicos de blues afroamericanos, al surgimiento de festivales dedicados específicamente al blues, y a la aparición de un buen número de *blues bands* por buena parte de la geografía española, el autor centra su interés sobre la escena madrileña de blues. Así, si en el capítulo anterior se analizaban revistas nacionales dedicadas a la música como *Ritmo y Melodía* y el papel de los Hot Clubs en la expansión de la visión del jazz como arte, en este Pedro focaliza el análisis sobre el periodismo alternativo madrileño —entendido como «el resultado de la insatisfacción con los medios, del deseo y la necesidad de participación en la vida social y mediática, y de las posibilidades comunicativas que proporciona la tecnología» (Pedro, 2021, p. 242)— como productor de re-

vistas y programas de radio especializados. Igualmente es remarcable el análisis de las «historias de vida» de algunos de los músicos madrileños de blues pioneros en la escena, así como el análisis de los discos y grupos que introdujeron en el blues a una muestra representativa de músicos y aficionados al blues madrileños.

El tercer capítulo está dedicado al periodo post-cristalización (1990-2020), una fase donde aumentan aún más las visitas de músicos afronorteamericanos, el número de festivales especializados y los grupos y músicos locales, y especialmente caracterizada por la dimensión online de la escena. Tras un somero repaso de la producción discográfica de estos años —basada principalmente en discográficas independientes y en una mayor o menor utilización del hazlo-tú-mismo— y en su función para los músicos, el autor nos introduce en el ambiente de la escena madrileña de blues a través de dos valiosas y evocadoras viñetas etnográficas que nos muestran las interacciones sociales que se producen en su seno y la importancia de lo afectivo en la escena, así como cuestiones como la economía del concierto y el papel en él de la comunicación no verbal, entre otros.

Así mismo, en este capítulo Pedro realiza un análisis de una selección de canciones originales de blues en castellano, lo que le permite volver a abordar cuestiones que —como he comentado— están presentes a lo largo del libro, como son la hibridación, la traducción cultural y la recreación de la tradición en un nuevo contexto, y otras como por ejemplo las relaciones entre la creación individual y las convenciones que todo género musical tiene, o la transformación de las vivencias personales en algo a compartir con el público, muy presente en la narrativa y la práctica del blues. El libro se cierra con una bibliografía que recoge tanto los libros y referencias académicas como los artículos en prensa y los textos *on-line* utilizados, y con una selección discográfica y audiovisual centrada en la escena musical de blues, tanto madrileña como estatal, pero que también recoge producciones históricas del jazz y el rock español.

En suma, *El blues en España* es un texto que de forma amena nos da a conocer tanto la historia del blues en España como una de sus escenas locales más importan-

tes, la madrileña. Igualmente Pedro aborda cuestiones centrales al tratar un género inicialmente foráneo como es el blues, como son la hibridación, la autenticidad o el diálogo intramusical e intercultural, con un lenguaje que hace la obra abordable a un público no especializado.

Bibliografía

- Becker, Howard D. (2008), *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Bennett, Andy y Peterson, Richard, (2004). «Introducing Music Scenes». *Music scenes. Local, Translocal, and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Bourdieu, Pierre (1995), *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Hobsbawm, Eric (1993) [1959], *The Jazz Scene*. Londres: Faber.
- Keil, Charles (1991) [1966], *Urban Blues*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Pedro, Josep (2018), *Apropiación, diálogo e hibridación: escenas de blues en Austin y Madrid*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Pedro, Josep; Piquer, Ruth; del Val, Fernán (2018), «Repensar las escenas musicales contemporáneas: genealogía, límites y apertura». *Cuadernos de Etnomusicología*, 12 <https://www.sibetrans.com/public/docs/cfp-escenas-musicales-1.pdf>
- Shank, Barry (1994), *Dissonant Identities: The Rock «n”Roll Scene in Austin, Texas*. Nueva Inglaterra: Wesleyan University Press
- Straw, Will (1991), «Systems of Articulation, Logics of Chance: Communities and Scenes in Popular Music». *Cultural Studies*, 5 (3) pp. 368-388.
- Woo, B., Rennie, J. y Poyntz, S.R. (2015), «Scene Thinking». *Cultural Studies* 29 (3): 285-97. <http://dx.doi.org/10.1080/09502386.2014.937950>

Josep Lluís Lancina Murillo
Institut Català d'Antropologia



**Gabriel Terol y Filippo Costantini (Eds.).
La tradición filosófica china en un mundo cosmopolita y multicultural: Perspectivas y análisis. Prólogo de Flora Botton.
 San José, CR: Editorial de la Sede del Pacífico-UCR, 2020, 198 págs.**

La «Red Académica latino (e hispano) americanista sobre Estudios Sinológicos» con sede en la Universidad de Costa Rica inició en 2020 un ambicioso proyecto editorial comprometido con la Sinología académica en el ámbito del español. Entre las múltiples actividades y propuestas de la red, algunas de ellas de gran repercusión internacional, destacaba la creación de la colección titulada «Estudios sobre el Mundo chino», que se verte-

bra en una serie de trabajos, entre otros, dedicados a la tradición filosófica china.

Esta colección se estrenaba en el mes de octubre con la obra del especialista Dr. Gabriel Terol Rojo de la Universidad de Valencia: «Daoísmo, Chán y Zen. Breve genealogía del daoísmo chino y sus influencias epistemológicas en Asia Oriental». La propuesta editorial para el 2020 finaliza con la obra que nos ocupa; un trabajo de compilación de siete artículos especializados en una obra pionera en español bajo el título «La tradición filosófica china en un mundo cosmopolita y multicultural: Perspectivas y análisis».

Se trata de una compilación de textos único en su género que nace con el propósito de llenar un vacío en español de trabajos académicos sobre Sinología, especialmente centrados en cuestiones referentes a la tradición filosófica china. Pretende, asimismo, consolidarse como una muestra del actual y renovado interés de la academia española e hispana por fomentar la divulgación científica desde su desmitificación y comprensión rigurosa de la Filosofía china como tradición humanística e intelectual.

Estructuralmente, la publicación reúne una significativa variedad de temas y tratamientos de la mano de consolidados y reconocidos especialistas del ámbito que repasan, comparten y desarrollan sus temas de investigación o sus diversas temáticas de estudio, interés o preocupación académica.

En esta tónica, el hecho de contar con el Prólogo de la profesora especialista del Colmex, Flora Botton, muestra la implicación internacional y la apuesta por llenar de contenido académico riguroso una publicación que se pretende referente desde sus orígenes. Como ella misma menciona, el estudio de la Filosofía china es reciente en el mundo hispanohablante y si bien todavía hay pocos programas de estudio reglado de Filosofía que incluyan materias sobre la tradición filosófica china y todavía se discute si lo que produjo China es Filosofía o es «pensamiento», o sea, reflexiones asistemáticas sobre diversos temas en vez de «sistemas» al estilo occidental, ello no impide que la seriedad y sistematicidad

de los trabajos actuales permitan conformar una opinión y debate sólidos sobre estas cuestiones.

Muchos intelectuales, tanto españoles como latinoamericanos, ya habían mostrado interés por «Oriente»; aunque este, siguiendo la tradición europea, abarcara tanto el Sur de Asia como Asia Oriental, a veces agrupando en la misma mirada la filosofía de la India y de China, el budismo y el daoísmo. Complementariamente, los estudios sinológicos desde su origen francés, con la indiscutida aportación italiana originada a partir de los contactos con el país asiático, se ocuparon de la construcción de una identidad europea, pero relegaron a China a un lugar que se estimó conveniente, no filosófico, que generó una «otredad» allá por el siglo XIX que ha mantenido parte de su vigencia hasta la actualidad. Sin embargo, esta «herencia» ha recibido fructíferos giros de orientación que permiten (re)construir una interpretación y un conocimiento de China muy diferentes a los de su origen como disciplina científica.

Comprometida con esta perspectiva, cada vez más extendida, «La tradición filosófica china en un mundo cosmopolita y multicultural: Perspectivas y análisis» inaugura una serie de colaboraciones dedicadas a la Filosofía china con contribuciones españolas de especialistas de la Universitat de València (UV), la Universidad Autónoma de Madrid (UAM) y la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB); americanas de especialistas de la Universidad de Costa Rica (UCR), El Colegio de México (Colmex), la Universidad de Winnipeg (UWinnipeg) y europeas, la Universidad de Bucarest (UB).

La compilación que reunida bajo este título arranca con el trabajo del Dr. Gabriel Terol (UV): «Breve estudio de la genealogía conceptual para una subjetividad daoísta». El texto es una apuesta por llevar a cabo una lectura epistemológica de la tradición daoísta china. Para ello, realiza un breve repaso conceptual a partir de los términos de «hombre» y «realidad» como genealogía fructífera desde donde ahondar en un paradigma subjetivo epistemológico.

El Dr. Filippo Costantini (UCR) contribuye al libro con «La Ética de ziran: la espontaneidad del Dao y de la naturaleza en el comentario al Laozi de Heshang gong».

El especialista elige el texto laoziano del comentarista Heshang Gong como herramienta desde donde ejercer un discurso hermenéutico hasta propósitos éticos y repasar la construcción moralista del daoísmo primitivo.

El Dr. Andreas Janousch (UAM) firma el capítulo «Cuando la mirada es amplia no hay confusión». Las escrituras budistas y el acervo textual chino en el Mouzi lihuo lun 牟子理惑論 subraya la relevancia de la llegada del budismo a China y de esta, la extraordinaria reflexión que surgió en consecuencia. De la ingente documentación aportada, el trabajo se centra en el debate titulado «Maestro Mou resuelve las confusiones» para plantear y repasar la respuesta a la equiparación de los textos sagrados budistas con sus homónimos chinos.

El Dr. Yong Chen (Colmex) contribuye al libro con «Una discusión sobre la religiosidad confuciana», en la que recopila las reflexiones y conclusiones, fruto de su investigación, sobre la biografía acerca de la cuestión. En el texto se actualizan los resultados y se propicia una renovación de planteamientos sobre el tema rigurosos y actuales.

La Dra. Montserrat Crespín Perales (UAB) firma el capítulo: «Vindicaciones indisciplinares: una lectura filosófica de las tesis anarco feministas de He-yin Zhen (1880-1920?)». En él actualiza los debates contemporáneos en relación con el pensamiento feminista y los enfrenta a la nueva Historia de las ideas chinas. Ahonda en el fenómeno de confucionización de la actividad filosófica femenina asiática y la concreta en el marco chino.

La Dra. Irina Ivaşcu (UB) con «Retratos del misterio: los siete sabios del bosque de bambú» posibilita un conocimiento actualizado del grupo de filósofos escapistas y nihilistas chinos. Ampliamente reconocidos como un fenómeno particular en la historia intelectual china, su trabajo permite comprender y contextualizar sus peculiaridades teóricas y, sin duda, ahondar en su identidad como grupo independiente y autónomo, con ello, de gran valor comparativo y evolutivo.

Finalmente, el Dr. Diego Loukota (UWinnipeg) en su propuesta «La India filosófica explicada en la China de los Hàn posteriores: Encuentros y desencuentros en el primer texto budista compuesto en la China» pro-

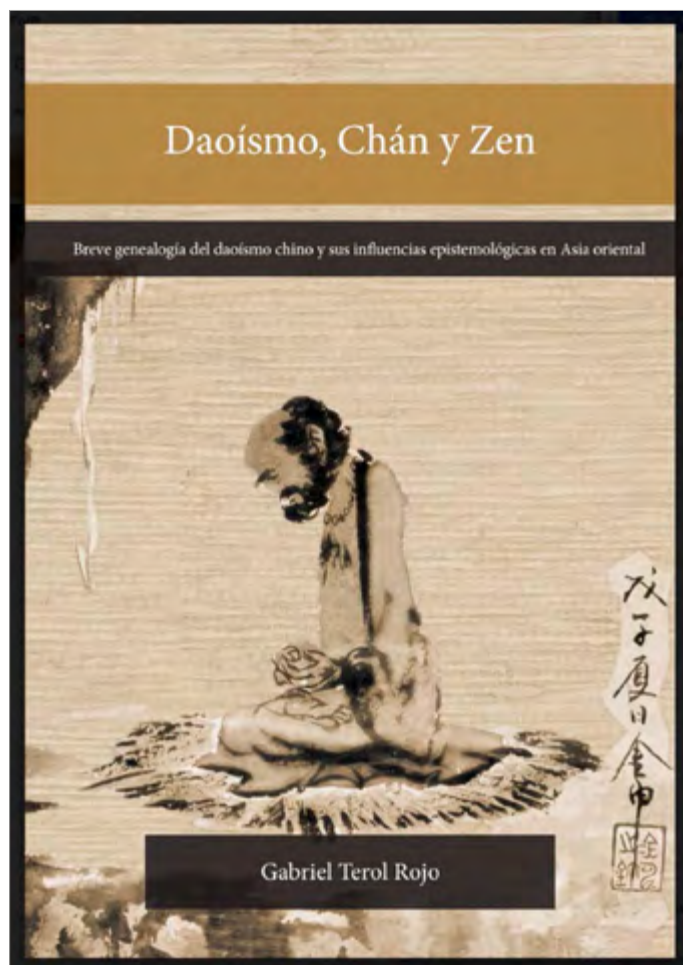
fundiza en el monumental corpus literario budista para subrayar, destacando el interés sobresaliente que este material presenta, el atractivo investigador que representan tanto para estudiar la presentación, adaptación y defensa de conceptos recibidos como su asimilación y sincretización.

La relevante tarea de los editores, el Dr. Gabriel Terrol y el Dr. Filippo Costantini, se ha visto recompensada con un resultado final heterodoxo y referente. Tanto los especialistas como los neófitos podrán dar cuenta de sus necesidades e intereses particulares. No solo por la redacción clara, explicativa y el marcado carácter divulgativo de los textos que se han reunido, sino también por la generosidad de sus autores al ofrecer en sus participaciones información actualizada y documental, bibliográfica y comentada de gran solvencia. La sistematicidad que toda la obra ofrece, constata el compromiso

de sus editores por dotar de rigor y seriedad académica el trabajo que se publica.

Sin duda, es notoria la responsabilidad con la que se inicia un proyecto de esta envergadura. Pero también, sin duda, la investigación en estado germinal en español de la filosofía china cuenta con esta publicación con un destacado destino de trabajos y análisis y un punto de encuentro y de localización de investigaciones de referencia para especialistas españoles e hispanos. La tradición filosófica china, su tradición intelectual y su Historia de las Ideas cuenta aquí con un lugar privilegiado de difusión y estudio que podremos seguir a partir de ahora.

Germán Llorca Abad
Universitat de València



Gabriel Terol, *Daoísmo Chan y Zen: breve genealogía del daoísmo chino y sus influencias epistemológicas en Asia oriental*. Puntarenas: Editorial de la Sede del Pacífico, Universidad de Costa Rica, 2020.

A partir de las últimas décadas del siglo pasado, la aparición y el considerable alcance logrado por una tipología de literatura de divulgación definida «espiritual» o de «auto-ayuda», ha sido uno de los vehículos determinantes en la entrada y comprensión de disciplinas, religiones y filosofías del Este de Asia. Sin embargo, en los estantes de nuestras librerías, raramente podemos encontrar tratados y obras canónicas del pensamiento indio, chino y japonés, sino exclusivamente bajo las eti-

quetas de los tipos de literatura de divulgación mencionados antes. A pesar de la plétora infinita de publicaciones que se tienen respecto al yoga, la meditación, el Yijing, entre otros, podemos afirmar que los textos en español que tratan dichos temas de manera responsable y erudita son más bien —y lamentablemente— escasos, de poca circulación o de dudosa circunspección. En este contexto de aproximación y simplificación de temas tan vastos y profundos, el daoísmo emerge como uno de los elementos más afectados. Como bien argumenta la sinóloga Seidel, no obstante el desarrollo y la difusión global de disciplinas claves como el Feng Shui, el Taijiquan y la MTC (Medicina Tradicional China), entre otros, «entre las grandes religiones de la humanidad, el daoísmo es sin duda la menos conocida»¹. Este hecho es aún más expuesto y marcado en el mundo hispanohablante, en donde los estudios, las traducciones y los materiales bibliográficos serios sobre el daoísmo, son todavía escasos. Los trabajos de investigación previos sobre el daoísmo en español, de hecho, se concentran —siguiendo una tendencia de la sinología internacional— casi exclusivamente en lo que común y erróneamente se refiere a un daoísmo filosófico (daoia 道家) pre-imperial y pre-institucional, casi olvidando los restantes dos mil años de historia y desarrollo daoísta. Mientras, hoy en día, hay muchas nuevas traducciones y trabajos sobre el Laozi y el Zhuangzi, pocas son las investigaciones sobre las primeras instituciones religiosas como los Maestros Celestiales, la Claridad Suprema y la Unidad Ortodoxa, para citar las más importantes. Adicionalmente, a pesar de las muchas traducciones del Laozi y del Zhuangzi al español, la mayoría de estos trabajos siguen interpretaciones estándar, dejando atrás otras lecturas fundamentales para la comprensión profunda de estos textos. Por otra parte, resultan totalmente ausentes en los trabajos académicos en español las investigaciones sobre la difusión e influencia del daoísmo fuera de China, por ejemplo en países como Corea y Japón, y en el Sureste de Asia; y sobre su llegada y éxito en occidente, a partir de la segunda mitad del siglo XX.

¹ Seidel, Anna, *Il Taoismo, religione non ufficiale della Cina*. Venezia: Cafoscarina, 1997, p.7.

Daoísmo Chan y Zen: breve genealogía del daoísmo chino y sus influencias epistemológicas en Asia oriental, del profesor y sinólogo Gabriel Terol, se plantea el difícil y noble objetivo de compensar esta laguna alimentando y enriqueciendo nuestro conocimiento e interés hacia estas disciplinas milenarias, pero sin dejar atrás aquel rigor científico y crítico que los estudios académicos necesitan. El texto, entonces, se dirige a un público variado, abarcando tanto el ámbito académico (didáctico y de investigación) como el divulgativo.

El profesor Terol presenta un excursus coherente y comprensivo sobre la historia y la evolución de este conjunto de movimientos filosóficos y religiosos, disciplinas y rituales, que hoy definimos generalmente daoísmo. En este viaje, a través de los misterios (xuan 玄) y prodigios (miao 妙) del Dao y de sus doctrinas sin palabras (buyan zhijiao 不言之教) —tomando en préstamo las palabras del mismo Laozi²—, el trabajo se plantea remontar, por un lado, a las fuentes de las que Kohn y Roth definen «identidades daoístas»³; y, por el otro, recorrer la evolución e influencia de dicha doctrina en la creación y sistematización de un budismo de «carácter chino», el que universalmente se reconoce como Zen.

Entrando directamente en el texto, el primer capítulo se dedica a la investigación de la genealogía del daoísmo. Aquí el autor resalta el origen complejo de la tradición daoísta, que pone sus raíces en diferentes y variadas actividades y tradiciones arcaicas: los variados cultos populares que se encuentran alrededor de la china pre-imperial; las disciplinas esotéricas de cultivación psicofísicas; los rituales y adivinaciones hacia los antepasados y los espíritus naturales y sobrenaturales. En este capítulo, de particular y valiosa importancia resulta, por un lado, el análisis sobre la formación y consolidación de los primeros movimientos e instituciones religiosas daoístas. Se señalan, por ejemplo, doctrinas como el Camino de los Maestros Celestiales (Tianshi dao 天師道),

establecido por Zhang Daoling en el siglo II; la escuela del Camino de la Claridad Suprema (Sahngqing dao 上清道) del siglo III, donde emergen las figuras de Wei Huacun y Yang Xi; la escuela del Camino del Tesoro Numinoso (Lingbao dao 靈寶道), fundada a principios del siglo V por Ge Chaofu; para terminar con la escuela del Camino de la Unidad Ortodoxa de la dinastía Tang; y el Camino de la Completa Perfección (Quanzhen dao 全真道) del periodo Song. Por otro lado, en el mismo capítulo, se ofrece una minuciosa descripción de las diversas fases de compilación del Canon Daoísta.

El segundo capítulo representa el núcleo de la obra. Aquí Terol analiza la introducción del budismo en China, y su enorme impacto en el pensamiento, en las creencias, en la cultura y sociedad del «Imperio del Centro» (zhongguo 中國). Un ejemplo paradigmático es, de hecho, el daoísmo que construye y modela sus instituciones, doctrinas y corpus textuales, siguiendo el modelo de la iglesia budista. Sin embargo, el producto de más éxito del encuentro entre budismo y daoísmo, como remarca muy bien Terol, es la creación de la escuela Chan. Esta doctrina representa el connubio ideal entre estas dos tradiciones y culturas antiguas e iluminadas, una síntesis perfecta que todavía cuenta con millones de creyentes en todo el mundo. Finalmente, la segunda parte del capítulo —la más valiosa para la difusión del trabajo— se dedica a resaltar algunas de aquellas expresiones culturales que emergieron de este encuentro, contribuyendo a la difusión y al conocimiento de las culturas del Asia oriental en el mundo. En este apartado, el texto toma como ejemplos paradigmáticos algunas disciplinas conocidas universalmente: la ceremonia del té, los jardines zen, los dibujos, los origamis, los ikebana, las artes marciales y las artes escénicas. Entre éstas, las artes marciales resultan ser un ejemplo paradigmático de esta síntesis. Este complejo conjunto de ejercicios físicos y mentales que, como bien remarca el autor, comúnmente se les define erróneamente «marciales», hunden sus raíces en prácticas de longevidad e inmortalidad de la remota antigüedad china. Se desarrollan y sistematizan alrededor de la época Tang en monasterios daoístas y budistas como

² Aquí se hace referencia a Laozi 1: «misterio del misterio, puerta de infinitos prodigios»; y Laozi 2: «el sabio [...] practica la enseñanza sin palabras».

³ Kohn, Livia, y Harold D. Roth, eds. *Daoist identity: history, lineage, and ritual*. University of Hawaii Press, 2002.

Wudang shan (武當山) y Shaolin (少林寺), para confluir finalmente en auténticas disciplinas marciales —o de defensa personal— en Japón. Sin embargo, en todas estas disciplinas emerge evidente y, en toda su potencia creativa, la síntesis entre dos visiones del mundo —la daoísta y budista— y la invaluable lección que la historia nos ofrece hoy, en esta sociedad solo en apariencia multi-cultural.

En fin, me gustaría también resaltar el gran esfuerzo de la Casa Editorial de la Sede del Pacífico de la Universidad de Costa Rica que, con este texto, inaugura una serie de publicaciones dedicadas a la filosofía del

Este de Asia y, en particular, a China. Muy pronto, otras seguirán, esperando que este esfuerzo pueda constituir una importante herramienta en la difusión de las filosofías, religiones y disciplinas del Este de Asia en el mundo hispanohablante, tanto a nivel académico, como del público en general; y, sobre todo, represente —parafraseando el Laozi— aquellos «primeros pasos que comienzan un largo camino» (千里之行, 始於足下)⁴.

Filippo Costantini
Universidad de Costa Rica

⁴ Aquí se hace referencia a Laozi 64 : «un viaje de mil li, comienza con un paso.»



WHO'S WHO



Claudio Aguilera

e-mail: ce.aguileraalvarez@gmail.com

Claudio Aguilera es Periodista de la Universidad de Chile. Máster en Libros y Literatura Infantil y Juvenil de la UAB Barcelona Universidad Autónoma de Barcelona. Curador, investigador y docente especializado en historia del libro ilustrado, ilustración e historieta. Autor de los libros *Antología visual del libro ilustrado en Chile* e *Historieta chilena contemporánea (2006-2016)*, y de diversas monografías sobre dibujantes chilenos, es asimismo integrante del directorio de Fundación Palabra y del encuentro “Dibujos que hablan”, miembro de las agrupaciones La Otra LIJ y RING, y de la Cooperativa de Gráfica Chilena y jefe del Archivo de Láminas y Estampas de la Biblioteca Nacional.

Claudio Aguilera est un journaliste de l'Université du Chili. Maîtrise en livres et littérature pour enfants et adolescents de l'UAB de Barcelone. Conservateur, chercheur et enseignant spécialisé dans l'histoire du livre illustré, de l'illustration et de la bande dessinée. Auteur des ouvrages *Antología visual del libro ilustrado en Chile* et *Historieta chilena contemporánea (2006-2016)*, ainsi que de plusieurs monographies sur des dessinateurs chiliens, il est également membre du conseil d'administration de la Fundación Palabra et de la rencontre “Dibujos que hablan”, membre des groupes La Otra LIJ et RING, ainsi que de la Cooperativa de Gráfica Chilena et responsable de l'Archivo de Láminas y Estampas de la Biblioteca Nacional.

Claudio Aguilera is a Journalist who holds a BA from the Universidad de Chile and a Master's degree in Books and Literature for Children and Young People from the Universidad Autónoma de Barcelona (UAB). He is a curator, a researcher and a teacher specialized in the history of the illustrated book, illustration and comics. Author of the books *Antología visual del libro ilustrado en Chile* and *Historieta chilena contemporánea (2006-2016)*, and of several monographs on Chilean cartoonists, he is a board member of Fundación Palabra and of the organizing committee of “Dibujos que hablan”, as well as a member of the groups La Otra LIJ and RING, of the Cooperativa de Gráfica Chilena, and head of the Archivo de Láminas y Estampas de la Biblioteca Nacional.

Claudio Aguilera è un giornalista laureato presso la Universidad de Chile, master in Libri e letteratura per bambini e ragazzi presso la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB). Curatore, ricercatore e insegnante specializzato in storia del libro illustrato, dell'illustrazione e del fumetto, è autore dei libri *Antología visual del libro ilustrado en Chile*, *Historieta chilena contemporánea (2006-2016)*, e di diverse monografie sui fumettisti cileni. È membro del comitato direttivo della Fundación Palabra, del comitato organizzatore dell'incontro “Dibujos que hablan”, e dei gruppi La Otra LIJ e RING, della Cooperativa de Gráfica Chilena, oltre che responsabile dell'Archivo de Láminas y Estampas de la Biblioteca Nacional.



Fran Ayuso Ros

email: francisco.ayuso@uv.es

Fran Ayuso Ros. Doctor en Comunicación Audiovisual por la Universitat de València. Máster en Interculturalidad y Políticas Comunicativas en la Sociedad de la Información por la misma universidad, con Premio Extraordinario. Máster Universitario en Formación del Profesorado de Educación Secundaria Obligatoria y Bachillerato por la Universidad Europea. Entre sus publicaciones, se encuentran las siguientes: «Policía, adjetivo (Corneliu Porumboiu: Reconstrucción, realismo y crisis del lenguaje)» en Revista F@ro (2014); «La muerte del Sr. Lazarescu (Cristi Puiu, 2005): de la herencia neorrealista al teatro del absurdo», capítulo del libro *Nuevas formas de expresión en comunicación* o «La reformulación de la tradición realista en 4 meses, 3 semanas y 2 días (Cristian Mungiu, 2007)», capítulo del libro *Lenguajes y persuasión: Nuevas creaciones narrativas*. Ha sido responsable de la dirección editorial de la revista *Unstate*.

Fran Ayuso Ros. Docteur en Communication audiovisuelle de l'Université de Valence. Master en Interculturalité et Politiques Communicatives dans la Société de l'Information de la même université, avec Prix Extraordinaire. Maîtrise en formation des enseignants de benseignement secondaire obligatoire et baccalauréat de l'Université européenne. Il a notamment publié les ouvrages suivants : «Policía, adjetivo (Corneliu Porumboiu: Reconstrucción, realismo y crisis del lenguaje)» dans *F@ro Magazine* (2014) ; «La mort de Monsieur Lazarescu (Cristi Puiu, 2005) : de héritage néo-réaliste au théâtre de l'absurde », chapitre du livre *Nuevas formas de expresión en comunicación* ou encore « La reformulación de la tradición realista en 4 meses, 3 semanas y 2 días (Cristian Mungiu, 2007) », chapitre du livre *Lenguajes y persuasión: Nuevas creaciones narrativas*. Il a été responsable de la direction éditoriale du magazine *Unstate*.

Fran Ayuso Ros holds a Ph. D. in Audiovisual Communication from Universitat de València, a Master's degree in Interculturality and Communication Policies in Information Society from the same institution, and a Master's degree in Formación del Profesorado de Educación Secundaria Obligatoria y Bachillerato from Universidad Europea. Among his publications, «Policía, adjetivo (Corneliu Porumboiu: Reconstrucción, realismo y crisis del lenguaje)» in Revista F@ro (2014); «La muerte del Sr. Lazarescu (Cristi Puiu, 2005): de la herencia neorrealista al teatro del absurdo», a chapter of the volume *Nuevas formas de expresión en comunicación* and «La reformulación de la tradición realista en 4 meses, 3 semanas y 2 días (Cristian Mungiu, 2007)», a chapter of the book *Lenguajes y persuasión: Nuevas creaciones narrativas*. He was the editorial director of the journal *Unstate*.

Fran Ayuso Ros è Dottore in Comunicazione Audiovisiva dell'Università di Valencia. Master in Interculturalità e Politiche Comunicative nella Società dell'Informazione della stessa Università, con Premio Straordinario. Máster Universitario in Formación del Personal docente di Scuola Superiore della Universidad Europea. Tra le sue pubblicazioni, «Policía, adjetivo (Corneliu Porumboiu: Reconstrucción, realismo y crisis del lenguaje)» nella rivista F@ro (2014); «La muerte del Sr. Lazarescu (Cristi Puiu, 2005): de la herencia neorrealista al teatro del absurdo», capitolo del libro *Nuevas formas de expresión en comunicación* e «La reformulación de la tradición realista en 4 meses, 3 semanas y 2 días (Cristian Mungiu, 2007)», capitolo del libro *Lenguajes y persuasión: Nuevas creaciones narrativas*. È stato il direttore editoriale della rivista *Unstate*.



Jorge Belmonte Arocha

e-mail: Jorge.Belmonte@uv.es

Jorge Belmonte Arocha, Licenciado en Psicología, Máster en Ciencias del Lenguaje y Doctor en Comunicación Audiovisual por la Universitat de València, es profesor en la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la misma Universidad. Ha sido docente en el Doctorado en Estudios de Género de la Universidad de Buenos Aires, y en el seminario “Memoria audiovisual y género en España”, en la Scuola Superiore di Studi Umanistici de la Università di Bologna. Su investigación incluye: cultura mediática y coeducación audiovisual, estudios de género, imaginario social y cultura posttelevisiva.

Jorge Belmonte Arocha a une Licence en Psychologie, une Maîtrise en Sciences du langage et un Doctorat en Communication audiovisuelle de l'Université de Valence, où enseigne à la Faculté de Philosophie et des Sciences de l'éducation. Il a été professeur au doctorat en Etudes de genre à l'Université de Buenos Aires et au séminaire “Mémoire audiovisuelle et genre en Espagne”, à la Scuola Superiore di Studi Umanistici de l'Université de Bologne. Ses recherches portent sur: la culture des médias et la co-éducation audiovisuelle, les études de genre, la culture sociale imaginaire et post-télévisuelle.

Jorge Belmonte Arocha, Bachelor in Psychology, holds a Master in Science of Language, and a Ph. D. in Audiovisual Communication from the University of Valencia, where he teaches at the Faculty of Philosophy and Education Sciences. He taught in the Ph. D. Program in Gender Studies, University of Buenos Aires, and at the seminar “Audiovisual Memory and Gender in Spain”, at the Scuola Superiore di Studi Umanistici of the Università di Bologna. His research includes: media culture and audiovisual co-education, gender studies, social imaginary and post-tv culture.

Jorge Belmonte Arocha, Laureato in Psicologia, Master in Scienze del linguaggio e Dottore in Comunicazione audiovisiva presso l'Università di Valencia, è professore presso la Facoltà di Filosofia e Pedagogia della stessa università. È stato docente nel Dottorato in Studi di genere presso l'Università di Buenos Aires e nel seminario “Memoria audiovisiva e genere in Spagna”, presso la Scuola Superiore degli Studi Umanistici dell'Università di Bologna. La sua ricerca comprende: cultura dei media e coeducazione audiovisiva, studi di genere, immaginario sociale e cultura posttelevisiva.



Enrique Bordes Cabrera

email: enrique.bordes@upm.es

Enrique Bordes Cabrera es Doctor arquitecto y profesor en la ETSAM, de la Universidad Politécnica de Madrid. En su práctica profesional aborda trabajos de museografía, edición y comisariado, con especial atención a la narración foto-gráfica en arquitectura y ciudad. En 2017 publica con Cátedra su tesis doctoral *Cómic, arquitectura narrativa*, que sirve de base para la exposición *Beatos, mecachis y percebes, miles de años de tebeos* en la Biblioteca Nacional (2018). En 2019, junto a Luis de Sobrón, presenta el plano *Madrid Bombardeado 1936-1939*, una imagen para narrar y recordar el primer bombardeo moderno de la historia, convertida en libro en 2021.

Enrique Bordes Cabrera est titulaire d'un doctorat en architecture et est professeur à l'ETSAM, Universidad Politécnica de Madrid. Dans sa pratique professionnelle, il travaille dans le domaine de la muséographie, de l'édition et de la conservation, avec une attention particulière pour la narration photographique dans l'architecture et la ville. En 2017, il a publié chez Cátedra sa thèse de doctorat *Cómic, arquitectura narrativa*, qui sert de base à l'exposition *Beatos, mecachis y percebes, miles de años de tebeos* en la Biblioteca Nacional (2018). En 2019, avec Luis de Sobrón, il présente le plan *Madrid Bombardeado 1936-1939*, une image pour raconter et se souvenir du premier bombardement moderne de l'histoire, qui deviendra un livre en 2021.

Enrique Bordes Cabrera holds a PhD in architecture and is a lecturer at ETSAM, Universidad Politécnica de Madrid. His professional interests centers on museography, publishing and curatorial work, with a special focus on photographic narrative in architecture and the urban space. In 2017 he published his doctoral thesis *Cómic, arquitectura narrativa*, which served as the basis for the exhibition *Beatos, mecachis y percebes, miles de años de tebeos* en la Biblioteca Nacional (2018). In 2019, together with Luis de Sobrón, he presented the map *Madrid Bombardeado 1936-1939*, a visual narration and remembering of the first modern bombing in history, which will be turned into a book in 2021.

Enrique Bordes Cabrera ha un dottorato in architettura ed è docente presso la ETSAM, Universidad Politécnica de Madrid. Nella sua pratica professionale si occupa di museografia, editoria e curatela, con particolare attenzione alla narrazione fotografica in architettura e nello spazio urbano. Nel 2017 ha pubblicato presso Cátedra la sua tesi di dottorato *Cómic, arquitectura narrativa*, che è servita come base per la mostra *Beatos, mecachis y percebes, miles de años de tebeos* en la Biblioteca Nacional (2018). Nel 2019, insieme a Luis de Sobrón, ha presentato il progetto *Madrid Bombardeado 1936-1939*, una immagine per raccontare e ricordare il primo bombardamento moderno della storia, che diventerà un libro nel 2021.



Jordi Canyissà

e-mail: canyissa@hotmail.com

Jordi Canyissà (Barcelona, 1972) es licenciado en Derecho y en Periodismo. Autor de la biografía *Raf. El 'gentleman' de Bruguera* (2015), sobre Joan Rafart Roldán. Como teórico de la historieta ha colaborado en libros como *El gran Vázquez* (2011), *Tebeos. Las revistas infantiles* (2014), *Jan. El genio humilde* (2014), *Jot Down 100 Cómics* (2014), *La bande dessinée historique* (2015), *On the Edge of the Panel* (2015), *El humor gráfico* (2019) o *El guión de cómic II* (2020). Ha participado en *U, el Hijo de Urich*, *Entrecomics*, *Tebeosfera* y *Humoristán*. Escribe regularmente sobre cómics en *La Vanguardia* y en su suplemento *Cultura/s*.

Jordi Canyissà (Barcelone, 1972) est diplômé en droit et en journalisme. Auteur de la biographie *Raf. El "gentleman" de Bruguera* (2015), sur Joan Rafart Roldán. En tant que théoricien de la bande dessinée, il a collaboré à des ouvrages tels que *El gran Vázquez* (2011), *Tebeos. Las revistas infantiles* (2014), *Jan. El genio humilde* (2014), *Jot Down 100 Cómics* (2014), *La bande dessinée historique* (2015), *On the Edge of the Panel* (2015), *El humor gráfico* (2019) ou *El guión de cómic II* (2020). Il a participé à *U, le fils d'Urich*, *Entrecomics*, *Tebeosfera* et *Humoristán*. Il écrit régulièrement sur la bande dessinée dans *La Vanguardia* et son supplément *Cultura/s*.

Jordi Canyissà (Barcelona, 1972) is a graduate in Law and Journalism. He is the author of the biography *Raf. El 'gentleman' de Bruguera* (2015), about Joan Rafart Roldán. As a comic book theorist he has contributed to books such as *El gran Vázquez* (2011), *Tebeos. Las revistas infantiles* (2014), *Jan. El genio humilde* (2014), *Jot Down 100 Cómics* (2014), *La bande dessinée historique* (2015), *On the Edge of the Panel* (2015), *El humor gráfico* (2019) ou *El guión de cómic II* (2020). He has collaborated in *U, el Hijo de Urich*, *Entrecomics*, *Tebeosfera* and *Humoristán*. He writes regularly about comics in *La Vanguardia* and its supplement *Cultura/s*.

Jordi Canyissà (Barcellona, 1972) è laureato in legge e giornalismo. Autore della biografia *Raf. El 'gentleman' de Bruguera* (2015), su Joan Rafart Roldán. Come teorico del fumetto ha collaborato a libri come *El gran Vázquez* (2011), *Tebeos. Las revistas infantiles* (2014), *Jan. El genio humilde* (2014), *Jot Down 100 Cómics* (2014), *La bande dessinée historique* (2015), *On the Edge of the Panel* (2015), *El humor gráfico* (2019) ou *El guión de cómic II* (2020). Ha partecipato a *U, il figlio di Urich*, *Entrecomics*, *Tebeosfera* e *Humoristán*. Scrive regolarmente di fumetti su *La Vanguardia* e sul suo supplemento *Cultura/e*.



Teresa de Lauretis

email: tdelauretis@gmail.com

Teresa de Lauretis es catedrática emérita de la Universidad de California-Santa Cruz, donde enseñó durante décadas en el Departamento de History of Consciousness. Entre otros reconocimientos recibidos a lo largo de su trayectoria, el Doctorado Honoris Causa por las Universidades de Lund (Suecia) y Córdoba (Argentina). Autora de libros que han marcado un hito en distintos ámbitos académicos y disciplinarios (semiótica, teoría del discurso, teoría feminista y de género, cine, teoría *queer*), sus estudios han sido traducidos a 18 idiomas. Entre ellos recordamos *La sintassi del desiderio* (1976), *Umberto Eco* (1981), *Alice Doesn't* (1984), *Technologies of Gender* (1987), *The Practice of Love* (1994), *Figures of Resistance* (2007), *Freud's Drive* (2008). En la actualidad trabaja sobre las relaciones entre experiencia espectral, lo figural y las nociones psicoanalíticas de traducción y transferencia.

Teresa de Lauretis est professeure émérite à l'université de Californie-Santa Cruz, où elle a enseigné pendant des décennies au département d'Histoire de la conscience. Parmi les autres récompenses reçues au cours de sa carrière, le doctorat Honoris Causa des universités de Lund (Suède) et de Cordoba (Argentine). Auteur d'ouvrages marquants dans des différents domaines académiques et disciplinaires (sémiotique, théorie du discours, théorie féministe et du genre, cinéma, théorie *queer*), ses études ont été traduites en 18 langues. Parmi eux, nous rappelons *La sintassi del desiderio* (1976), *Umberto Eco* (1981), *Alice Doesn't* (1984), *Technologies of Gender* (1987), *The Practice of Love* (1994), *Figures of Resistance* (2007) et *Freud's Drive* (2008). Elle travaille actuellement sur la relation entre l'expérience spectatorielle, le figuratif et les notions psychanalytiques de traduction et de transfert.

Teresa de Lauretis is Professor Emerita at the University of California, Santa Cruz, where she taught in the Department of History of Consciousness. Among the numerous awards she has received, the Doctorate Honoris Causa by the University of Lund (Sweden) and by Universidad Nacional de Córdoba (Argentina). She is the author of books that have marked a watershed in different academic and disciplinary fields (semiotics, cinema, cultural studies, feminist and gender theory, queer theory) and have been translated into 18 languages. Among her publications, *La sintassi del desiderio* (1976), *Umberto Eco* (1981), *Alice Doesn't* (1984), *Technologies of Gender* (1987), *The Practice of Love* (1994), *Figures of Resistance* (2007), *Freud's Drive* (2008). She is currently working on the relations between spectatorship, the figural and the psychoanalytic notions of translation and transference.

Teresa de Lauretis è professoressa emerita della University of California, Santa Cruz, dove ha insegnato per decenni nel Dipartimento di History of Consciousness. Tra i numerosi riconoscimenti ricevuti, il Dottorato Honoris Causa dell'Università di Lund (Svezia) e della Universidad Nacional de Córdoba (Argentina). Autrice di libri che hanno aperto nuove strade in diversi ambiti accademici (semiótica, teoría del discurso, cinema, teoría feminista e di genere, teoría *queer*), i suoi testi sono stati tradotti in 18 lingue. Tra le sue pubblicazioni ricordiamo *La sintassi del desiderio* (1976), *Umberto Eco* (1981), *Alice Doesn't* (1984), *Technologies of Gender* (1987), *The Practice of Love* (1994), *Figures of Resistance* (2007), *Freud's Drive* (2008). Attualmente lavora sulle relazioni tra spectatorship, figuralità e i concetti psicoanalitici di traduzione e transfert.



Jordi Giner Monfort

e-mail: jordi.giner@uv.es

Jordi Giner Monfort es profesor en la Universitat de València. Es autor de la monografía sobre los orígenes del cómic valenciano *Historietes valencianes del segle XIX. Els pioners del tebeo* (Alfons el Magnànim, 2018). Comisarió una exposició en el marco del XIII Congreso de la Federación Española de Sociología, publicada también como monografía: *El lugar del cómic en la sociología* (Fundación SM, 2019).

Jordi Giner Monfort est enseignant à l'Université de Valence. Il est l'auteur de la monographie sur les origines de la bande dessinée valencienne *Historietes valencianes del segle XIX. Els pioners del combeo* (Alfons el Magnànim, 2018). Il a organisé une exposition dans le cadre du XIIIe Congrès de la Fédération espagnole de sociologie, également publiée sous forme de monographie : *El lugar del cómic en la sociología* (Fundación SM, 2019).

Jordi Giner Monfort teaches at the University of Valencia. He is the author of the monograph *Historietes valencianes del segle XIX. Els pioners del combeo* (Alfons el Magnànim, 2018) on the origins of the Valencian comic book. He curated an exhibition about comics within the framework of the XIII Congress of the Spanish Federation of Sociology, published as a monograph with title *El lugar del cómic en la sociología* (Fundación SM, 2019).

Jordi Giner Monfort è docente presso l'Università di Valencia. È autore della monografia *Historietes valencianes del segle XIX. Els pioners del combeo* (Alfons el Magnànim, 2018) sulle origini del fumetto valenciano. Ha curato una mostra nell'ambito del XIII Congresso della Federazione Spagnola di Sociologia, pubblicata come monografia con il titolo *El lugar del cómic en la sociología* (Fundación SM, 2019).



Hugo Hinojosa

email: Hugo.hinojosa.1@gmail.com

Hugo Hinojosa es candidato a Doctor en Literatura en la Pontificia Universidad Católica de Chile (Becario CONICYT); Magíster en Didáctica de la Literatura y de la Lengua, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación; Licenciado en Literatura en Lengua y Literatura hispánica, Universidad de Chile; Licenciado en Educación y profesor de Estado en Lengua castellana y Educación, Universidad Andrés Bello. Actualmente es académico de la carrera de Pedagogía en Educación básica en la Universidad Academia de humanismo cristiano, coordinador y docente del Diplomado en Nueva prácticas lectoras en la misma casa de estudio, y del Diplomado en Teoría, Edición y Creación de Literatura Infantil y Juvenil IDEA (Universidad de Santiago). Es miembro del Comité científico de UNICOMIC (Congreso Internacional de Estudios Universitarios sobre el Cómic), y del comité asesor de la revista *Neuróptica*, Universidad de Zaragoza. Miembro fundador de RING (Red de investigadores e investigadoras de narrativa gráfica en Latinoamérica) y de La otra LIJ.

Hugo Hinojosa est doctorant en littérature à la Pontificia Universidad Católica de Chile (boursier CONICYT) ; maître en didactique de la littérature et de la langue, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación ; licencié en langue et littérature hispaniques, Universidad de Chile ; licencié en éducation et professeur d'État en langue et éducation espagnoles, Universidad Andrés Bello. Il est actuellement professeur de la carrière de pédagogie en éducation de base à l'Académie universitaire de humanisme chrétien, coordinateur et enseignant du diplôme en nouvelles pratiques de lecture dans la même maison d'études, et du diplôme en théorie, édition et création de la littérature pour enfants et jeunes adultes IDEA (Université de Santiago). Il fait partie du comité scientifique de l'UNICOMIC (Congrès international des études universitaires sur la bande dessinée), et du comité consultatif de la revue *Neuróptica*, Université de Saragosse. Membre fondateur de RING (Réseau de chercheurs et de spécialistes de la narration graphique en Amérique latine) et de La otra LIJ.

Hugo Hinojosa is a PhD candidate in Literature at the Pontificia Universidad Católica de Chile (CONICYT scholarship holder); Master in Didactics of Literature and Language, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación; BA in Hispanic Language and Literature, Universidad de Chile; BEd and State Professor in Spanish Language and Education, Universidad Andrés Bello. He is currently an academic in the degree in Basic Education at the Universidad Academia de Humanismo Cristiano, coordinator and teacher of the Diploma in New Reading Practices at the same university, and of the Diploma in Theory, Editing and Creation of Children's and Young People's Literature at the Institute of Advanced Studies, University of Santiago. He is a member of the scientific committee of UNICOMIC (International Congress of University Studies on Comics), and of the advisory committee of the journal *Neuróptica*, University of Zaragoza. He is a founding member of RING (Network of researchers on graphic narrative in Latin America) and La otra LIJ.

Hugo Hinojosa è dottorando in Letteratura presso la Pontificia Universidad Católica de Chile (borsista CONICYT); Master in Didattica della Letteratura e della Lingua, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación; Laurea in Lingua e Letteratura Ispanica, Universidad de Chile; Laurea in Educazione e Professore Statale in Lingua ed Educazione Spagnola, Universidad Andrés Bello. Attualmente è accademico del corso di laurea in Pedagogia nell'Educazione di Base presso l'Accademia Universitaria dell'Umanesimo Cristiano, coordinatore e docente del Diploma in Nuove Pratiche di Lettura, e del Diploma in Teoria, Editing e Creazione di Letteratura per Bambini e Giovani Adulti dell'Istituto di Studi Avanzati, Università di Santiago. È membro del comitato scientifico di UNICOMIC (Congresso Internazionale di Studi Universitari sul Fumetto), e del comitato consultivo della rivista *Neuróptica*, Università di Saragozza. Membro fondatore di RING (Rete di ricercatori e ricercatrici di narrativa grafica in America Latina) e La otra LIJ.



Noelia Ibarra-Rius

email: noelia.ibarra@uv.es

Noelia Ibarra-Rius es profesora titular en el departamento de Didáctica de la Lengua y la Literatura de la Universidad de Valencia. Forma parte de la junta directiva de la Sociedad Española de Didáctica de la Lengua y la Literatura (SEDLL), de la Comisión mixta de la Cátedra de Estudios del Cómic-Fundación Sm/Universidad de Valencia, de la Comisión Asesora del Aula de Cómic (UV). Codirige el máster propio de la UV ‘Cómic y educación lectora, desde su primera edición.

Noelia Ibarra-Rius est professeur titulaire au Département de didactique de la langue et de la littérature à l’Université de Valence. Elle est membre du conseil d’administration de la Société espagnole de didactique de la langue et de la littérature (SEDLL), du comité mixte de la Chaire d’études comique-Fondation Sm/Université de Valence, du comité consultatif de la classe comique (UV). Elle co-dirige le master propre de l’UV “Enseignement de la bande dessinée et de la lecture”, depuis sa première édition.

Noelia Ibarra-Rius is Associated professor in the Department of Didactics of Language and Literature at the University of Valencia. She is a member of the board of directors of the Spanish Society of Language and Literature Didactics (SEDLL), of the Mixed Committee for the Chair on Comic Studies-Sm Foundation/University of Valencia, and of the Advisory Committee of Comic book Teaching (UV). She co-directs the UV-specific Master on ‘Comic and reading education’ since its first edition.

Noelia Ibarra-Rius è professoressa associata presso il Dipartimento di Didattica delle Lingue e della Letteratura dell’Università di Valencia. È membro del comitato direttivo della Società Spagnola di Didattica della Lingua e della Letteratura (SEDLL), del comitato misto della Cátedra de Estudios del Cómic-Fundación Sm/Universidad de Valencia, e del comitato consultivo dell’Aula del fumetto (UV). Co-dirige il Master “Educazione al fumetto e alla lettura” dell’Università di Valencia dalla sua prima edizione.



Santos Mateos

email: santos.mateos@uvic.cat

Santos Mateos es Historiador del arte. Posgraduado en Interpretación del patrimonio y Doctor en Historia del Arte. Profesor titular de la Universitat de Vic-Universitat Central de Catalunya (Barcelona). Su campo de investigación está centrado en los estudios de patrimonio cultural: comunicación global (mediación cultural y comunicación) de museos y equipamientos patrimoniales; patrimonio artístico y Guerra Civil y escultura tardogótica de los reinos peninsulares. Es autor de libros sobre comunicación museística e historia patrimonial y de artículos en revistas nacionales e internacionales (*Goya. Revista de Arte, Revista de Catalunya, Communication & Society, Ge-conservación, Museum Management and Curatorship, Curator: The Museum Journal*, etc.).

Santos Mateos est un historien de l'art. Diplôme d'études supérieures en interprétation du patrimoine et doctorat en histoire de l'art. Professeur à l'Universitat de Vic-Universitat Central de Catalunya (Barcelone). Son domaine de recherche est axé sur l'étude du patrimoine culturel : communication globale (médiation et communication culturelles) des musées et des équipements patrimoniaux ; patrimoine artistique et sculpture de la guerre civile et du gothique tardif des royaumes péninsulaires. Il est l'auteur de livres sur la communication muséale et l'histoire du patrimoine et d'articles dans des revues nationales et internationales (*Goya. Revista de Arte, Revista de Catalunya, Communication & Society, Ge-conservación, Museum Management and Curatorship, Curator : The Museum Journal*, etc.)

Santos Mateos is an Art historian. Postgraduate in Heritage Interpretation and PhD in Art History. Lecturer at the Universitat de Vic-Universitat Central de Catalunya (Barcelona). His research is focused on cultural heritage studies: global communication (cultural mediation and communication) of museums and heritage facilities; artistic heritage and the Civil War, and the late Gothic sculpture of the peninsular kingdoms. He has authored books on museum communication and heritage history and has published articles in national and international journals (*Goya. Revista de Arte, Revista de Catalunya, Communication & Society, Ge-conservación, Museum Management and Curatorship, Curator: The Museum Journal*, etc.).

Santos Mateos è uno storico dell'arte. Specializzazione in interpretazione del patrimonio e dottorato in storia dell'arte. Professore associato presso la Universitat de Vic-Universitat Central de Catalunya (Barcellona). La sua ricerca si concentra sugli studi del patrimonio culturale: comunicazione globale (mediazione culturale e comunicazione) dei musei e delle strutture del patrimonio; patrimonio artistico e guerra civile, e scultura tardo-gotica dei regni peninsulari. È autore di libri sulla comunicazione museale e sulla storia del patrimonio, e di articoli in riviste nazionali e internazionali (*Goya. Revista de Arte, Revista de Catalunya, Communication & Society, Ge-conservación, Museum Management and Curatorship, Curator: The Museum Journal*, ecc.)



Magda Mengual Morata

e-mail: mengual_mag@gva.es

Magda Mengual Morata es licenciada en filología catalana y profesora en el IES Ifach de Calp. Ha cursado el Máster Propio de Cómic y Educación (Universitat de València) con un Trabajo de Final de Máster sobre la feminidad y el feminismo en la obra de Julie Doucet (2020).

Magda Mengual Morata est diplômée en philologie catalane et enseigne à l'IES Ifach de Calp. Elle a obtenu le Master en bande dessinée et éducation (Universitat de València) avec un mémoire de Master sur la féminité et le féminisme dans l'œuvre de Julie Doucet (2020).

Magda Mengual Morata holds a degree in Catalan philology and teaches at the Ifach Secondary School in Calp. She holds a Master's Degree in Comics and Education (Universitat de València) with a Master's Thesis on femininity and feminism in the work of Julie Doucet (2020).

Magda Mengual Morata è laureata in filologia catalana e insegna allo IES Ifach di Calp. Ha completato il Master in Fumetto e Educazione (Universitat de València) con una tesi sulla femminilità e il femminismo nell'opera di Julie Doucet (2020).



Ana Merino

email: ana-merino@uiowa.edu

Ana Merino es una reconocida escritora y catedrática de Escritura Creativa y Estudios Culturales en la Universidad de Iowa donde fundó el MFA de escritura creativa en español. Ha escrito de numerosos artículos académicos sobre comics y novela gráfica. Es autora de dos ensayos académicos: *El cómic hispánico* y *Diez ensayos para pensar el cómic* y una monografía sobre Chris Ware. Ha comisariado cinco exposiciones sobre cómic y ha editado varios volúmenes. Entre 2001-2011 fue miembro del comité ejecutivo del International Comic Art Forum (ICAF) y entre 2004-2014 miembro del comité directivo fundador del *Center for Cartoon Studies*.

Ana Merino est une écrivaine et professeure d'écriture créative espagnole et d'études culturelles à l'Université de l'Iowa où elle a fondé le MFA espagnol. Elle a écrit de nombreuses critiques sur les bandes dessinées et les romans graphiques. Elle est l'auteur de deux ouvrages universitaires : *El cómic hispánico* et *Diez ensayos para pensar el cómic* et d'une monographie sur Chris Ware. Elle a organisé cinq expositions de bandes dessinées et édité plusieurs volumes. De 2001 à 2011 elle a été membre du comité exécutif de l'ICAF (International Comic Arts Forum) et de 2004 à 2014 membre fondatrice du conseil d'administration du *Center for Cartoon Studies*.

Ana Merino is an award-winning writer and a Professor of Spanish Creative Writing and Cultural Studies at the University of Iowa where she founded the Spanish MFA. She has written extensive criticism on comics and graphic novels. She has authored two academic books: *El cómic hispánico* and *Diez ensayos para pensar el cómic* and a monograph on Chris Ware. Merino has curated five comic book exhibitions and edited several volumes. She was a member of the ICAF (International Comic Arts Forum) Executive Committee from 2001–2011 and a Directors Board founder member at *The Center for Cartoon Studies* from 2004–2014.

Ana Merino è una scrittrice pluripremiata e professoressa ordinaria di scrittura creativa spagnola e studi culturali presso l'Università dell'Iowa, dove ha fondato il MFA spagnolo. Ha scritto approfondite critiche su fumetti e graphic novel. È autrice di due libri accademici: *El cómic hispánico* e *Diez ensayos para pensar el cómic* e una monografia su Chris Ware. Merino ha curato cinque mostre di fumetti e curato diversi volumi sul tema. Dal 2001 al 2011 è stata membro del comitato esecutivo dell'ICAF (*International Comic Arts Forum*) e dal 2004 al 2014 membro fondatore del consiglio di amministrazione del *Center for Cartoon Studies*.



Alberto Moreiras

email: moreiras@tamu.edu

Alberto Moreiras es Catedrático de estudios hispánicos en la universidad de Texas A&M. Es autor de *Interpretación y diferencia* (1991), *Tercer espacio: literatura y duelo en América Latina* (1999), *The Exhaustion of Difference: the Politics of Latin American Cultural Studies* (2002), *Línea de sombra. El no sujeto de lo político* (2008), *Marranismo e inscripción, o el abandono de la conciencia desdichada* (2016), *Infrapolítica. Instrucciones de uso* (2020), *Sosiego siniestro* (2020) y *Tercer espacio y otros relatos* (2021). Coeditó con Nelly Richard *Pensar en/la postdictadura* (2002) y con José Luis Villacañas *Conceptos fundamentales del pensamiento latinoamericano actual* (2017). Es coeditor de *Política común. A Journal of Thought* y de la serie *Border Hispanisms* en University of Texas Press.

Alberto Moreiras est professeur d'université d'études hispaniques à la Texas A&M University. Il est l'auteur de *Interpretación y diferencia* (1991), *Tercer espacio: literatura y duelo en América Latina* (1999), *The Exhaustion of Difference: the Politics of Latin American Cultural Studies* (2002), *Línea de sombra. El no sujeto de lo político* (2008), *Marranismo e inscripción, o el abandono de la conciencia desdichada* (2016), *Infrapolítica. Instrucciones de uso* (2020), *Sosiego siniestro* (2020) y *Tercer espacio y otros relatos* (2021). Il a coédité avec Nelly Richard *Pensar en/la postdictadura* (2002) et avec José Luis Villacañas *Conceptos fundamentales del pensamiento latinoamericano actual* (2017). Il est co-éditeur de *Política común. A Journal of Thought* et de la série *Border Hispanisms* à l'University of Texas Press.

Alberto Moreiras is Professor of Hispanic Studies at Texas A&M University. He is the author of *Interpretación y diferencia* (1991), *Tercer espacio: literatura y duelo en América Latina* (1999), *The Exhaustion of Difference: the Politics of Latin American Cultural Studies* (2002), *Línea de sombra. El no sujeto de lo político* (2008), *Marranismo e inscripción, o el abandono de la conciencia desdichada* (2016), *Infrapolítica. Instrucciones de uso* (2020), *Sosiego siniestro* (2020) y *Tercer espacio y otros relatos* (2021). He co-edited with Nelly Richard *Pensar en/la postdictadura* (2002) and with José Luis Villacañas *Conceptos fundamentales del pensamiento latinoamericano actual* (2017). He is co-editor of *Política común. A Journal of Thought* and of the *Border Hispanisms* series at the University of Texas Press.

Alberto Moreiras è professore ordinario di studi ispanici presso la Texas A&M University. È autore di *Interpretación y diferencia* (1991), *Tercer espacio: literatura y duelo en América Latina* (1999), *The Exhaustion of Difference: the Politics of Latin American Cultural Studies* (2002), *Línea de sombra. El no sujeto de lo político* (2008), *Marranismo e inscripción, o el abandono de la conciencia desdichada* (2016), *Infrapolítica. Instrucciones de uso* (2020), *Sosiego siniestro* (2020) y *Tercer espacio y otros relatos* (2021). Ha coeditato con Nelly Richard *Pensar en/la postdictadura* (2002) e con José Luis Villacañas *Conceptos fundamentales del pensamiento latinoamericano actual* (2017). È co-editore di *Política común. A Journal of Thought* e della serie *Border Hispanisms* della University of Texas Press.



Álvaro M. Pons Moreno

email: alvaro.pons@uv.es

Álvaro M. Pons Moreno (Barcelona, 1966), es doctor en Física y director de la Cátedra de Estudios del Cómic Fundación SM-Universitat de València. Ha desarrollado una activa labor en el campo de la divulgación e investigación del cómic desde 1988, con más de 20 artículos académicos y otros tantos capítulos de libros. Ha sido comisario de exposiciones en diferentes instituciones y festivales como IVAM o Angoulême. Es director del Aula de Cómic y codirector del Máster de Educación y Cómic de la Universitat de València.

Álvaro M. Pons Moreno (Barcelone, 1966), est docteur en physique et directeur de la Chaire d'études de la bande dessinée Fundación SM-Universitat de València. Il a développé un travail actif dans le domaine de la diffusion et de la recherche de la bande dessinée depuis 1988, avec plus de 20 articles académiques et autant de chapitres de livres. Il a été commissaire d'expositions dans différentes institutions et festivals comme l'IVAM ou Angoulême. Il est directeur de l'Aula de Cómic et co-directeur du Master of Education and Comics de l'Université de Valence.

Álvaro M. Pons Moreno (Barcelona, 1966) holds a PhD in Physics and is the director of the Chair of Comic Studies Fundación SM-Universitat de València. He has developed an active work in the field of comic research and dissemination since 1988, with more than 20 academic articles and as many book chapters. He has been a curator of exhibitions at different institutions and festivals such as IVAM or Angoulême. He is director of the Aula de Cómic and co-director of the Master of Education and Comics at the University of Valencia.

Álvaro M. Pons Moreno (Barcellona, 1966), è dottore in Fisica e direttore della Cattedra di Comic Studies Fundación SM-Universitat de València. Ha sviluppato un intenso lavoro nel campo della divulgazione e della ricerca sul fumetto dal 1988, con più di 20 articoli accademici e altrettanti capitoli di libri. È stato curatore di mostre in diverse istituzioni e festival come IVAM o Angoulême. È direttore dell'Aula de Cómic e condirettore del Master in Educazione e Fumetto dell'Università di Valencia.


Sergio Sevilla
email: sergio.sevilla@uv.es

Sergio Sevilla es Catedrático emérito de Filosofía en la Universitat de València. Estudi General. Especialista en el ámbito del kantismo y de la Teoría Crítica, sus principales intereses de investigación están actualmente centrados en el pensamiento francés desde la segunda mitad del siglo veinte. Entre sus numerosas publicaciones, cabe citar *Análisis de los imperativos morales en Kant* (1979), *Crítica, historia y política* (2000), así como sus ediciones anotadas de Jean-Jacques Rousseau —*Discurso sobre las ciencias y las artes. Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres. Emilio o la educación. El contrato social* (2011)—, su participación en el volumen colectivo *El legado filosófico y científico del siglo XX* (2005) o sus ediciones sobre la Filosofía del exilio español —*Visiones sobre un trasterrado. Afán de saber acerca de José Gaos* (2008) y *Filosofía y vida* (2013).

Sergio Sevilla est professeur émérite de philosophie à l'université de Valence. Estudi General. Spécialiste du kantianisme et de la théorie critique, ses principaux intérêts de recherche portent actuellement sur la pensée française depuis la seconde moitié du vingtième siècle. Ses nombreuses publications comprennent *Análisis de los imperativos morales en Kant* (1979), *Crítica, historia y política* (2000), ainsi que ses éditions annotées de Jean-Jacques Rousseau —*Análisis de los imperativos morales en Kant* (1979), *Crítica, historia y política* (2011)—, sa participation à l'ouvrage collectif *El legado filosófico y científico del siglo XX* (2005) ou ses éditions sur la philosophie de l'exil espagnol —*Visiones sobre un trasterrado. Afán de saber acerca de José Gaos* (2008) et *Filosofía y vida* (2013).

Sergio Sevilla is Professor Emeritus of Philosophy at the Universitat de València. Estudi General. A specialist in the field of Kantianism and Critical Theory, his main research interests are currently centred on French thought since the second half of the twentieth century. His numerous publications include *Análisis de los imperativos morales en Kant* (1979), *Crítica, historia y política* (1979), as well as his annotated editions of Jean-Jacques Rousseau —*Discourse on the Sciences and the Arts. Discourse on the origin and foundations of inequality among men. Emile ou l'éducation. The Social Contract* (2011)—, his participation in the collective volume *El legado filosófico y científico del siglo XX* (2005) and his editions on the Philosophy of the Spanish exile —*Visiones sobre un trasterrado. Afán de saber acerca de José Gaos* (2008) and *Filosofía y vida* (2013).

Sergio Sevilla è professore emerito di filosofia presso la Universitat de València. Estudi General. Specialista nel campo del kantianesimo e della teoria critica, i suoi principali interessi di ricerca si concentrano attualmente sul pensiero francese dalla seconda metà del XX secolo. Le sue numerose pubblicazioni includono *Análisis de los imperativos morales en Kant* (1979), *Crítica, historia y política* (2000), così come le sue edizioni commentate di Jean-Jacques Rousseau —*Discorso sulle scienze e le arti. Discorso sull'origine e i fondamenti della disuguaglianza tra gli uomini. Emilio o l'educazione. Il contratto sociale* (2011)—, la partecipazione al volume collettivo *El legado filosófico y científico del siglo XX* (2005) e le sue edizioni sulla filosofia dell'esilio spagnolo —*Visiones sobre un trasterrado. Afán de saber acerca de José Gaos* (2008) y *Filosofía y vida* (2013).



Santos Zunzunegui

email: santos.zunzunegui@gmail.com

Santos Zunzunegui, Licenciado en Ciencias Económicas por la Universidad de Deusto y Doctor en Comunicación por la Universidad del País Vasco (UPV/EHU), es Catedrático emérito de Comunicación audiovisual y Publicidad en esta última institución. Ha sido profesor visitante en diversas universidades europeas y americanas (Caracas, Buenos Aires, Utah, Ginebra, Siena, París III o l'École Normale Supérieure, entre otras). Colaborador en diversas revistas especializadas (*La Mirada*, *Contracampo*, *Zer* o *Caimán. Cuadernos de cine*) ha publicado extensamente sobre semiótica, teoría de la imagen, museística y teoría e historia del cine y cine español. Entre sus libros más recientes cabe citar, *Metamorfosi dello sguardo* (2011), *Lo viejo y lo nuevo* (2012), *Bajo el signo de la melancolía* (2017) y *Ver para creer* (2019).

Santos Zunzunegui, diplômé en économie de l'université de Deusto et docteur en communication de l'université du Pays basque (UPV/EHU), est professeur émérite de communication audiovisuelle et de publicité dans cette dernière institution. Il a été professeur invité dans diverses universités européennes et américaines (Caracas, Buenos Aires, Utah, Genève, Sienne, Paris III et l'École Normale Supérieure, entre autres). Collaborateur de plusieurs revues spécialisées (*La Mirada*, *Contracampo*, *Zer* ou *Caimán. Cuadernos de cine*), il a publié de nombreux ouvrages sur la sémiotique, la théorie de l'image, les études muséales et la théorie et l'histoire du cinéma et du cinéma espagnol. Il a notamment publié *Metamorfosi dello sguardo* (2011), *Lo viejo y lo nuevo* (2012), *Bajo el signo de la melancolía* (2017) y *Ver para creer* (2019).

Santos Zunzunegui, MA degree in Economics from the University of Deusto and PhD in Communication from the University of the Basque Country (UPV/EHU), is Professor Emeritus of Audiovisual Communication and Advertising at the latter institution. He has been a visiting professor at various European and American universities (Caracas, Buenos Aires, Utah, Geneva, Siena, Paris III and l'École Normale Supérieure, among others). He has contributed to several specialised magazines (*La Mirada*, *Contracampo*, *Zer*, *Caimán. Cuadernos de cine*) and has published extensively on semiotics, image theory, museum studies, film theory and history and Spanish cinema. Among his recent publications, *Metamorfosi dello sguardo* (2011), *Lo viejo y lo nuevo* (2012), *Bajo el signo de la melancolía* (2017) and *Ver para creer* (2019).

Santos Zunzunegui, laureato in economia presso l'Università di Deusto e Dottore in comunicazione presso l'Università dei Paesi Baschi (UPV/EHU), è professore emerito di comunicazione audiovisiva e pubblicità in quest'ultima istituzione. È stato visiting professor in varie università europee e americane (Caracas, Buenos Aires, Utah, Ginevra, Siena, Parigi III e l'École Normale Supérieure, tra le altre). Collaboratore di diverse riviste specializzate (*La Mirada*, *Contracampo*, *Zer*, *Caimán. Cuadernos de cine*), ha pubblicato ampiamente su semiótica, teoria dell'immagine, studi museali, teoria e storia del cinema e del cinema spagnolo. Tra le sue pubblicazioni recenti, *Metamorfosi dello sguardo* (2011), *Lo viejo y lo nuevo* (2012), *Bajo el signo de la melancolía* (2017) e *Ver para creer* (2019).



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 emiendas 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 notificárselo 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 s'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'avèrerait 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 segnalare 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

no 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 7.000 palabras o 45.000 caracteres con espacios, 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 7.000 mots ou 45.000 caractères avec espaces, 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 d'e 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 7,000 words or 45,000 characters with spaces, 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 7.000 parole o 45.000 caratteri, con spazi 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 (segundo 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 apporterà 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 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.

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 interdisciplinary 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



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>