



Revista Científica del Departamento Académico de
Ciencias Humanas y de la Educación de la Universidad Nacional de La Rioja.
Av. Luis M de la Fuente s/n. (5300)

Dirección web: <https://revistaelectronica.unlar.edu.ar/index.php/agoraunlar>

Correo electrónico: agoraunlar@gmail.com

La Rioja - Argentina





ANCORA UNLAR

REVISTA CIENTÍFICA DEL DEPARTAMENTO
ACADÉMICO DE CIENCIAS HUMANAS Y DE LA
EDUCACIÓN

Número especial XLIX Jornadas de Estudios
Americanos
Vol. 3, Nro. 5 - 2018
ISSN: 2545-6024

Directoras:
Elena Camisassa
Isabel Manassero

Coordinador: Maximiliano Bron

AUTORIDADES UNLAR

Universidad Nacional de La Rioja

- ◆ Rector: Fabián Calderón
- ◆ Vicerrector: José Gaspanello

Departamento de Ciencias Humanas y de la Educación

- ◆ Decano: Gustavo Kofman
- ◆ Secretaria Académica: Mercedes Cáceres

REVISTA ÁGORA

Directoras

- ◆ Elena Camisassa
- ◆ Isabel Manassero

Coordinador

- ◆ Maximiliano Bron

Comité Científico:

- **Safire Abdala Leiva**, Universidad Nacional de Santiago del Estero, Argentina
- **Paulina Antacli**, Universidad Nacional de La Rioja, Argentina
- **Roberto Gerardo Bianchetti**, Universidad Nacional de Salta, Argentina
- **Mirta Bonnin**, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
- **Mónica Caballero**, Universidad Nacional de La Plata, Argentina
- **Viviana Edith Conti**, Universidad Nacional de Jujuy, Argentina
- **Alicia Beatriz Gutiérrez**, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
- **Gustavo Kofman**, Universidad Nacional de La Rioja, Argentina
- **Sara Emilia Mata**, Universidad Nacional de Salta, Argentina
- **Herminio Elio Navarro**, Universidad Nacional de Catamarca, Argentina
- **Miguel Ángel Oviedo Álvarez**, Universidad Nacional de La Rioja, Argentina
- **María Cecilia Perea**, Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco, Argentina
- **Cecilia Piehl**, Universidad de Alabama, United States
- **María de los Ángeles Rueda**, Universidad Nacional de La Plata, Argentina
- **Pablo Quintanilla**, Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú

Comité Editorial:

- **Adriana Ávila**, Universidad Nacional de La Rioja, Argentina
- **Florencia Bracamonte**, Universidad Nacional de La Rioja, Argentina
- **Rosa Tello**, Universidad Nacional de La Rioja, Argentina
- **Ismael Valls**, Universidad Nacional de La Rioja, Argentina

Informática y Diseño:

- **Ariel Giménez**, Universidad Nacional de La Rioja, Argentina
- **Noelia Noemí Mollecundo**, Universidad Nacional de La Rioja, Argentina

Corrección:

- **Marisa Piehl**, Universidad Nacional de La Rioja, Argentina
- **Déborah Leonor Barrionuevo**, Universidad Nacional de La Rioja, Argentina
- **Ailén Figueroa**, Universidad Nacional de La Rioja, Argentina

Coordinación:

- **Nancy Viejo**, Universidad de Buenos Aires - Universidad Nacional de Córdoba.

Asesora de arte de tapa:

- **Marta Salinas**, Universidad Nacional de La Rioja, Argentina

ÁGORA UNLaR

Número especial XLIX Jornadas de Estudios Americanos Vol. 3, Nro. 5 – 2018

ISSN: 2545-6024

Periodicidad: Semestral

Entidad Editora: Universidad Nacional de La Rioja

Dependencia: Departamento de Ciencias Humanas y de la Educación

Av. Luis M. de la Fuente s/n. (5300) La Rioja. Argentina.

Dirección web: <https://revistaelectronica.unlar.edu.ar/index.php/agoraunlar>

Correo electrónico: agoraunlar@gmail.com

Imagen de Tapa: "God Bless America"

Autor: Betania Nieto Bandiera.

Técnica: Collage

Medidas, 15,0 x 19,0 cmts

Diseño: Noelia Mollecundo

Esta publicación está bajo una Licencia Creative Commons Atribución
Creative Commons Atribución -
CompartirIgual 3.0 Unported.



CONTENIDOS

Editorial.....	8
Artículos	
De la cultura popular a la cultura de masas: perspectivas desde la teoría crítica María Cecilia Acosta.....	17
Innovación en el teatro de Tennessee Williams Catalina Julia Artesi.....	25
En El Ojo de la Tormenta: Big Eyes (2014) de Tim Burton y su Estética Neoexpresionista Ana Ávalos y María Marcela González de Gatti.....	35
Teoría crítica y arte, una lectura desde la estética operatoria de la recepción Susana Raquel Barbosa.....	46
Alteridad y etnicidad en relatos infantiles estadounidenses: desafíos para una pedagogía intercultural Griselda Beacon.....	52
La teoría literaria a comienzo del siglo XXI: post-postmodernidad en las letras estadounidenses Gabriela Bilevich.....	60
La ecocrítica materialista y su impacto en la literatura María José Buteler y Marianela Mora.....	69
Separate and Unequal: Thurgood Marshall y el desafío a Jim Crow Rosario Fabrini.....	76
Dos textos, dos miradas. Cosmópolis de Don DeLillo, y Cosmópolis, retratos de Nueva York, de Fabián Soberón Eugenia Flores de Molinillo.....	85
Revolución cultural y globalización: el paradigma de la igualdad en los sesenta en Estados Unidos Diana González del Pino y Ma. Eugenia Saldubehere.....	94
El día que prohibieron los libros: reflexiones sobre Fahrenheit 451 Mónica Viviana Fanny Gruber.....	102
¿Esto no es contrarrevolucionario? Raza y voluptuosidad en Seducción, de Nikki Giovanni Bárbara Gudaitis.....	111
American Horror Story's Asylum: del relato a la situación de los pacientes psiquiátricos en los Estados Unidos de 1960 Gustavo Eduardo Kofmany Alejandra Portela.....	119
¿Un nuevo extraño?: la configuración de un subgénero del horror, la fantasía y la ciencia ficción en la antología New Weird de Jeff y Ann Vandermeer Paul Noguero.....	129

Breve apartado acerca de la repetición del hobo Jack Black, en la obra de Williams Burroughs Thiago Pimentel.....	137
La historia de la soledad en The History of Love, de Nicole Krauss Alejandra Portela y Gustavo Kofman,	147
Poesía y poetas en el cine Elisa Salzmann, Susana Aime, Silvia Calero e Isabel Vassallo.....	154
Ángeles en América de Tony Kushner: posmodernidad, identidades y nación María Eugenia Orce de Roig y María Carolina Sánchez.....	170
El mono velludo (1922), El gran dios Brown (1925) y la poética teatral de Eugene O'Neill María Carolina Sánchez.....	178
Mapas de la ficción en la escritura beat Nancy Viejo.....	186
Pautas de Presentación para Autores	193

EDITORIAL

El presente volumen de la *Revista Ágora UNLaR* reúne los trabajos presentados en las *XLIX Jornadas de Estudios Americanos* que, organizadas por la Asociación Argentina de Estudios Americanos y el Departamento Académico de Ciencias Humanas y de la Educación de la Universidad Nacional de La Rioja (UNLaR), se desarrollaron los días 7, 8 y 9 de septiembre de 2017 en la Ciudad Universitaria de la Ciencia y de la Técnica, ciudad de La Rioja, con el auspicio de la Asociación Argentina de Literaturas Comparadas y de la Fundación Internacional Jorge Luis Borges.

El acto inaugural estuvo presidido por el Dr. Rolando Costa Picazo, miembro de la Academia Argentina de Letras y Presidente de la Asociación Argentina de Estudios Americanos, y el Lic. Fabián A. Calderón, Rector de la ULaR. Estuvieron presentes la Dra. Cristina Elgue-Martini, Profesora Emérita de la Universidad Nacional de Córdoba y Vicepresidenta de la Asociación Argentina de Estudios Americanos, la Lic. Alcira Valbuena, Decana del Departamento Académico de Ciencias Humanas y de la Educación de la UNLaR, y el Prof. Gustavo Kofman, Subsecretario de Asuntos Académicos y responsable de la organización de las Jornadas en la UNLaR.

Las Jornadas desarrollaron las siguientes temáticas:

Tema general: la década de 1960, una década especialmente reconocida por su riqueza creativa en las letras, las artes plásticas, la moda, la música, el cine, la televisión y el periodismo. Se entrelazan en su historia hechos políticos impactantes, movimientos de liberación y protesta social, la guerra de Vietnam, entre otros.

Temas especiales:

1. Figuras notables de la literatura de los Estados Unidos: Walt Whitman, Mark Twain, Edith Wharton, William Faulkner, Francis Scott Fitzgerald, Flannery O'Connor, Tennessee Williams, Eugene O'Neill, Curson McCullers, Don DeLillo.
2. African American Studies: la construcción de identidad afro-estadounidense en las artes visuales, la literatura, la música, la danza, el cine y otras manifestaciones culturales.
3. La teoría crítica y filosófica en los Estados Unidos: pragmatismo, new criticism, cultural studies, postestructuralismo, deconstrucción, queer studies, postcolonial criticism, new historicism, ecocriticism.
4. Mesa Ciencia Ficción en honor a Armando Capalbo.

Las conferencias plenarias estuvieron a cargo de la Lic. María Kodama, Presidenta de la Fundación Internacional Jorge Luis Borges y Socia Vitalicia de la Asociación Argentina de Estudios Americanos; del Dr. Rolando Costa Picazo, con sus experiencias traductológicas "Sobre el *Ulises* de Joyce"; de la Dra. Cristina Elgue-Martini, quien introdujo las artes plásticas en su intervención "Dos argentinos en la terraza del *Met*";

de la Profesora Viviana María Fernández, responsable de una innovadora presentación sobre danza, “El movimiento danzado como sujeto de experiencia y experimentación en la obra Yvonne Rainer”; de la Dra. Susana Raquel Barbosa, quien se refirió a “Teoría crítica y arte, una lectura desde la estética operatoria de la recepción”; de la Profesora Eugenia Flores de Molinillo, Socia vitalicia de la AAEA, que disertó sobre “Cosmópolis: dos textos, dos miradas”, y del Profesor Kai Krienke, de Bard College, New York, con una conferencia sobre “American poetics, Postcolonialism and the Cold War”.

El encuentro académico reunió a profesores, graduados, investigadores y estudiantes y, además de fortalecer el desarrollo de los Estudios Americanos, contribuyó –como ya es una tradición en estas jornadas anuales– a un diálogo fecundo que extendió las fronteras del conocimiento y fortaleció los lazos de amistad.

La Asociación Argentina de Estudios Americanos agradece, en la persona de Nancy Viejo, el arduo trabajo del equipo del Dr. Costa Picazo; extendemos este agradecimiento muy especialmente a Gustavo Kofman, a todo su grupo de trabajo y al personal del Departamento Académico de Ciencias Humanas y de la Educación de la UNLaR por su labor responsable y entusiasta, y particularmente a la *Revista Ágora UNLaR* que dedica este número a la difusión de los trabajos académicos de nuestras jornadas.

Introducción a los artículos

En su artículo titulado “De la cultura popular a la cultura de masas: perspectivas desde la teoría crítica”, María Cecilia Acosta (UNLaR) se aboca al estudio de los pensadores de la Escuela de Frankfurt que emigraron a Estados Unidos de América durante la Segunda Guerra Mundial, poniendo de relieve la reflexión en torno a los productos culturales que surgieron del encuentro de dos tradiciones filosóficas. La autora sostiene que Theodor Adorno, durante la década de 1960, piensa en torno al surgimiento de la cultura de masas como producto social sintetizador entre la cultura “cultura” y la “popular”, y sostiene que la cultura de masas ha absorbido todas las expresiones culturales en la cultura de masas.

Catalina Julia Artesi (UBA/IA) se refiere a la “Innovación en el teatro de Tennessee Williams”, destacando la producción del dramaturgo durante la etapa de sus primeras producciones, en las que incluye *El zoo de cristal* (1945). Subraya que ya en la segunda época, y más adelante, con *Un tranvía llamado deseo*, fue encasillado erróneamente en el denominado realismo norteamericano, sin tener en cuenta que el lenguaje poético, los simbolismos y el uso de procedimientos cinematográficos en su producción evidencian una búsqueda superadora del realismo canónico, cercana al expresionismo. En su artículo, caracteriza el expresionismo europeo y su influencia en Estados Unidos, principalmente con la hegemonía del cine, a la vez que estudia la propuesta teatral innovadora de Tennessee Williams, ejemplificando con dos piezas

suyas, ambas de períodos diferentes: del primero, *El zoo de Cristal* y, del segundo, *Orfeo desciende* (1957).

Ana Ávalos y María Marcela González de Gatti (Facultad de Lenguas-UNC), en el artículo titulado “En el ojo de la tormenta: *Big Eyes* (2014) de Tim Burton y su estética neoexpresionista”, reflexionan sobre los rostros expresivos de niños solitarios con gigantescos ojos inundados de lágrimas que fluyeron del pincel de Margaret Keane, constituyendo un estilo registrado que ha sufrido las vicisitudes del tornadizo mundo del mercado del arte. Las autoras sostienen que las pinturas Keane han seguido un recorrido tan épico como la vida de Margaret, o Penny Doris Hawkins, nacida en Tennessee en 1927. Una de sus obras emblemáticas, *Tomorrow Forever*, que despliega cien niños de diferentes credos, fue retirado de la Feria Mundial de 1964 después de que el crítico John Canaday, en su cáustica reseña para el *New York Times*, vituperara su estilo. No obstante, el posterior arrollador éxito del estilo llevó al propio Andy Warhol a reconocer que su celebridad debía estar basada en cuestiones de calidad. El heroísmo de Margaret, quien fue víctima de un escandaloso fraude, es reivindicado, en forma conjunta con su estilo, en el filme *Big Eyes* (2014), dirigido por Tim Burton. El artículo aborda el análisis del largometraje como historia suprimida de género en el contexto de los movimientos contraculturales de los sesenta. Una joven mujer artista sufre una doble exclusión, por su condición dependiente y el perfil figurativo de su talento, en un medio dominado por el arte abstracto, fortalecido a través del estatuto hegemónico que le había conferido su ingreso al arte *mainstream*. El análisis se encarga de explorar el modo en el cual el filme vehiculiza la reivindicación de la artista y su estilo a partir de su propia estética de producción.

Susana Raquel Barbosa (Universidad del Salvador/CONICET) titula su artículo “Teoría crítica y arte, una lectura desde la estética operatoria de la recepción”. En él presenta la teoría que el filósofo argentino Luis Juan Guerrero expuso en el Congreso Nacional de Filosofía en Cuyo en 1949, simiente de su aporte a la estética de la recepción. Guerrero estudió matemáticas y ciencias naturales en las Universidades de Pennsylvania y de Michigan entre 1915 y 1918, se formó en Alemania y hoy es considerado un ‘miembro desgajado’ de la escuela de Frankfurt.

Griselda Beacon (UBA/IESLV Juan Ramón Fernández) se refiere a la “Alteridad y etnicidad en relatos infantiles estadounidenses: Desafíos para una pedagogía intercultural”. En su trabajo analiza el discurso contra-hegemónico en dos textos literarios para niños en el contexto anglo-sajón: *Deshawn Days* (2001) de Tony Medina y *Otto* (1999) de Tomi Ungerer. Indaga, en especial, las representaciones de la otredad y cómo éstas desafían estereotipos culturales que circulan en Occidente. Desde una perspectiva intercultural, analiza los textos literarios *otros* como material de lectura en la escuela, como puntos de encuentro e interacción para el desarrollo de sociedades

contemporáneas respetuosas de la otredad.

Gabriela Bilevich (UNMdP) propone como tema “La teoría literaria a comienzo del siglo XXI: Post-postmodernidad en las letras estadounidenses”. Con este título, considera la influencia del posmodernismo en la producción cultural de la última década del siglo XX y la primera del siglo XXI, período –este último– en el que su influencia parece haber decrecido, al tiempo que una nueva dominante estética y cultural está tomando su lugar. La autora se plantea los interrogantes: ¿ha terminado la era del posmodernismo? ¿Qué nuevo paradigma estético rige la producción literaria y artística de nuestra era? Aclara que recientemente estas preguntas han sido tema de foros académicos y de una vasta bibliografía teórico-crítica. La respuesta a dichos interrogantes parece ser una nueva estructura de sentimiento denominada Post-posmodernismo, una denominación general para varias teorías. Puede ser prematuro dictaminar la muerte del posmodernismo, pero es claro –afirma la autora– que la producción literaria, artística y arquitectónica de las últimas décadas no corresponde a paradigmas posmodernistas. En su trabajo, explora las características del post-posmodernismo a partir de los trabajos de los teóricos literarios Mary K. Holland y Robert Rebein, y del escritor post-posmodernista, David Foster Wallace.

María José Buteler y Marianela Mora (Facultad de Lenguas-UNC) titulan su trabajo “La ecocrítica materialista y su impacto en la literatura de Eugene O’Neill”. En su desarrollo, se refieren a la creciente preocupación por el deterioro del medio ambiente, por la contaminación ambiental, la deforestación, la extinción de las especies, el peligro latente de las centrales nucleares y ponen en el centro del debate el impacto que la acción del hombre ejerce sobre el mundo natural o el medio ambiente. Afirman que todos estos problemas no permanecen ajenos a la literatura y, consiguientemente, emerge un significativo desarrollo crítico que acompaña estas preocupaciones: la ecocrítica, que estudia las relaciones entre la literatura y el medio ambiente físico. A lo largo del trabajo realizan un breve recorrido desde los inicios de la ecocrítica hasta concentrarse en la ecocrítica materialista, que postula a la materialidad como la base que subyace al pensamiento ambiental y a la relación de lo humano y lo no humano y propone una aproximación no dualista a la concepción de aquella. Esto incluye tanto a las diferenciaciones entre lo humano y lo no humano como a lo material y lo discursivo. Según las autoras, la materialidad es una condición común a todos los seres vivos y no vivos (lo que incluye a los hombres, los seres no humanos, los objetos, los materiales, inclusive los híbridos hombre/máquina y los artefactos culturales que constituyen extensiones del hombre). A su vez, desde esta teoría, abordan el concepto de “transcorporalidad”, el cual enfatiza la condición del ser humano como atravesado, tanto por materia como por discurso, lo cual incita a una revisión de la dicotomía humano/no-humano. El trabajo también plantea una serie de interrogantes prácticos

que permiten acercarse al análisis concreto del texto literario desde una perspectiva ecocrítica-neo-materialista.

Rosario Fabrini (UNSJ) denomina su artículo “Separate and unequal: Thurgood Marshall y el desafío a Jim Crow”. Explica que Martin Luther King Jr., Rosa Parks, Medgar Evers, Ella Baker, son nombres que destacan por sus aportes y su incansable lucha para intentar eliminar la segregación racial y la sujeción que sufría la población afroamericana desde la esclavitud. Ellos, hombres y mujeres tenaces y valientes, fueron partícipes del conocido Movimiento por los Derechos Civiles (*Civil Rights Movement*), que tuvo su auge en la década de los 60 a través de manifestaciones pacíficas, movilizando a organizaciones civiles y sindicales. No obstante, la autora coincide con aquellos historiadores que sostienen que la lucha comenzó mucho antes, cuando el sistema *Jim Crow* operacionalizó instrumentos legales estableciendo “jerarquías de razas” y una taxonomía de “razas buenas” y otras consideradas como inferiores. En este sentido, Fabrini plantea, en este artículo, revisar la figura de Thurgood Marshall, no tan conocida en comparación con la de las mencionadas anteriormente, pero cuyo rol dentro de la NAACP (*National Association for the Advancement of the Colored People*) resultó fundamental al desafiar, desde el ámbito legal, aquella normativa que perpetuaba la hegemonía del racismo dentro de una sociedad que había ya roto las cadenas de la esclavitud, sentando precedentes y las bases jurídicas para encender la llama del activismo por los derechos de las personas de color, especialmente en la década de 1960 en Estados Unidos.

Eugenia Flores de Molinillo (UNT), en su trabajo “Dos textos, dos miradas. Cosmópolis, de Don DeLillo, y Cosmópolis, Retratos de Nueva York, de Fabián Soberón”, presenta una mirada comparativa en relación a la novela *Cosmópolis* (2003), del escritor norteamericano Don DeLillo y la novela *Cosmópolis* (2017), del escritor argentino Fabián Soberón, para iluminar los diversos modos en que puede abordarse la alienación de la vida en las ciudades contemporáneas, poniendo a la ciudad ícono de Nueva York como eje central.

Diana Gonzalez del Pino Diana y María Eugenia Saldubehere (Facultad de Lenguas-UNC) titulan su artículo “Revolución cultural y globalización: el paradigma de la igualdad en los sesenta en Estados Unidos”. Explican que para Jan Scholte (2000), el comienzo de la globalización a gran escala tiene lugar a partir de 1960. Caracterizada por la intensidad y el impacto de las relaciones sociales supra-territoriales, la globalización, entendida principalmente como un fenómeno en Occidente, fue el resultado del auge del capitalismo y el notable avance de las comunicaciones, factores que se dieron simultáneamente en varios países, entre ellos, y quizás con un mayor protagonismo, en Estados Unidos. Asimismo, como parte del fenómeno de la globalización, durante la década del sesenta, Estados Unidos y el mundo evidenciaron una gran revolución

cultural motivada por el idealismo y la protesta: un idealismo que perseguía la igualdad y que promocionaba la lucha y una protesta que se rebelaba contra las injusticias y desigualdades. El objetivo del trabajo de las autoras es explorar el modo en que el nuevo paradigma de la igualdad se manifestó en Estados Unidos. Para ello, analizan la lucha por los derechos civiles de los negros, por la reivindicación de los derechos de los pueblos nativos y por la promoción de igualdad de oportunidades en el caso del estado de bienestar, como claros ejemplos de este paradigma en el país del norte.

Mónica Viviana Fanny Gruber (INSPT/UTN/FADU/UBA) denomina su artículo “El día que prohibieron los libros: reflexiones sobre *Fahrenheit 451*”. Afirmar la autora que corría el año 1953 y Ray Bradbury avizoraba un futuro distópico, un mundo en el cual la lectura conducía a la infelicidad, un mundo en el cual los bomberos se dedicaban a la sistemática tarea de quemar los libros. Nació de este modo *Fahrenheit 451*, relato emblemático que no tardaría en convertirse en un clásico de la ciencia ficción y que, afirma Gruber, ha pasado más de medio siglo desde su aparición. De la novela al cine y de la radio a la novela gráfica, sus múltiples trasvases nos hablan de su pervivencia. En este contexto, la autora se propone reflexionar sobre los tópicos de la memoria, el olvido y la destrucción de los libros, así como sobre la vigencia del relato, haciendo hincapié en el trasvase de Tim Hamilton, en su novela gráfica homónima. Aborda la transposición haciendo suyos los conceptos de Eduardo Grüner, leyéndola como una lectura crítica del texto original, para reflexionar acerca del lenguaje de la historieta, qué se ha ganado y qué se ha perdido en el traslado y qué repuestas ha dado el autor a las problemáticas inherentes a la operación realizada.

Bárbara Gudaitis (UBA/ CONICET) aborda la problemática de la condición femenina en su artículo “¿Esto no es contrarrevolucionario? Raza y voluptuosidad en ‘Seducción’ de Nikki Giovanni”. Sostiene la autora que en las culturas occidentales, la condición femenina es la de una negación. En el marco cultural eurocéntrico, la mujer no tiene peso simbólico propio sino que es la pura negatividad del varón, único ser de existencia plena. En el caso de las mujeres negras, esta negatividad, según Gudaitis, se duplica por efecto de la racialización. Este esquema cultural no habilita ningún lugar para las mujeres negras, puesto que las obliga a ocupar ambas posiciones y ninguna al mismo tiempo. Pero si la cultura hegemónica no contempla en sus guiones culturales la posibilidad de ser negra y ser mujer al mismo tiempo, el marco revolucionario abre el juego a definiciones antes vedadas. El *Black Arts Movement* (1965-1975), como vanguardia estética revolucionaria, habilitó un espacio cultural ambivalente en el que la raza y la masculinidad quedaron profundamente asociadas. Sin embargo, fue también una plataforma de lanzamiento para la carrera de muchas poetas, entre ellas, la célebre Nikki Giovanni (1943). Este trabajo interpreta el modo en que Giovanni trabaja el erotismo como punto de engarce entre raza y género a través de una unión feliz

entre cuerpo y revolución. La autora se propone analizar cómo se desarrolla ese encuentro en el poema “Seducción”, perteneciente a su poemario *Black Feeling / Black Talk* (1968).

Gustavo Kofman (UNLaR) y Alejandra Portela (UNC) desarrollan la temática “*American Horror Story’s Asylum: del relato a la situación de los pacientes psiquiátricos en los Estados Unidos de 1960*”. El artículo analiza la serie televisiva estadounidense *American Horror Story*, en particular la temporada denominada *Asylum*, con el fin de vincular el relato con la situación de la salud mental y la institucionalización de pacientes en los Estados Unidos de la década de 1960. Explora específicamente el impacto que produjo en su momento la publicación del texto de E. Goffman, *Asylums: Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates*, de 1961, con especial atención a su teoría sobre la “institución total” y el significado e impacto de la hospitalización mental para los pacientes en el contexto mencionado.

Paul Noguero (UNCUYO) titula su artículo “¿Un nuevo extraño?: La configuración de un subgénero del horror, la fantasía y la ciencia ficción en la antología *New Weird* de Jeff y Ann Vandermeer”. Explica Noguero que el *New Weird* es una etiqueta que la prensa anglosajona ha utilizado en los últimos años para englobar un conjunto de textos que combinan elementos de la fantasía, el terror y la ciencia ficción. El origen de este mote se debe a una antología publicada por Jeff y Ann Vandermeer en 2008, que recopila la obra de varios autores de diferentes épocas, desde la segunda mitad de los 90 hasta el 2005, pero que también incluye textos publicados anteriormente. El objetivo del trabajo de Noguero es abordar este corpus desde una perspectiva genérica y analizar cuáles son las características que permiten enmarcarlos dentro de esta clasificación, delimitar sus influencias y definir su identidad y su autonomía con respecto a otros subgéneros. Para esto, parte de la ya mencionada antología y, tiene en cuenta el criterio de selección y clasificación, para poder determinar si el *New Weird* existe como un subgénero o es simplemente un rótulo comercial o el capricho de un autor.

María Eugenia Orce de Roig (UNT), y María Carolina Sánchez (UNT/CONICET) abordan la temática “*Ángeles en América* de Tony Kushner: Posmodernidad, identidades y nación”. Subtitulada “Una fantasía gay sobre temas nacionales”, la obra *Ángeles en América* (1993) de Tony Kushner inscribe, desde el comienzo, un rasgo distintivo de la Posmodernidad, “la disolución de las normas e identidades estables en la vida social”, como también la puesta en crisis del relato construido sobre la idea de nación. Las diferentes historias que se intersectan en la obra ponen de manifiesto la fragilidad de los lazos humanos en un contexto político –la presidencia de Ronald Reagan–, en el que resuenan los ecos del McCarthysmo y su caza de brujas, y en el que las minorías homosexuales son sistemáticamente excluidas como grupo social. La obra resulta así,

según las autoras, un cuestionamiento sobre el manejo del poder y de la religión como discurso normativo y represor.

Thiago Pimentel (UBA/UNLaM) titula su trabajo “Breve apartado acerca de la repetición del hobo Jack Black en la obra de William S. Burroughs”. Planteando una relación de influencia literaria entre el *hobo* Jack Black y el escritor William S. Burroughs, el estudio aborda el concepto de repetición según Gilles Deleuze. El autor plantea como objetivo acercar el referido concepto al de espiral cibernética (Wiener), con el propósito de sostener la hipótesis de que tanto una como otra forma de repetición –tal como son presentadas por el filósofo–, confirman la presencia constante de Black en el corpus de la literatura burroughsiana: ora como la identidad de un concepto (a ser repetido), ora como el elemento diferencial intensivo, conforme a la idea.

Alejandra Portela (UNC) y Gustavo Kofman (UNLaR) se refieren, en este segundo trabajo, conjunto a “La historia de la soledad en *The History of Love*, de Nicole Krauss”. Sostienen que las manifestaciones de la soledad tienen numerosas tonalidades. Podemos acercarnos desde dos perspectivas básicas: como una cualidad inherente a nuestra condición humana o como el comportamiento, sentimiento o estado de la mente que surge de vivir en un determinado espacio. En el primer caso, la soledad es una cualidad esencial de nuestra naturaleza humana y parte de nuestra existencia. Hay, sin embargo, otra manifestación de soledad que puede adoptar formas más severas. Una de ellas es la autoalienación, es decir, ser extranjero, rebelde en el propio espacio social. La novela *The History of Love* (2005) de Nicole Krauss se abre al lector y muestra un abanico de sentimientos y comportamientos. Ninguna historia del amor puede aprehenderse sin transitar la historia de la soledad, la historia de la tristeza, la historia del rencor, entre muchas otras. El artículo intenta mostrar que, en el texto de Krauss, las manifestaciones de la soledad son múltiples y se encarnan, especialmente, en los personajes de Leopold Gurski y de Emanuel Chaim ‘Bird’ Singer.

Elisa Salzmann (UBA/ISP “JVG”), Susana Aime (ISP “JVG”), Silvia Calero (ISP “JVG”) e Isabel Vassallo (ISP “JVG”) dedican su artículo a “Poesía y poetas en el cine”. En coincidencia con la aparición de dos films sobre la vida de dos grandes poetas estadounidenses, Emily Dickinson y William Carlos Williams, trabajan sobre la representación de la poesía hoy en el cine, teniendo en cuenta la complejidad de la decodificación del género lírico. Se preguntan por el lugar que ocupa la poesía de Emily Dickinson en la película *A quiet passion* de T. Davies y la de William Carlos Williams, en *Paterson* de J. Jarmusch. ¿Qué concepción de poesía transmite cada una de estas películas?, ¿cómo trabajan el objeto poético?, ¿qué eligieron mostrar de cada poeta estos directores?, ¿qué conclusiones o interrogantes despiertan en el espectador? La hipótesis que dejan abierta las autoras es que, en el film de Davies, la poesía se lee desde la vida de la autora y lo poético se traduce en imágenes que no pretenden

retomar la estética de la poeta; mientras que en el film de Jarmush, la poesía de W.C.W. aparece fecundando la vida del protagonista, al tiempo que su poética es retomada por la estética del film.

María Carolina Sánchez (UNT/CONICET) titula su artículo “*El mono velludo* (1922), *El gran dios Brown* (1925) y la poética teatral”. Partiendo de un análisis comparativo entre las dos piezas teatrales producidas por Eugene O’Neill, *El mono velludo* (1922) y *El gran dios Brown* (1925), el trabajo se propone exponer algunos elementos recurrentes en su dramaturgia. Al indagar en su concepción del género teatral, la autora aspira a reflexionar sobre su lugar innovador en la escena norteamericana e internacional. El conflicto –la polaridad entre identidad y los otros que experimentan los personajes–, el componente trágico, la crítica político-social plasmada en el enfrentamiento entre idealismo y materialismo, constituyen algunos elementos que dan cuenta de la atmósfera que domina luego de la Primera Guerra Mundial. En este sentido, según Sánchez, estas dos obras permiten delinear el universo estético e ideológico del autor. Nancy Viejo (FFyL/UBA) aborda en su trabajo los “Mapas de la ficción en la escritura beat”. Sostiene que los jóvenes escritores de la generación beat dieron inicio a un movimiento que abrió nuevas direcciones para la literatura. En un contexto de conformismo generalizado, los beats inician un recorrido por fuera de las determinaciones del sistema. La autora afirma que la escritura de sus textos se encuentra atravesada por las experiencias alternativas al proceso de formación de la subjetividad.

Cristina Elgue-Martini

La Rioja, 2018

DE LA CULTURA POPULAR A LA CULTURA DE MASAS: PERSPECTIVAS DESDE LA TEORÍA CRÍTICA

FROM POPULAR CULTURE TO MASS CULTURE: PERSPECTIVES FROM CRITICAL THEORY

María Cecilia Acosta*

RESUMEN

Los pensadores de la denominada Escuela de Frankfurt, que emigraron a Estados Unidos de América durante la Segunda Guerra Mundial, tuvieron un encuentro de dos tradiciones filosóficas que provocó, entre otras cuestiones, la reflexión en torno a los productos culturales. En este sentido, Theodor Adorno durante la década de 1960 piensa en torno al surgimiento de la cultura de masas como producto social sintetizador entre la cultura “cultura” y la “popular”. Dicho autor sostiene que la cultura de masas ha absorbido todas las expresiones culturales en la cultura de masas.

Palabras clave: Escuela de Frankfurt, cultura de masas, Theodor Adorno

ABSTRACT

The thinkers of the Frankfurt School that emigrated to the United States of America during the II World War faced two philosophical traditions that provoked, among other issues, reflection upon the cultural products. In this sense, Theodor Adorno in the 1960s reflects upon the emergence of the mass culture seen as a social product that synthesises “high” and “popular” culture. This author affirms that the mass culture has absorbed all the other cultural expressions in it.

Key words: Frankfurt School, mass culture, Theodor Adorno

* La autora pertenece a la Universidad Nacional de La Rioja, Argentina, (mcaunlar@gmail.com).

Introducción

En el presente trabajo nuestro objetivo es exponer la visión, principalmente, de Theodor Adorno respecto al desarrollo de la cultura de masas. Dicho autor vivió en Estados Unidos de América durante la Segunda Guerra Mundial. El desarrollo conceptual de la cultura de masas logra su madurez durante la década de 1960, con la aparición de la televisión tal como la conocemos en la actualidad. Pero las bases de sus reflexiones en este aspecto poseen sus raíces en la Segunda Guerra Mundial, ya que es el momento cuando Adorno encuentra una tradición filosófica distinta a la alemana en Estado Unidos. Cabe aclarar que el problema del encuentro de estas dos tradiciones ya la abordamos en el año 2013, también en el marco de las Jornadas de Estudios Americanos llevadas a cabo en esta misma Universidad y cuya exposición fue publicada en *Perfiles estadounidenses. Estudio crítico sobre Humanidades y Ciencias Sociales*, bajo el título “Algunas consideraciones sobre los teóricos de Frankfurt que fueron acogidos en Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial: influencia y actualidad”. En el año 2013, entre otras cosas, rescatamos la importancia que poseen las objetivaciones culturales como instrumento de análisis social. Ahora, partiremos desde aquellas consideraciones teóricas para abocarnos al análisis de la transformación de la cultura de masas como manifestación totalizadora de la sociedad.

Los denominados pensadores de la *Escuela de Frankfurt* fueron un grupo de intelectuales que formaron parte del *Institut für Sozialforschung*, fundado en 1923 por Max Horkheimer y Friederich Pollock y cuyo objetivo inicial, según explica Elena Olivares (2007), fue crear un Centro para el estudio de problemas socioeconómicos, políticos y psicológicos de la sociedad que, con el paso del tiempo, dio lugar a la mencionada *Escuela de Frankfurt*, cuya denominación no fue puesta por sus miembros, sino que se la utilizó para designar a este grupo de intelectuales que rondaron en torno al Instituto de Investigación Social de la Universidad de Frankfurt. Una de las características de este grupo es que su formación académica era diversa y que, si bien tenían el interés común de realizar un análisis crítico de la sociedad, cada uno de ellos lo hizo desde su formación individual. Por otro lado, hay que tener en cuenta que el problema de la sociedad de masas se encuentra trabajada mayormente entre los que se fueron a Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial como consecuencia del encuentro con una sociedad distinta a la alemana. Pero dentro del grupo que viajó a ese país, uno de los que más se ocupó del estudio en torno al surgimiento de la cultura de masas fue Theodor Adorno, debido a su formación filosófica y musical primero y luego sus estudios en el campo de la Sociología que devinieron

en el abordaje crítico de la sociedad desde perspectivas estéticas, filosóficas y sociológicas. Por ello, sin duda fue Theodor Adorno quien, dentro de la Escuela de Frankfurt, el que más se ocupó del análisis filosófico y social partiendo de la Estética en general y de la música en particular.

Adorno, después de su incorporación en la Universidad de Frankfurt en 1931, comienza, en 1932, escritos sobre música en la *Revista de Investigación Social*, que desde el año anterior estaba dirigida por Horkheimer. En 1936, es un miembro activo del Instituto y realiza sus colaboraciones desde Oxford donde residía temporalmente, porque ya se vislumbraba la catástrofe del nazismo que había asumido el poder en Alemania en 1933. En 1938, el exilio de Alemania es definitivo y se traslada a Estados Unidos de América para comenzar un período de trabajos en conjunto con Max Horkheimer. Ambos regresaron a Alemania en 1949 cuando finalizó la Segunda Guerra Mundial y, a partir de 1950, Adorno es considerado, después de Horkheimer, la personalidad más importante en el Instituto para la Investigación Social. En 1955, asumió su codirección junto con Horkheimer y tras la jubilación de este último ocupó la dirección hasta su muerte en 1969.

Si bien Adorno, junto con Max Horkheimer, regresan a Alemania en los albores de la década de 1950, los cimientos de sus reflexiones respecto de la cultura de masas se encuentran durante la década de 1940 en Estados Unidos y su maduración durante la década de 1960 como síntesis de sus experiencias en aquel país. De hecho, Adorno afirma que el libro que los definió filosóficamente fue *Dialéctica del iluminismo* de 1947, escrito en Estados Unidos. Este texto es, por un lado, la maduración de los escritos de la década de 1930 donde desarrollan la Teoría crítica y por otro lado, los cimientos de los estudios posteriores sobre la sociedad consumista.

Cabe aclarar que la Teoría Crítica en general y Theodor Adorno en particular, sitúan su filosofía fuera de la noción de sistema, es decir, que sostienen que el pensamiento no reglado es afín a la filosofía y por ende al análisis de la realidad compleja y contradictoria. Tal pensamiento no reglado consiste en el desarrollo y práctica de la razón crítica en tanto emancipatoria, histórica, abierta, múltiple y que tiene en cuenta tanto lo temporal como lo cultural (Díaz, 2009). La filosofía, entonces, es un pensamiento crítico siempre abierto que se renueva constantemente. Por lo dicho es que su postura será absolutamente crítica respecto de los productos culturales que no estimulan el pensamiento autónomo.

Para Adorno, las expresiones artísticas son las que estimulan el pensamiento crítico ya que se expresan a través de imágenes que muestran la oposición al

pensamiento puramente afirmativo que se expresa en un lenguaje también afirmativo desarrollado en nuestra cultura. De este modo, la filosofía de Adorno se expresa en una crítica al lenguaje, a la sociedad y al arte (Wellmer, 2013). Adorno claramente expone en “Carta abierta a Max Horkheimer”, de 1965 (publicada en Miscelania I), la visión en torno a la filosofía y su tarea. Para él, la filosofía no puede quedar constreñida solamente a un análisis social, aunque su motivación sea la indignación frente a la injusticia social. Tal injusticia es determinante para enfocarse en el problema de la manipulación social.

Ambos, el arte y la filosofía, deben buscar tanto la crítica como la autocrítica, discurrir en la tensión entre pensamiento y realidad, concepto y objeto, identidad y no identidad. La tarea del crítico es revisar las *disonancias* que se producen en la totalidad administrada, “esas fisuras en la red social, esos momentos de no armonía y discrepancia, mediante los cuales lo no verdadero del pensamiento es revelado, y que hacen visibles destellos de otra vida” (Benhabib, 2005, p. 105). Seyla Benhabib habla del *Método de disonancia emancipatoria* para referirse a la búsqueda de los momentos que revelan resistencia y sufrimientos, en los que se pone de manifiesto el potencial humano para desafiar al mundo administrado. Desde nuestra perspectiva, dicho potencial se encuentra también en las imágenes del arte que recogen lo pequeño; en términos de Adorno, la *micrología* “es el lugar de la metafísica, su refugio ante la totalidad” (2005, p. 405).

La filosofía y el arte rechazan todo lo que se encuentre predefinido, sistemático y con un fin preestablecido. Ambos se despliegan en el marco de la libertad, es decir, en el pensamiento no reglado, cuyo compromiso es el desarrollo tanto de la autocrítica como de la crítica a la sociedad y sus consecuencias éticas, desde la visión micrológica. El arte contribuye a la captación de la realidad y por ello a la filosofía, cuyo objetivo es la interpretación de la realidad que se presenta en imágenes carentes de intención. Según Adorno, “si el arte ha de ayudar a la recuperación de la naturaleza mutilada por el espíritu dominante, a que alcance la libertad, ello únicamente será posible mediante la liberación de la heteronomía” (2006, p. 244).

En este marco teórico, el arte genuino no tiene lugar ya que en nuestra sociedad. Las expresiones artísticas se encuentran orientadas hacia el entretenimiento, cuya consecuencia más importante es la pérdida del elemento crítico para convertirse en pura reconciliación y así pierden su componente fundamental: la *conmoción*. En este sentido, Jesús Martín-Barbero (2003) explica que, para Adorno, el arte que conmueve es el que niega la realidad existente a través de la expresión de la utopía y el desafío a la masa. En contraposición, se encuentra

el arte inferior, que es *pastiche*, porque es una mixtura de sentimiento y vulgaridad y también es *kitsch*, porque activa la emoción de las masas y produce la explotación de ellas:

La función del arte es justamente lo contrario de la emoción: la *conmoción*... la conmoción es el instante en que la negación del yo abre las puertas a la verdadera experiencia estética... el extrañamiento del arte es la condición básica de su autonomía... todo compromiso con el *pastiche* –con el *kitsch*, con la moda– no es más que una traición (Barbero, 2003, p. 60).

El arte como entretenimiento, que se constituye como pura afirmación y reconciliación no sólo no permite una verdadera experiencia, sino que también nos niega la posibilidad de experiencias genuinamente humanas. Para Adorno, el cine, en principio, es el medio de la cultura de masas por excelencia, ya que muestra el aglutinamiento en la imagen, la palabra, el sonido, el guión, la interpretación y la fotografía. También homogeniza los bienes culturales y los convierte en mercancías:

La cultura de masas no ha de considerarse un arte original de las masas que se erige sobre ellas... En los países industrializados se han extinguido hasta los vestigios de un arte popular espontáneo que, a lo sumo, sobrevive en zonas agrarias subdesarrolladas. En la era industrial avanzada, las masas no tienen más remedio que descansar y recomponerse como parte de la necesidad de regenerar la fuerza de trabajo que ellas mismas consumieron en el alienante proceso productivo. Esta es la única “base de masas” que tiene la cultura de masas. Sobre ella se asienta la poderosa industria del entretenimiento que siempre produce, satisface y reproduce nuevas necesidades... A pesar de la diversidad cuantitativa de las ofertas, en realidad al consumidor se le ofrece una libertad de elección tan sólo aparente. La producción se ha dividido en secciones administrativas, y todo lo que discurre por la maquinaria lleva su sello y es predigerido, neutralizado y controlado... Todo arte, en cuanto medio para ocupar tiempo libre, se convierte en entretenimiento y, al mismo tiempo, se apodera de los contenidos y de las formas de arte autónomo tradicional como si fueran “bienes culturales”. Precisamente a través de este proceso de aglutinación se rompe la autonomía estética (Adorno, 2007, p. 11).

La cuestión se encuentra en estudiar qué sentido tiene la técnica en el arte y cuál es el grado de verdad social que es capaz de expresar. “El análisis de la cultura de masas tiene la obligación de mostrar la interacción de ambos elementos: los potenciales estéticos del arte de masas en una sociedad libre y su carácter ideológico en la sociedad actual” (p. 12). Por otro lado, si hablamos de cine, también Adorno va a referirse al espectador o consumidor del arte como

entretenimiento. Afirma que casi todo lo que produce la industria de la cultura es aburrido, pero que por distintas técnicas el consumidor es manipulado y por ello no es consciente del aburrimiento que él también sufre.

Hay que recordar que en el momento en que se escribieron los textos sobre cine, así como *Dialéctica del Iluminismo*, la televisión existía experimentalmente, porque la programación televisiva, tal como la conocemos actualmente, se instala después de la Segunda Guerra Mundial, por lo tanto, los estudios sobre televisión los encontramos a partir de la década de 1950. En *Televisión y cultura de masas*, de 1954, Adorno relaciona la cultura de masas y la cultura popular y considera a esta última como antecedente de la Industria cultural, la que da lugar a una nueva cultura popular llamada *de masas*. La característica de esta última es absorber todos los elementos en un sistema, el que incluye todos los medios de expresión artística y también a toda la población, es decir, no excluye a nadie, nivela todo e iguala tanto al producto como al público. Por ello, deja de ser cultura popular en el sentido tradicional, porque ésta incluía sólo a un sector de la sociedad.

Cabe mencionar que la noción de cultura popular ha tenido su historia interna, ya que en el siglo XVIII significaba, según Adorno, la posibilidad de emanciparse de la tradición absolutista y semifeudal para valorar la autonomía del individuo capaz de adoptar sus propias decisiones, deviniendo ahora en rigidez y mandato administrado para mantener el *satus quo*. En este sentido, Jesús Martín Barbero (2003) realiza un análisis histórico de la noción de cultura popular. Comienza su reflexión remontándose a los filósofos políticos de la modernidad, tales como Maquiavelo, Hobbes y Rousseau. Explica que éstos introducen la noción política de pueblo como el generador y legitimador del gobierno civil, pero en el campo de la cultura no le otorgan ningún valor, es decir que para ellos el pueblo es portador de ignorancia, que sólo podrá ser superada por la razón. Para el autor, el pensamiento ilustrado abre un circuito contradictorio en cuanto “está en contra de la tiranía en nombre de la voluntad popular pero está en contra del pueblo en nombre de la razón” (p. 4). Luego, la filosofía económica toma al pueblo como productor de riquezas pero que no participa de ellas, por lo tanto,

la inclusión es abstracta y la exclusión concreta, es decir, la legitimación de las diferencias sociales. La invocación del pueblo legitima el poder de la burguesía en la medida exacta en que esa invocación *articula* su exclusión en la cultura. Y es en ese movimiento en el que se gestan las categorías de “lo culto” y “lo popular”. Esto es de lo popular como in-culto (p. 5).

Más adelante, afirma que el Romanticismo construye un nuevo imaginario y le otorga un lugar a la cultura que viene del pueblo y aparece la noción de *otra cultura*;

en este contexto es donde se distinguen tres términos (*folk*, *volk*, *peuple*) que darán lugar a tres sentidos distintos de la *otra cultura*.

Y mientras *folk* tenderá a recortarse sobre un topos cronológico, *volk* lo hará sobre uno geológico y *peuple* sobre uno sociopolítico. *Folklore* capta ante todo un movimiento de separación y coexistencia entre dos “mundos” culturales: el rural, configurado por la oralidad, las creencias y el arte ingenuo, y el urbano, configurado por la escritura, la secularización y el arte refinado (pp. 9-10).

Por su parte, *Volkskunde* hace referencia a la unidad orgánica de la etnia. Finalmente, *peuple* hace referencia a las masas obreras.

Paradójicamente para Adorno, el análisis del cine como voz activa de la cultura de masas contribuye al análisis de la sociedad totalizada y administrada. Muestra una verdad inintencional, ya que por sí mismo el cine no se propone tomar posturas críticas, pero al ser pura afirmación de lo establecido finalmente ejemplifica la disfuncionalidad de la sociedad. Esta paradoja que muestra el cine puede utilizarse también como posibilidad de repensar la cultura de masas. Por ello, cualquier expresión del arte, sea crítica o afirmativa, contribuye al examen filosófico y social.

La cultura de masas absorbe todas las manifestaciones del arte, sea culto, folclórico o popular. Tal cultura posee un fin económico porque convierte e iguala todo a mercancías consumibles y deseables por sí mismas. El arte afirmativo pierde su elemento crítico y de conmoción. Esta pérdida, para Adorno, reabre la posibilidad del pensamiento crítico. De este modo, el arte se encuentra con la filosofía en cuantos momentos se entrelazan para conformar un entramado crítico. A pesar de la imposición cultural de consumo, Adorno apuesta a la imposibilidad de quedar absorbidos en la sociedad de masas sin salida alguna. La contradicción de la cultura de masas emerge de sí misma aunque no se encuentre orientada a tal fin y por ello, para Adorno, se encuentra la posibilidad de crear un pensamiento autónomo crítico.

Referencias

- Acosta, M. C. y Legrand, J. (2013). “Algunas consideraciones sobre los teóricos de Frankfurt que fueron acogidos en Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial: influencia y actualidad”. En Capalbo, A. (2013). *Perfiles estadounidenses: estudios críticos sobre humanidades y ciencias sociales*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: BMPress.
- Adorno, T. (1966). *Televisión y cultura de masas*. Córdoba: Eudecor.
- Adorno, T. (1983). *Teoría estética*. Barcelona: Orbis
- Adorno, T. (1991). *Actualidad de la filosofía*. Barcelona: Paidós.

- Adorno, T. (2005). *Dialéctica negativa: la jerga de la autenticidad*. Madrid: Akal.
- Adorno, T. (2006). *Escritos musicales I-III: Obra completa, 16*. Madrid: Akal.
- Adorno, T. (2007). *Composición para el cine* (junto a Eisler, H.) / *El fiel correpetidor*. Madrid: Akal.
- Adorno, T. (2010). *Miscelánea I*. Madrid: Akal.
- Adorno, T. y Horkheimer, M. (1987). *Dialéctica del Iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Adorno, T. (2013). *La industria cultural*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Albarracín, D. (2012). *Dialéctica, hermenéutica y pragmática formal: hacia un fundamento de las ciencias sociales y las humanas*. Buenos Aires: Biblos.
- Benhabib, S. (2005). "La crítica de la razón instrumental". En Zizek, S. (comp.) *Ideología: un mapa de la cuestión*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Díaz, E. (2009). *Posmodernidad*. Buenos Aires: Biblos.
- Jay, M. (1989). *La imaginación dialéctica: una historia de la Escuela de Frankfurt*. Madrid: Taurus.
- Martin-Barbero, J. (2003). *De los medios a las mediaciones*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Oliveras, E. (2007). *Estética*. Buenos Aires: Emecé.
- Wellmer, A. (2013). *Las líneas de fuga de la modernidad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica; Universidad Autónoma Metropolitana.

INNOVACIÓN EN EL TEATRO DE TENNESSEE WILLIAMS

INNOVATION AT THE TENNESSEE WILLIAMS THEATER

Catalina Julia Artesi*

RESUMEN

Destacamos la producción de Tennessee Williams (1911-1983) durante la etapa de sus primeras producciones, cuando se hizo famoso con *El zoo de cristal* (1945). Ya en la segunda época, y más adelante, con *Un tranvía llamado deseo*. Fue encasillado erróneamente en el denominado realismo norteamericano sin tener en cuenta que el lenguaje poético, los simbolismos y el uso de procedimientos cinematográficos en su producción evidencian una búsqueda superadora del realismo canónico, cercana al expresionismo.

En nuestra exposición, primero, caracterizaremos el Expresionismo europeo y su influencia en Estados Unidos, principalmente con la hegemonía del cine. En segundo lugar, estudiaremos su propuesta teatral innovadora, ejemplificando con dos piezas suyas, ambas de períodos diferentes. Del primero, *El zoo de Cristal* y, del segundo, *Orfeo desciende* (1957). Finalmente, elaboramos nuestras conclusiones.

Palabras clave: teatro estadounidense, Tennessee Williams, Expresionismo

ABSTRACT

We highlight the production of Tennessee Williams (1911-1983) during the stage of his first productions; he became famous first with *The Crystal Zoo* (1945). It was erroneously classified in the so-called North American realism, without taking into account that the poetic language, symbolism and the use of cinematographic procedures in its production show a search beyond canonical realism, close to Expressionism.

In our presentation, first, we characterize European Expressionism and its influence in the United States, mainly with the hegemony of cinema. Secondly, we study his innovative theatrical proposal exemplifying with two pieces of both from different periods. Of the first, the *Crystal zoo* and, of the second, *Orpheus descends* (1957). Finally, we draw our conclusions.

Key words: American theater, Tennessee Williams, Expressionism

* La autora pertenece a la Universidad de Buenos Aires, Argentina, (catalinajulia.artesi2@gmail.com).

El Expresionismo europeo y su expansión

Como lo expresa Jean Pierre Sarrazak en su *Introducción* (2013), cuando surgió la crisis del drama moderno, se observaba en las poéticas de diversos autores europeos innovadores (August Strindberg, Anton Chejov, Sara Kane y otros) la preeminencia de una dramaturgia de la subjetividad, lo intrasubjetivo, lo íntimo, la “dramaturgia de la subjetividad” (p. 30), donde aflora “lo íntimo” (Balaudé, 2013, p.111).

Una de las corrientes que revela la ruptura del drama moderno es el Expresionismo. Como tendencia artístico-cultural, nace en Alemania en los comienzos del siglo XX, pero ya en los finales del siglo XIX hubo creadores que la prefiguraron: en pintura, Eduard Munch (1863-1944) y su obra *El Grito*; en teatro, Georg Büchner (1813-1837) con su pieza *Woyzeck* (1836-7) y August Strindberg (1849-1912) quien en *El camino de Damasco* (1894-1904) desarrolla su drama de estaciones; en música, Arnold Schönberg (1854-1971) con su sistema dodecafónico. Hacia 1907, aparecen obras teatrales expresionistas de autores alemanes. Algunos de ellos fueron Frank Wedekind (1864-1918), George Kaiser (1878-1945) y Reinhart Sorge (1891-1916). Su hegemonía se dio principalmente durante la Primera Guerra Mundial extendiéndose hasta 1930, incluso en las primeras obras de Bertolt Brecht.

Para Odette Aslan, el expresionismo no surge como una escuela ni como un movimiento artístico, sino que expresa el comportamiento de una generación que rechazaba el naturalismo, afirmaba la supremacía de la vida del alma, revelaba la esencia humana:

Son obras de ruptura, de protesta, de clamor. La guerra fratricida y la subsiguiente crisis económica propician la desesperación y la rebeldía. ¿Es el fin del mundo? Hay que cambiar al hombre, preparar un hombre nuevo. Toma de conciencia, rebelión, proposición (1979, p. 121).

Pero también puede tomárselo como una forma de ver la realidad, pues “esta “realidad” puede encerrar planos muy diferentes. Así lo hace, efectivamente, el teatro medieval, donde tierra, infierno y cielo son lugares que coexisten con los mismos derechos en cuanto a “su realidad” para el espectador” (Brugger, 1959, p. 13), y evidentemente aparecía reflejado el mundo espiritual, las ideas y lo trascendente.

Como lo expresamos anteriormente, en general las piezas expresionistas se organizan como drama de estaciones, donde en cada secuencia se muestran enfoques de un mismo problema o idea, produciéndose una yuxtaposición de los hechos: “tiende a representar las cosas tal como se reflejan en la visión del alma [...]

en este teatro las cosas no **son** sino que **significan**¹ (Brugger, 1959, p. 50). Por eso, muchos personajes llevan un nombre genérico que indica su función o se muestran como alegóricos, corporizando ideas semejantes al drama religioso medieval. Como la acción se encuentra centrada en el héroe expresionista, es frecuente el procedimiento del monólogo, similar al diálogo interior de la novela moderna. Se busca la estilización de la escena, por lo tanto, los dramaturgos acuden a diversas formas premodernas, entre ellas la tragedia griega. Por ejemplo, el empleo de la máscara pero con la intención de denunciar conductas hipócritas del hombre actual, como en el teatro norteamericano *El gran Dios Brown* (1926) de E. O' Neill. También, aparece el coro utilizado con diferentes intenciones, en algunos casos para romper el naturalismo y, en otros, “para revelar exteriorizaciones dionisíacas de la existencia” (Brugger, 1959, p. 53).

Al organizar la escena en forma episódica, la concepción escenográfica cambia. Surge un tratamiento abstracto del espacio y “con haces de luz que parcelan el escenario y ponen en relieve aquellos aspectos escenográficos o personajes que asumen especial significación en determinados momentos de la fábula y que expresan la interioridad pesadillesca del ser humano” (Trastoy, B. & Zayas de Lima, 2006, p. 78). O sea, se revelan aspectos insólitos del mundo representado, resaltando el carácter espiritual del drama: “para lograr una gradación simbólica, se usan escaleras, cortinados y algunos dispositivos que aluden a situaciones reales. Se procede también a la inclusión de recursos procedentes de otras artes” (Brugger, 1959, p. 56), como la proyección de filmes, uso de letreros, o la utilización de la técnica del montaje, la música o sonidos que evidencian situaciones simbólicas. Como pretenden romper la ilusión de realidad, la interpretación actoral no debe ser naturalista.

Según lo expresamos anteriormente, esta poética se extiende hacia otros países. En Estados Unidos, influye en algunos dramaturgos de la primera corriente dramaturgic que surgió gracias a la proliferación de grupos de teatro independiente que estrenaron a los nuevos autores. Uno de ellos, Elmer Rice, quien en *La máquina de sumar* (1923) revela su compromiso político –como muchos autores de la izquierda norteamericana–, su disconformismo, el horror de la posguerra, el acelerado proceso de industrialización, a tal punto que al hombre se lo deshumaniza. Más adelante, Eugene O'Neill también revela el fracaso del mito del sueño americano en su producción, desplegando un expresionismo muy personal, donde asocia dicho sueño con lo trágico, incluyendo en algunas piezas elementos autobiográficos como en *El viaje de un largo día hacia la noche* (1940), donde al mito del viaje iniciático del protagonista se une la idea

¹ El subrayado es nuestro.

del sueño, mientras que lo nocturno se conecta con lo trágico (Chocrón, 1984).

Su teatro expresionista

Tennessee Williams (1911-1983) adoptó su nombre por su identidad sureña (Mississippi). Dueño de una sensibilidad muy aguda, habiendo sufrido una infancia muy difícil por causa de una familia puritana, se dedicó a escribir sobre hechos y personas que había conocido, pero también referidos a su vida, o como él mismo lo expresa en una entrevista, “mi obra es emocionalmente autobiográfica” (Arder, 1981).

El sur norteamericano había sufrido un agudo proceso de industrialización que se había iniciado durante la Primera Guerra Mundial y se profundizó en la segunda contienda, generándose el desplazamiento de actores sociales tradicionales por la incorporación de nuevos sectores a partir del proceso inmigratorio. Por lo tanto, nuestro dramaturgo refleja un conflicto clave de la sociedad estadounidense del '40: los valores tradicionales sureños enfrentados a los nuevos que el proceso de industrialización instaló. Esto aparece en muchas de sus piezas, donde su lenguaje poético rompe con el realismo-naturalista. En la misma entrevista, citada más arriba, dice “pero no creo que deba omitirse del arte nada de lo que ocurre en la vida, aunque el artista debe presentarlo de una manera artística y no fea” (Arder, p. 192). Más adelante, agrega “soy un poeta. Y después pongo la poesía al drama [...] La poesía es la poesía. No tiene por qué ser llamada poema, ya sabe” (p. 194).

En su forma de escribir predomina la imagen poética, esencialmente expresionista, asomando lo onírico en algunas piezas, donde aparece una dramaturgia de la subjetividad (Sarrazac, 2013, p. 30): revela los sentimientos del héroe o de la heroína, sus pensamientos interiores y sus contradicciones. Con esta inserción de lo íntimo (Baludé, 2013, p. 111) aborda sus tópicos frecuentes: los prejuicios sociales, la situación de la mujer y los marginados, la codicia, el alcohol, el deseo sexual, la muerte.

La estructura dramática refleja un universo mítico-simbólico, mostrando otra manera de reflejar la realidad. Por un lado, su concepción escénica, el tratamiento del espacio, la preeminencia de signos no verbales auditivos y visuales de extracción expresionista. En el plano dramático, la construcción de los personajes femeninos, trágicos y controversiales con la incorporación de personajes simbólicos o de la mitología clásica. Para ejemplificar el carácter experimental de su teatro, abordamos obras que pertenecen a diferentes etapas de su producción: *El zoo de cristal* (1945) y *Orfeo descende* (1957).

Como en otras piezas suyas, observamos la complejidad de sus personajes

femeninos. Tal como acontece en *El zoo...*, donde una madre autoritaria, Amanda Wingfeld, pretende que su hija, Laura, se case con un candidato, Jim, quien es compañero de trabajo de su hijo, Tom. Sin embargo, esta trama argumental que parece sencilla encierra un universo complejo pues revela, por un lado, que la anacrónica dueña de casa –obsesionada por los antiguos ideales sureños– no se adapta a la época actual. Por lo tanto, sus jóvenes hijos se convierten en las víctimas de este angustioso contexto. Tom, un soñador frustrado, disconforme con su empleo, se evade viendo cine, donde imagina aventuras posibles; sale de esta situación abandonando a su familia como lo había hecho su padre. Mientras que Rose, su hermana menor, disminuida psicológica y físicamente, al fracasar su noviazgo, queda condenada a la soledad y al encierro en el Zoo de Cristal que colecciona.

Nuestro autor que había escrito en 1940 *Batalla de Ángeles*, la reescribió varias veces, hasta que la convirtió en una versión moderna del mito clásico de Orfeo y Eurídice, por lo que queda con el título de *Orfeo desciende*. Como en *El Zoo...*, la ambienta en el sur de los Estados Unidos, pero ya no en los suburbios de la urbe sino en un pueblo perdido. Recurre a una estructura mítico- simbólica proveniente de la tragedia griega. Nuestro héroe, en una especie de *catábasis*, desciende a un pueblo casi infernal, donde halla a Lady, una mujer solitaria que sufre un matrimonio infeliz con el hombre que había asesinado a su padre. Ambos se enamoran y, en su periplo trágico, por ser una relación prohibida, la sociedad puritana los castiga. A ella la mata su marido, mientras que Val es ajusticiado por los hombres del pueblo debido a una falsa acusación.

Estructura tradicional vs estructura experimental.

En las *Memorias* (1985) que Williams escribió, trasmite su preferencia por las formas clásicas, sin embargo, no siempre mantiene estas estructuras. *El Zoo...*, cuyo final es abierto, se divide en dos partes: a la primera la titula “Preparación para un candidato” y a la segunda, “El candidato de visita”; mientras que Orfeo se divide en tres actos. Además, quiebra algunas de las unidades aristotélicas en ambas piezas. No mantiene la unidad de tiempo en *El Zoo...*, que comienza con una narración retrospectiva; transcurre entre el presente y el pasado de los personajes. En *Orfeo* tampoco, pues la historia se extiende “de fines de invierno y principios de primavera” (Williams, 1958, p. 9). Aunque, la unidad de espacio sí la mantiene en las dos: una, ambientada en Saint Louis y, la otra, en “una tienda de ramos generales y parte de un bar contiguo a ella” (p. 9.). Incluso inserta un “Prólogo” en *Orfeo*, donde se presenta el conflicto entre Lady y su marido, que –como en las tragedias griegas– funciona como presagio funesto.

Respecto de la unidad de acción, en el *Zoo*... hay una sola trama y en cambio, en la otra, hay tramas paralelas.

Ambientación no realista

En las dos obras pone énfasis en una desrealización de la escena. Nos detenemos en un metatexto suyo muy importante, pues aparece claramente su cosmovisión subjetivista de raigambre expresionista. También, seguimos con el análisis comparativo de *Orfeo descende*.

Nos referimos a sus "Notas del autor para la representación de *El Zoo de Cristal*", incluidas en la edición de Losada que seguimos. Previa a la caracterización de los elementos escénicos, el autor realiza una serie de observaciones con el fin de que el director –y los lectores de la edición– comprendan el carácter no mimético de su teatro, donde se representan las cosas desde la visión del alma. Su interés en el universo interno de los personajes ya aparece en la denominación de la pieza "comedia de recuerdos", donde Tom narra la historia de su familia. El carácter evocativo de la misma plantea una estructura dramática fragmentaria, a tal punto "que se la puede representar con una insólita liberación de todo convencionalismo" (Williams, 2007, p. 9).

Más adelante, explicita los rasgos de su poética:

El expresionismo y todas las demás técnicas no convencionales del teatro tienen un solo objetivo válido, y es un mayor acercamiento a la verdad. Cuando una pieza emplea técnicas no trata -o, ciertamente, no debiera tratar- de eludir su responsabilidad de habérselas con la realidad o de interpretar la experiencia; pretende o debe pretender al menos hallar un ángulo de enfoque más próximo, una expresión más penetrante y vívida de las cosas tales como son, o por lo menos intentarlo (...) la verdad, la vida o la realidad son algo orgánico que la imaginación poética sólo puede representar o sugerir, en esencia, mediante la transformación, la transmutación en otras formas que las existentes simplemente en su apariencia (Williams, 2007, pp. 9-10).

Evidentemente en su Prefacio ataca al teatro de su época, que seguía un realismo canónico: "una concepción de un teatro nuevo y plástico, que debe sustituir al agotado teatro de los convencionalismos realistas si se quiere que el arte dramático recobre su vitalidad como parte integrante de nuestra cultura" (2007, p. 10). Por eso, los signos de escenario son fundamentales, ya que cumplen diferentes funciones dramáticas dentro de esta propuesta no naturalista, donde muchos de sus recursos provienen del cine y de las artes visuales: la música, la iluminación, la escenografía y los signos de caracterización de los personajes.

La música

Si bien la utiliza en muchas escenas, prevalece: “una sola melodía que reaparece, El zoo de Cristal, se utiliza para subrayar emocionalmente los pasajes adecuados. Esta melodía es como la música de circo [...] sino cuando se encuentra a cierta distancia y pensando probablemente en otra cosa” (2007, p. 10). Así como funciona para marcar el carácter evocativo, también “sirve de eslabón y alusión entre el narrador, con su ubicación independiente en el tiempo y en el espacio, y el tema de su relato” (p. 10). Además, como en las películas, constituye el *leitmotiv* musical que permite identificar al personaje. Por ejemplo, resalta la imagen femenina central: “es esencialmente la música de Laura y por eso aparece con más claridad cuando la pieza se concentra sobre ella y la hermosa fragilidad del vidrio que es su imagen” (2007, p. 11).

Respecto a *Orfeo desciende*, también resulta importante pues Val –especie moderna de Orfeo, al igual que la figura mítica clásica– posee su propio instrumento; él mismo toca su música en escena y puede cambiar el clima del ambiente. En el Prólogo de la pieza, la didascalia expresa: “se oye una suave música de mandolina” (Williams, 1960, p. 13).

La iluminación y lo visual

Tal cual sucede en el teatro, en el cine y en la pintura expresionista, donde predomina una ambientación plástica y espiritual, la luz se convierte en un lenguaje escénico muy importante. Williams recurre a intertextos pictóricos, por ejemplo, la referencia al pintor de origen griego que se afincó en Toledo, El Greco (1541-1614), quien desarrolló una pintura que se destacaba por la estilización de las formas y de las figuras. En *El Zoo* predomina el claroscuro y este tratamiento de la luz provoca la desmaterialización del espacio, tornándolo abstracto (Trastoy & Zayas de Lima, 2006, p. 76). La iluminación cumple, entonces, diferentes funciones en la obra: delimita espacios, crea climas dramáticos, caracteriza y resalta personajes o, como lo dice Williams,

A tono con la atmósfera de recuerdo, el escenario está en la sombra. Se proyectan haces de luz sobre zonas o actores escogidos, en contradicción a veces con su centro aparente [...] La luz que ilumina a Laura debe ser distinta de la de los demás, teniendo una claridad prístina característica tal como la usada en los primitivos cuadros religiosos como los de El Greco, donde las figuras se presentan radiantes en atmósferas relativamente sombrías (2007, p. 11).

Escenografía

Si bien el tratamiento del espacio se halla especificado fuera de las “Notas”, en

el Zoo, la didascalía inicial de la primera parte apunta a una propuesta escénica no naturalista, un teatro plástico. Como en toda obra expresionista, los espacios se encuentran inconclusos y atravesados generalmente por líneas geométricas, con un sentido constructivista del escenario. Presenta a la callejuela de Saint Louis como un sitio donde las grandes moles evidencian la despersonalización del hombre norteamericano moderno: “el apartamento de los Wingfeld está en los fondos del edificio, y es uno de los vastos conglomerados de unidades de vida celular semejante a una colmena” (2007, p. 15). Sus habitantes se encuentran degradados (“florecen como excrescencias”), ubicados en lo más bajo de la sociedad (“fundamentalmente esclavizados”) y deshumanizados (“entretejida masa de automatismo”). En suma, el tratamiento del espacio no apunta a una representación mimética de la vida cotidiana, sino que

El escenario es el recuerdo y por lo tanto no es realista. El recuerdo permite muchas licencias poéticas. Omite algunos detalles, otros se exageran, según el valor sentimental de los objetos que toca, ya que la memoria radica preferentemente en el corazón. Por eso el interior es bastante oscuro y poético (2007, p. 16).

Como en la pieza anterior, en el Prólogo del Acto Primero de *Orfeo desciende*, la escenografía muestra un lugar donde también aparece el claroscuro, caracterizando a una tienda de ramos generales con un bar contiguo como un espacio mítico-infernal, donde “una ventana polvorienta ofrece en la parte posterior del escenario una vista de perturbador vacío, que se desvanece en las penumbras crepusculares” (Williams, 1960, p. 9).

Personajes

En *El Zoo*, el personaje con más rasgos expresionistas es Laura Wingfield, que se destaca por su disminución física. El autor señala en sus “Notas”: “una enfermedad en su infancia la ha dejado tullida. El retraimiento de Laura, nacido de esta circunstancia, se ha acrecentado hasta convertirla en una pieza de su propia colección de vidrio, demasiado exquisitamente frágil para moverla del estante” (Williams, 2007, p. 12). Respecto de Tom, el narrador de la pieza, lo caracteriza como un hombre que “viste indumentaria de marinero de la marina mercante y va despaciosamente por el frente del escenario hacia la escalera de emergencia” (2007, p. 18), expresa la didascalía inicial.

En cuanto al personaje de Val, al igual que en el Orfeo mítico, es un músico y un vagabundo, caracterizado con rasgos dionisiacos, expresados en su caudal erótico-sexual, motivo por el cual todas las mujeres del pueblo lo desean. En los comienzos del primer acto, durante una especie de ritual, la didascalía lo muestra con los atributos que aluden al Orfeo mítico:

Val entra en la tienda. Es un hombre joven de unos treinta años con una suerte de salvaje belleza que el grito debería sugerir. Viste un par de pantalones de sarga oscura [...] Llama la atención por la chaqueta de piel de víbora, moteada de blanco, negro y gris. Lleva una guitarra cubierta de inscripciones (Williams, 1960, p. 26).

Reflexiones finales

Según lo trabajado anteriormente, hacia fines del siglo XIX e inicios del XX, se produjo la crisis del drama moderno. Esto lo observamos en las diversas vanguardias europeas, como en el movimiento expresionista. El Expresionismo Teatral surgió en Alemania como una poética que mostraba una visión disconforme respecto del mundo contemporáneo, presentando su visión mística, pacifista y antiautoritaria, mediante una propuesta escénica no naturalista, donde predomina una dramaturgia de la subjetividad.

Observamos que esta se ha expandido hacia América, tanto en el Norte como en el Sur de este continente. Tempranamente, ya iniciado el siglo XX, influyó en el teatro estadounidense en la época de la Gran Depresión en autores claves de entonces (Elmer Rice, O'Neill) que criticaban a la sociedad norteamericana. Posteriormente, finalizada la Segunda Guerra, una nueva generación de autores renovó la escena. Uno de ellos fue Tennessee Williams que desarrolló un teatro moderno, incorporando técnicas provenientes de diferentes artes, con el objetivo de romper con el realismo tradicional.

Así lo verificamos en *El Zoo de Cristal* y en *Orfeo desciende* –piezas de períodos diferentes– donde Tennessee Williams trata las problemáticas de la zona sureña: la soledad, la situación de la mujer, la sexualidad y la hipocresía puritana, con una perspectiva altamente poética de la escena, donde los lenguajes artísticos revelan la subjetividad del hombre moderno frustrado. Consideramos que su teatro plástico, altamente innovador, se encuentra vigente en el teatro del siglo XXI. Precisamente porque, en la escena actual, la fusión de las artes se encuentra atravesada por el relato audiovisual, donde aparecen propuestas teatralistas que superan la representación mimética.

Referencias

- Arder, D. (1981). "Tennessee Williams". En Russo, E. (Dir.) *Confesiones de escritores. Los reportajes de The París Review*. Buenos Aires: Librería-Editorial El Ateneo.
- Aslan, O. (1979). *El actor en el siglo XX. Evolución de la técnica. Problema ético*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

- Balaudé, C. T. (2013). "Íntimo". En Jean- Pierre Sarrazac (Dir.), *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Traducción de Víctor Viviescas (y otros más), México: Toma Ediciones y Producciones escénicas y Cinematográficas/Paso de Gato; 111-113.
- Brugger, I. T. (1959). *El teatro alemán expresionista*. Buenos Aires: La Mandrágora.
- Chocrón, I. (1984). *Sueño y tragedia en el teatro norteamericano*. Buenos Aires: Alfa.
- Krasner, D. (2006). *American Drama 1945-2000: an introduction*. USA: Blackwell Publishing.
- Krutch, J. W. (1966). "El teatro de crítica social". En *Historia informal del teatro norteamericano a partir de 1918*. Buenos Aires: Hobbs- Sudamericana.
- Michel, A. (1993). *El teatro norteamericano*. México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luís Mora, (2008). Williams, T. *Memorias*. Barcelona: Bruguera.
- Sarrazac, J. P. (Dir.) (2013). *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Traducción de Víctor Viviescas. México: Toma Ediciones y Producciones escénicas y cinematográficas/Paso de Gato,
- Trastoy, B. y Zayas de Lima, P. (2006). *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires: Prometeo.
- Viviescas, V. (2013). "Presentación a la edición en español". En Jean- Pierre Sarrazac (Dir.), *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. (Tr. Viviescas, V. et. al.), México.: Toma Ediciones y Producciones escénicas y Cinematográficas/ Paso de Gato; 13-19.
- Williams, T. (1960). *Orfeo desciende*. Buenos Aires: Editorial Sur.
- Williams, T. (1985). *Memorias*. Bruguera. Barcelona.
- Williams, T. (2007). *El Zoo de Cristal*. Buenos Aires: Editorial Losada.

**EN EL OJO DE LA TORMENTA: BIG EYES (2014) DE TIM
BURTON Y SU ESTÉTICA NEOEXPRESIONISTA**

**IN THE EYE OF THE STORM: TIM BURTON'S BIG EYES (2014)
AND HIS NEO-EXPRESSIONISTIC AESTHETICS**

Ana Ávalos *
María Marcela González de Gatti*

RESUMEN

Los rostros expresivos de niños solitarios con gigantescos ojos inundados de lágrimas, que fluyeron del pincel de Margaret Keane, constituyen un estilo registrado que ha sufrido las vicisitudes del tornadizo mundo del mercado del arte. Las pinturas Keane han seguido un recorrido tan épico como la vida de Margaret, o Penny Doris Hawkins, nacida en Tennessee en 1927. Una de sus obras emblemáticas, *Tomorrow Forever*, que despliega cien niños de diferentes credos, fue retirado de la Feria Mundial de 1964 después de que el crítico John Canaday, en su cáustica reseña para el *New York Times*, vituperara su estilo. No obstante, el posterior arrollador éxito del estilo llevó al propio Andy Warhol a reconocer que su celebridad debía estar basada en cuestiones de calidad. El heroísmo de Margaret, quien fue víctima de un escandaloso fraude, es reivindicado, en forma conjunta con su estilo, en el filme *Big Eyes* (2014), dirigido por Tim Burton. Esta presentación aborda el análisis del largometraje como historia suprimida de género en el contexto de los movimientos contraculturales de los sesenta. Una joven mujer artista sufre una doble exclusión, por su condición dependiente y el perfil figurativo de su talento, en un medio dominado por el arte abstracto, fortalecido a través del estatuto hegemónico que le había conferido su ingreso al arte *mainstream*. El análisis se encarga de explorar el modo en el cual el filme vehiculiza la reivindicación de la artista y su estilo a partir de su propia estética de producción.

Palabra clave: Contracultura, *mainstream*, estética, neoexpresionismo, abstracto

* Los autoras pertenecen a la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina; (anaavalos15@hotmail.com), (marcelagdegatti2013@gmail.com)

Artículo recibido: 11 de septiembre de 2017. *Artículo aceptado:* 23 de julio de 2018.

ABSTRACT

The expressive faces of lonely children with enormous eyes, frequently flooded with tears, which flowed from Margaret Keane's paintbrush, constitute a registered trademark which has suffered the vicissitudes of the whimsical world of the art market. The Keane paintings have followed an epic itinerary that parallels the life of artist Margaret Keane, née Penny Doris Hawkins, born in Tennessee in 1927. One of her emblematic works, *Tomorrow Forever*, which displays one hundred children of different creeds, was pulled down from the 1964 World Fair event, after critic John Canaday's *New York Times* caustic review of its style. However, the later overwhelming triumph of the Keane style led Andy Warhol to recognize that its success must have been rooted in quality. The heroism of the artist, who was the victim of a scandalous fraud, is vindicated, along with her style, in the film *Big Eyes* (2014), directed by Tim Burton. This presentation analyzes the film as a suppressed gender story in the context of the countercultural movements of the sixties. A young female artist suffers a double exclusion, by virtue of her economic dependence and her figurative art, in a milieu dominated by abstract art, strengthened by the hegemonic status which entry into mainstream art had conferred upon it. The analysis explores the way in which the film employs its own production aesthetics to anchor its endorsement of both the artist herself and her style.

KEYWORDS: Counterculture, mainstream, aesthetics, neo-Expressionism, abstract

Contexto artístico histórico y las vicisitudes del estilo Keane

La década de los sesenta en Estados Unidos estuvo atravesada por diversas manifestaciones artísticas rebeldes e idiosincráticas. Nueva York se consolidó como el nuevo epicentro de la vanguardia occidental en un proceso facilitado por los expresionistas abstractos de la década de los cincuenta. Julie Baumgardner señala cómo, en paralelo a desarrollos importantes en el pensamiento académico, el arte “cayó bajo el hechizo de la filosofía deconstruccionista con redefiniciones teóricas de la autoría (vía Michel Foucault), el símbolo y el signo (Jacques Derrida), el espectáculo (Guy Debord) e ideas sobre la mediación (Marshall McLuhan)” (Sección introductoria).¹ A mediados de la década, insistían en desafiar los límites del arte nuevas vanguardias tales como el arte *Pop*, el minimalismo, el arte conceptual y el movimiento neodadaísta *Fluxus*, que saturaban los márgenes al tiempo que los principios de Clement Greenberg y Jackson Pollock institucionalizaban la hegemonía del abstraccionismo, en cuyo apogeo el estilo figurativo, aunque fuertemente sentimental y expresionista de Margaret Keane, nunca alcanzó el reconocimiento de los grandes centros.

Margaret Keane, o Peggy Doris Hawkins, nació en Nashville, Tennessee, en 1927. Asistió a escuelas de arte en Tennessee y Nueva York antes de conocer a su primer esposo, Frank Ulbrich, con quien tuvo una hija. Hacia mediados de

¹ Todas las citas de textos en inglés son traducciones propias de las autoras al español.

la década de los cincuenta, Margaret se mudó a San Francisco. En un periodo turbulento, como reciente divorciada y a cargo de su hija, Margaret luchaba por restablecer su vida. En estas circunstancias, conoció a Walter, quien se dedicaba a los negocios inmobiliarios. Ambos en segundas nupcias, Margaret y Walter Keane contrajeron matrimonio en 1955. Dotado de grandes aptitudes para la venta, Walter no tardó en catapultar el estilo Keane a la fama. Pero Walter, quien carecía de verdadero talento artístico y había falsificado las pinturas de otro artista, se adjudicó la autoría de las obras de Margaret, quien firmaba con el apellido Keane. Cuando Margaret descubrió por azar lo que sucedía, era demasiado tarde para escapar de la monumental mentira. Aunque el matrimonio aparecía como un par seductor y productivo en las imágenes construidas mediáticamente, Margaret vivía una pesadilla en su atelier, donde trabajaba incesantemente para cumplir con las demandas de su esposo, condiciones que continuaron hasta los comienzos de los setenta cuando Margaret decidió revelar la verdad y reclamar legalmente la autoría de sus pinturas.

Los comentarios laudatorios de Jennifer Warren, quien atribuye al legado de Margaret el hecho de que el arte estadounidense sea “mucho más diverso, filosófico y personal” a partir de sus exploraciones de sentimientos profundos (17) pueden resultar un exagerado e inmerecido encomio. Lo cierto es que, a excepción de los críticos y *connoisseurs*, que denostaban el estilo Keane como producto de una fórmula sensiblera, el resto de la nación quedó cautivado. Margaret Keane finalmente pudo reivindicar su autoría en 1984. Tyler Stallings, curador de la exhibición “Margaret Keane and Keaneabilia”, organizada en el Laguna Art Museum en 2000, explica que para ese entonces, todo el corpus de producción Keane “ya se había disipado de la conciencia de la cultura popular estadounidense hasta el punto de la nostalgia”, pero fue entonces que su estilo comenzó a revalorizarse (Sección introductoria). Lo que la épica historia de Margaret y las vicisitudes de su estilo en el concierto del mercado del arte demuestra es que, tal como asegura Karaszewski, uno los guionistas de *Big Eyes*, respecto de lo que cree Tim Burton: “la línea que separa lo que es bueno de lo que es malo es delgada...y se desliza constantemente” (Stallings, “Interview”).

Encuadre teórico

Como lo expresa Yuri Lotman, el cine es un sistema políglota o “una construcción de tipo polifónica” (Arán & Barei, 2002, p. 106). Robert Stam se refiere al cine como la forma dramática más inclusiva y sintética:

Como lenguaje compuesto por obra de sus variadas sustancias de expresión –

fotografía secuencial, música, ruidos y sonidos fonéticos— el cine ‘hereda’ todas las formas artísticas asociadas a estas sustancias... la sustancia gráfica de la fotografía y la pintura, el movimiento de la danza, la decoración de la arquitectura, y el modo dramático del teatro (2000, p. 61).

El cine el único sistema semiótico que pueda rivalizar con la literatura en la creación de mensajes complejos y extendidos. Una categoría que Brian McFarlane emplea resulta muy interesante y apropiada, ya que se refiere a la capacidad del cine para crear sentido en esas grandes áreas que “impregnan un texto [filmico] *verticalmente*, a diferencia de un texto literario, que se caracteriza por una cadena de eventos vinculados *horizontalmente* por medio de relaciones causales” (2007, p. 7, énfasis propio). Esta penetración vertical de las diversas clases de narración filmica en *Big Eyes* produce una sintonía expresiva tan profunda que la sincronización de los detalles con el texto del libreto y la acción potencia la lectura alegórica del filme. Un análisis de especificidad de los diversos lenguajes que articulan la modalidad políglota del celuloide, operativos en *Big Eyes*, demuestra que, mediante una estética que podría describirse como menos surrealista que su filmografía más reconocida pero igualmente (neo)expresionista, el director pone numerosos recursos al servicio de una elocuencia cinético-visual que vehiculiza la reivindicación del estilo expresionista de Margaret Keane y la legitimación de sus más profundas emociones. La propia estética de Burton es el mejor tributo a la vida de Margaret y su estilo pictórico.

Los expresivos lenguajes del cine como sistema políglota en *Big Eyes*: iluminación, color y cinematografía

El primer recurso que construye contrastes expresivos en *Big Eyes* es el empleo de la iluminación, ya que las enormes distancias que separan las escenas de luz radiante y amplitud panorámica de aquellas rodadas en espacios claustrofóbicos y oscuros son conducentes a una polarización de las intensas emociones de los personajes. Una esplendorosa luz diurna acompaña los momentos de felicidad de Margaret o aquellos en los que se aferra a una esperanza. La boda es una escena en la que un derroche de relumbrante claridad realza las blanquísimas vestimentas, elementos decorativos y detalles arquitectónicos. A partir de la afluencia económica que facilita el éxito comercial de las pinturas, la pareja se traslada a Woodside, California, en 1963, para morar en una casa moderna con grandes ventanales que enmarcan una cristalina piscina de aguas turquesa. Allí, la pareja se encuentra literalmente bañada de luz y prosperidad material. Cuando, después de la gran crisis matrimonial, Margaret se refugia en Hawaii, desiste de los vestidos negros y adopta vestimentas tan prístinas como los muros

de su nueva mansión, ubicada en una loma rodeada de escalinatas y jardines de saturados verdes y carnosas flores. La figura de Margaret se recorta sobre una vista edénica captada desde sus niveles balcones. Para resolver las extorsiones de Walter, se reúne en el *porch* con sus nuevos amigos, los Testigos de Jehová, en una escena que alude a *La Atalaya*, un importante símbolo espacial, que es además el título de la publicación de los Testigos que vehiculizó la entrega de Margaret. El blanco refulgente como color supremo convierte el montaje en una visión cuasi celestial, que opera a manera de antesala del “juicio final” en el que Walter sufre su peor humillación.

Por otra parte, la infelicidad de Margaret –ocasionada por la opresión que sufre como mujer y como artista en esta historia de género suprimido– es remarcada por su presencia en espacios de encierro y penumbra. El lugar que más claramente intensifica su tristeza y desolación es el ático de reducidas dimensiones. El atelier improvisado no solamente está atiborrado de bastidores, lienzos y caballetes, sino que además la luz es mortecina y el ambiente intoxicado por el humo de su cigarrillo y los vapores de la trementina.

El magistral empleo del espectro de colores agrega vehemencia a la dramatización de los conflictos. Entre las múltiples funciones de la polícroma paleta del director, esta refrenda algunas de las inversiones temáticas, tales como la evocación de un estilo *retro* que, como todo gesto nostálgico que halla en el pasado un refugio de significado prelapsario, insinúa la inocencia nunca perdida de Margaret. Su primer hogar está repleto de evocaciones nostálgicas, logradas mediante el predominio de tonos pasteles tostado, verde claro y turquesa, vertidos tanto en el interior como el exterior de los mansos y ordenados barrios periféricos. Si bien una turbulencia subyacente se oculta bajo la reposada fachada, la ensoñadora bruma de un escenario idealizado con una carretera jalonada por ingenuos buzones remacha la candidez moral del personaje.

El esquema antitético de colores también matiza la falta de rectitud de Walter. Los espacios nocturnos en los que Walter promueve el arte Keane mediante métodos de cuestionable moralidad, como escándalos montados para atraer la atención del público y la prensa, son invadidos más que por campos de colores definidos, por potentes resplandores de gamas híbridas y tenebrosas como el vislumbre verdoso que emana de la cocina o el fulgor rojizo oscuro, que otorga un inquietante telón de fondo a la deplorable escena en la que Margaret descubre la impostura de Walter.

El largometraje emplea el espectro de colores tanto para acentuar las divergencias entre el mundo elitista del arte legitimado y la variedad comercial del estilo Keane, como para desestabilizar esta rígida dicotomía. Cuando Walter ofrece sus

pinturas y las de Margaret en una prestigiosa galería, el variopinto espectro de sus telas –que significativamente Walter ubica en el suelo– aparecen desenchajadas en un salón de decoración monocromática y minimalista, donde predominan los blancos y grises claros. Los pálidos muros exhiben *art tachiste*, que consiste en trazos de pintura negra aplicados sobre lienzos blancos. El dueño de la galería –que despacha desdeñosamente a Walter por traer producción que “¡no es arte!”– porta vestimentas de color tan discretamente gris claro como su apagada muestra. Poco tiempo después, la exitosa Galería Keane –ubicada exactamente enfrente– explota en policromía, ya que su vidriera aparece henchida de los multicolores productos que reproducen masivamente las pinturas Keane. En una escena posterior, Margaret se encuentra con sus creaciones multiplicadas en tales productos de venta masiva en el supermercado. El plano la enfoca con un fondo de larga perspectiva, ocupado por las clásicas góndolas rectilíneas abarrotadas de uniformes envases y paquetes en una glosa gráfica sobre el consumismo. El colorido despliegue, en el que se destacan las latas de sopa “Campbell” que cautivaron a Andy Warhol, conspira con la fluorescencia casi cegadora de tubos artificiales para agigantar el estatuto de mercancía masiva de los productos Keane. Cuando más tarde la misma galería exhibe arte abstracto pero notablemente animado por una paleta más vivaz, el efecto acumulado de estos encuadres es el de cristalizar las palabras del crítico que declara que “el arte es moda” y subrayar la pantomima del veleidoso mundo del arte.

La secuencia de pinturas de Margaret, de presencia ubicua en el filme, hilvana una narrativa propia, siguiendo las sinuosidades de su vida. De los alegres retratos de su hija Jane, la cámara pasa al retrato sin terminar con un gigantesco ojo ominoso que señala el amargo momento en que recibe una amenazadora misiva sobre la guarda de su hija. La primera pintura que Walter vende en el club nocturno es un niño *big eyes* vestido de rojo rutilante, cuya intensidad pronto queda aplacada cuando, en medio de los flashes que rodean al millonario mundano Olivetti, Walter proclama ante todo el público presente su ilegítima autoría. El rostro desilusionado de Margaret recibe un tratamiento estereofónico cuando la cámara se dirige hacia otra pintura *big eyes*, que en este caso retrata los esfuerzos fútiles de un niño afligido que queda a mitad de camino en su vano intento de ascender por una escalinata sellada por cobaltos saturninos y grises plomizos, aplicados con pinceladas escabrosas. Irónicamente, al bajar las escaleras que la llevan a descubrir la farsa, unos traviesos niños Keane, que asoman sus indiscretos rostros por encima de una cerca, festonean el itinerario, el mismo motivo que ejecuta Margaret durante el juicio en su propia “travesura” final con la que desenmascara a Walter.

Despojada de su obra, Margaret siente que ha perdido a sus niños y enfrenta la decepción iniciando un nuevo estilo de pintura. Un autorretrato la muestra con rasgos vigorosamente distorsionados. Las formas elongadas, tintes subyugados en lienzos con superficies de mayor *impasto* y trazos texturados y las cuencas de sus ojos, opacas y vacías *à la Modigliani*, constituyen una transmutación sublimada de su tristeza, pérdida e intensa búsqueda de una identidad que le ha sido arrebatada. Cuando su obra *Tomorrow Forever* es retirada de la Feria, como consecuencia de la cáustica reseña de Canaday, los cien rostros *big eyes* descienden lentamente en un primer plano. La maquinaria implacable que los desmonta revela la leyenda “Frágil. Transportar con cuidado” estampada en la caja. Una cámara con gran distancia focal hiperboliza el espacio vacío en la pared y en el salón. La propia pintura de Margaret, en su lento y lapidario descenso, contribuye a engrosar, desde lo simbólico, su vulnerabilidad y vacío existencial. La declinación de *Tomorrow Forever* marcha al compás del contundente dictamen de Canaday de que “el arte debería elevar y no consentir con indulgencia” y el prolongado descenso de los rostros infantiles reverbera con las lapidarias palabras que recriminan que “su obra maestra tiene una infinidad de Keanes, lo que lo hace infinitamente *kitsch*”. Pero la expresividad de Margaret es inagotable y, una vez que encuentra la paz en Hawaii, se libera de la dominación de Walter, lo cual queda plasmado en pinturas más animadas que incorporan motivos de la nueva geografía y su nuevo clima existencial. De este modo, las pinturas literalizan los estados de Margaret y recorren el camino inverso a su sublimación. Así como una vez Margaret pudo purgar sus emociones intangibles mediante la pintura de *big eyes*, sus obras en la narrativa cinematográfica se convierten en metáforas literalizadas de los sentimientos que el lenguaje visual del cine cristaliza a través de sus propias estrategias. Es relevante señalar, a la hora de describir el empleo en el filme de las propias pinturas de Margaret como herramienta expresiva, que Tim Burton realizó inversiones importantes en recrear las pinturas. Como lo explica Miller, muchas de las pinturas auténticas debieron ser recreadas en distintas etapas para mostrar a Margaret en el proceso de ejecución. Desde el diseño de producción se trabajó con impresiones de alta resolución en lienzos, pero aun así, los primeros planos demandaban que “el equipo de producción elaborara las impresiones con óleos, yeso e *impasto* de modo tal que la cámara pudiera aproximarse a la pintura y rastrear las pinceladas” (Heinrichs citado en Miller, 2014). Algunos retratos, sigue Heinrichs, requirieron esfuerzo adicional, en particular los que representaban a la hija de Margaret, ya que la actriz Delaney Raye, que desempeña el rol de la joven Jane, no es parecida a la Jane histórica: “un artista

instalado en el sitio de rodaje debió alterar meticulosamente los retratos para que el sujeto representado guardara semejanza con Jane” (Miller, 2014). Tal preciosismo obsesivo denota una dedicación detallista y cuasi barroca en la construcción de una estética cuyo fin último es activar el potencial expresivo pleno de cada recurso narrativo propio del medio.

No solo las omnipresentes pinturas de Margaret confieren ímpetu expresivo a sus sentimientos, sino que el ojo humano y la forma oval en general, se constituye en un *leitmotiv* que el filme dispersa con equivalente persistencia. La megalomanía, locuacidad y narcisismo de Walter parecen monopolizar el centro del objetivo de la cámara. Los ojos de los retratos *big eyes* son ojos que escudriñan e increpan. En la impactante exhibición de la Galería Keane, un admirador interroga a Walter sobre sus técnicas y materiales mientras deposita hipnóticamente su mirada en uno de los retratos de la exposición. La producción artística nada inocente selecciona para este episodio un niño Keane que revela sus ojos después de quitarse un par de gafas. La cámara imposible parece estar instalada en el interior de los ojos del retrato, de modo tal que la ilusión creada es que los ojos de la pintura –y los del espectador detrás de la cámara– desnudan en humillante degradación a Walter, quien es atravesado en su completa ignorancia –confunde óleo con acrílico– por un par de *big eyes* que se toman su merecida revancha y con agudeza implacable desmantelan sus mentiras.

El ojo acusador omnipresente en *Big Eyes* también se manifiesta a través del televisor. Una programación poco ingenua adosa a la escena de un juicio un informe artístico, en el que el incisivo crítico Canaday dedica unos minutos al fenómeno Keane. Sin ver ningún valor artístico en la obra de Keane, Canaday asegura que Keane justifica la existencia de los críticos, pues el público los necesita precisamente para protegerlo de “artistas” como Keane. Sentado en un sillón mientras la cámara se aproxima, Walter parece estar en el banquillo de los acusados, mientras la pantalla ovalada del televisor estilo *retro* se cierra paulatinamente sobre el rostro del mordaz Canaday, hasta que la forma circular azulada va adquiriendo la fisonomía de una pupila que se acerca peligrosamente. No es pura casualidad que el segmento de metraje auténtico que transmite la inauguración de la Feria Mundial sea un inserto que muestra las imágenes globulares y semiesféricas que formaban las cúpulas del complejo que se había montado. La visita de la amiga de Margaret, cuyo propósito declarado es “espíar” el nuevo estudio, está ribeteada por formas ovales. Con la sospecha instalada en el rostro de la amiga, los tres se sientan en un sillón con la forma de semióvalo, duplicada en la forma cuasi oval de la piscina que asoma por detrás,

mientras la mesa circular de sala, que comanda la reunión visualmente, presenta en su superficie vidriada las vetas irregulares y multitonales que recuerdan la iridiscencia óptica. No es aleatorio que sea esta misma mesa —el “ojo crítico”— la que Walter hace estallar en añicos cuando la diatriba de Canaday desata su ira. La demencia de Walter, que emerge en toda su dimensión en el intento de incendio en el que arroja un fósforo en el atelier, queda capturada por una cámara telescópica que magnifica los inquietantes detalles del iris del ojo de Walter visible por el ojo de la cerradura.

Ojos que se multiplican tenazmente también epitomizan los estados de ánimo de Margaret. Con una acrecentada disociación, producto de la congoja por la vejación de Walter y la disolución *in crescendo* de su sentido de la identidad, Margaret visualiza personas en derredor con ojos sobredimensionados que la acosan con sus miradas. Un espejo devuelve a Margaret su rostro con ojos desorbitados, como los de sus pinturas, en un plano que emblemiza el acechante peligro de la pérdida de su identidad y su cordura. Cuando huye después del incendio, las lágrimas que corren por su rostro diluyen la máscara negra de sus pestañas en un gesto grotesco que remite a los ojos negros de sus retratos más aciagos. En el epílogo del filme, fotografías auténticas en blanco y negro encerradas en formas oblongas dan puntuación final a la historia de Margaret y Walter, al reportar los eventos posteriores que no son cubiertos en el filme. El último óvalo, que enmarca las figuras de la auténtica Margaret Keane, de avanzada edad, sentada junto a la actriz Amy Adams que encarnó su rol, se convierte lentamente en una fotografía a pleno color, en un cómplice guiño al espectador.

Como es evidente, Burton reformula y resignifica los ojos de Margaret. Más que un acto de apropiación, que combina reaprovechamiento con picardías nuevas, reciclado con aventura, reiteración con novedad, Burton recupera la energía expresiva del estilo de la artista y la reutiliza para propulsar su propia obra en un tributo a la artista y una reivindicación de su plasticidad a partir de la propia estética cinematográfica. Los ojos que inquietan y perturban, que satirizan e interrogan, que expresan y revelan, dirigen la atención hacia la suntuosa visualidad del filme en un perfecto paralelo con la noción de Margaret de que los ojos son ventanas hacia el interior del alma. Engarzados como eslabones en la gran cadena multisensorial narrativa, los ojos son el umbral hacia el alma significativa de *Big Eyes*.

Como componente narrativo esencial en la pantalla, la cinematografía contribuye a exacerbar, en clave de caricatura, los rasgos más reprochables de la personalidad y conducta de Walter y la asimetría en las relaciones de poder

de la pareja. El filme apela a las cámaras de ángulo picado y contrapicado con distintas consecuencias. En el caso de Margaret, con frecuencia el ángulo picado tiende a enfatizar la posición de inferioridad y sumisión. En la escena del parque, Margaret se encuentra frente a su caballete pero una cámara que se eleva, hasta incluir la totalidad de la vista, empequeñece lentamente a Margaret de manera coincidente con el regateo exitoso de un retrato suyo por parte de un ocasional cliente. Otra cámara de ángulo levemente picado y un plano recortado, que termina aproximadamente debajo de sus axilas, permite ver a Margaret en posición servil en su propia muestra artística, ya que transporta una bandeja de copas para los invitados mientras que su amiga disfruta de la bebida. El plano incluye la totalidad de los lienzos que se encuentran por detrás de Margaret, cuya figura aparece incompleta y predomina en la mitad inferior del cuadro.

Esta angulación se invierte durante los acontecimientos en tribunales. Una cámara con ángulo picado extremo –por momentos casi cenital– y a la vez semisubjetivo, que presenta la escena desde la elevada posición del juez, exhibe a un Walter avergonzado, derrotado e impotente con su ridículo pretexto de un hombro dislocado. Además, la edición que emplea el fundido encadenado intensifica el efecto satírico por cuanto transmite el paso del tiempo y el agotamiento e impaciencia de la audiencia, con inclusión del juez, ante el espectáculo decadente, grotesco e irrisorio de Walter, vanamente procurando un alegato a su favor. El carácter casi esquizofrénico de su personalidad queda en evidencia, pues se traslada físicamente en los tribunales para desempeñar ambos roles, el de Walter y el de su abogado defensor, actitud que provoca la ironía del juez –“no hace falta la coreografía”– y la acusación de Margaret de que Walter es “Jekyll y Hyde”.

Conclusión

Este breve análisis de especificidad de algunos de los pilares que contribuyen a crear sentido en el lenguaje cinematográfico demuestra que la voluptuosidad expresiva de la estética del filme, su empleo de los esquemas de iluminación y cromía, el *leitmotiv* óptico, los insertos de pinturas, fotografías y rodajes, más los diversos patrones en el uso de la cámara, sin dudas ratifica la plasticidad del cine, con su integralidad, síntesis y versatilidad, para acceder a la interioridad de las conciencias de los personajes, explorar sus más íntimas emociones y articular de manera refractada significados profundos. La singular manera en las que Burton amplifica el potencial expresivo de estos recursos confiere a *Big Eyes* su particular aura neoexpresionista.

Referencias

- Arán, P. y Barei, S. (2002). *Texto/Memoria/Cultura. El pensamiento de Iuri Lotman*. Córdoba: Ed. Universidad Nacional de Córdoba.
- Baumgardener, J. (2015). "How the 1960s' most iconic artists made art contemporary". *Artsy*. Disponible en <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-iconic-artists-and-movements-of-the-1960s>. 3 de agosto, 2017.
- McFarlane, B. (2007). "It wasn't like that in the book...". En *The Literature/Film Reader. Issues of Adaptation*. Ed. James M. Welsh y peter Lev. Maryland, Toronto, Plymouth: Scarecrow Press. 3-14.
- Miller, J. (2014). 26 de diciembre. "How Margaret Keane's life story was given the Tim Burton treatment in Big Eyes". *Vanity Fair*. Disponible en <https://www.vanityfair.com/hollywood/2014/12/tim-burton-big-eyes-margaret-keane>. 3 de agosto, 2017.
- Stallings, T. (2017). Melancholy-Pop: 'Big Eyes' screenwriters discuss art, commerce and Margaret Keane. 2015. *Artbound. Film and media arts*. Disponible en <https://www.kcet.org/shows/artbound/melancholy-pop-big-eyes-screenwriters-discuss-art-commerce-and-margaret-keane>. 2 de agosto, 2017.
- Stam, R. (2000). "The dialogics of adaptation". En *Film Adaptation*. Ed. James Naremore. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press. 54-76.
- Warren, J. (2013). *Big Eyes and All: The Unofficial Biography of Margaret Keane*. BookCaps Study Guides.

TEORÍA CRÍTICA Y ARTE, UNA LECTURA DESDE LA ESTÉTICA OPERATORIA DE LA RECEPCIÓN

CRITICAL THEORY AND ART, A READING FROM THE OPERATIVE AESTHETICS OF THE RECEPTION

Susana Raquel Barbosa*

RESUMEN

El filósofo argentino Luis Juan Guerrero, quien estudió matemáticas y ciencias naturales en las Universidades de Pennsylvania y Michigan entre 1915 y 1918, se formó en Alemania y hoy es considerado un 'miembro desgajado' de la escuela de Frankfurt. Aquí presentamos su teoría expuesta en el Congreso Nacional de Filosofía en Cuyo, en 1949, simiente de su aporte a la estética de la recepción.

Palabras clave: teoría crítica, estética de la recepción, auto transformación del hombre a través del arte.

ABSTRACT

The Argentinean philosopher Luis Juan Guerrero, who studied mathematics and natural sciences at the Universities of Pennsylvania and Michigan between 1915 and 1918, was trained in Germany and today is considered a 'broken member' of the Frankfurt School. Here we present his theory exposed in the National Congress of Philosophy in Cuyo in 1949, seed of his contribution to the aesthetics of reception.

Key words: critical theory, aesthetics of reception, self-transformation of man through art

* La Autora pertenece a la Universidad del Salvador, (susanbarbosa@gmail.com)

En la comisión de Estética del Congreso Nacional de Filosofía de 1949, Juan Luis Guerrero resume su trabajo, presentado en la Primera Sesión Plenaria, “Escenas de la vida estética”. En primer lugar, se introdujo en el “taller”, donde había un artesano ocupado en el *quehacer* de la propia vida, luego se pasó a una “fiesta” que quebraba lo cotidiano y quedaba de pronto absorto ante una escena de “encantamiento” que invitaba a confesar secretos. Pero de esos “fondos arcanos de la existencia propia y extraña el ‘exorcismo’ de un aprendiz de mago” (Guerrero, 1949a), desataba una irrupción de duendes y finalmente, la conjuración se resolvía en una “composición” que superaba todas las oposiciones. Este proceso, dice ahora Guerrero en “Torso de la vida estética actual” (1949b), tiene que completarse con una última escena para ver “qué le pasa” actualmente al arte, y lo llamamos torso, *en clave de fragmento de escena*, porque el nombre conviene a la situación artística y a la investigación estética contemporánea.

La investigación estética comienza con un *análisis fenomenológico*, análisis que, lejos de moverse en el plano de la conciencia en general, se mueve “en el plano de la vida humana, en sus posibilidades de realización en un mundo posible” (Guerrero, 1949b, p.1466). En los momentos iniciales, presupone la universalidad propia de la tarea científica. Y si bien se convierte paulatinamente en un *análisis metafísico*, “por una propensión de sus mismas entrañas” (p.1467), nos lleva finalmente hacia un *análisis histórico-social* en el plano de una decisión concreta que supone una responsabilidad personal cumplida en la situación actual.

¿Qué ocurre hoy con el arte? Acotamos un ámbito de festival; surgía allí la actividad estética como una “glorificación de las apariencias del mundo”:

Pero esa dimensión festival de nuestra vida se ha convertido hoy en un *negocio*, entre otros, y en un medio de propaganda.... Una *Economía de buitres* y una *Política de rebaños* se han apoderado, en grandes áreas del mundo, de los espectáculos de la vida, arrastrándolos por el lodo (p.1967).

Pero el sentido estético de la vida no es privilegio de figuras olímpicas de los Panteones del arte sino “una condición esencial de la vida humana”; no va a desaparecer mientras cada hombre sea “poeta de su propia vida”.

El arte, en su saga histórica y cultural, no se reduce a una ‘perduración glorificadora’ de proezas pasadas, el arte también porta *futuridad*. El arte surge de los más hondos “pre-sentimientos” de un hombre, de un pueblo, de una cultura; pre-figura, en cada caso, una posibilidad nueva de la existencia humana. Guerrero suscribe la tesis de que el arte es “un modo esencial en el

cual la verdad acontece decisivamente” (p.1468).

Frente a esta tesis ontológica se levanta, como antítesis, nuestra facticidad actual. Ella nos dice que gran parte de las actividades artísticas de nuestro tiempo se convierten en resortes de la producción industrial. “La industria editorial de la novela y hasta la producción teatral exigen hoy grandes monopolios”; hasta la vida estética privada, como puede por ejemplo ser la música, se encuentra bajo la influencia de los éxitos del momento. “El proceso capitalista ha absorbido completamente a la ‘producción y al consumo’ del arte, y el ‘extrañamiento’ entre el hombre y la obra de arte resulta cada vez mayor” (p.1468).

Ante tal facticidad, la reflexión estética ha reaccionado aferrándose a un objetivismo desconcertante. Cualquier espíritu objetivo que hoy le asignemos al dominio del arte, es una máscara para ocultar el fenómeno de ‘cosificación’ de las energías estéticas y del ‘extrañamiento’ de la propia vida.

Ciertas filosofías pueden mostrar el retorno a un estado originario o invocar intuiciones de la pura esencia del ser humano, suspender las diferenciaciones sociales, borrar los cambios históricos. Y los artistas pueden proponer el regreso a condiciones originarias, a modelos naturales, todo para superar las condiciones actuales, hasta dar con un destino último del arte. En todos los casos, se trata de la pretensión de configurar un material diferenciado por formas extáticas, extrínsecas al complejo proceso histórico de diferenciaciones y mutuas oposiciones; por eso fracasan estas soluciones.

“Se trata de manifestaciones impotentes de protesta pequeño-burguesa contra la mecanización económico-social” (p.1469). Ellas se encierran en cámaras vacías que hoy se expenden para consuelo de los inocentes con los rótulos ‘naturaleza’, ‘comunidad’, ‘reino de valores’, ‘modelos eternos’.

Retomando el argumento estético, dice Guerrero, “la producción de obras de arte ya no se encuentra per-determinada por la *tradición*” (p.1469), (cursiva del autor). Antes, la *fe tradicional* constituía el horizonte histórico para la creación artística (tenía un sentido social y no individual) y para la inter-comprensión estética (para la comunicación del artista con sus prójimos). “Pero el triunfo de una mentalidad burguesa ha dado a la obra de arte una in-dependencia ficticia, en tanto la ha convertido en un ‘sistema racional de signos’ encargados de traducir un temple puramente subjetivo y privado” (p.1470).

Guerrero discute con objetivismos y también con subjetivismos presentes en la reflexión estética. Las teorías óntico-artísticas y ontológico-estéticas, metidas en el traje objetivista, no perciben que el arte es *andariego*, que sólo se produce en contacto con menesteres actuales y perdura a través de constelaciones *variables* del interés humano. No captan intuitivamente la esencia de un texto

artístico pretérito de una vez para siempre, es su lenguaje cifrado el que revela aspectos diferenciados a hombres de distintas épocas y que ellos recrean en su goce en un momento dado. Cuando contrariamente, la reflexión estética asume el ropaje subjetivista, desde el surrealismo artístico o desde el existencialismo filosófico, tampoco percibe que la verdad que hoy acontece decisivamente es que las obras de arte en general se constituyen como tales en un proceso de reificación, de cosificación. El artista penetra a través del monopolio del periodismo, de la industria editorial, del cine, para producir su obra.

Para explicar este fenómeno histórico-social en clave estética recordamos: en cualquier galería de arte hay representaciones de objetos descentrados o rotos, el cuerpo humano registra mutilaciones estéticas y en una novela se ofrece un aspecto *fragmentario* de la vida.

Desde fin del siglo XVIII se desgarró el cosmos unitario y valioso, contexto en el cual el artista daba forma estética a un mundo cerrado y valioso *per se*. Se constituyeron provincias independientes en todos los aspectos de la cultura y en ellas viven los fragmentos de hombres. Entretanto, un “proceso de neutralización” disolvió las vinculaciones tradicionales. El artista, hoy, está ante una multiplicidad de objetos neutros y libres de valores.

En una época de integridad no existe el ‘torso’ o ‘fragmento’ como fenómeno estético, porque cualquier aspecto aislado apunta simbólicamente hacia el complejo total. De esta manera el arte hace visible el sentido último de las cosas, aun a través de sus pedazos rotos. En cambio, en una época de desintegración esos trozos mutilados penetran en la experiencia estética por obra de la arbitrariedad del artista. Son ‘pre-textos’ para exponer los méritos de un texto artístico (p.1472).

Como reflexión doctrinaria de esta facticidad artística, Guerrero remarca algunos puntos:

1- La ‘subjetividad creadora’ no es una constante del proceso artístico, sino una variable que debe conjugarse dialécticamente, con carencia de tradición y el hombre que se hace a sí.

2- La ‘autonomía del arte’ no es una categoría permanente, sino el resultado histórico de una distancia cambiante entre hombre y mundo.

3- En otros tiempos, el artista configuraba una materia valiosa por sí misma que recibía de la tradición. Esa valoración objetiva se ha perdido. Hoy “una fuente de verduras y una *Madonna* son objetos igualmente neutrales, que recién penetran en la órbita estética por una arbitraria ‘voluntad de forma’”. En esa perspectiva, el problema de la pura forma es la exposición temática de una “disminución axiológica de la realidad” y una “elevación del poder individual de ‘creación de

valores” (p. 1472).

4- El valor de la ‘representación artística’ tampoco es un estrato permanente de referencias, sino “el sustituto actual de la ‘integridad’ de otras épocas”. Hoy la representación artística, emancipada de su integración a una cultura, es “correlato objetivo de una representación subjetiva” (p. 1473)

5- La función de testimonio histórico del arte y su *poder tradicional*, hoy se debilita en la medida en que se desarrolla su *poder mostrativo*. La estatua de una divinidad es sacada de un templo y colocada en un museo para ser mostrada a un público neutral, entre otros torsos de la vida estética. Más aún, ella inunda el mercado por medio de la reproducción gráfica, de la reproducción multiplicadora de la obra de arte, antes única.

Notas marginales:

1) La propuesta tiene su punto de arranque en la *orientación metodológica* de Husserl y Heidegger, a través de las elaboraciones estéticas iniciadas por Kaufmann, Riezler y Stern en el movimiento de la Alemania peregrina, concordantes con aportes de Kuhn, con sugerencias de De Corte en la herencia de los movimientos tradicionales y con promisorias corrientes de la investigación norteamericana actual.

2) Negativamente considerada, la posición de Guerrero pretende invalidar toda ‘filosofía de la reflexión’, con su vano intento de transitar de la subjetividad individual al Ser. “No habrá normalidad filosófica hasta que no se convierta al individuo... en el problema” pero nunca en la base de la filosofía. “Se necesita, por consiguiente, explotar la orientación especulativa de Vico y Hegel, para que sea posible un análisis de amplitud más generosa sobre las condiciones de la vida humana en su devenir histórico-social” (p.1474).

3) “Toda la moderna teoría de la ‘ex-presión’ recién alcanzará un sentido auténtico cuando sea conjugada o integrada por una *teoría de la auto-transformación* del hombre a través del arte” (p.1474).

Crítica

Guerrero se formó en Estados Unidos y Alemania; en 1923, en la Universidad de Marburg, estuvo en las cátedras de Heidegger y Geiger. En 1925 se doctora en Zürich con una tesis sobre el problema del valor y su conocimiento y regresa al país en 1926. Fue profesor de Ética, Estética y Psicología en la Universidad de Buenos Aires, La Plata y el Litoral entre 1928 y 1956. Perteneció a la generación de 1925 –integrada por Francisco Romero, Carlos Astrada, Vicente Fatone, Ángel Vassallo y Juan Mantovani, entre otros–, que renovó la filosofía argentina

con axiología, fenomenología y filosofía de la existencia.

Su propuesta es la de una Estética “operatoria”, porque tal como lo han advertido sus principales comentaristas –Manuel Trías, Edgardo Albizu y Guillermo Maci, entre otros–, para Guerrero la belleza es el esplendor del ser puesto en obra. El hombre moderno, a diferencia del hombre antiguo y el medieval, para quienes la obra reflejaba la totalidad del cosmos o la divinidad, pretende poner en obra la belleza artística. La estética será así operatoria, porque en ella se introduce el operar además del contemplar y el ver. Subyace una idea de cultura que no es mera manifestación del hombre, es también la transformación del hombre a través de su propia manifestación. El hombre se expresa a través de sus obras y son sus obras las que, a la vez, lo transforman a él.

Referencias

- Albizu, E. (2004). “Luis Juan Guerrero ante la condición humana”. En Guadarrama González, P. (Coord.), *El pensamiento latinoamericano del siglo XX ante la condición humana*. Versión digital a cargo de Gómez-Martínez, J. L.
- Guerrero, L. J. (1956). *Estética operatoria en sus tres direcciones*. Buenos Aires: Losada, T. I, TII y TIII. (Ed. al cuidado de Ravaschino, O. 1967).
- Guerrero, L. J. (1949a). “Escenas de la vida estética actual”. En *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía*. Volumen I. 30 de marzo al 9 de abril. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo. pp. 221-241.
- Guerrero, L. J. (1949b). “Torso de la vida estética actual”. En *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía*. Volumen III. 30 de marzo al 9 de abril. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo. pp. 1466-1474.

ALTERIDAD Y ETNICIDAD EN RELATOS INFANTILES
ESTADOUNIDENSES: DESAFÍOS PARA UNA PEDAGOGÍA INTERCULTURAL

ALTERITY AND ETHNICITY IN AMERICAN CHILDREN'S LITERARY
TEXTS: CHALLENGES FOR AN INTERCULTURAL PEDAGOGY

Griselda Beacon*

RESUMEN

Este trabajo analiza el discurso contra-hegemónico en dos textos literarios para niños en el contexto anglo-sajón: *Deshawn Days* (2001) de Tony Medina y *Otto* (1999) de Tomi Ungerer. En especial se indagará las representaciones de la otredad y cómo éstas desafían estereotipos culturales que circulan en el occidente. Desde una perspectiva intercultural, se analizarán los textos literarios *otros* como material de lectura en la escuela, como puntos de encuentro e interacción para el desarrollo de sociedades contemporáneas respetuosas de la otredad.

Palabras clave: otredad, etnicidad, textos literarios infantiles, educación intercultural

ABSTRACT

This paper analyzes the counter-hegemonic discourse in two literary texts for children in the Anglo-Saxon context: *Deshawn Days* (2001) by Tony Medina and *Otto* (1999) by Tomi Ungerer. The focus will be in the representations of otherness and how they defy cultural stereotypes that circulate in the West. From an intercultural perspective, these texts will be seen as teaching material at school to foster dialogue and interaction in the development of contemporary societies that learn to be respectful of otherness.

Key words: Otherness, ethnicity, children's literary texts, intercultural education

* La autora pertenece a la Universidad de Buenos Aires, Universidad Nacional de Córdoba, IESLV Juan Ramón Fernández, (griseldabeacon@gmail.com)

La lectura de textos literarios para niños en el aula como material de enseñanza ofrece puntos de encuentro e interacción para la construcción de sociedades contemporáneas multiculturales respetuosas de la otredad en todas sus manifestaciones. Este trabajo analiza el discurso contra-hegemónico en dos textos literarios para niños en el contexto anglo-sajón: *Deshawn Days* (2001) de Tony Medina y *Otto* (1999) de Tomi Ungerer. En especial se indagarán las representaciones de la otredad y cómo éstas desafían estereotipos culturales que circulan en el discurso hegemónico del mundo occidental. El corpus teórico que sostiene esta investigación se nutre de los estudios interculturales y poscoloniales aplicados a la educación intercultural a través de la enseñanza de lenguas extranjeras en la escuela primaria y secundaria¹.

En el contexto de la educación intercultural en la clase de lengua extranjera en la escuela primaria, los materiales de enseñanza cumplen un rol central en los procesos de construcción de espacios de encuentro con la alteridad. En este sentido, Néstor García Canclini (2004) define interculturalidad como un modo de producción de lo social que supone las relaciones e intercambios de grupos diversos, atravesados por conflictos y tensiones en los que intervienen las diferencias culturales, las desigualdades sociales y la tecnología. Con respecto a la enseñanza de lenguas, es un hecho que en las aulas circulan varios códigos lingüísticos que coexisten con la lengua de escolarización. Sin embargo, es en la clase de lengua extranjera donde se resalta esta presencia y se la pone en valor. Este cambio de perspectiva con respecto a los códigos lingüísticos otros, marginalizados en las situaciones escolares, provoca una reacción de extrañamiento que hace que la clase de lengua extranjera sea uno de los contextos más que propicios para generar puentes de comunicación con la otredad lingüística y cultural. Dentro de la variedad de materiales de enseñanza, los textos literarios para niños ofrecen la posibilidad de trabajar aspectos culturales y lingüísticos en el marco de la lectura creativa. Estos textos vinculan las realidades de niños que provienen de muy variados contextos, estimulan la imaginación y amplían horizontes culturales a partir de las historias narradas. Desde una perspectiva intercultural, este trabajo analiza dos textos literarios que desafían los estereotipos y presentan otros modelos culturales de identificación.

Los dos textos seleccionados invitan a desarrollar empatía por lo ajeno, lo diferente. Estos relatos se convierten en material de enseñanza apropiados para el desarrollo de valores interculturales tales como la compasión y la empatía por

¹ Este trabajo se circunscribe a la enseñanza de inglés como lengua extranjera en la Argentina.

el otro cultural en pos de generar vínculos basados en el respeto a las culturas otras. Uno de estos textos es *Deshawn Days*, del autor afro-estadounidense Tony Medina, nacido y criado en el Bronx neoyorkino en uno de los barrios de casas colectivas (the projects). Medina nos introduce en un barrio muy similar al suyo a partir de la mirada de un niño afro-estadounidense, Deshawn. El otro texto, *Otto* pertenece al autor Tomi Ungerer, oriundo de Elzacia en Francia. En su adolescencia, Ungerer sufrió en carne propia la ocupación nazi durante la Segunda Guerra Mundial. Esta experiencia marcó su vida y sirve de inspiración para la escritura de *Otto*. Actualmente reside en Irlanda. *Otto* está contado desde una perspectiva muy original; Ungerer ha elegido el género de la autobiografía y el narrador es un osito peluche, personaje muy característico del mundo de los niños. Este es quién nos lleva de la mano para hacer un recorrido por la segunda mitad del siglo XX; comienza en Alemania antes de la Segunda Guerra Mundial y termina en Estados Unidos en la actualidad. Esta perspectiva narrativa le permite al autor crear una voz que, al pertenecer a otro mundo, no entiende el contexto político-ideológico en el que ocurre el relato y puede mantenerse alejada de las posturas ideológicas en tensión, sin por eso dejar de crear un entorno alrededor del osito y sus amigos que es abrumador, violento y destructivo. Su mirada es más íntima, circunscripta al hogar, que es todo lo que el osito conoce. Su mundo es esa casa de departamentos en las que viven David y Oskar y solo tiene acceso a otras realidades cuando circula por los espacios “entre”, como zaguanes, escaleras, pasillos, o a través de lo que puede llegar a ver por las ventanas de los otros departamentos. Esta mirada inocente está desprovista de todo tipo de juicio de valor, lo que hace resaltar aún más la violencia. Es una mirada amorosa, tierna, afectuosa, que nos lleva a registrar cómo los niños pueden abstraerse de toda diferencia social, cultural o política y se animan a expresar el amor, el compañerismo y la amistad en un contexto de guerra.

Vemos, entonces, que ambos textos dan cuenta de los conflictos y vicios de los argumentos sociales que rodean a los personajes y exponen las problemáticas de las comunidades actuales, en especial en occidente, cada vez más multiculturales y multiétnicas. En cuanto al paisaje más sobresaliente, ambos autores presentan a sus personajes habitando ciudades contemporáneas. La ciudad occidental actual es el espacio geográfico más saliente donde se hace visible el tránsito multicultural. La globalización, las nuevas tecnologías, los procesos de colonización, las migraciones en busca de fuentes de trabajo, el exilio por conflictos bélicos o políticos, los nuevos espacios de trabajo virtuales que permiten a las personas trabajar a distancia, la rapidez con que se producen

los cambios sociales en la contemporaneidad son algunas de las razones que han transformado el mapa humano de occidente. A su vez, si nos ubicamos en el ojo de la cámara y nos adentramos en el corazón mismo de estas ciudades, notamos que hay ciertos espacios donde la interacción multicultural es inevitable, uno de ellos es la escuela. En las aulas, los niños de diferentes contextos sociales, culturales y étnicos deben aprender a convivir, a construir una comunidad y a convertirse en ciudadanos responsables. Un eje que mueve este trabajo se relaciona directamente con uno de los objetivos fundamentales de la escuela: enseñar a los niños a leer y escribir a partir de la concepción de que la lectura es emancipadora (Freire & Macedo, 1989). En este sentido, los dos textos literarios contribuyen al desarrollo del pensamiento crítico, confrontan a los niños con lo ajeno, lo diverso, lo otro dentro de las aulas y más allá de los muros de la escuela. Por el otro lado, estos textos, a diferencia de los cuentos tradicionales que forman parte de nuestro acervo cultural, ofrecen a los niños pertenecientes a minorías étnicas la posibilidad de sentirse representados en las historias narradas y puedan así reconocerse como parte central y no marginal del mosaico multicultural de sus comunidades.

Los cuentos infantiles, vistos como parte de la producción artística de un contexto dado, son un espacio textual apropiado para indagar el interjuergo entre los discursos que circulan en dicho contexto. Los cuentos tradicionales han representado a la otredad en los márgenes, en los bosques, en la oscuridad; son las brujas que persiguen a los niños perdidos en el bosque, el lobo feroz que amenaza a los humanos y a animales más vulnerables, entre otros. Los niños en general son caucásicos, ya que representan la cultura hegemónica de la que surgen. En la contemporaneidad, el mercado de los cuentos infantiles ha introducido una gran variedad de relatos que suelen reescribir muchas de estas historias tradicionales en pos de otras menos binarias. Las brujas suelen ser muy tiernas y los lobos increíbles amos de casa. Pero, ¿qué pasa con la figura de los niños? La pregunta que me motivó fue ¿qué posibilidades tienen los niños pertenecientes a minorías étnicas de identificarse con los personajes de los relatos que leen en la escuela? Muchos autores prefieren utilizar figuras antropomórficas en los roles protagónicos para evitar que solo algunos niños puedan identificarse con los protagonistas y así, abrir las posibilidades para todos. Un ejemplo es el escritor inglés Anthony Browne y su serie de cuentos en los que los personajes principales son gorilas que actúan como seres humanos, lo que permite que cualquier lector pueda reconocerse en esos personajes. Esta estrategia narrativa la heredamos de las fábulas. Otros autores prefieren utilizar figuras abstractas que representan a los niños. Leo Lionni es uno de los

escritores que, en ocasiones, utiliza este recurso. El cuento infantil *Little Blue and Little Yellow* tiene dos protagonistas principales, dos manchas de color azul y amarillo que representan dos niños que provienen de contextos diferentes. Si, por el contrario, los cuentos incluyen a los niños como personajes, la figura protagónica suele ser caucásica y tiene compañeros que, en algunos casos, pertenecen a las diversas etnias de su contexto sociocultural. En este punto, es importante señalar que los niños pertenecientes a otras etnias (africanos, asiáticos, indios, amerindios, entre otros) acompañan al protagonista en su accionar, son sus interlocutores válidos y sus compañeros de travesuras pero, en contadas oportunidades, dejan de ser testigos y compinches para pasar a ser los que viven las experiencias narradas. En los libros álbum, por ejemplo, el relato no especifica a qué minoría pertenecen los personajes de la historia, sino que son las imágenes las que incluyen esta multiculturalidad.

Tony Medina en su libro *Deshawn Days* (2001) hace visible a la otredad en la gran ciudad, que podría ser Nueva York, al contar la historia de un niño afroamericano criado en un gueto de esa ciudad. A través de la voz de Deshawn, Medina cuestiona posturas hegemónicas de lectura de la realidad ciudadana y ofrece otras posibles maneras de interpretar ese mundo que nos rodea. Su relato se inscribe dentro de los estudios afroestadounidenses y poscoloniales aportando nuevas perspectivas de análisis de lo cultural. Siguiendo la línea de lectura de Homi Bhabha en *The Location of Culture*, el gueto es un espacio 'entre', híbrido, en el que conviven diversas formas de expresar lo cultural. Los lectores tenemos acceso a ese barrio, abrimos las puertas de la casa del protagonista y conocemos a su familia y amigos. Su cotidianeidad está poblada de momentos de felicidad y de dolor profundo. El barrio puede ser amenazante y peligroso, pero es también un lugar mágico para soñar y crecer. Cuando los medios de comunicación masivos informan sobre las tensiones en un contexto internacional, el barrio se convierte en un espacio de contención y de expresión a través del arte, como el rap & street art. Y, sin embargo, Deshawn se asusta y agobia al contemplar algunos grafitis que dan temor o al escuchar los bocinazos, las sirenas de los autos de policía y de las ambulancias y el sonido ensordecedor de los motores de los autos, música cotidiana del contexto urbano. Esa violencia visual y auditiva es parte de su diario vivir.

Medina opta por el lenguaje poético para narrar su historia al que le imprime el ritmo del rap. Según Gilroy (1992), aquí nos encontramos con un texto poético en el que convergen y se hibridizan las prácticas y tradiciones de las diversas culturas en viaje. Esta hibridación poética genera un fuerte sentido de pertenencia al colectivo afro estadounidense: la voz del niño se hace escuchar

poéticamente, en verso libre, que puede “rapearse” al leerlo en voz alta. Así, Medina confronta a la cultura hegemónica introduciendo el ritmo del rap y utilizando un registro lingüístico coloquial que recupera la palabra hablada. Esta marca de identidad cultural es la que trabajó Houston A. Baker Jr. en su ensayo “Hybridity, the Rap Race, and the Pedagogy of the 1990s”. Del mismo modo, las ilustraciones que acompañan a los poemas también se inscriben en una tradición afro-estadounidense que, a partir de las décadas de 1980 y 1990, tuvo una importante influencia del hip-hop y de los grafitis, sobre todo en las comunidades urbanas. De una de estas comunidades es oriundo el artista plástico R. Gregory Christie, que tuvo a su cargo la ilustración del libro. Oriundo de Nueva Jersey y graduado de la Escuela de Artes Visuales en Nueva York, este ilustrador recupera y recrea el contexto urbano del mundo de Deshawn.

Así, *Deshawn Days* ofrece un espacio de identificación a los niños que pertenecen a minorías étnicas y acerca la otredad a alumnos y lectores que, de otro modo, no tendrían fácil acceso a ella, construyendo puentes de diálogo entre culturas. Desde una perspectiva pedagógica, este relato propone un accionar que inserta lo marginal en el centro de sociedades multiculturales en un diálogo intercultural. Deshawn, este personaje afro estadounidense de diez años, desafía estereotipos culturales y rompe el silencio de voces acalladas, en este caso, la voz de los niños. Los poemas nos muestran el esfuerzo y sacrificio que realiza la madre de Deshawn para lograr sus metas y ofrecer a su hijo un contexto seguro y amoroso para crecer. Ella es una madre soltera que cría a su hijo con la ayuda de su familia materna y que trabaja y estudia por las noches. Es un modelo de mujer que lucha, que no baja los brazos y que está presente cuando su hijo la necesita. Cuando muere la abuela, pilar emocional en la vida de Deshawn, es la madre quien abraza a su hijo en un acto de contención y cuidado. La figura de la abuela es central en la construcción de la familia de Deshawn y en la comunidad afro estadounidense. En tiempos de esclavitud, las viejas esclavas cuidaban a los niños mientras los padres trabajaban en el campo; les transmitían sus valores y creencias. Fueron pilares para sus comunidades de esclavos. Y en la contemporaneidad, ellas ofrecen su saber y su tiempo para hacer frente a las penurias económicas, cuidando del hogar. Más aún, son hoy también la voz que mantiene viva la memoria de su comunidad en sus relatos de historias pasadas, de viejas leyendas y mitos. La abuela de Deshawn cuida del niño y de su prima Eloise, su compañera de juegos. Desde una perspectiva pedagógica, es posible habilitar un espacio en el aula para que el mundo de Desahwn interactúe con los niños a partir del acto de leer. Más aún, en la construcción de una comunidad más igualitaria, estas

lecturas favorecen la construcción de un espacio multicultural más igualitario en el que los niños de distintas étnicas construyen una comunidad basada en el respeto y aceptación de la otredad. En las páginas del libro vemos cómo Deshawn abraza esta igualdad y nos presenta a su mejor amigo, un niño japonés con el que comparte juegos y aprendizajes. Es justamente esta trama de relaciones las que nos permite comenzar un diálogo intercultural en el que los niños puedan encontrarse y reconocerse. En este relato, Tony Medina nos presenta una comunidad que no está libre de tensiones sociales y que a la vez resignifica los espacios físicos (las comunidades urbanas), literarios (el texto poético) y sociales de la otredad en la literatura infantil.

Otto, por el contrario, se inscribe en una línea narrativa más tradicional. Toma el género de la autobiografía en primera persona y utiliza un lenguaje estándar y neutro sin marcas coloquiales o regionales. Las ilustraciones que acompañan al texto son un soporte adecuado para la narración e incluyen detalles relevantes para la historia. Y sin embargo, *Otto* es un cuento infantil rupturista que desafía el discurso hegemónico de la guerra en una narración que no escatima el sufrimiento y que no minimiza el impacto que esta tiene sobre las personas, y lo hace en un interjuego entre palabras e ilustraciones. La ruptura comienza con ese primer contacto con la otredad al reconocer que la voz narradora del relato es un oso de peluche, situación que provoca tanto extrañamiento como ternura. El relato oscila entre una narración que muestra las marcas indelebles que deja la guerra en los cuerpos, las mentes y las almas de sus víctimas y la salvación a través del amor, de la solidaridad, del respeto al otro. *Otto* es un relato de amor y de odio, de violencia, de guerra y de reencuentro.

Como toda autobiografía, está contada en retrospectiva, por lo que los lectores nos aprestamos a escuchar una historia que nos retrotraerá a un tiempo pasado. *Otto* es un osito peluche que pertenece a un niño judío en Alemania en la década de 1930. Su vecino, Oskar, es su amigo y juntos comparten un sinfín de aventuras en las que *Otto* es el protagonista. Los niños viven una infancia segura que se ve interrumpida por el nazismo, la persecución al pueblo judío y la guerra. *Otto* observa cuando la madre del niño alemán intenta explicar lo inexplicable: las personas judías en la Alemania de la Segunda Guerra Mundial deben identificarse con una estrella de David pegada a sus ropas. Y la violencia escala, la guerra arrasa, los niños se separan, David y su familia son secuestrados por la Gestapo y cargados en un camión, Oskar sufre los bombardeos en la ciudad y en uno de ellos pierde al osito que era de David. *Otto* es rescatado de los escombros por un soldado afro estadounidense que se lo entrega a su hija de regalo. *Otto* aprende inglés y vive nuevas experiencias

que lo llevan a ser una reliquia en un negocio de venta de antigüedades. Pasa décadas mirando el mundo por la ventana del negocio hasta que Oskar, el niño alemán, hoy convertido en un anciano, lo reconoce. Este episodio cargado de emoción y nostalgia aparece en el periódico local. La noticia tiene su impacto. David la lee y se reúne con su amigo de la infancia y con Otto. Ese encuentro final de ambos ancianos y su osito peluche revela el impacto que la guerra tuvo en sus vidas. Sus familias desaparecieron, sus padres murieron como víctimas de esa violencia y ellos quedaron solos. Casi sesenta años más tarde se vuelven a encontrar, Otto los ha reunido y les ha dado la posibilidad de reconocerse y de volver a reconstruir el vínculo amistoso que quedara trunco en la niñez. Y mientras Oskar y David se preocupan por vivir, Otto nos narra su historia y nos compele a tomar conciencia de todo lo narrado. El final ofrece formas alternativas de vínculos entre los seres humanos y les da a los personajes la posibilidad de volver a apostar al amor y a la felicidad. Un final “feliz” para un cuento triste.

La lectura de estos textos literarios en la escuela da voz a la marginalidad, permite que Deshawn y Otto narren su verdad y compelen a los lectores a mirar a la otredad a los ojos y a cuestionar la discriminación, la desigualdad y la violencia en nuestras sociedades.

Referencias

- Baker, H. A., Jr. (Autumn, 1991). “Hybridity, the Rap Race, and the Pedagogy of the 1990s”. En *Black Music Research Journal*. Vol. 11, N° 2, 217-228.
- Bhabha, H. (1994). *The Location of Culture*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Freire, Paulo y D. Macedo. ([1987] 1989). *Alfabetización: Lectura de la palabra y lectura de la realidad*. Trad. S. Horvath. Barcelona: Paidós-Ministerio de Educación y Ciencia.
- García Canclini, N. (2004). *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa.
- Gilroy, P. (1992). *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge: Harvard University Press.
- Lionni, L. ([1959] 1993). *Little Blue and Little Yellow*. Nueva York: Scholastic.
- Medina, T. (2001). *Deshawn Days*. Ilustrador R. Gregory Christie. Nueva York: LEE & LOW BOOKS Inc.
- Ungerer, T. ([1999 primera edición en alemán] 2010). *Otto*. Londres y Nueva York: Phaidon Press Limited.

LA TEORÍA LITERARIA A COMIENZO DEL SIGLO XXI: POST-POSTMODERNIDAD EN LAS LETRAS ESTADOUNIDENSES

LITERARY THEORY AT THE BEGINNING OF THE XXIST CENTURY: POST-POSTMODERNISM IN THE US LITERARY FIELD

Gabriela Bilevich*

RESUMEN

La influencia del posmodernismo en la producción cultural de la última década del siglo XX y la primera del siglo XXI parece haber decrecido, al tiempo que una nueva dominante estética y cultural está tomando su lugar. ¿Ha terminado la era del posmodernismo? ¿Qué nuevo paradigma estético rige la producción literaria y artística de nuestra era? Recientemente estas preguntas han sido planteadas en foros académicos y en una vasta bibliografía teórico-crítica. La respuesta a dichos interrogantes parece ser una nueva estructura de sentimiento denominada Post-posmodernismo, una denominación general para varias teorías. Puede ser prematuro dictaminar la muerte del posmodernismo, pero es claro que la producción literaria, artística y arquitectónica de las últimas décadas no corresponde a paradigmas posmodernistas. En este trabajo exploraremos las características del post-posmodernismo a partir de los trabajos de los teóricos literarios Mary K. Holland y Robert Rebein, y del escritor post-posmodernista, David Foster Wallace.

Palabras clave: Teoría Crítica, Postmodernismo, Siglo XXI, Estados Unidos

* La autora pertenece a la Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina, (gabilevich@gmail.com)

ABSTRACT

Postmodernism's influence in the cultural production of the last decade of the XX century and first decade of the XXI century seems to have declined, and a new aesthetic and cultural dominant is taking its place. Has the era of Postmodernism ended? What new aesthetic paradigm rules over literary and artistic production in our times? In recent years these questions have been addressed in academic forums, and in a vast body of theoretical and critical bibliography. The answer seems to be a new structure of feeling denominated Post-postmodernism, a general term to designate many theories. Maybe it is too early to declare the demise of Postmodernism, but it is clear, that what literature, as well as architecture and art, produced in the last decades, does not respond to postmodern paradigms. In this work we will explore the characteristics of Post-postmodernism based on the works of theorists Mary K. Holland and Robert Rebein, and writer of the post-postmodernist generation, David Foster Wallace.

Key words: Critical Theory, Post-Postmodernism, XXI Century, United States

Este trabajo se propone reseñar el estado de la cuestión de la teoría y la crítica literaria estadounidenses comenzado el siglo XXI. Este siglo se presenta con un interrogante sobre la dominante estética que rige los objetos artísticos de la actualidad, ya que desde las últimas décadas del siglo XX se ha percibido una transformación en las producciones literarias de autores estadounidenses y, es claro, que la posmodernidad ya no es parámetro para explicar dichos productos. Mary K. Holland (2013) afirma que “el arribo del milenio desató un clamor sobre nuevos fines y comienzos en la teoría y la literatura” (p. 3), y con esa convicción comenzamos nuestra investigación sobre el post-posmodernismo.

Sería prematuro augurar que esta tendencia se constituirá en una nueva *estructura de sentimiento*, a decir de Raymond Williams¹, pero existen suficientes fundamentos para afirmar que los paradigmas estéticos y culturales de las primeras décadas de este milenio han tomado un rumbo diferente. La categoría post-posmodernismo cubre un amplio espectro de teorías diversas creadas por académicos que les han dado su propia impronta y denominación. Algunas de estas teorías y sus autores son: “*Performatismo*” de Raoul Eshelman, “*Posmodernismo humanista*” o “*Metaposmodernidad*” de Mary K. Holland, “*Digimodernismo*” de Alan Kirby, y “*Ficción-imagen*” de David Foster Wallace, entre muchas otras.

La noción de que estamos atravesando un período signado por el “Post-

¹ Elegimos utilizar el concepto de estructura de sentimiento ya que consideramos que supera a otros que engloban corrientes estéticas sincrónicas. El concepto de Williams (1997) se refiere a elementos de la complejidad de estructuras sociales y su influencia en la producción artística de una era, no sólo a estéticas artísticas.

posmodernismo” surge a partir de la década del 90, cuando la influencia del posmodernismo se consideró terminada. Sin embargo, algunos teóricos y críticos afirman que los fuertes lazos con el posmodernismo y las características discursivas en común plantean la duda de que el actual sea un fenómeno independiente, y consideran a la post-posmodernidad una continuación o intensificación de la dominante posmodernista. Entre otros, el estadounidense Jeffrey Nealon (2012) percibe en la post-posmodernidad solamente una “intensificación” o “mutación dentro del posmodernismo” (p. IX).

La academia estadounidense es consciente de los virajes estéticos de las últimas décadas, y se ha iniciado en el camino de la investigación de nuevas producciones literarias y sus especificidades estéticas y discursivas. Por caso, enumeraremos solo algunos de ellos y sus universidades de pertenencia: Mikhail Epstein (Emory University), Mary K. Holland (State University of New York at New Platz), Rebeca Falk (Saint Mary’s College, Ca.), Jeffery Nealon (Penn State Univeristy), Robert Rebein (Indiana University- Purdue University), Eric Gans (UCLA), y Andrew Hoberek (University of Missouri). El gran número de publicaciones en el campo de la teoría y crítica literaria, así como varios *journals* sobre el tema, la creación de blogs y la organización de encuentros académicos, dan cuenta del creciente interés en el tema.

Dada la brevedad de este trabajo, hemos realizado una selección de fuentes, que, a nuestro parecer, son representativas de toda la bibliografía mencionada. Escogimos dos críticos estadounidenses, Mary K. Holland y Robert Rebein, y un escritor, considerado uno de los representantes de las letras post-posmodernistas, David Foster Wallace, para relevar sus posturas frente a este fenómeno cultural emergente.

El fin del Posmodernismo

Las nociones de posmodernismo² emergen a fin de los años 50 y se afianzan como paradigma estético en las décadas del 60, 70, y 80. El posmodernismo es una reacción a los fracasos y excesos del modernismo, como la elitización del arte, la encriptación del discurso y los experimentos discursivos que, en pos de la originalidad, lo llevaron a su aislamiento y posterior agotamiento. El posmodernismo se caracteriza por el escepticismo sobre las grandes narrativas (o metanarrativas), el nihilismo, el juego paródico, la inclusión de nuevas formas de concebir lo artístico, el rechazo a las utopías, la hegemonía de la ironía

² “a partir de la década de los 70 en la arquitectura, el arte, la crítica literaria y la cinematografía y, desde los 80, en la filosofía, la sociología, la antropología, la crítica cultural, la geografía, las ciencias políticas y prácticamente todas las disciplinas en los más diversos contextos” (Gomez, 2014, sp).

metaficcional y autorreferencial y la inclusión de géneros y estéticas de lo popular.

La crítica coincide en que comenzó a perder su lugar preponderante en el campo de las artes a fines de la década de los 80 y, ya en la siguiente década, se publicaron artículos académicos sobre el fin de la posmodernidad. Un hito fue el encuentro académico “Primer Seminario de Estudios Culturales” en Stuttgart, en 1991, titulado “El fin del posmodernismo: nuevos rumbos”. Una de las razones de este ocaso fue que, como eje estético, el posmodernismo perdió su potente carisma provocador cuando se institucionalizó y se convirtió en “un tipo de literatura de la academia, por la academia y para la academia” (Rebein, 2009, loc94³).

Es cierto que los paradigmas del posmodernismo ya no explican la empresa cultural del presente. En la actualidad no impera la “era del vacío” ni se han agotado las “narrativas maestras” (metanarrativas) como afirmó Lipovetsky a fin de los ‘70. Sumado a esto, la irrupción de la era tecnológica revolucionó patrones culturales y sociales. La tecnología y las comunicaciones mediadas por ella, que fueran una metáfora del caos, la incomunicación y la alienación en las obras de la época reluciente del posmodernismo, hoy son celebradas en un nuevo mundo globalizado y organizado alrededor de las redes sociales. En la actualidad, la conectividad y la tecnología son sinónimos de orden y organización, no de caos y alienación.

Como observa Larry McCaffery (1993), “toda revolución artística se mantiene por un lapso de tiempo, y es, inevitablemente, sucedida por un nuevo clima artístico generado por escritores que no comparten el entusiasmo de grupos anteriores, y que están ansiosos por definirse/diferenciarse como artistas” (s/p)⁴. Los escritores jóvenes nacidos en Estados Unidos a partir de la década del ‘70 sintieron la necesidad de diferenciarse del legado del posmodernismo; como parte de este grupo, David Foster Wallace, aunque no desconoce el mérito de los “padres posmodernos”, sentenció que el “parricidio” era la única manera de fundar una nueva expresión artística. La decadencia del posmodernismo se debe, según Wallace, a que “la ironía, el anarquismo, y la auto-referencialidad que caracterizaron al posmodernismo fueron absorbidos por la cultura comercial americana, con pésimas consecuencias para la estética posmoderna” (McCaffery s/p). Wallace (1993) considera que la rebeldía posmoderna y su estética cínica “como alternativas a una narrativa simplista y masiva, fueron efectivas en los 60 y 70” (p. 182), continúa Wallace, pero desde

³ Locación en e-book

⁴ s/p= página no especificada en el artículo online.

mediados de la década del 80 la televisión “ha ido absorbiendo ingeniosamente, homogeneizando, y representando la misma estética cínica posmoderna”, por lo tanto, llevándola a la decadencia (p. 182).

Post-Posmodernismo y Neo Realismo

Definir el paradigma estético emergente se complejiza porque ignoramos las tendencias que esta estructura de sentimiento tomará en el futuro. Hasta el momento, solo hay unanimidad en que el posmodernismo, tal como lo conociéramos, ha llegado a su fin, y que ha dado lugar a una estructura que comparte algunos elementos de la narrativa posmodernista, pero sin embargo tiene características propias.

La teórica estadounidense Mary K. Holland (2013) describe la nueva estética imperante en el siglo XXI como un *posmodernismo humanista*, que se acerca a los postulados pre-posmodernos contra los que el posmodernismo se rebeló alrededor de la década del '60. Para Holland, el siglo XXI presenta la problemática intersección entre lo humano y el lenguaje, en términos de tono, estructura, contenido y forma, y, en consecuencia, la estética literaria ha dado un vuelco, contra el *anti-humanismo* que definió la estética posmoderna. El post-postmodernismo o posmodernismo humanista combina las nociones posestructuralistas propias del posmodernismo, como la “arbitrariedad del lenguaje, las verdades múltiples y subjetivas, la defensa de particularidad y diferencia –y a la vez– iluminan las búsquedas humanas de la verdad [...] el auto conocimiento, la empatía [...] [y el sentimiento de] comunidad” (Holland, 2013, p. 6). Sobre el posmodernismo humanista, Holland afirma que su invocación a la verdad, las creencias y el conocimiento, aunque confinadas en gran medida a la incertidumbre caótica del posestructuralismo y su carga de ironía y apatía, parecieran reorientar al posmodernismo y los conceptos lingüísticos del posestructuralismo, hacia un proyecto de la Ilustración y el Modernismo (p. 201). Holland explica que esta ficción del siglo XXI “demuestra una renovada fe en el lenguaje, así como una certeza en la habilidad de la novela para involucrarse con búsquedas humanistas que no habían sido vistas desde que el posestructuralismo destruyó ese concepto a mitad del siglo pasado” (p. 2). La noción de posmodernismo humanista se objetiva en trabajos como el de David Foster Wallace; su obra, a decir de Holland, “es un modelo de cómo la ficción posestructuralista y la metaficción pueden permitirle al lector disfrutar de los placeres de la ficción realista [...] reestableciendo el lenguaje como un mecanismo para comunicar afecto y significado” (p. 176). Expresiones de Wallace confirman esta tendencia hacia el humanismo: “la ficción es sobre todo

[aquello] que significa ser humano [...] una de sus funciones es dramatizar el hecho de que aún somos seres humanos ahora [...] pienso que la ficción que no explora lo que significa ser humano en la actualidad no es arte” (McCaffery, 1993, s/p).

Según Robert Rebein (2009), la posmodernidad abarcó un período relativamente corto y, luego de la *alta posmodernidad* de los años '60 y '70 en que publicaron Pynchon, Barth, Vonnegut, Barthelme, entre otros, comenzó su declive. Rebein afirma que “los avances más significativos en la literatura de fin de siglo XX son la revitalización del realismo, la renovada importancia del concepto de lugar, y la expansión de nuestras ideas tradicionales de autoría” y “el renacimiento del cuento corto como el gran género literario estadounidense” (loc. 260). Esta nueva experiencia artística se denominó “neorrealismo” y, a decir de los críticos Neil Brooks y Josh Toth (2007), “rompe con el solipsismo y la irresponsabilidad, y con la vacuidad ética y social de lo posmoderno” (p. 3). El retorno a un nuevo tipo de realismo ha generado no pocas controversias y cuestionamientos. El mismo Rebein se pregunta si este retorno no es un retroceso a una actitud conservadora en el campo cultural y artístico, una regresión estética, una vuelta a la inocencia del lenguaje y la mimesis del realismo tradicional (loc. 250). Sin embargo, es obvio que formas tradicionales se redefinen en torno a la emergencia de fenómenos culturales inscriptos en las primeras décadas del nuevo siglo. Rebein celebra los cambios de paradigma que se objetivan en tendencias literarias diversas como el minimalismo (o realismo sucio), la literatura de la frontera o del nuevo oeste, la literatura local y la literatura de prisión, entre otras taxonomías que utiliza.

La estética del neo-realismo se puede explicar como consecuencia de un cambio de la dominante posmodernista, con sus privilegios estilísticos y metaficción ostentosa, a otra dominante que produce “trabajos mejor fundados, conectados a tierra, [y] responsables” (Brooks y Toth, 2007, p. 5).

Según Holland (2013), el método de representación del siglo XXI emplea la metaficción para invocar lo real, la comprensión entre seres humanos y la posibilidad de comunicación, que vienen de la mano con lo real en literatura. Lo post-posmodernista recrea un nuevo realismo a través de innovaciones en la forma narrativa, y de un realismo literario que surge de nociones posestructuralistas de lenguaje y conocimiento. La emergencia de un “neorrealismo” a fin del siglo XX “es el fin de la eficacia de lo metaficcional y las técnicas narrativas autorreferenciales que definieran el comienzo del posmodernismo” (p. 13).

Escritores jóvenes de fin de siglo XX también alzaron su voz en pos de una nueva tendencia en la literatura. Entre ellos, la voz más citada es la de David

Foster Wallace, quien en sus ensayos, como “E Unibus Pluram” de 1993, y en entrevistas⁵, describía las nuevas voces en la literatura estadounidense y llamaba a romper con las convenciones de la generación anterior, a abandonar los juegos lingüísticos de la posmodernidad, y a cambiarlos por métodos de generar una crítica significativa. Wallace adhiere al neorrealismo con ciertos reparos, y propone establecer una diferencia entre lo que llama un realismo “con r-minúscula”, y un gran realismo con “R-mayúscula”. En sus propias palabras,

la división binaria entre realista y no realista es una distinción canónica establecida por gente con intereses fundados en el realismo con R mayúscula. Mi punto es que realismo no tiene una definición unívoca. [...] La forma clásica del realismo es tranquilizadora, familiar y anestésica; coincide con las expectativas (del lector). No establece lo esperado por lectores de ficción serios de la década de 1990 (McCaffery, 1993, s/p).

Wallace (1993) denomina a la nueva estética dominante “imagen-ficción”, y la define como “una adaptación natural de las viejas técnicas del realismo literario a un mundo de los 90, cuyos límites han sido deformados por la señal eléctrica. Lejos de ser una novedad avant-garde de moda, [la ficción-imagen] es casi atavística” (p. 172). La influencia de la televisión en todos los ámbitos de la vida de los EEUU es insoslayable y, particularmente, en las distintas formas artísticas y culturales de ese país, como la literatura. Así lo expresa Wallace:

Lo que distingue la ola de literatura posmoderna actual es un viraje profundo, de las imágenes televisivas como objetos válidos de alusión literaria, a la tv y la meta-visión como sujetos validos en ellos mismos. [...] quiero decir, cierta literatura que comienza a encontrar su *raison* en su comentario sobre, respuesta a, la cultura americana que es más y más de y por mirar, por la ilusión y la imagen de video (p. 169).

Precisamente, Wallace es uno de los autores que Holland considera posmodernista con una tendencia al humanismo. Para ella, su obra “es un modelo de cómo la ficción posestructuralista y la metaficción pueden permitirle al lector disfrutar de los placeres de la ficción realista [...] reestableciendo el lenguaje como un mecanismo para comunicar afecto y significado” (Holland, 2013, p. 176). Expresiones de Wallace confirman esta tendencia hacia el humanismo: “la ficción es sobre lo que significa ser un ser humano”, “una de sus funciones (ficción) es dramatizar el hecho de que aún somos seres humanos ahora”, “pienso que la ficción que no explora lo que significa ser humano en la actualidad no es arte” (McCaffery, 1993, s/p.).

Para finalizar, este trabajo se centró en las letras estadounidenses de la

⁵ Como la de Larry McCaffery citada en este trabajo

actualidad, por eso sólo resta comentar que los críticos reseñados y los nombrados desarrollan sus trabajos basándose en sus producciones; los escritores estadounidenses que son recurrentes en las fuentes analizadas, además de David Foster Wallace, Tobias Wolff, Richard Ford, Tom Wolfe, Jonathan Franzen, Richard Powers, Russell Banks, Dave Eggers, Johnathan Safran Foer, Maxine Hong Kingston, Steve Tomasula, y Mark Danielewsky, entre otros.

¿Cómo concluir un tema que está inconcluso? La post-posmodernidad está en proceso. A pesar de la gran producción teórico-crítica sobre el tema, la aseveración de que es la dominante cultural del siglo XXI no puede afirmarse por falta de perspectiva histórica. En este trabajo no pretendemos más que una breve aproximación a las teorías imperantes sobre el fin del posmodernismo y el inicio del metamodernismo o post-posmodernismo. Las teorías no se agotan en este racconto, y se multiplican a medida que este tema toma relevancia en el campo de la teoría y la crítica literarias mundial.

Referencias

- Brooks, N. y Toth, J. (2007). *The Mourning After. Attending the Wake of Postmodernism. Postmodern Studies 40*. Amsterdam: Rodopi BV.
- Burns, S. (ed.) (2012). *Conversations with David Foster Wallace*. Mississippi: U.P.M Disponible en http://www.focusing.org/apm_papers/epstein.html
- Eshelman, R. (2008). *Performatism, or, the End of Postmodernism*. Aurora.: The Davies Group Publishers.
- Gomez, M. (2014). "La post-posmodernidad: paradigmas culturales para el siglo XXI". En *Interartive. A platform for art and thought*. Disponible en <https://interartive.org/2014/03/fin-postmodernidad-paradigmas-culturales-sigloxxi>.
- Holland, M. K. (2013). *Succeeding Postmodernism: Language and Humanism in Contemporary American Culture*. New York: Bloomsbury Academic.
- Kirby, A. (2009). *Digimodernism: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure Our Culture*. New York: Continuum.
- McCaffery, L. (1993). "An Interview with David Foster Wallace". *The Review of Contemporary Fiction*. Vol. (13.2). Disponible en <https://www.dalkeyarchive.com/a-conversation-with-david-foster-wallace-by-larry-mccaffery/>
- Nealon, J. (2012). *Post-Postmodernism: or, the cultural logic of just-in-time capitalism*. Stanford University Press. California, EEUU.
- Rebein, R. (2009). *Hicks, Tribes, and Dirty Realists: American Fiction after Postmodernism*. Kentucky: University of Kentucky Press.

Wallace, D. F. (1993). "E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction". *Review of Contemporary Fiction* 13.2 (Summer) 151-194 Disponible en jsomers.net/DFW_TV.pdf

LA ECOCRÍTICA MATERIALISTA Y SU IMPACTO EN LA LITERATURA

MATERIAL ECOCRITICISM AND ITS IMPACT ON LITERATURE

María José Buteler *
Marianela Mora*

RESUMEN

La creciente preocupación por el deterioro del mundo ambiente, la contaminación ambiental, la deforestación, la extinción de las especies, el peligro latente de las centrales nucleares pone en el centro del debate el impacto que la acción del hombre ejerce sobre el mundo natural o el medio ambiente. Estos problemas no permanecen ajenos a la literatura y, consiguientemente, emerge un significativo desarrollo crítico que acompaña estas preocupaciones: la ecocrítica, que estudia las relaciones entre la literatura y el medio ambiente físico. A través de este trabajo, se realiza un breve recorrido desde sus inicios, para concentrarse en la ecocrítica materialista. Esta postula la materialidad como la base que subyace al pensamiento ambiental y a la relación de lo humano y lo no-humano, y propone una aproximación no dualista a la concepción de aquella. Esto incluye tanto a las diferenciaciones entre lo humano y lo no-humano como a lo material y lo discursivo. La materialidad es una condición común a todos los seres vivos o no (incluyendo a los hombres, los seres no humanos, los objetos, los materiales, inclusive los híbridos hombre/máquina y los artefactos culturales que constituyen extensiones del hombre). A su vez, desde esta teoría se aborda el concepto de “transcorporalidad”, el cual enfatiza la condición del ser humano como atravesado tanto por materia como por discurso, lo cual incita a una revisión de la dicotomía humano/no-humano. El trabajo también plantea una serie de interrogantes prácticos que permiten acercarse al análisis concreto del texto literario desde una perspectiva ecocrítica-neo-materialista.

Palabra clave: Ecocrítica, Literatura, transcorporalidad, neomaterialismo

* Los autoras pertenecen a la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina; (majobuteler@hotmail.com), (moramarianela@hotmail.com)

Artículo recibido: 11 de septiembre de 2017. Artículo aceptado: 23 de julio de 2018.

ABSTRACT

The current concern for the deterioration of the environment, environmental contamination, deforestation, species extinction and the latent danger of nuclear centrals, has brought to the center of debate the consequences of man's actions on the natural world or the environment. All these problems are taken up by literature, and thus, a significant critical development accompanies these worries: ecocriticism studies the relations between literature and the physical environment. This paper traces the development of ecocriticism from its beginnings up to the present to focus specially on material ecocriticism. Material ecocriticism postulates materiality as the basis of the environmental thought and the relationship between the human and the non-human, and proposes a non- dualist approximation to the conception of that relation. Materiality is a condition of all living and non living beings (including human beings, non-human beings, objects, materials, even hybrids such as man/ machine and cultural artifacts which constitute extensions of man). From this perspective, the concept of transcorporality, which also challenges the dichotomy human/ non human is approached. This paper also introduces a series of questions to ask a literary text from the perspective of material ecocriticism.

KEYWORDS: Ecocriticism, Literature, Transcorporality, New Materialism

La creciente preocupación por el deterioro del mundo ambiente, por la contaminación ambiental, la deforestación, la extinción de las especies y el peligro latente de las centrales nucleares pone en el centro del debate el impacto que la acción del hombre ejerce sobre el mundo natural o el medio ambiente. Todos estos problemas no permanecen ajenos a la literatura y, consiguientemente, emerge un significativo desarrollo crítico que acompaña estas preocupaciones: la ecocrítica, es decir, el estudio de las relaciones entre la literatura y el medio ambiente físico. Este trabajo realiza un breve recorrido desde los inicios de la ecocrítica para concentrarse en la ecocrítica materialista que postula a la materialidad como la base que subyace al pensamiento ambiental y a la relación de lo humano y lo no humano, y propone una aproximación no dualista a la concepción de aquella. Este recorrido plantea también una serie de interrogantes prácticos que permiten acercarse al análisis concreto del texto literario desde una perspectiva ecocrítica-neo-materialista.

En la década del sesenta surgen los movimientos ambientalistas frente a la necesidad de proteger el medio ambiente del daño causado por el hombre. La comunidad internacional empieza a pensar y a implementar medidas para paliar las consecuencias del desarrollo industrial y el crecimiento demográfico, en lo que luego se conocería como la Revolución Ecológica. Si bien al principio las medidas están orientadas a salvar el medio ambiente en función de los intereses del hombre, más tarde se da un giro en el discurso social en el que se percibe un

interés por el medio ambiente en sí mismo. Este cambio de paradigma da lugar al ecocentrismo que, en oposición con el antropocentrismo, parte de una visión holística y ecológica del mundo por cuanto enfatiza el todo sobre las partes, es decir, considera el desarrollo conjunto del ser humano y el no humano, y les reconoce un valor intrínseco a todos los seres vivos y los concibe como hilos en el tejido de la vida (Capra, p. 20). En los años '70, Arne Naess, filósofo noruego, define la ecología profunda en oposición a la ecología superficial al poner el acento en la integración armónica del ser humano con los seres no humanos en una relación simétrica, sin jerarquías, donde todos los seres naturales tienen derecho a existir.

Este cambio de paradigmas se ve reflejado también en el ámbito académico de las universidades estadounidenses con la inclusión de la ecocrítica en los departamentos de literatura. Cheryll Glotfelty, en *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, (1996) define a la ecocrítica como el estudio de la relación entre la literatura y el medioambiente, y señala la conexión de retroalimentación que existe entre el mundo físico y la cultura humana, cuando sostiene que "La ecocrítica se ocupa de las interconexiones entre la naturaleza y la cultura, en especial entre los artefactos culturales del lenguaje y de la literatura. Desde un punto de vista crítico, pone un pie en la literatura y el otro en la tierra; como un discurso teórico, negocia entre lo humano y lo no humano" (pp. XVIII-XIX).

Con respecto a esta conexión entre cultura y naturaleza, se observa en los últimos cincuenta años una suerte de movimiento pendular desde el giro cultural al recientemente llamado "giro material". Es preciso recordar que a lo largo del siglo XX nuestra civilización fue testigo del auge que experimentaron las ciencias naturales. Este importante desarrollo en la biología, la geología, la astronomía, por nombrar algunas, se contraponen al paradigma preponderante de los años '70, conocido como giro lingüístico, modelo en que se enfatiza el rol central del lenguaje en el modo de entender y asimilar la realidad y la subjetividad.

Diane Coole y Samantha Frost, en *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics* (2010), analizan el recorrido en este cambio de perspectiva hacia el giro material, encuadre desde el cual la materia adquiere una nueva jerarquía, especialmente debido a su capacidad de influenciar sobre otros cuerpos. Este movimiento en que la materia es entendida como fundamental para comprender el sujeto y su mundo circundante ha sido llamado nuevo materialismo o nuevos materialismos. Los lineamientos conceptuales del nuevo materialismo y su énfasis en el potencial que la materia goza de la capacidad de actuar sobre su medio conllevan importantes alcances teóricos como, por ejemplo, el de otorgar

una nueva entidad ontológica a los objetos. De este modo, se deconstruye la concepción tradicional de la materia como inerte e inactiva.

Cabe destacar que teóricos como Cary Wolfe indican que el nuevo materialismo no pretende desestimar totalmente los aportes que el giro lingüístico proporcionó al campo de las humanidades sino, más bien, intenta rescatar el aspecto material –y los efectos de la materialidad– en el ser humano y su medioambiente (Alaimo & Hekman, 2008; Iovino-Oppermann, 2010), aspecto que prácticamente había sido hasta entonces dejado de lado.

El planteo propuesto desde estas nuevas teorías se funda en estudios sobre el medioambiente y sus preceptos se orientan hacia una nueva concepción del mundo natural con un marcado énfasis en la materia entendida ahora como vital (Alaimo-Hekman, 2008; Bennet, 2010). Esta mirada, centrada en el medioambiente, impulsa así la investigación sobre el antropoceno y factores tales como el cambio climático, los avances en biotecnología, la tecnología digital y la virtual (Coole- Frost, 2010).

Desde la perspectiva neomaterialista, Iovino y Opperman, en el artículo “Material Ecocriticism: Materiality, Agency, and Models of Narrativity” (2012), analizan los diferentes modos en que el ser humano se interrelaciona con el medioambiente, la tecnología y el contexto económico y socio-político que lo encuadra. El cuerpo humano es, de esta manera, entendido como un espacio en donde encontramos no sólo huellas de elementos humanos y no-humanos, sino también de prácticas socio-discursivas.

Stacy Alaimo, investigadora reconocida por su trabajo interdisciplinario en el campo de la teoría eco-cultural y las humanidades ambientales, desarrolla el concepto de transcorporalidad en *Bodily Natures* (2010). Esta noción nos remite a la condición material del ser humano, que es atravesado por diversos factores culturales y ambientales. En este sentido, se enfatiza cómo el cuerpo humano es una entidad susceptible de ser influenciada por fuerzas, visibles o no, que se interconectan con la materia y la corporalidad humana:

Imaginar la corporalidad humana como transcorporalidad, en la que el ser humano está siempre enredado con el mundo más allá de lo humano, señala el alcance en el que la sustancia de lo humano está íntimamente conectada con el medio ambiente [...] Al enfatizar el movimiento entre los cuerpos, la transcorporalidad evidencia los intercambios y las interconexiones entre las diversas naturalezas corporizadas (p. 2).

A su vez, una importante y trascendente derivación de la cita anterior se articula con la concepción de lo que denominamos humano y no-humano, pues si el cuerpo en su interrelación con su ambiente es influenciado por materia no-

humana, surgen cuestionamientos que desestabilizan la diferenciación entre aquello que pertenece al cuerpo de aquello que le es ajeno y se derriban las barreras entre lo humano y lo no-humano.

Otro interesante corolario del nuevo modo de entender la materia es la resignificación del concepto de agencia. Mientras que el término, tradicionalmente, se ha entendido como vinculado a la intencionalidad y volición humana y a la “posibilidad de resistir el lugar de inscripción”¹, la re-interpretación del concepto desde los nuevos materialismos hace referencia a la capacidad de los objetos de influir e intervenir sobre las cosas y, por ello, sobre el hombre y su medioambiente. De este modo, la “agencia de las cosas” asume un rol preponderante en la intrincada e ilimitada red de conexiones que surgen de factores materiales y de fenómenos socio-políticos y culturales a tal punto que, de acuerdo a Lovino y Opperman, algunos teóricos desarrollan la idea de una “ontología de las cosas”.

El pensar en una ontología de los objetos conlleva a explorar, desde una nueva perspectiva, la materia y su acción sobre su entorno. Por ejemplo, desde la mirada de las artes visuales, el grupo de investigación de los nuevos materialismos del Sydney College of the Arts explica que

En este desafío de inventar nuevas formas de entender el mundo contemporáneo, las artes visuales ocupan un lugar especial en su interés por la manipulación de la materia. Para el artista o el artesano en el estudio o el taller, el Nuevo Materialismo puede articular y dar agencia a procesos creativos ya existentes y ofrecer oportunidades para nuevos modos de autoría e interpretaciones más amplias de materiales y objetos y de nuestras relaciones con ellos (Smith, 2016).

Paralelamente, en las últimas décadas, en relación a las artes audiovisuales y desde el género de la ciencia ficción, diversas producciones² han explorado cómo el hombre se relaciona con la tecnología y qué repercusiones presenta esa interconexión, por ejemplo, la noción de nuevas ontologías y subjetividades. Asimismo, y en relación al objeto de estudio que nos ocupa, en el campo de la literatura, las entidades y cuerpos (naturales y no-naturales) adquieren el carácter de “textos”, portadores de historias y relatos. Es así que, desde los nuevos materialismos, se invita a examinar las diversas representaciones de la naturaleza y los posibles grados de agencia que se le brinda dentro de todos los matices que el espectro inerte-actuante ofrece. Es preciso señalar que el análisis propuesto desde la ecocrítica materialista no se limita a textos producidos en

¹ Concepto tomado del Curso dictado por Dra. Ma. Luisa Femenías, “Sujeto, disciplinamiento y agencia: una mirada generizada” (2015). UNC.

² Entre las propuestas más interesantes de los últimos diez años, destacamos Avatar (2009), Her (2013), Lucy (2014), Transcendence (2014).

el siglo XXI. Por el contrario, resultan inspiradoras las relecturas que pueden realizarse de autores que, perteneciendo a épocas anteriores al ecocentrismo –sin referirnos específicamente a aquellos considerados Románticos–, han propuesto descripciones que exaltan la vinculación del ser humano con su entorno natural y el impacto de la actividad humana en el medioambiente.

Con el propósito de ejemplificar y facilitar la exploración de textos desde la perspectiva ecocrítica, en general, y neo-materialista, en particular, se proponen los siguientes interrogantes: ¿Cómo es significada la naturaleza en el texto? ¿Se presenta la naturaleza desde una visión antropocéntrica o ecocéntrica? ¿Cómo se describe el mundo natural? ¿Cómo se describen los elementos no-naturales? ¿Cómo se establece la relación ser humano-medioambiente? ¿Qué lugar ocupa el discurso científico en los problemas ambientales? ¿Cómo se da la relación entre materia y discursividad? ¿De qué manera habla el mundo no humano y qué nos dice? ¿Cómo se relacionan los significados y la materia?

En la representación del ser humano, ¿se enfatiza su corporalidad? ¿Cómo se describe la relación del ser humano con el entorno tecnológico? ¿Cómo afecta el mundo tecnológico la subjetividad? ¿Se proponen en el texto subjetividades híbridas hombre-máquina, humano-robot o cyborg? ¿Cómo se define lo humano y lo no-humano, o lo poshumano en el texto? En lo que respecta a la materia como poseedora de agencia ¿Qué historias narran los diversos objetos naturales y no-naturales? ¿Dejan huellas en el ser humano? ¿Qué concepto de agencia propone el texto? Estos son sólo algunas de las preguntas que se pueden formular a los textos desde un enfoque ecocrítico.

A modo de conclusión, se puede afirmar que el neo-materialismo ocupa en la actualidad un lugar importante tanto en el campo de las ciencias sociales como en el de las ciencias naturales. Los vertiginosos avances científico-tecnológicos incitan a interpelarnos acerca de cómo comprendemos los diversos ecosistemas en donde el ser humano es una entidad más que se interrelaciona con otras fuerzas en el increíble entramado que el universo propone. Esta visión del mundo y del ser instaura, incluso, la posibilidad de pensar nuevas subjetividades. La ecocrítica materialista parece dar respuesta a la necesidad de las nuevas categorías analíticas que la realidad actual reclama.

Referencias

- Alaimo, S. (2010). *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self*. Bloomington: Indiana U P.
- Alaimo, S. y Hekman, S. (eds.) (2008). *Material Feminisms*. Bloomington: Indiana U.P.

- Barad, K. (1998). "Getting Real: Technoscientific Practices and the Materialization of Reality" *Differences, Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, Vol. 10, no. 2, 87-128.
- Barad, K. (2003). "Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter". *Signs*, vol. 28, no. 3, 801–831. Disponible en www.jstor.org/stable/10.1086/345321. Accessed: 19/09/2014.
- Barad, K. (2006). *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham & London: Duke University Press.
- Bennett, J. (2010). *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke U. P.
- Braidotti, R. (2015). *Lo Posthumano*. Barcelona: Gedisa.
- Carballo, M. y Aguirre, M. E. (ed.). (2010). *Eco-Crítica, "Crítica Verde". La naturaleza y el medioambiente en el discurso cultural anglófono*. Colección "Lecturas del Mundo", Facultad de Lenguas, UNC.
- Coole, D. y Frost, S. (2010). *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*. Durham: Duke University Press.
- Glotfelty, C. y Fromm, H. (1996). *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. London: University of Georgia Press.
- Hayles, N. K. (1999). *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago: University of Chicago Press.
- Iovino, S. y Oppermann, S. (2012). "Material Ecocriticism: Materiality, Agency and Models of Narrativity". *Ecozona*. Vol.3 Num. 1.
- Smith, O. (2016) "New Materialism in Contemporary Art" NMRC, Sydney. Disponible en <https://newmaterialismincontemporaryart.wordpress.com/about/>
- Wolfe, C. (2010). *What is Posthumanism?* Minneapolis: University of Minnesota Press.

SEPARATE AND UNEQUAL: THURGOOD MARSHALL Y EL DESAFÍO A JIM CROW

SEPARATE AND UNEQUAL: THURGOOD MARSHALL AND THE CHALLENGE TO JIM CROW

Rosario Fabrini*

RESUMEN

Martin Luther King Jr., Rosa Parks, Medgar Evers, Ella Baker... estos nombres destacan por sus aportes y su incansable lucha para intentar eliminar la segregación racial y la sujeción que sufría la población afroamericana desde la esclavitud. Ellos, hombres y mujeres tenaces y valientes, fueron partícipes del conocido Movimiento por los Derechos Civiles (*Civil Rights Movement*), que tuvo su auge en la década de los '60, a través de manifestaciones pacíficas, movilizando a organizaciones civiles y sindicales. No obstante, coincidimos con aquellos historiadores que sostienen que la lucha comenzó mucho antes, cuando el sistema *Jim Crow* operacionalizó instrumentos legales estableciendo "jerarquías de razas" y una taxonomía de "razas buenas" y razas consideradas como inferiores. En este sentido, planteamos en esta ponencia revisar la figura de Thurgood Marshall, no tan conocida en comparación con la de las mencionadas anteriormente, pero cuyo rol dentro de la NAACP (*National Association for the Advancement of the Colored People*) resultó fundamental al desafiar desde el ámbito legal aquella normativa que perpetuaba la hegemonía del racismo dentro de una sociedad que había ya roto las cadenas de la esclavitud, sentando precedentes y las bases jurídicas para encender la llama del activismo por los derechos de las personas de color, especialmente en la década de 1960 en Estados Unidos.

Palabras clave: Movimiento por los Derechos Civiles, Historia, Estados Unidos, Filosofía política, Poder, Derecho

* La autora pertenece a la Universidad Nacional de San Juan, Argentina, (rfabrini19ffha@gmail.com)

ABSTRACT

Martin Luther King Jr., Rosa Parks, Medgar Evers, Ella Baker...these names stand out for their contributions and their tireless struggle to try to stop the racial segregation and subjection that the African American people had been suffering since the times of slavery. Those tenacious and brave men and women took part in the renowned Civil Rights Movement, which rose in the sixties through peaceful demonstrations and rallied NGOs and unions. However, we agree with those historians who claim that struggle began even earlier, when Jim Crow implemented legal mechanisms to establish "racial hierarchies" and a taxonomy of "good races" and inferior races. In this sense, we present in this paper a revision of Thurgood Marshall, a not-so-well-known figure in comparison with the previously mentioned actors, but whose role within the NAACP (National Association for the Advancement of the Colored People) became fundamental in order to challenge from the legal realm the laws that perpetuated racial hegemony within a society which had already broken the chains of slavery. This set a precedent and the legal basis to light the flame of activism for the rights of colored people, especially in the 1960s in the United States.

Key words: Civil Rights Movement, History, USA, Political Philosophy, Power, Law

El 2 de julio de 1964, el presidente de los Estados Unidos, Lyndon Johnson, sanciona el Acto para los Derechos Civiles, que prohibía cualquier acto de discriminación racial en cualquier edificio público o privado en todo el país. Un año después, se sanciona el Acto para el Derecho al Voto, el cual garantizaba el sufragio a cualquier ciudadano de los Estados Unidos, independientemente de su género, religión, status social o etnia (Tindall y Shi, 1989). Cada uno de los derechos obtenidos por la comunidad afroamericana en el país del norte no fue sencillo de obtener. Muchos activistas pagaron con su vida el precio de esta libertad. Muchos de ellos fueron héroes anónimos pero otros quedaron grabados en la memoria cultural e histórica de la sociedad estadounidense para siempre. Martin Luther King Jr., Rosa Parks, Medgar Evers, Ella Baker fueron algunos de los que se destacaron por sus aportes y su incansable lucha para intentar eliminar la segregación racial y la sujeción que sufría la población afroamericana desde la esclavitud en lo que pasó a conocerse como el Movimiento por los Derechos Civiles en la década de los '60. No obstante, algunos historiadores sostienen que la lucha comenzó mucho antes, cuando el sistema *Jim Crow* operacionalizó instrumentos legales estableciendo "jerarquías de razas" y un binarismo que distinguía entre "razas buenas" y "razas inferiores" (Foucault, 1998). En consonancia con esta visión, proponemos en este trabajo visitar la figura de Thurgood Marshall, no tan conocida en comparación con la de las mencionadas anteriormente, pero cuyo rol dentro de la NAACP (*National*

Association for the Advancement of the Colored People) resultó fundamental al desafiar desde el ámbito legal aquella normativa que perpetuaba la hegemonía del racismo en una sociedad donde las cadenas de la esclavitud se creían rotas.

Jim Crow y Plessy vs. Ferguson

El fin de la Guerra Civil trajo como consecuencia un proceso de reconstrucción legal, en tanto que se introdujeron cambios al texto constitucional, a favor de las minorías raciales, especialmente la anteriormente esclavizada población negra. Las enmiendas constitucionales números 13, 14 y 15 eliminaban la esclavitud, prohibían que los estados negasen la protección igual de las leyes y los derechos a la vida, a la libertad y a la propiedad privada e impedía que el derecho al voto le fuese negado a cualquier persona, independientemente de su “raza, color, o previa condición de servidumbre” (Brinkley, 2003). Los mismos no fueron muy bien recibidos por la elite de los estados del Sur y, por su parte, los estados del norte, bajo el gobierno de Andrew Johnson, consideraban mucho más importante la necesidad de unificar a todo territorio en una sola nación. En consecuencia, una serie de artilugios legales se pusieron en marcha en tanto sujeciones múltiples en el cuerpo social estadounidense, destinadas a legitimar la supremacía racial blanca y a retomar una suerte de esclavitud en forma de instrumentos, muchas veces de acción material y sujeción (Foucault, 1998). En este sentido, las leyes *Jim Crow* (por la canción *Jump Jim Crow* representadas típicamente por blancos disfrazados de negros, caricaturizando a los últimos y resaltando su condición de inferioridad) surgieron como parte de un sistema opresor que buscaba limitar el acceso de la comunidad afroamericana a lugares como bares, hoteles, restaurantes y escuelas (Friedman, Neely, McDonald, 2007; Brinkley, 2003).

El sistema *Jim Crow* no pudo haber continuado de no ser por el apoyo de la Corte Suprema (compuesta en su totalidad por hombres blancos), que efectivizó, en palabras de Foucault, técnicas de sujeción polimorfa que limitaban los comportamientos y los derechos que cualquier ser humano posee sin distinción alguna (Foucault, 1998). Ellas se operacionalizaron en forma de leyes o actos segregacionistas, que colocaban a la elite blanca sureña en una nueva posición del poder, la cual tuvo sus bases en un control legal e institucional rígido (Brinkley, 2003). El caso *Plessy vs. Ferguson* confirmó lo dicho anteriormente en 1896. En 1890, Luisiana había sancionado una ley que permitía que los blancos, los negros y aquellas personas de color con ascendencia “mixta” viajasen separados en vagones de ferrocarril diferentes. A manera de protesta, un grupo compuesto por ciudadanos blancos y afroamericanos decidió desafiar

la ley, persuadiendo a Homer Plessy (activista de complejión blanca pero con ascendencia afroamericana) a que se subiera a un vagón “solo para blancos”. Plessy así lo hizo; sin embargo, al revelarle sus orígenes al conductor del tren, fue encarcelado. El grupo activista interracial que mencionamos inició la demanda correspondiente; el caso llegó hasta la Corte Suprema de Justicia de los Estados Unidos, la cual sentenció que bajo ningún concepto la separación de las razas en edificios públicos y privados no significaba que los ciudadanos de raza negra se encontrasen en condiciones de inferioridad respecto de los blancos y, en consecuencia, dicho acto era válido pues el sentimiento de inferioridad al cual la comunidad afroamericana aludía, resultaba una simple interpretación por parte de la misma y no lo que el estatuto consignaba (Friedman, Neely y McDonald, 2007; Brinkley, 2003).

El sistema *Jim Crow*, con su caudal de leyes discriminatorias y racistas que se sostuvieron desde fines del siglo XIX hasta mediados del siglo XX , nos muestran cómo la elite blanca sureña diseñó técnicas y procedimientos de exclusión, las cuales fueron sostenidas y aprovechadas por mecanismos globales a través de operaciones legales por parte del Estado (Foucault, 1998). Dicho de otra manera, y tomando a Foucault, a la burguesía blanca sureña no le interesa responder a un sistema de leyes racistas, sino el poder y la capacidad de sujeción que deviene de ellas, es decir, aquellos mecanismos que aseguran el control de una raza sobre otra y la supremacía de la distinción entre razas “buenas” y razas “malas”, justificados en supuestos desequilibrios biológicos que buscan fragmentar a la sociedad (Foucault, 1998).

Thurgood Marshall y la NAACP: el comienzo de la lucha hacia la libertad

Thoroughgood Marshall nació el 2 de julio de 1908 en Baltimore, Maryland. Hijo de un portero de ferrocarril y de una maestra de primaria, decidió cambiar su nombre a *Thurgood* cuando asistía al segundo año de la escuela primaria. Su escolaridad fue completada en instituciones exclusivas para la población afroamericana (Baltimore Colored High School y Universidad de Lincoln), por lo que la discriminación racial no fue un hecho desconocido para Marshall. Si bien intentó ingresar a la Universidad de Maryland, no pudo hacerlo debido a los requerimientos segregacionistas de la misma, por lo tanto, completó su educación con honores académicos en la primera casa de altos estudios mencionada y en la Facultad de Derecho de la Universidad Howard, en Washington D.C (Friedman, Neely y McDonald, 2007). Es en esta institución donde conoce a Charles Hamilton Houston (que se desempeñaba como vice decano de dicha facultad), quien vio en Thurgood Marshall un carisma y un poder

de convencimiento únicos, pues Marshall era conocido como un gran narrador de cuentos y poseía habilidades excepcionales para debatir. Es por eso que, apenas graduado, Hamilton Houston decide convocar al novel abogado para que formase parte de un equipo de abogados, que trabajaría para la NAACP (*National Association for the Advancement of Colored People*) a partir de 1934. Esta asociación, que inició sus actividades en 1909, continúa hasta nuestros días trabajando en pos de la abolición de cualquier forma de segregación y discriminación racial (Friedman, Neely y McDonald, 2007).

En 1935, Thurgood Marshall –bajo el asesoramiento y supervisión de Charles Hamilton Houston– ganó su primera batalla contra la segregación. El caso *Murray vs. Pearson* constituyó el primer intento para desafiar la premisa de Jim Crow “separados pero iguales” en el ingreso de estudiantes afroamericanos a las universidades sólo para blancos, en el estado de Maryland. La Universidad de Maryland adhería a este principio y, en defensa del mismo, sus abogados sostuvieron que la institución entregaba becas para estudiantes afroamericanos calificados en facultades fuera del estado. La justicia rechazó este argumento pero decidió que aún no se encontraba lista para suspender la segregación racial del todo en instituciones educativas. Por lo tanto, le ordenó a la mencionada casa de altos estudios que permitiera el ingreso de alumnos negros calificados. Esta victoria fue muy especial para Thurgood Marshall, en tanto su ingreso había sido rechazado por la Universidad de Maryland bajo el principio *separados pero iguales* (Friedman, Neely y McDonald, 2007). En los años siguientes, Marshall, Houston y equipo de la NAACP lograron desarticular algunas medidas legales adeptas al postulado mencionado ganando casos ante la Corte Suprema de Justicia, lo que permitió dismantelar de manera procesual la gran maquinaria de la segregación racial, apoyada y orquestada por la elite blanca sureña. Ejemplos de estas beneficiosas operaciones jurídicas son los casos *Smith vs. Alwright* (1944) y *Morgan vs. Virginia* (1946); en el primero, el futuro coordinador del equipo jurídico de la NAACP consiguió anular una decisión de la Corte Suprema que permitía que en las elecciones primarias de cada partido sólo votasen blancos; y en el segundo caso, Thurgood Marshall obtuvo una resolución de la Corte que eliminó la segregación racial en el transporte público de media distancia en el estado de Virginia (U.S Department of State, 2010).

***Brown vs. Board of Education*, el Movimiento por los Derechos Civiles y la Corte de Justicia**

El caso *Brown vs. Topeka* es considerado por muchos historiadores y por la comunidad afroamericana como una de las decisiones culmines en la lucha

por los derechos civiles, en tanto que sentó precedentes para que los activistas del movimiento por los Derechos Civiles constituyeran una base legal que sustentara la causa.

En 1953, el reverendo Oliver Brown, de Topeka, Kansas, recurrió a Thurgood Marshall y al equipo de la Fundación de Defensa Legal de la NAACP¹ para solicitar asesoramiento legal sobre la situación que afligía no sólo a su hija, Linda Brown, sino a muchos niños afroamericanos en ese Estado. La niña debía viajar todos los días varios kilómetros desde su casa hasta una escuela segregada, aun cuando la escuela primaria más cercana (sólo para alumnos blancos) se encontraba a siete cuadras de su vivienda (Brinkley 2003; U.S Department of State, 2010). Anteriormente, el padre de Linda había iniciado acciones legales para terminar con esta problemática pero la respuesta de la Corte había sido contundente: aun si el establecimiento educativo se encontraba a veintiún cuadras de su casa, Linda debía continuar asistiendo al mismo, en tanto que proveía la misma calidad de enseñanza en excelentes condiciones edilicias y con los mismos recursos que una escuela sólo para blancos (U.S Department of State, 2010). Marshall tomó este fundamento legal y se abocó no sólo a asesorar al señor Brown sino también a iniciar una demanda contra la Junta de Educación del estado de Kansas, solicitando una ley que considerara a los establecimientos segregados ilegales e inconstitucionales, dado que el principio “separados pero iguales” no aplica en el caso del funcionamiento del sistema educativo.

Para alcanzar la meta planteada anteriormente, Thurgood Marshall y su equipo presentaron ante la Corte evidencia con aportes desde la historia, la economía, la sociología, las ciencias políticas y la psicología. La misma se basó ampliamente en los estudios que los psicólogos Kenneth y Mamie Clark realizaron con el objetivo de probar las consecuencias que la segregación racial provocaba en la autoestima y el bienestar mental de la población afroamericana. Esta hipótesis fue comprobada en tanto que los resultados revelaron que la discriminación y la segregación racial infligían daños psicológicos insoportables y mecanismos de rechazo a la propia identidad en aquellos que las padecían (Brinkley, 2003; Friedman, Neely y McDonald, 2007). Esta evidencia resultó ser un argumento fundamental al permitir desbaratar, en un primer momento, uno de los operadores de dominación del sistema JimCrow. Es así como, en 1954, la Corte Suprema reconoció los argumentos presentados por el equipo de la NAACP coordinado por Marshall, y rechazó y deslegitimó su propia decisión aprobada en 1896,

¹ Esta fundación fue creada por Thurgood Marshall con el objetivo de proveer asistencia legal gratuita a ciudadanos afroamericanos que no contasen con los recursos económicos suficientes para afrontar un abogado en cualquier caso que los involucrase.

Plessy vs. Ferguson, declarando el Fiscal General Earl Warren lo siguiente: “Concluimos que en el campo de la educación pública, la doctrina ‘separados pero iguales’ no tiene lugar. Las instalaciones separadas son inherentemente desiguales. Por lo tanto, sostenemos que la parte querellante y otros en una condición similar se encuentran, en tanto la demanda en contra de la segregación a la que se encuentran sujetos, privados de la protección igualitaria de las leyes garantizadas por la enmienda constitucional N° 14”² (Brinkley, 2003; U.S Department of State, 2010)³. La comunidad afroamericana celebró este gran paso hacia conseguir la igualdad racial; no obstante, la Corte Suprema no estipuló un tiempo específico para que esta normativa empezara a regir. Thurgood Marshall volvió a poner en juego su gran capacidad de resolución de problemas y, al año siguiente, alcanzó otra victoria: se aseguró que la segregación en las escuelas estuviese definitivamente prohibida al conseguir otro fallo de la Corte Suprema de Justicia que dictaminaba que el proceso de desegregación racial debía darse “lo antes posible” (U.S Department of State, 2010).

Si bien, el proceso de desegregación racial no fue inmediato o con la suficiente rapidez que la Corte y la NAACP deseaban, la resolución favorable del caso Plessy vs. Ferguson constituyó un hito fundamental en la historia estadounidense. En la década de los ‘60, este caso fue tomado como parte de los argumentos legales para reclamar la igualdad en derechos y obligaciones para todos los ciudadanos de color del país y para su posterior concreción con la Ley de los Derechos Civiles (*Civil Rights Act*), sancionada en 1964, y la Ley del Derecho al Voto (*Voting Rights Act*), sancionada en 1964⁴, y con sucesivas y similares victorias conseguidas por activistas independientes y de la NAACP.

Después de ese hito legal, Thurgood Marshall continuó trabajando por la igualdad entre razas. Ya en el año 1961, el ex discípulo de Charles Hamilton Houston había contribuido a dismantelar el aparato legal que efectivizaba un racismo biológico-social, tanto como lo hicieron sus predecesores⁵. En este sentido, coincidimos con Foucault al sostener que este racismo biológico-social se funda en una concepción discursiva desde un poder central, que detenta una porción específica de la esfera social; esta se compone por la burguesía blanca sureña que se considera a sí misma como la dueña de un patrimonio

² La explicación que corresponde a esta enmienda constitucional se encuentra en apartados anteriores.

³ La traducción es nuestra.

⁴ Ambas legislaciones reforzaron definitivamente el derecho al sufragio obligatorio para hombres y mujeres de color, terminando con las argucias provenientes del aparato estatal, comandado por la elite blanca sureña.

⁵ Concretamente nos referimos a activistas de la talla de Martin Luther King Jr., Rosa Parks, Medgar Evers, Myrlie Evers, Ella Baker, entre otros.

biológico que debe ser cuidado de aquellos que representan un peligro para este. Ella es la única y la verdadera raza y, por lo tanto, debe detentar el poder y hacer cumplir una serie de normas que ella misma crea, a expensas de las condiciones socio-culturales de las comunidades de razas diferentes. Por lo tanto, el conjunto de normas segregacionistas organizadas en el sistema Jim Crow sirven para acomodar y hacer valer los intereses económicos y políticos de estos conservadurismos sociales y para hacer aparecer un racismo de Estado que la sociedad estadounidense ejerció y aún ejerce “contra sí misma, contra sus propios elementos, contra sus propios productos” (Foucault, 1998).

Es necesario que rescatemos el trabajo de Thurgood Marshall primero como juez federal del tribunal de apelaciones (cargo que le fue otorgado por el presidente John F. Kennedy en 1961) y, luego, como fiscal general (conferido por el presidente Lyndon Johnson en 1965); en ambos puestos, él era responsable de exponer las posiciones del gobierno ante la Corte Suprema de Justicia. Por último, el 13 de junio de 1967, el presidente Lyndon Johnson nominó a Marshall para ocupar el cargo de juez de la Corte Suprema de Justicia. Si bien (y desde luego) este hecho presentó opiniones en contra por parte de algunos senadores sureños, Thurgood Marshall asume su puesto en el máximo tribunal, convirtiéndose así en el primer afroamericano en alcanzar dicha posición.

Conclusiones

Como juez de la Corte Suprema de Justicia, Thurgood Marshall resultó ser un bastión fundamental para concientizar sobre las inequidades, las cesuras entre blancos y negros. Su trabajo consistió en demolerlas, en desvanecer (aunque sea un poco) ese discurso racista pregonado por la burguesía blanca del sur del país, que sostenía el ocultamiento, la marginalidad y, en lo posible, la eliminación de la raza considerada inferior, la raza “mala” (Foucault, 1998). Terminar con el “imperativo de la muerte” que pregona la segregación racial, fue un baluarte del trabajo de Marshall, no sólo como miembro de la Corte, sino como activista por los derechos de la comunidad afroamericana, a la par del trabajo realizado por Martin Luther King Jr., Rosa Parks, entre otros grandes seres humanos que triunfaron sobre la inequidad. Consideramos que es fundamental reconocer y rescatar este nombre, que muchas veces aparece en lugares recónditos de la enunciación, en algún texto de historia de los Estados Unidos.

Referencias

- Brinkley, A. (2003). *American History: A Survey*. Nueva York: McGraw Hill.
- Friedman, M., Neely, M. y MacDonald, C. (2008). *Justice for All: The Legacy of*

Thurgood Marshall. Washington D.C: U.S Department of State.
Foucault, M. (1998). *Genealogía del racismo*. La Plata: Caronte.
Tindal, G. y Shi, D. (1989). *America*. Nueva York: Norton.
U.S Department of State. (2010). *Free at Last: The U.S Civil Rights Movement*.
Washington D.C: U.S Department of State.

DOS TEXTOS, DOS MIRADAS. *COSMÓPOLIS* DE DON DELILLO, Y *COSMÓPOLIS, RETRATOS DE NUEVA YORK*, DE FABIÁN SOBERÓN

TWO TEXTS, TWO VIEWS: *COSMÓPOLIS*, BY DON DELILLO AND *COSMÓPOLIS, RETRATOS DE NUEVA YORK*, BY FABIÁN SOBERÓN

Eugenia Flores de Molinillo*

RESUMEN

El presente trabajo aborda una mirada comparativa en relación a la novela *Cosmópolis* (2003), del escritor norteamericano Don DeLillo, y la novela *Cosmópolis* (2017), del escritor argentino Fabián Soberón, para iluminar los diversos modos en que puede abordarse la alienación de la vida en las ciudades contemporáneas, poniendo a la ciudad ícono de Nueva York, como eje central.

Palabras clave: cosmopolita, narrativa, ciudad, distopía

ABSTRACT

This paper carries out a comparative analysis of the novel *Cosmópolis* (2003), written by the American writer Don DeLillo and the novel *Cosmópolis* (2017), by the Argentine writer Fabián Soberón. It intends to throw light on the diverse ways in which life alienation in contemporary cities can be approached, being the axis of this analysis the iconic city of New York.

Key words: cosmopolitan, narrative, city, dystopia

* La autora pertenece a la Universidad Nacional de Tucumán, Argentina, (guiguiflores.m@gmail.com).

Duerme, no queda nada.
Una danza de muros agita las
praderas
y América se anega de máquinas
y llanto.
Quiero que el aire fuerte de la
noche más honda
quite flores y letras del arco donde
duermes
y un niño negro anuncie a los
blancos del oro
la llegada del reino de la espiga.

Federico García Lorca, "Oda a Walt Whitman".

Introducción

La palabra "cosmópolis" no figura en el Diccionario de la Real Academia Española. Está, sin embargo, su función adjetiva, "cosmopolita", y se nos informa que es un término creado por el filósofo griego, Diógenes, y que designa a quién, por sus viajes, como diríamos hoy, es un "ciudadano del mundo". El término "cosmópolis", pues, habría aparecido en el idioma español como la sustantivación de dicho adjetivo, no reconocido aún por la RAE, y es así que nos sirve para designar, mal que le pese a la Academia, lo que el prestigioso *Webster's Third New International Dictionary* ilustra en las siguientes acepciones:

"1) una comunidad de ciudadanos del mundo unidos por principios jurídicos o morales. 2) Una ciudad de importancia mundial o habitada por muchas nacionalidades" (vol. I, 514). La Atenas de Diógenes, la Roma imperial. En nuestro tiempo, la segunda acepción puede ser aplicada sin duda a muchas ciudades del mundo, pero su versión arquetípica es sin duda la ciudad de New York, "la que nunca duerme".

En 2003, Don DeLillo, el destacado y multipremiado novelista estadounidense, publica su novela *Cosmópolis*, en la que un multimillonario, en su espectacular limusina, obsesionado por la cotización del yen, atraviesa Manhattan de Este a Oeste en medio de incidentes de una creciente y feroz violencia, para enfrentarse al final con su propia destrucción. En una clave diferente, Fabián Soberón, escritor y crítico tucumano, publica en 2017 una novela con el mismo título, *Cosmópolis*, y la subtitula *Retratos de Nueva York*.

Obviamente, la voluntad de centrar sus respectivos relatos en torno a la insomne

New York es la misma en ambos escritores, pero la mirada del segundo, que “pidiera prestado” el título al primero, no tanto por rendirle un homenaje sino, a mi modo de ver, por replicar aquella visión con otra menos apocalíptica, difiere del primer texto tanto en la concepción escrituraria como en el espíritu que la anima, estableciendo así una dicotomía que las enriquece a ambas. Si bien DeLillo se debe a un relato que se desarrolla en el tiempo, mientras Soberón disfruta de total libertad respecto a elegir el foco de cada una de sus breves narraciones, algunas coincidencias ocasionales –o tal vez alusiones que Soberón usa como ecos significativos– refuerzan ciertos topos que ambos creadores consideran insoslayables.

Don DeLillo pinta su aldea

Cosmópolis, la decimotercera novela de Don DeLillo, transcurre en el Nueva York del año 2000, momento en que la economía del país presenta algunos síntomas inquietantes, particularmente para un hombre tan rico como el protagonista, Eric Packer. Su inmensa fortuna no proviene ni se incrementa a partir de un trabajo creativo, ni de un empleo, sino de sus especulaciones en la bolsa de valores. Ha apostado al yen, la moneda japonesa y, convirtiendo sus dólares en yens, calcula obtener, a corto plazo, una ganancia colosal. Es interesante que en la versión fílmica de la novela *Cosmópolis*, de 2012, ya no sea el yen, sino el yuan, la moneda china, la que está en juego. Las pantallas de la limusina anunciarán las constantes variaciones cambiarias con el ritmo casi hipnótico de un electroencefalograma.

El discurso libre indirecto que DeLillo elige para narrar el periplo del protagonista de *Cosmópolis*, le otorga las ventajas del narrador omnisciente sin por ello desbordar su acotado propósito de encerrar la perspectiva de los sucesos en los límites de la percepción del protagonista, organizando así la diégesis desde una mirada única. Solo dos veces en toda la novela vemos a ese foco narrativo virar hacia otro personaje, hacia una suerte de maniático revolucionario que se expresa en enfática primera persona y que es quién perpetrará el rito final de la vida de Eric Packer.

Eric Packer, pues, este inversionista de 28 años, enormemente rico, decide que va a cortarse el cabello en una peluquería que queda del otro lado de Manhattan, para lo cual la impresionante limusina en la que Torval, su chofer, lo conduce, deberá cruzar la ciudad desde el East River hasta cerca del Hudson y llegar a la peluquería a la que su padre lo solía llevar cuando era niño. La estrategia odiseica está planteada, y el sabor amargo del paisaje urbano se irá desarrollando desde la Primera Avenida hasta la Undécima, con reminiscencias

del propio viaje del disco solar, de Este a Oeste. Todo sucede en solo un día, como el periplo de Leopold Bloom en Joyce y el de Ned, el protagonista del cuento "El nadador", de John Cheever. La asociación de la peluquería con la infancia puede además leerse como "un viaje a la semilla" o quizás como la parábola de una inconsciente nostalgia por la inocencia perdida.

Significativamente, el protagonista hace su primera aparición en la novela cuando la mañana despunta en las imponentes ventanas de su departamento: "Permaneció ante el ventanal y contempló el grandioso amanecer" (DeLillo, 2003, p. 18).

No será un día propicio para circular por Manhattan. El viaje de Eric Packer será interrumpido por congestiones de tránsito de variado origen: la visita del Presidente de la Nación, el funeral de un ídolo de la música rockera, una manifestación política y la filmación de una película al mejor estilo de *Zabriskie Point*, de Michelangelo Antonioni, en una escena de desnudos en un marco urbano en vez del desierto que Antonioni eligiera.

El crítico británico Blake Morrison, escribiendo para *The Guardian*, tiene un momento de inspiración jungiana y ve en Eric una mezcla de Ícaro y Fausto. Está en lo cierto, en cuanto a que la pasión del personaje por llegar a las alturas, con total indiferencia por los riesgos que ello implica, es irrefrenable. Pero la esencia de Eric, más allá de su avidez por ganar dinero, carece totalmente de lo que Lady Macbeth llamara "la leche de la bondad humana", y es así capaz de matar sin vacilaciones por puro impulso caprichoso. Eric Packer es Ícaro y es Fausto por su ambición, pero está teñido por la crueldad de un mundo absolutamente amoral.

El intelecto de Packer se ha nutrido con conocimientos nobles: ornitología, botánica, poesía, pero su accionar no encuentra lugar para esos conocimientos, ahogado como está por la ambición y el egoísmo. Avizora la posibilidad del fin del mundo, pero en su mente, él está excluido de tal suceso. El futuro es él: el mundo terminará en cualquier momento, pero él no. Su propio fin, en cambio, será absoluto: "Cuando muriese, no sería su fin. Sería el fin del mundo" (p. 18). Morrison interpreta la esencia del personaje: es, en su opinión, "el símbolo del triunfalismo distópico". Y si vamos a prolongar la idea de su asociación con figuras míticas, y tal vez a modo de recóndito chiste, DeLillo degrada la misión del héroe a la frivolidad de un corte de pelo, lo que le sirve para asociar tal "ceremonia" o ritual a la pérdida de la fuerza, es decir, a su caída, como le sucediera al bíblico Sansón. Como detalle aún más indigno, Eric llega a hacerse cortar el cabello de solo la mitad de su cabeza, convirtiéndose en uno de los tantos personajes visualmente exóticos de las violentas tribus urbanas que

pululan en la gran ciudad.

Lejos de ser lineal, el periplo de Eric en su “viaje a la semilla”, el lugar de la infancia y la figura paterna, se ve interrumpido por diversos encuentros, si bien algunos de ellos tienen lugar en la misma confortable limusina en movimiento, como el examen prostático que le hace el Dr. Nevius en presencia de Jane, su jefa de finanzas, con quien llegan al orgasmo sin haberse tocado siquiera. Hay un par de encuentros sexuales menos originales que tienen lugar fuera del vehículo, uno de ellos con su flamante esposa.

Los sucesos callejeros ilustran lo que puede llegar a hacer el hombre masificado, refugiado en el anonimato de la multitud. Lo de la visita del presidente provoca, sí, situaciones problemáticas por su incidencia en el movimiento automotor de la ciudad, pero el funeral del artista de rock y la manifestación por razones políticas ilustra la barbarie del conjunto humano, movido por la fuerza de la masificación. Bien decía Mark Twain sobre la soldadesca en el episodio del Coronel Sherburn en *Huckleberry Finn*: “Ese coraje no surge de los hombres mismos, sino de su número” (Twain, 1964, p. 129). Ahora bien, como dice Marcelo Damiani en un artículo publicado en *La Gaceta*, de Tucumán:

Junto con sus compatriotas Philip K. Dick, William Gaddis y Thomas Pynchon, por solo mencionar a los más interesantes, DeLillo pertenece a esa raza de autores que practican lo que Ricardo Piglia ha denominado ‘ficción paranoica’ (Damiani, 2009, p.1).

La violencia acelera su paso hacia el final de la novela, culminando en un sangriento desenlace.

Las instantáneas de Fabián Soberón

La literatura de viajes tiene en *Cosmópolis, Retratos de Nueva York*, novela del tucumano Fabián Soberón, publicada en 2017, un carácter singular: participa a la vez del relato intimista, de la crónica y de la poesía, eludiendo las seguramente tentadoras descripciones arquitectónicas o paisajísticas, las precisiones históricas y los recorridos exóticos. Soberón pinta este casi centenar de “retratos de Nueva York” poniendo en cada encuadre el rigor y las sugerencias, anunciados por el subtítulo del libro, como otros tantos encuentros con personas, espacios, momentos y evocaciones que tocan su imaginación y su sensibilidad durante su estadía en “la gran manzana”, sobrenombre que la fundacional New Amsterdam, convertida en New York desde 1664, adquiriera la ya espectacular urbe en el siglo XIX, y que fuera difundido en campañas turísticas en los ‘60. Manzana... encierra una antigua y apócrifa asociación con la tentación, con mordisco incluido, como lo muestra el logo de Apple, conexión

directa con la omnipresente tecnología.

Muy lejos del multimillonario de la novela de DeLillo, el protagonista que Soberón asume en su *Cosmópolis*, es, en cambio, un amante padre de familia, un “hombre común” con inquietudes intelectuales, sensible, receptivo. Llega a Nueva York con su esposa Denise y sus pequeños hijos, Bruno y Catalina, y aborda la ciudad y sus múltiples rostros con imaginación y una saludable curiosidad sin prejuicios.

Llegan a ochenta, entre algunos poemas y breves relatos –¿acaso microrrelatos?– que conforman el libro, y en ellos Soberón va dejando la impronta de su mirada y de su plasticidad narrativa para la descripción objetiva, por momentos inclinada a poetizar, llegando a veces hasta el poema formal, en sus recorridos neoyorkinos. Es interesante que Marcelo Damiani, hablando de la novela de DeLillo, sugiera que puede ser leída como un poema, lo que puede ser discutido. En cambio, el carácter enumerativo y la emotividad de los episodios evocados por Soberón, sin duda, los acercan al discurso poético. Soberón traba relaciones con interlocutores ocasionales, describe esta o aquella figura, o se regocija al observar una amplísima variedad de seres humanos que comparten ese espacio urbano y que le han llamado la atención, apropiándose de ellos para “narrarlos”. Como lo diría más adelante en un programa de TV, “Uno recorre la ciudad mirándola como escritura”, y “Tuve la idea de escribir lo que el turista no ve” (Nuri).

A veces, surge en Soberón alguna reflexión filosófica en una amable combinación de ternura y agudeza, como cuando está ante el cuadro de Rembrandt en el que Aristóteles contempla el busto de Homero: él ve en esos claroscuros alusiones dicotómicas sobre la muerte, y con ella, sobre la vida, en el infinito juego de la herencia, no solo cultural, sino la que involucra a padres e hijos (p. 37). Soberón no lo menciona, pero tal apreciación de *Aristóteles contempla el busto de Homero* se refuerza aún más si se tiene en cuenta que la medalla que pende del cuello del pintor muestra el retrato de Alejandro, que fuera discípulo de Aristóteles, su “hijo” intelectual, digamos.

Soberón no desdeña mostrar imágenes distópicas: “Pienso en las miles de ventanas de la ciudad, en su multiplicación innecesaria y escandalosa. Veo los ojos que están detrás de esas ventanas. ¿Qué esperan?” (Soberón, 2017, p. 46). Con momentáneo alivio, oímos la voz de una mujer a quien le gusta New York: “aquí convive gente que en otras partes se mata. Y eso es maravilloso”. Este comentario, aparentemente positivo, esconde una enorme ironía, cuando se piensa en el horror del 9/11.

La diferencia estructural más importante entre DeLillo y Soberón es que el

primero diseña incidentes en torno a una idea ya concebida, mientras que el tucumano plasma vivencias auténticas cuyo orden temporal es irrelevante, procurando que cada una tenga un sentido más allá de la anécdota misma. El uso de la narración en tiempo presente acrecienta la vitalidad y la inmediatez de cada experiencia. Soberón dice sospechar que hay “un abismo, un hiato, entre la escritura y la vida”, y hasta duda de la validez de plasmar la experiencia, que es “muda o parca”. Sin embargo, su entusiasmo por hacerlo y la eficacia de sus textos lo desmienten.

El ojo del observador

Si bien DeLillo no se incluye a sí mismo en la novela, su rol de maestro de ceremonias de la lamentable odisea de Eric lo hace participar como Observador Tácito de lo que allí sucede. Su impecable prosa –un tanto deslucida en la traducción al español, como lo señala Carmen Perilli en su reseña de *La Gaceta Literaria* (2003, p. 1), de Tucumán– transmite con claridad la intención de abordar situaciones explosivas de una ciudad enferma de ambiciones y de violencia.

La omnipresencia de esa violencia agobia a través de la novela. En la página 47 aparece por TV el asesinato de Arthur Rapp, director ejecutivo del FMI, en Corea del Norte, ante las cámaras del Money Channel. Más adelante leemos: “Hubo un primer plano en una de las pantallas. La cara destrozada de Arthur Rapp se salía de sí misma con espasmos de sorpresa y color. Recordaba una masa vegetal prensada” (DeLillo, 2003, pp. 48-49).

No cabe duda que DeLillo, como observador, está decidido a mostrar violencia incontrolada, y no pierde oportunidad de hacerlo, a mucha distancia de la mirada de Soberón, que muestra conflictos, ironiza sobre algunas situaciones, pero no define a Nueva York como una distopía. Y los “Retratos” anunciados en el subtítulo irán de lo amargo a lo tierno, de lo penoso a lo cordial. La mirada se renueva en cada motivo, fascinado sobre todo por la inmensa variedad humana que la ciudad ofrece. Además, sin dejar de lado escenas que no halagan para nada la imagen de la tierra que mana leche y miel, encuentra solaz en el contacto humano con ciertas personas y, padre al fin, la presencia de sus hijos pequeños introduce un fuerte toque de redención.

Coincidencias

Si bien ambos escritores hablan de New York, la estructura del espacio urbano se articula en cada uno según las exigencias de la diégesis. La unidireccionalidad de DeLillo está determinada por la búsqueda de una peluquería, mientras que la pluridireccionalidad de Soberón, amplia y variada, se cumple en un espacio-

tiempo sin apremios, ya sea solo o en familia, entre los dos vuelos que enmarcan su estadía neoyorquina.

Sin embargo, y no necesariamente hay en ello intencionalidad, hay dos imágenes a las que ambos escritores apelan para tramar un efecto espacial con connotaciones éticas para el lector atento: una, vinculada con las alturas, y la otra, contrastante, con lo subterráneo, la amenaza que no se percibe. Sus respectivos términos icónicos son, pues, la torre y la rata.

DeLillo enfrenta a su protagonista con la torre donde vive:

Salió y cruzó la avenida, para darse vuelta y plantarse de cara al edificio en que vivía. Se sintió contiguo a él. Tenía ochenta y nueve plantas, un número primo, envueltas en una funda indiscernible de vidrio bronceado y nublado. Compartían los dos una arista o un límite, el rascacielos y el hombre. Tenía doscientos setenta metros de altura, la torre residencial más alta del mundo, un paralelepípedo anodino, cuyo único rasgo destacable era su altura. Poseía esa clase de banalidad que se revela con el tiempo como algo verdaderamente brutal. Por ese motivo le gustaba (DeLillo, 2003, p. 21).

Por su parte, leemos a Soberón mirando un juguete de su hijo brillando al sol:

El juguete de un dólar brilla con el sol de las cinco en punto de la tarde. Esta escena no tiene ninguna relación con Lorca. Pero recuerdo sus versos cada vez que miro las torres “que crecen como árboles gigantes hechos de capitalismo y miseria” (Soberón, 2017, p. 23).

Alguna vez leí cómo lo urbanístico puede marcar la escala de valores de una ciudad, en cuanto a cuáles son los edificios que tienen mayor altura en el conjunto urbano, revelando así el espíritu de quienes lo habitan: iglesias, el Coliseo, las torres de los bancos y de las viviendas. Nueva York se eleva en edificios donde reinan principalmente las finanzas.

Y, en el sentido opuesto, están las profundidades. Hay un sótano que preocupa a Soberón: su vecina, Anne, habla de que hay fantasmas en los sótanos; y Soberón comenta: “Una vez pasé por un sótano y vi la punta de un arma. No supe qué hacer” (Soberón, 2017, p. 21).

Los “fantasmas” encuentran su forma: “Escucho el murmullo de las ratas/ Y mi corazón es una lápida/ Y mi cuerpo es una lápida” (“El mal”, pp. 31-32).

Y en el poema “Ciudades”: “Hay ratas huidizas/ y bichos frustrados/ anatema ilógica/ irreverente/ signo capital/ del Apocalipsis” (Soberón, 2017, p. 32).

Por su parte, DeLillo habla de la posibilidad de que el dólar cambie de denominación para llamarse “rata”, y en las manifestaciones callejeras se distingue una horda de personas vestidas de ratas que blanden ratas muertas en actitud de amenaza.

Ambos escritores, pues, apelan sin duda al impulso de repulsión que la imagen de la rata connota como depredador del esfuerzo humano y portador de enfermedades mortales.

Conclusiones

Unidos por el tenue parentesco materializado en un título, los textos que sustentan estas reflexiones divergen tanto en lo que respecta a la estructura como a la diégesis. Sin embargo, la cercanía temporal entre ambas publicaciones –quince años– y la repercusión internacional de la novela de DeLillo excluyen la posibilidad de una simple coincidencia.

La intencionalidad en la elección del título por parte de Soberón se vincula, en mi opinión, con el hecho de que la misma palabra “cosmópolis” ilustra la posibilidad de la coexistencia de elementos no idénticos, configurando una verbalización de la posibilidad de miradas y experiencias diferentes y divergentes que comparten un mismo espacio, en este caso la inagotable, fascinante, multifacética ciudad de Nueva York.

Referencias

- Antonioni, M. (Director) (1970). *Zabriskie Point*. Film.
- Cronenberg, D. (2012). *Cosmópolis*. Film.
- Damiani, M. (2009). “La conspiración y la muerte según Don DeLillo”. *La Gaceta Literaria*, 16 de agosto.
- DeLillo, D. (2003). *Cosmópolis*. Buenos Aires: Seix Barral.
- García Lorca, F. (1995). *Poeta en Nueva York*. Con estudio preliminar y bibliografía de Gabriela Cerviño. Buenos Aires: Losada S.A.
- Nuri, B. (conductora). (2017). *Los juegos de la Cultura*, CCC, San Miguel de Tucumán. Programa del 17 de julio, entrevista a Fabián Soberón.
- Perilli, C. (2003). “La ciudad opresiva, tensa entre el siglo XXI y el Medioevo”. *La Gaceta Literaria*, 16 de noviembre.
- Soberón, F. (2017). *Cosmópolis*. Buenos Aires: Editorial Modesto Rimba.
- Twain, M. (1964). *The Adventures of Huckleberry Finn*. En *Huck Finn and his Critics*, editada por Richard Lettis, Robert F. McDonnell y William E. Morris. New York: The MacMillan Company.

REVOLUCIÓN CULTURAL Y GLOBALIZACIÓN: EL PARADIGMA DE LA IGUALDAD EN LOS SESENTA EN ESTADOS UNIDOS

CULTURAL REVOLUTION AND GLOBALIZATION: THE EQUALITY PARADIGM IN THE SIXTIES IN THE UNITED STATES

Diana González del Pino*
Ma. Eugenia Saldubehere**

RESUMEN

Para Jan Scholte (2000), el comienzo de la globalización a gran escala tiene lugar a partir de los '60; caracterizada por la intensidad y el impacto de las relaciones sociales supra-territoriales, la globalización, entendida principalmente como un fenómeno en Occidente, fue el resultado del auge del capitalismo y el notable avance de las comunicaciones, factores que se dieron simultáneamente en varios países, entre ellos, y quizás con un mayor protagonismo, en Estados Unidos. Asimismo, como parte del fenómeno de la globalización, durante la década del sesenta, Estados Unidos y el mundo evidenciaron una gran revolución cultural motivada por el idealismo y la protesta: un idealismo que perseguía la igualdad y que promocionaba la lucha; y una protesta que se rebelaba contra las injusticias y desigualdades. Será el objetivo del presente trabajo explorar el modo en que el nuevo paradigma de la igualdad se manifestó en Estados Unidos. Para ello, se analizará la lucha por los derechos civiles de los negros, por la reivindicación de los derechos de los pueblos nativos y por la promoción de igualdad de oportunidades en el caso del estado de bienestar, como claros ejemplos de este paradigma en el país del norte.

Palabras clave: globalización, Estados Unidos, Revolución Cultural, igualdad

* Las autoras pertenecen a la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, (dianagonzalezdelpino@gmail.com)*; (eugesaldubehere@hotmail.com)**.

ABSTRACT

According to Scholte (2000), even though the forces of globalization made earlier appearances, full-scale globalization is mostly a post-1960s phenomenon. Characterized by the strength and impact of supraterritorial social relations, globalization, understood mainly as a Western phenomenon, was the product of the rise of capitalism and the advances in communications, factors that developed simultaneously in many countries, and maybe with more impetus in the United States. As part of this phenomenon of globalization, during the sixties, America and the world evinced a great cultural revolution motivated by idealism and protest: an idealism that pursued equality and promoted rebellion, and a protest that cried out against injustices and inequalities. The purpose of this paper is to explore the way in which the equality paradigm has developed in the United States. To this end, blacks' civil rights movement, the vindication of Native American rights and the promotion of equal opportunities through social welfare programs will be analyzed as clear examples of this paradigm in America.

Key words: globalization, the United States, Cultural Revolution, equality

Jan Scholte (2000), profesor e investigador de estudios políticos e internacionales, contempla la globalización como un fenómeno estrechamente ligado a la modernidad. Sin embargo, según el teórico, es recién a partir de los '60 que se evidencia el comienzo de la actual globalización a gran escala. Esta globalización contemporánea se caracteriza por un cambio en la naturaleza del espacio social, que conlleva una intensificación de los vínculos supra-territoriales entre personas. Estas relaciones globales supra-territoriales son principalmente el producto del surgimiento de una conciencia global, el crecimiento del capitalismo y los desarrollos tecnológicos, especialmente los avances en comunicación. Resultado de la conciencia global que se iba forjando ya a mediados del siglo XX, y que allanaba el camino de la globalización a gran escala fue la creación de la Organización de las Naciones Unidas. Esta organización global creada después de la Segunda Guerra Mundial, y liderada por Estados Unidos, entre otras potencias, adoptó en 1948 la Declaración Universal de Derechos Humanos. En el documento, representantes de todo el mundo declaraban que todas las personas “nacen libres e iguales” y que “deben comportarse fraternalmente los unos con los otros” y a su vez establecía que “Toda persona tiene los derechos y libertades proclamados en esta Declaración, sin distinción alguna de raza, color, sexo, idioma, religión, opinión política o de cualquier otra índole, origen nacional o social, posición económica, nacimiento o cualquier otra condición” (Asamblea General de la ONU, 1948, arts. 1 y 2). El liderazgo de Estados Unidos en la organización internacional es muestra del poder que el país del norte ostentaba en el mundo hacia mediados del siglo XX,

aspecto que se tradujo en un rol preponderante en el mundo de la globalización que, como mencionamos anteriormente, se conformó como un fenómeno a gran escala a partir de 1960. Sin embargo, en la vida del país que a nivel mundial promocionaba la igualdad, los sesenta constituyen uno de los períodos más convulsionados de su historia precisamente por los eventos que tuvieron lugar en la lucha por la equidad. Este período despierta variadas opiniones; para unos (los de izquierda), los sesenta fue la época de oro en la que la revolución estaba por llegar; para otros (los de derecha) fue una época en la que se desintegraron los marcos de la moralidad, la autoridad y la disciplina. Sin embargo, tanto la centro-izquierda como la derecha parecen coincidir en que, para bien o para mal, algo importante había ocurrido (Marwick, 1998, p. 4). De hecho, según el historiador británico Arthur Marwick, los sesenta representan un período de gran trascendencia histórica, ya que los hechos que acontecieron durante esta época transformaron los desarrollos sociales y culturales del resto del siglo (p. 5).

Durante este período, se evidencia en parte de la sociedad occidental globalizada una gran revolución cultural motivada por el idealismo y la protesta: un idealismo que buscaba la igualdad y que fomentaba la lucha; y una protesta que se rebelaba contra las injusticias y desigualdades. Por ejemplo, a pesar del gran crecimiento que había tenido la economía estadounidense después de la Segunda Guerra Mundial, según la Oficina de Estadísticas Laborales (*Bureau of Labour Statistics*), en 1962 “42,5 millones de estadounidenses (prácticamente una cada cuatro personas) eran pobres”¹ (en Norton et al., 1991, p. 536). La revolución cultural de los sesenta implicó el surgimiento de un gran número de subculturas que criticaban o se oponían a los valores convencionales y las formas de la sociedad establecida, y buscaban cambiarla. Según Marwick (1998), las numerosas subculturas formaron una contracultura, la cual contrastaba con la cultura *mainstream* o dominante. Esta contracultura, junto con los diversos movimientos contraculturales de la época, entre ellos el movimiento por los derechos civiles, no confrontaron con la sociedad, sino que la permearon y la transformaron, por lo que esta transformación no fue solo resultado de la protesta y activismo contra-cultural sino que también emanó de diversos sectores de la sociedad *mainstream* (pp. 12-13). Así, en Estados Unidos, la revolución cultural de los sesenta contribuyó a forjar un nuevo paradigma de igualdad, de igualdad de derechos, tanto civiles como personales, promoviendo una reivindicación de los derechos de las minorías, entre ellas negros y nativos; y de igualdad de oportunidades, favoreciendo una mayor extensión del estado para bienestar de la población.

¹ Todas las traducciones son propias.

Entre los movimientos contraculturales que mencionamos y cuya presencia reviste especial importancia para la población negra y otras minorías, se encuentra el movimiento por los derechos civiles. A pesar de que la Declaración de Independencia rezaba “todos los hombres son creados iguales”, de que las enmiendas a la Constitución en los años posteriores a la guerra civil habían garantizado plenos derechos a los negros y de que Estados Unidos había adoptado la Declaración Universal de los Derechos Humanos como parte de la sociedad global, a comienzos de 1960 la situación de los afro-americanos no era igual a la de los blancos. Si bien desde 1950, diversos fallos de la Corte Suprema habían ido revirtiendo las *Jim Crow Laws*, leyes estatales que sostenían la segregación, y en 1954 se había declarado que la doctrina *separados pero iguales* que databa de fines del siglo XIX no promovía la igualdad, los negros (principalmente en el sur) continuaban siendo discriminados en cines, en restaurantes, en ómnibus y en las urnas. Una clara descripción de la segregación fue expuesta por el Reverendo Martin Luther King en su discurso durante la Marcha de Washington, en 1963:

La vida del negro está todavía tristemente dañada por las esposas de la segregación y las cadenas de la discriminación. Cien años más tarde [de la proclamación de la emancipación de los esclavos], el negro vive en la solitaria isla de la pobreza en el medio del océano de la prosperidad material. Cien años más tarde, el negro está todavía languideciente en los rincones de la sociedad americana y se encuentra exiliado en su propia tierra. Entonces hemos venido hoy a dramatizar una condición vergonzosa (en Asante y Abarry, 1996, p. 674).

La contundencia de la marcha y de lo que ella denunciaba hizo que en 1964 se adoptara la Ley de Derechos Civiles, que garantizaba la igualdad de acceso a productos, servicios e instalaciones públicos sin distinción de raza, color, religión u origen y que abolía la aplicación desigual de las inscripciones para votar, que mantenían a los negros alejados de la participación política utilizando trabas económicas (*poll taxes*) y culturales (*literacy tests*). En 1964, organizaciones religiosas y civiles llevaron adelante una campaña en Mississippi con el objetivo de dar a conocer la desigualdad política que todavía existía en la nación americana. Como consecuencia de la acción conjunta entre negros y blancos, que dejó el saldo de tres voluntarios asesinados, “Cada vez más estadounidenses comprendieron que los negros representaban prácticamente la mitad de la población de Mississippi, pero solo el 5% de los votantes inscriptos” (U.S. Department of State, 2008).

Este cambio en la mirada de un número creciente de norteamericanos muestra cómo la cuestión de la igualdad ganaba adeptos entre el *mainstream*. Así, cuando

en 1965, al introducir el proyecto de ley que garantizaría plenos derechos de voto a los negros a través de la Ley de Derecho de Voto, el Presidente Lyndon Johnson afirmó: “No son solo los negros, realmente somos todos los que debemos vencer el dañino legado de la intolerancia y la injusticia” (en Marwick, 1998, p. 568), evidenció que uno de los ideales de igualdad de la contra-cultura de los sesenta, del Movimiento por los Derechos Civiles, había permeado a la mayoría y se había traducido en leyes del Estado. Si bien la discriminación y el prejuicio contra los negros continuarían, las bases de igualdad sobre la que la sociedad estadounidense se seguiría construyendo habían quedado firmemente establecidas.

El movimiento por los derechos civiles con sus luchas por la igualdad tuvo un importante impacto sobre otra minoría que, desde el nacimiento de los Estados Unidos, debió batallar contra las continuas violaciones de sus derechos civiles y de sus tierras: los nativos americanos. La lucha de los pueblos nativos por ser respetados y tratados con igualdad es de larga data; sin embargo, luego de siglos de ser objeto de duras políticas de reubicación, exterminio y asimilación en manos del gobierno federal, fue recién en los sesenta, consecuencia del movimiento por los derechos civiles (y de los procesos de descolonización), cuando comenzaron a escucharse voces en defensa de sus derechos, principalmente de autodeterminación y control de sus tierras. La ocupación de la isla de Alcatraz, en la Bahía de San Francisco, entre 1969 y 1971, inauguró una serie de acciones que llevaron a un movimiento por la reivindicación de los derechos de los nativos. Como sostiene John Echo-Hawk, director ejecutivo del Fondo para los Derechos de los Nativos Americanos (*Native American Rights Fund*),

La ocupación de Alcatraz fue una de las indicaciones más claras de que los Nativos Americanos estaban envueltos en el Movimiento por los Derechos Civiles, *su propia versión de este movimiento –tierra, relación federal con las tribus*. Alcatraz fue un indicio de que algo estaba ocurriendo en la comunidad indígena nacional, que el pueblo Nativo Americano no estaba satisfecho con las políticas federales existentes –terminación, asimilación forzosa de nativos (En Nagel, 1997, p. 134, énfasis propio).

La Ocupación de Alcatraz, en nombre de la libertad, la justicia y la igualdad, fue un claro ejemplo de resistencia pacífica realizada por un grupo de nativos de diferentes tribus, principalmente estudiantes universitarios, quienes reclamaban la isla en nombre de ‘Todas las Tribus Indígenas’ (*All Indigenous Tribes*), hecho que constituyó la primera instancia importante de resistencia pan-indígena en el siglo XX (Rader, 2012, p. 9). Los nativos reclamaron el total control de Alcatraz,

en virtud del Tratado de Fort Laramie, y la construcción de diversas instituciones indígenas que fomentaran el conocimiento y la cultura nativa americana. Los ocupantes recibieron el apoyo de la población indígena de Estados Unidos, Canadá y América Latina, e incluso tenían el respaldo de diversos sectores de la sociedad *mainstream* y de la industria del entretenimiento.

Aunque la Ocupación duró poco más de dieciocho meses y el gobierno finalmente expulsó a los nativos por la fuerza, esta protesta puso el foco mediático en los reclamos de los nativos y marcó el comienzo de un activismo indígena a nivel nacional que lucharía contra el racismo, la discriminación y la violencia, y por la reivindicación de sus derechos. Asimismo, como consecuencia de esta Ocupación, las políticas federales hacia los indígenas se transformaron radicalmente. En 1970, el entonces Presidente de los Estados Unidos, Richard Nixon, en un discurso al Congreso declaró: “ha llegado el momento de romper decisivamente con el pasado y crear las condiciones para una nueva era en la que el futuro indígena sea determinado por acciones indígenas y decisiones indígenas” (Nixon, 8 de julio de 1970, párr. 4). En esta línea, en 1975, se aprobó la Ley de Autodeterminación Indígena y de Ayuda a la Educación, que, al reconocer formalmente los derechos de autogobierno de las naciones indígenas y de crear sus propias políticas y programas educativos, le puso fin a la política asimilacionista de terminación y adoptó la de autodeterminación de los indígenas. El reconocimiento de este derecho supuso una redefinición de las relaciones del Estado con los indígenas, lo que marcaría un primer paso hacia un mayor control de los nativos sobre sus propios asuntos.

Como parte del nuevo paradigma de la igualdad que se estaba forjando en los sesenta, en 1962 el presidente John F. Kennedy habló ante el Congreso sobre el estado de bienestar. Mencionamos ya en la introducción que en 1962 existía un amplio sector de la sociedad estadounidense que vivía sumida en la pobreza, parte de ella estaba compuesta por negros y nativos. Este sector había sido definido por el escritor socialista Michael Harrington como “la otra América” y el autor sostenía que aquellos que disfrutaban de prosperidad debían mirar más allá y ver a los que vivían en la “cultura de la pobreza” (en Marwick, 1998, p. 260). La idea de un estado que extendiera sus servicios para garantizar igualdad de oportunidades a todos sus habitantes responde a la realidad social descripta. En Estados Unidos los cambios introducidos para promover la seguridad social fueron consecuencia de la interacción entre el Movimiento por los Derechos Civiles y la guerra contra la pobreza que el gobierno de Johnson declaró (Marwick, 1998, p. 262). Nuevamente vemos aquí que las acciones del gobierno eran el resultado de la contra-cultura presente en la sociedad de la época.

En 1965, una semana antes de adoptar la Ley de Derecho de Voto, el Congreso de los Estados Unidos adoptó las Enmiendas de la Ley de Seguridad Social. Mediante esta legislación, se ponían en marcha dos programas complementarios para garantizar el acceso a la salud de dos sectores necesitados, los adultos mayores y los pobres, que antes estaban escasamente cubiertos por programas aislados a nivel estatal y local. El programa *Medicare* establecía un programa de seguro hospitalario y médico sostenido por impuestos para personas a partir de los 65 años, mientras que el programa *Medicaid* asignaba fondos a los diferentes estados para que éstos facilitaran el acceso a servicios médicos básicos a aquellas personas que los recibían de parte del Estado Federal, ya que cumplían una serie de requisitos entre los que se encontraba carecer de recursos económicos (Mawick, 1998, p. 270). Posteriormente, *Medicaid* incluyó no solo a indigentes sino a aquellos que tuvieran necesidad de atención médica como embarazadas y niños en situación vulnerable. ¿Qué vinculación se establecía entre estas prestaciones con el Movimiento por los Derechos Civiles? Martin Luther King lo expresó claramente en 1966 delante de la Asociación Médica Estadounidense (*American Medical Association*): “de todas las desigualdades que existen, la injusticia en el sistema de salud es la más impactante e inhumana” (Newkirk II, 27 de junio de 2017). Con estas palabras, King sostenía que el acceso a un sistema de salud era uno de los derechos civiles que tenían que ser defendidos para que los todos los habitantes gozaran de igualdad de oportunidades en Estados Unidos.

Conclusión

Durante los sesenta, se evidenció en la sociedad occidental globalizada, una transformación cultural y social que contribuyó a generar una cultura global que promovía la igualdad de derechos y de oportunidades. La revolución cultural trajo consigo un nuevo paradigma de la igualdad: igualdad de derechos, entre blancos y negros, igualdad en la diversidad, en el caso de los nativos, e igualdad de oportunidades, en el caso de la seguridad social. La esencia de esta revolución cultural es que involucró gran cantidad de personas y que los reclamos de todos los sectores de la sociedad hasta entonces ignorados, como la población negra y nativa, adquirieron visibilidad. Esta revolución cultural fue al mismo tiempo culminación de luchas y procesos que databan del siglo XIX y cambios profundos que mejorarían notablemente las condiciones de vida de numerosas personas, negros, nativos, adultos mayores y pobres, cuyas consecuencias serían continuas, ininterrumpidas y permanentes, dado que los valores culturales y comportamientos sociales que la revolución cultural

estableció perdurarían por el resto del siglo.

Referencias

- Asante, M.K., y Abarry, A. S. (eds). (1996). *African Intellectual Heritage: A Book of Sources*. Philadelphia: Temple University Press.
- Asamblea General de la ONU. (1948). Declaración Universal de los Derechos Humanos (217 [III] A). París. Disponible en <http://www.un.org/es/universal-declaration-human-rights/>
- Declaración de Independencia de Estados Unidos. Disponible en <https://www.archives.gov/espanol/la-declaracion-de-independencia.html>
- Marwick, A. (1998). *The Sixties: Cultural Revolution in Britain, France, Italy, and the United States, c. 1958-c. 1974*. Nueva York: Oxford University Press.
- Nagel, J. (1997). *American Indian Ethnic Renewal: Red Power and the Resurgence of Identity and Culture*. Nueva York: Oxford University Press.
- Newkirk II, V. R. (27 de junio de 2017). The Fight for Health Care Has Always Been About Civil Rights. *The Atlantic*. Disponible en <https://www.theatlantic.com/politics/archive/2017/06/the-fight-for-health-care-is-really-all-about-civil-rights/531855/>
- Nixon, R. (8 de julio de 1970). Special Message to the Congress on Indian Affairs. Disponible en <http://www.presidency.ucsb.edu/ws/?pid=2573>
- Norton, M. B., Katzman, D., Escott, P. D., Chudacoff, H. P., Paterson, T.G., Turtle, Jr., W. M. y Brophy, W. (1991). *A People and a Nation. A History of the United States*. Boston: Houghton Mifflin Company.
- Rader, D. (2011). *Engaged Resistance: American Indian Art, Literature, and Film from Alcatraz to the NMAI*. Austin, TX: University of Texas Press.
- Scholte, J. A. (2000). *Globalization. A Critical Introduction*. Nueva York: Palgrave.
- U.S. Department of State. (2008) *Free at Last. The U.S. Civil Rights Movement*. Disponible en https://photos.state.gov/libraries/korea/49271/dwoa_122709/free_at_last.pdf

EL DÍA QUE PROHIBIERON LOS LIBROS:

REFLEXIONES SOBRE FAHRENHEIT 451

THE DAY THAT BOOKS WERE BANNED:

REFLEXIONS ON FAHRENHEIT 451

La creación poética es un recuerdo
y un olvido de algo leído.

María Kodama, 2017¹

Mónica Viviana Fanny Gruber*

RESUMEN

Corría el año 1953 y Ray Bradbury avizoraba un futuro distópico. Un mundo en el cual la lectura conducía a la infelicidad. Un mundo en el cual los bomberos se dedicaban a la sistemática tarea de quemar los libros... Nació de este modo *Fahrenheit 451*, relato emblemático que no tardaría en convertirse en un clásico de la ciencia ficción. Ha pasado ya más de medio siglo desde su aparición. De la novela al cine y de la radio a la novela gráfica, sus múltiples trasvases nos hablan de su pervivencia. Nos proponemos en este trabajo reflexionar sobre los tópicos memoria, el olvido y la destrucción de los libros, así como sobre la vigencia del relato, haciendo hincapié en el trasvase de Tim Hamilton en su novela gráfica homónima. Abordaremos la transposición haciendo nuestros los conceptos de Eduardo Grüner, leyéndola como una lectura crítica del texto original, para reflexionar acerca del lenguaje de la historieta, qué ha ganado y qué se ha perdido en el traslado y qué repuestas ha dado el autor a las problemáticas inherentes a la operación realizada.

Palabras clave: distopía, memoria, olvido, transposición, novela gráfica

* La autora pertenece a la Universidad Tecnológica Nacional y a la Universidad de Buenos Aires, Argentina, (monica.gruber@gmail.com).

Artículo recibido: 11 de septiembre de 2017. Artículo aceptado: 23 de julio de 2018.

¹ Kodama, M. (2017), Conferencia "Borges y los libros", UNLAR, La Rioja, 2017.

ABSTRACT

It was the year 1953 and Ray Bradbury envisioned a dystopian future. A world in which reading led to unhappiness. A world in which the firemen were dedicated to the systematic task of burning books ... *Fahrenheit 451* was born in this way, an emblematic story that would soon become a classic of science fiction. It has been more than half a century since its appearance. From the novel to the cinema and from the radio to the graphic novel, its multiple transfers tell us about its survival. We propose in this work to reflect on the topics of memory, oblivion and destruction of books, as well as on the validity of the story, emphasizing the transfer of Tim Hamilton in his graphic novel of the same name. We will approach the transposition making ours concepts of Eduardo Grüner, reading it as a critical reading of the original text, aiming at meditating on the language of the comics, what has been gained and what has been lost in the transfer and what answers the author has given to the problems inherent to the operation performed.

Key words: Dystopia, Memory, Forgetfulness, Transposition, Graphic Novel

Introducción

Como los manuscritos del Mar Muerto, como cada libro que ha llegado hasta nosotros desde las manos de lectores distantes, cada uno de mis libros contiene el relato de su supervivencia. Cada uno de ellos ha escapado al fuego, al agua, al paso del tiempo, a los lectores descuidados y a la mano del censor para contarme su historia (Manguel, 2006, p. 234).

¿Qué es lo que hace que *Fahrenheit 451* no haya perdido vigencia? ¿Cómo es posible que Bradbury haya avizorado el mundo tecnificado que hoy constituye nuestra realidad cotidiana? Estas y muchas preguntas más guiaron nuestros pasos en esta tarea, que se propone profundizar algunos aspectos no abordados en nuestro anterior trabajo¹.

Ray Douglas Bradbury nace en Waukenaun, Illinois, el 22 de agosto de 1920 y muere en Los Ángeles, California, en 2012. Durante su vida es testigo de hechos históricos dolorosos tanto a nivel internacional como nacional: la II Guerra Mundial, la *Shoah*, la Guerra de Vietnam, el macartismo, Bahía de Cochinos, la muerte de JFK, la lista podría continuar pero se haría tediosa.

Su afición por los libros lo convertiría en un ávido lector. Desde los doce años escribió relatos cortos. Sin embargo, debería resignar su aspiración a estudiar letras en una universidad debido a la falta de recursos económicos. ¿Renunciar a la lectura? Jamás; vendería diarios para sustentarse por tres años y accedería a las bibliotecas para saciar su apetito de lectura, tal como relata en el *Postfacio*

¹ Gruber, Mónica. "La temperatura en la que arden las ideas" en Babino, M. E. ([2003], 2011) (Comp.) Literatura en el teatro y en el cine. Bs. As.: Nobuco - FADU., pp. 57-71.

a *Fahrenheit 451*². En 1950, abandonaría la venta callejera de periódicos para dedicarse en cuerpo y alma a lo que amaba: la literatura. Con el alquiler de una máquina de escribir dio a luz su novela. Cinco cuentos previos serían el germen de *Fahrenheit 451*, nombre que se corresponde con la temperatura en que el papel se inflama y arde. El relato fue publicado por entregas por Hugh Hefner en la revista *Playboy*, no debería resultarnos extraño que haya aparecido allí si consideramos que se trata de un relato que habla del poder, de la manipulación mediática y de las delaciones, claro que ambientada en un futuro distópico. Pero el contenido es el contenido y en el contexto de la *Caza de Brujas*, desatada por el macartismo, nadie quería asumir los riesgos. Esa circunstancia nos indica dos cosas: por un lado, el sesgo que contaba por aquella época la ciencia ficción y, en segundo lugar, que Hefner estaba dispuesto a afrontar el peligro. Recordemos que la ciencia ficción ha adquirido en los últimos años carta de ciudadanía, pasando a formar parte de los contenidos desarrollados en diversos niveles educativos. Cultor de relatos de ciencia ficción, género fantástico y terror, Bradbury nos legaría grandes y famosas obras: *Crónicas marcianas* (1950), *El hombre ilustrado* (1951), *Las doradas manzanas del sol* (1953) y *Fahrenheit 451* (1953), por solo mencionar algunas de sus creaciones galardonadas. Su actividad se tradujo en numerosos cuentos, novelas, ensayos y guiones para cine y televisión.

Los usos de la memoria

El universo (creían los antiguos cabalistas) no depende de lo que leamos, sino de la posibilidad de que lo leamos (Manguel, 2006, p. 237)

Uno de los tópicos que aborda la novela es la memoria. Mencionábamos en un trabajo anterior que la comunidad de hombres-libro a la que arriba Montag, el protagonista, constituye una suerte de rapsodas modernos. Una de las diferencias fundamentales que se pone de manifiesto al confrontar a los miembros de dicha cofradía con los del mundo homérico es que estos últimos desconocían la escritura lo que les posibilitaba desarrollar una memoria prodigiosa. Tal como señala Bauzá (1997), “conviene advertir que la escritura fosiliza la poesía oral, del mismo modo que también cristaliza los mitos; eso se debe a que al quedar constreñidos a un registro –i. e., la escritura– éstos pierden espontaneidad y las mutaciones propias de la oralidad” (p. 108). Los hombres-libro, en cambio, conocen la escritura y utilizan la memoria como sitio intangible donde ocultar los libros hasta el momento en el que vuelva a estar permitida la lectura y los

² Recomendamos la lectura de “Fuego brillante. Postfacio de Ray Bradbury, febrero de 1993” en Bradbury, R. (1996). *Fahrenheit 451*. Barcelona: Minotauro, pp. 189-202.

puedan reimprimir. Por tanto, no son co-creadores como en la antigüedad. Una de las inquietudes que tuvimos fue pensar por qué Bradbury concibe la memoria como sitio para salvaguardar los conocimientos. ¿Ficción? ¿Realidad? Los datos a los que fuimos accediendo dan cuenta de que probablemente algunas circunstancias probablemente hundiesen remotamente sus raíces en hechos reales.

Con el advenimiento del nazismo, Europa vivió oscuros momentos. “Cientos de bibliotecas judías fueron quemadas en toda Europa, tanto colecciones privadas como bibliotecas públicas llenas de tesoros” (Manguel, 2006, p. 238). Manguel explica que, para acabar con el rumor acerca del exterminio de familias completas de judíos, los nazis habilitaron un campo de concentración para niños. Se trataba en realidad de hábil montaje, ya que la idea era demostrar que los grupos familiares no eran separados ni morían en Auschwitz. Esta treta dilatada por el plazo de seis meses el destino final: la muerte. El campo de niños “contó, contra todo pronóstico, con una biblioteca infantil clandestina” (Manguel, 2006, p. 240). Asimismo, el autor señala que, por paradójico que parezca, cientos de libros prohibidos por el régimen circularon de forma clandestina en los campos, único lugar donde los ejemplares sobrevivieron a las llamas inquisitoriales:

Aunque eran ocho o diez los que formaban parte de la colección tangible de la biblioteca infantil de Birkenau, había otros que circulaban oralmente. Cuando podían escapar a la vigilancia, los consejeros recitaban a los niños libros aprendidos de memoria en épocas anteriores (Manguel, 2006, pp. 240-241).

Volviendo a la novela que nos convoca nos parece pertinente recordar las palabras de Bauzá, que indica:

Bradbury con este relato esperanzador, se suma a la pléyade de humanistas, utopistas, soñadores de toda índole, que proclaman la necesidad imperiosa de recuperar valores fundamentales para conformar un mundo cuya nota distintiva sea contagiar la alegría por vivir, la creencia en el milagro y el gusto por las letras, ya que éstas encierran el alma de sus autores. Para expresar este cometido, el novelista recurre a la memoria, que, en sentido profundo, no es sino el alma de la humanidad: el acto de recordar libera (Bauzá, 2015, p. 151).

La destrucción de los libros

Al destruir, el hombre reivindica este ritual de permanencia, purificación y consagración; al destruir el hombre actualiza una conducta animada desde lo más profundo de su personalidad en busca de restituir un arquetipo de equilibrio, poder o trascendencia (Báez, 2013, pp.30-31).

Una de las primeras impresiones que nos sacuden al comenzar a leer la novela

de Bradbury es la de comprobar que los libros son sistemáticamente quemados. El autor refiere que la idea acerca de este tipo de destrucción se fue gestando en su mente desde su niñez debido a su conocimiento acerca de los incendios acaecidos en la Biblioteca de Alejandría y, ya en su edad adulta, de la noticia de que “Hitler había quemado libros en Alemania en 1934, y se hablaba de los cerilleros y yesqueros de Stalin” (Bradbury, 1996, p. 196), mencionando también la *caza de brujas* de Salem en la que se vio implicada una antepasada suya. Manguel asevera: “La esperanza que albergan los que queman libros es que, al hacerlo, conseguirán cancelar la historia y abolir el pasado” (2014, p. 293). Es en esta dirección que desarrolló su búsqueda Fernando Báez (2005, 2013), haciendo un rastreo histórico de dichos eventos, por lo que sostiene: “El bibliocausto, un neologismo usado para aludir a la destrucción de los libros, es un intento de aniquilar una memoria que constituye una amenaza directa o indirecta a otra memoria a la que se supone superior” (2013, p. 34). Del mismo modo, agrega: “Al destruir con el fuego, el hombre juega a ser Dios, dueño del fuego de la vida y de la muerte. [...] La razón del uso del fuego es evidente: reduce el espíritu de una obra a materia” (2005, p. 24). Los *firemen* de la novela son una suerte de inquisidores responsables de la tarea. Tal como afirma Montag, el protagonista: “Es un hermoso trabajo. El lunes quemar a Millay, el miércoles a Whitman, el viernes a Faulkner; quemarlos hasta convertirlos en cenizas, luego quemar las cenizas. Ese es nuestro lema oficial” (Bradbury, 1996, p. 18). En cierto sentido, esto iría en consonancia con la tesis de Palastron (2007): “El libro es un doble del hombre: quemarlo equivale a matar. A veces son inseparables” (p. 2).

De un soporte a otro

Si bien la novela gráfica indica que ha sido adaptada por Tim Hamilton³ -con autorización de Ray Bradbury-, a nuestro juicio resulta más acertado hablar de transposición ya que, como nos recuerda Wolf (2001),

La palabra “adaptación” tiene también una implicancia material porque se trataría de una adecuación de formatos o, si se prefiere, de volúmenes. La cuestión se plantea en términos de que el formato de origen -literatura- “quepa” en el otro formato -cine-: que uno se ablande para “poder entrar” en el otro, que adopte la

³ Tim Hamilton (E.E.U.U., 21 de abril de 1966). Ilustrador, dibujante de historietas y artista. Convirtió en novela gráfica *La isla del tesoro* de R. Stevenson y *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury. Ha ilustrado numerosas novelas gráficas tanto en trabajos individuales cuanto en co-autoría: *Aliens: Music of Spears # 4*, algunos números de la saga *Doctor Who* y de la saga *Dark Horse*. Ha publicado trabajos en *The New York Times Book Review*, *Mad*, *Nickelodeon* y *Cicada*, además de otras editoriales.

forma del otro (p. 15).

Es en este sentido que afirma: “La denominación más pertinente es la de ‘transposición’, porque designa la idea de traslado pero también la de transplante, de poner algo en otro sitio, de extirpar ciertos modelos, pero pensando en otro registro o sistema” (Wolf, 2001, p. 16). Tal es así que, al interrogarse acerca de la tarea que implica el proceso transpositivo, indica que dicha actividad sería un oxímoron: “Cómo olvidar recordando” ya que “da cuenta de una paradoja, de una dificultad materialmente insoluble de que aquello que preexiste desaparezca permaneciendo” (p. 77).

Según nuestra interpretación, resulta inconducente la tarea de reflexionar acerca de las fidelidades, ya que coincidimos con Wolf (2001) cuando nos recuerda que reflexionar acerca del proceso “Obliga a un trabajo de desmontaje y reconstrucción, nunca de analogías de traspaso” (p. 43). Por ello, encontramos pertinente la explicación manifestada por Grüner (2001) para quien: “La transposición es, en este sentido, potencialmente, una *interpretación crítica* de –de nuevo: una interpretación hermenéutica sobre– los textos que creíamos ‘de origen’, a los que creíamos que ya no podíamos arrancarles otro sentido que el ‘original’” (p. 117).

De este modo, si bien no haremos una comparación, necesitaremos en algunos momentos recurrir al texto original y al de llegada para, a partir del desmontaje, reflexionar acerca de las elecciones formales y estéticas adoptadas.

De Bradbury a Hamilton

—¿No ves la belleza, Montag? Yo no leo nunca. Ni un libro, ni un capítulo, ni una página, ni un párrafo. Pero sé jugar con la ironía, ¿no es cierto? Tener miles de libros y no abrirlos nunca, darle al montón la espalda y decir: No (Bradbury, 1995, p.66).

En la introducción, Bradbury nos confiesa: “Yo soy el protagonista, Montag, y una buena parte de mí es también Clarisse McClellan. Un costado más oscuro es el jefe de bomberos, Beatty, y mis capacidades filosóficas están encarnadas en el filósofo Faber” (Bradbury, 2013, p. 8).

En la tapa⁴ observamos a un bombero recortado sobre un fondo liso, sosteniendo un lanzallamas que apunta hacia delante, las llamas del incendio y los libros quemándose. Las llamas son aserradas y se combinan con otras que semejan

⁴ La novela gráfica fue impresa y distribuida por Ediciones de la Flor en librerías, asimismo parte de la producción fue distribuida en escuelas secundarias de forma gratuita. La edición que analizamos presenta el logotipo del Ministerio de Educación de la República Argentina en la contratapa.

los tentáculos de un pulpo, por sus formas redondeadas. La portada de la novela gráfica presenta la misma ilustración, sobre la que se recorta el nombre del relato en letras blancas.

Hamilton opta por ilustraciones austeras y, por momentos, esquemáticas. En cuanto a la paleta cromática, ésta es limitada y frugal: dos o tres colores y negro, sobre los cuales se extienden los *balloons*⁵ blancos. De este modo, las combinaciones se hallan mayoritariamente integradas por azul, ocre y negro, para exteriores nocturnos; petróleo, ocre o beige con bordó y negro, para interiores; beige y ocre, para exteriores diurnos. El rojo se utiliza junto a naranjas y amarillos en las imágenes donde aparece el fuego –tanto de los incendios cuanto los del campamento de los hombres-libro–, en las onomatopeyas del sabueso mecánico, del sonido del teléfono, del sonido de las píldoras de dormir de Mildred, la sirena del coche bomba y en el anverso y reverso de la baraja de cartas con las que juegan los bomberos en sus ratos libres en el cuartel.

La viñeta no responde a una grilla fija, sino que, por el contrario, la puesta en página varía ya que muchas veces una de las viñetas se halla sobredimensionada y, al perder sus límites, contiene otras claramente demarcadas. En cuanto al número de viñetas por páginas también varía, hallándose comprendido generalmente entre cinco y siete.

Hace uso del claroscuro en especial para las escenas nocturnas. Como elemento expresivo, recurre muchas veces a una especie de contraluz que deja en la oscuridad total a un personaje al tiempo que vemos a su interlocutor con claridad, esto sirve para destacar las reacciones frente a determinados diálogos. Hamilton elige muchas veces crear un contrapunto visual entre escenas de claridad y otras de oscuridad, tal es el caso del encuentro entre Montag y Clarisse bajo la lluvia. Predominan los tonos celestes y el blanco del agua, que representa una lluvia copiosa. La escena siguiente muestra la llegada del bombero al cuartel, momento en el que prevalece un acentuado claroscuro.

Dos testimonios fuertes hacen *pendant*: el relato de Beatty en casa de Montag, cuando éste reporta estar enfermo luego de la autoinmolación de la anciana junto a sus amados libros. Beatty va narrando cómo fue cambiando el mundo, los dibujos se recortan sobre fondos grises representando a las masas y la manipulación tal como lo explica el jefe del cuartel (pp. 57-58). Sin embargo, para el encuentro con Faber se opta por una estética diferente. Una puesta en página donde las letras se funden formando una galaxia que se entremezcla

⁵ Balloon o globo es una convención gráfica específica de la historieta, donde se integran los diálogos y pensamientos de los personajes.

con el perfil de Montag en contraluz, y un cartucho⁶ señala: “La magia está sólo en lo que dicen los libros, en cómo cosen los parches del universo para darnos una nueva vestidura” (p. 83). Para dar cuenta en imágenes de lo que el anciano afirma se utilizan imágenes muy claras de tonalidades beige, una viñeta con máscaras de teatro (una de comedia y una de tragedia), una imagen de Homero –el autor de *Iliada* y *Odisea*–, un árbol (tal vez representando el árbol de la vida) y una gran pantalla de televisión donde podemos apreciar los píxeles de la imagen (pp. 84-85).

La lectura de Montag se efectúa en compañía de su esposa, las viñetas se recortan sobre un fondo de página de libro con texto agrandado que funciona como papel tapiz al tiempo que muestra en detalle la lectura que aborda (p. 66). La escena del incendio de la casa de Montag ocupa un lugar privilegiado ya que, entre la llegada de los bomberos al lugar, la quema, la muerte de Beatty y la destrucción del sabueso mecánico, se le han dedicado quince páginas. En ellas predominan los colores rojos, naranjas y amarillos. La onomatopeya del sonido del lanzallamas aparece en color rojo.

La iconografía utilizada para representar al sabueso mecánico, que a la sazón ostenta un gran tamaño y ocho patas, remeda al can que custodia las puertas del Hades, si bien este presenta una sola cabeza.

Si seguimos una lectura lineal de la novela, veremos pequeños desfasajes de diálogos que anticipan o demoran información; creemos que estas elecciones dinamizan la lectura de la novela gráfica.

Para continuar

Los libros eran sólo un receptáculo donde guardábamos algo que temíamos olvidar (Bradbury, 1996, p. 98).

Nuestra búsqueda sigue encaminada en torno a los usos de la memoria y el olvido. Lejos de concluir nuestra labor, la novela gráfica vino a complementar nuestra aproximación al tema.

Creemos, sin llegar a equivocarnos, que Hamilton realizó su transposición captando la esencia del relato bradburiano. Indudablemente la autorización y supervisión del autor de la novela contribuyeron al éxito del proyecto.

La cadena HBO ha presentado los dos primeros *trailers* de la producción *Fahrenheit 451* (Ramin Baharani, 2018) y la transposición estuvo a cargo del director; entre los intérpretes, podemos mencionar a Michael B. Jordan, quien encarnará a Guy Montag, y en la piel de Beatty estará Michael Shannon. El

⁶ Cartucho o cartela: espacio rectangular que sirve para recoger texto dentro de una historieta.

estreno de este largometraje se halla anunciado para el mes de mayo del corriente año. Las imágenes nos permiten ver a simple vista la elección de un protagonista de color y el traslado a un mundo futurista e hipertecnificado.

Las nuevas tecnologías han modificado exponencialmente nuestras vidas. Asistimos a cambios acelerados, producto de los avances en el campo de las comunicaciones. Las jóvenes generaciones gestionan sus vidas a partir de sus teléfonos celulares. Sin embargo, las comunicaciones no se efectúan por llamadas telefónicas sino por aplicaciones de pocos caracteres: mensajes de *WhatsApp*, *Instagram* y *Twitter*, y la lectura se ha trasladado de los libros a los soportes digitales. Muchos jóvenes leen cada vez menos, otros lo hacen en distintas plataformas. Los tiempos se han acelerado, lejos de haberse extinguido las pantallas se han multiplicado. ¿Qué fue lo que percibió Bradbury en 1953 que el resto de la sociedad no vislumbraba? ¿El tan mentado final de los libros? Fuese lo que fuese, supo volcarlo en un maravilloso relato que cobra cada vez más vigencia. Sin lugar a dudas, *Fahrenheit 451* seguirá encendiendo las mentes de muchos lectores.

Referencias

- Báez, F. (2013). *Nueva historia universal de la destrucción de los libros. De las tablillas sumerias a la era digital*. Granollers: Océano.
- Báez, F. (2005). *Historia universal de la destrucción de los libros. De las tablillas sumerias a la guerra de Irak*. Bs. As.: Sudamericana.
- Bauzá, H. F. (2015). *Sortilegios de la memoria y el olvido*. Bs. As.: Akal.
- Bauzá, H. F. (1997). *Voces y visiones. Poesía y representación en el mundo antiguo*. Bs. As.: Biblos.
- Bradbury, R. (2013) *Fahrenheit 451 / Ray Bradbury; adaptado por T. Hamilton*. Bs. As.: De la Flor.
- Bradbury, R. (1996). *Fahrenheit 451*. Barcelona: Minotauro.
- Bradbury, R. (1995). *Zen en el arte de escribir*. Barcelona: Minotauro.
- Gruber, M. (2003). "Fahrenheit 451, la temperatura en la que arden las ideas" en Babino, M. E. (2011) (Comp.) *La literatura en el teatro y en el cine*. Bs. As.: Nobuco - FADU.
- Manguel, A. (2014). *Una historia de la lectura*. Bs. As.: Siglo Veintiuno Editores.
- Manguel, A. (2006). *La biblioteca de noche*. Bogotá: Norma.

¿ESTO NO ES CONTRARREVOLUCIONARIO? RAZA Y VOLUPTUOSIDAD EN *SEDUCCIÓN*, DE NIKKI GIOVANNI

ISN'T THIS COUNTERREVOLUTIONARY? RACE AND VOLUPTUOUSNESS IN NIKKI GIOVANNI'S SEDUCTION

Bárbara Gudaitis*

RESUMEN

En las culturas occidentales, la condición femenina es la de una negación. Como subraya Beauvoir (1987) al afirmar que “la relación de los dos sexos no es la de dos electricidades, la de dos polos: el hombre representa a la vez el positivo y el neutro”. Para el marco cultural eurocéntrico, la mujer no tiene peso simbólico propio sino que es la pura negatividad del varón, único ser de existencia plena. En el caso de las mujeres negras, esta negatividad se duplica por efecto de la racialización. Este esquema cultural no habilita ningún lugar para las mujeres negras, puesto que las obliga a ocupar ambas posiciones y ninguna al mismo tiempo.

Pero si para la cultura hegemónica no contempla en sus guiones culturales la posibilidad de ser negra y ser mujer al mismo tiempo, el marco revolucionario abre el juego a definiciones antes vedadas. El *Black Arts Movement* (1965-1975), como vanguardia estética revolucionaria, habilitó un espacio cultural ambivalente en el que la raza y la masculinidad quedaron profundamente asociadas. Sin embargo, fue también una plataforma de lanzamiento para la carrera de muchas poetas, entre ellas, la célebre Nikki Giovanni (1943). Este trabajo interpreta el modo en que Giovanni trabaja el erotismo como punto de engarce entre raza y género, a través de una unión feliz entre cuerpo y revolución. Veremos cómo se desarrolla ese encuentro en el poema “Seducción”, perteneciente a su poemario *Black Feeling / Black Talk* (1968).

Palabras clave: Black Arts Movement, raza, género, erotismo

* La autora pertenece a la Universidad de Buenos Aires, Argentina, (b_gudaitis@yahoo.com).

ABSTRACT

In western cultures, the female condition is that of negativity: Beauvoir (1987) said “The relation of the two sexes is not that of two electrical poles: the man represents both the positive and the neuter. Within the Eurocentric cultural frame, the female doesn’t have a symbolic weight of her own but is the male pure negation. For black women, this negativity finds itself duplicated because of racialization. This cultural design does not provide any place for black women to inhabit, being forced to occupy both cultural identities –the black and the female– and none at the same time.

But if the hegemonic culture does not contemplate within its scripts the possibility of being black and female at the same time, revolutionary conceptual frames play with definitions otherwise impossible. During the Black Arts Movement (1965-1975), race and masculinity were profoundly intertwined. However, it was the launching platform for many black female poets, including the renowned Nikki Giovanni (1943). This paper seeks to illustrate the way in which Giovanni works with the erotic as a place of engagement between race and gender, through the joyful union of the black female body and the revolution. We will explore how this merger takes place in her poem “Seduction”, from her book *Black Feeling / Black Talk* (1968)

Key words: Black Arts Movement, Race, Gender, Erotism

La condición femenina en las culturas occidentales es la condición de una negación. “La relación de los dos sexos no es la de dos electricidades, la de dos polos: el hombre representa a la vez el positivo y el neutro... La mujer aparece como el negativo, ya que toda determinación le es imputada como limitación, sin reciprocidad”, decía Simone de Beauvoir en su ya célebre ensayo *El segundo sexo* ([1949] 1987, p. 3). Para el marco conceptual eurocéntrico, lo femenino no tiene peso simbólico ni significación propios, sino que es pura negatividad del varón, el único ser de existencia plena. En el caso de las mujeres negras, esta negatividad se duplica por efecto de la racialización. En palabras de Mbembe ([2013] 2016), “el negro es aquel –o inclusive aquello– que se ve cuando no se ve nada, cuando no se comprende nada y, sobre todo, cuando no se busca comprender nada” (p. 26), porque “para que el negro sea visto e identificado como tal, un velo debe colocarse sobre su rostro y hacer de él un rostro del cual «toda humanidad se ha fugado»” (p. 185). Este esquema cultural asigna a las mujeres negras el lugar de una imposibilidad absoluta: se les exige que ocupen ambas posiciones y ninguna al mismo tiempo. Sobre el cuerpo de las mujeres negras se proyectan dos pulsiones desbordadas, una erótica y una de muerte, que alimentan constantemente esa paradoja: se las figura a la vez como indeseables y como insaciables, como pura animalidad aberrante a la que, sin embargo, es necesario poseer a través de la dominación sexual (Davis

[1981] 2005). Es decir que, como arriesga Judith Butler ([1993] 2012), la posición de las mujeres de color “constituyen un sitio de identificación constantemente rechazado” (p. 193). En el diseño cultural hegemónico de los Estados Unidos, ser mujer equivale a ser blanca mientras que ser negro es ser varón.

En este contexto, para poder acceder a cualquier tipo de identificación cultural (por opresiva y hasta humillante que sea), no es posible ser negra y ser mujer al mismo tiempo. Pero, en cambio, el imaginario revolucionario abre un mundo de posibilidades antes vedadas. El *Black Arts Movement* (1965-1975; *BAM* en adelante), fue una vanguardia estética revolucionaria que nació a causa del asesinato de Malcolm X. Esta vanguardia elaboró una retórica ambivalente, en la que la liberación de la raza quedó estrechamente asociada con la representación capitalista de la masculinidad que confinaba a las mujeres a un rol secundario, de refugio moral y económico, mientras que reservaba para los varones el protagonismo de la Historia. Pero en los hechos, el *BAM* también fue la plataforma de lanzamiento de muchas poetas y activistas importantes, entre ellas la que nos ocupa hoy. Lejos de lo que su apodo distintivo de “princesa de la poesía negra” sugiere, Nikki Giovanni desafió abiertamente la definición de feminidad negra que los intelectuales varones promovían y ofreció visiones propias sobre qué significaba (y significa) ser negra y ser mujer. Entre sus estrategias más frecuentes, la poesía de Giovanni celebra la sensualidad femenina y estetiza el deseo erótico como un cruce entre negritud y voluptuosidad, que se proyecta sobre la figura del guerrero negro, como cuerpo deseado y deseable. Nos proponemos ilustrar brevemente cómo esta fuerza erótica teje un cúmulo de sentidos en los que la ética y estética forman una unión indisoluble, a partir de una lectura del poema “Seducción” (1968).

“Hay en el erotismo como un desgarramiento de sí mismo, un transporte, un éxtasis: ... destruye los límites del yo, es una superación y un paroxismo”, dice Beauvoir ([1949] 1987, p. 189). Es estar en éx-stasis, fuera de uno mismo, ‘sacado’, arrojado hacia el otro al que se desea. El efecto liberador de este desgarramiento radica justamente en la intensificación de la diferencia. Beauvoir entiende que de allí se juega un principio ético radical capaz de sostener formas de relación no opresivas entre los seres humanos, ya que en estas condiciones

la dimensión del otro permanece; pero el hecho es que la alteridad ya no tiene un carácter hostil; esta conciencia de la unión de los cuerpos en su separación es la que confiere al acto sexual su carácter conmovedor; ese acto es tanto más trastornador cuanto que los dos seres que juntos niegan y afirman apasionadamente sus límites, son semejantes y, no obstante, son diferentes. (p. 191)

Este principio de diferencia gozosa ejerce una enorme presión sobre la conceptualización sexista del *BAM*. Como resultado, la autora se apropia de las fuerzas estéticas de ese movimiento y las utiliza para impugnar las jerarquías de género. El acercamiento a la vez distanciado y familiar da un tono de intimidad risueña en el poema “Seducción” (1968, traducción nuestra):

Un día
vas a entrar en esta casa
y tendré puesto un largo vestido
africano
te sentarás y dirás “Los Negros...”
y me sacaré una manga
entonces tú, sin notarme en absoluto, dirás “¿Y qué hay de este hermano...?”
y lo estaré deslizando sobre mi cabeza
y tu seguirás rapeando sobre “La revolución...”
mientras poso tu mano sobre mi vientre
tú seguirás –como siempre– diciendo
“Es que entiendo qué...”
mientras muevo tu mano arriba y abajo
y te sacaré el *dashiki*
entonces dirás “Lo que realmente necesitamos...”
y te sacaré los shorts
entonces notarás tu desnudez
y conociéndote tú solo dirás
“Nikki/
¿esto no es contrarrevolucionario?”

El regocijo del deseo encarna un principio ético donde la diferencia se experimenta como una multiplicación feliz. La apertura hacia el otro *en su diferencia* (tanto de sí mismo como del otro) es radicalmente contraria a la dominación, porque es constitutiva del placer. En su realización plena, el deseo amplifica el ámbito de lo humano; si la diferencia del otro es el principio que lo enciende, la aniquilación de esa diferencia (a través del sometimiento, de borrar la identidad del otro y reducirla a la ratificación de un prejuicio) lo destruye (Beauvoir [1949] 1987, p. 191).

En el poema, el deseo fluye en dos direcciones: al erotismo y la revolución. Para el guerrero, deseado y cariñosamente desautorizado por el yo poético, ambos se excluyen mutuamente. Para la amante negra, en cambio, se retroalimentan. Él desea la revolución negra; ella lo desea a él *porque* desea la revolución.

Para él, la revolución implica aplazar la vida individual; es un fenómeno colectivo puramente externo y totalmente separado de la vida privada. Para ella, lo personal es político. El guerrero negro, arquetipo del amado del poema, únicamente es capaz de ver la compleja trama de relaciones, en que su cuerpo y su propio deseo lo involucran, cuando su amante lo ha despojado de todos sus atributos externos (el *dashiki* y la retórica). Hasta ese momento, la retórica del Poder Negro lo enceguece, le oculta su propia condición de corporalidad vulnerable. Él no advierte el poder de seducción que su retórica revolucionaria moviliza en ella porque es un efecto no previsto en su discurso. Él participa de la ilusión masculina de estar en control, de que los efectos de las palabras pueden delimitarse de antemano con una retórica adecuada y confía ciegamente en la autoridad del autor.

Pero esa distracción, ese exceso de confianza en sí mismo, lejos de desalentar a la amante negra, le permite avanzar sobre el cuerpo de ambos sin la vigilancia de la moral heterosexista, que es una parte importante de esa misma retórica revolucionaria que su amado sostiene. El ensimismamiento total del guerrero muestra hasta qué punto ha naturalizado su privilegio masculino. Él ignora por completo la subjetividad de su amante, la imagina embelesada y expectante. Monologa por el mero placer de escucharse a sí mismo y le adjudica a su amada la distancia reverente que él necesita para canalizar a través de ella su *hybris* revolucionaria.

Refiriéndose a las explosiones de lujuria típicas de las fiestas populares, Beauvoir señala que “la mujer no aparece en ellas simplemente como un objeto de placer, sino como medio de alcanzar esa *hybris* en que el individuo se supera [a sí mismo]”. ([1949] 1987, p. 79). El poema ironiza sobre esa situación: según la retórica del *BAM*, las mujeres deben ser un auditorio privado –propiedad privada del orador, privada de voz, de decisión y de acción– y su función principal es otorgar, a través de su silencio, el soporte material y simbólico necesario para que la grandeza y el éxtasis revolucionario de los “verdaderos protagonistas de la Historia” puedan existir. Es decir, a través del silencio femenino se ratifica la superioridad masculina y sobre ella se hace descansar la revolución. Las palabras de Mbembe toman aquí una nueva dirección: “aquello que se ve cuando no se ve nada” no es solo la condición del negro frente a la mirada del blanco, es también la de la feminidad negra frente al varón.

El privilegio masculino ofrece a los varones una ilusión de desmaterialización. Incluso si están atravesados por procesos de racialización, la cultura dominante define a los varones como entes culturales opuestos a lo femenino, que queda restringido al ámbito ‘natural’. El nacionalismo negro traduce esta definición de la

masculinidad en un espíritu cuasi inmaterial de la negritud, sin más cuerpo que el ser negro. Desde esta perspectiva, las mujeres negras no serían realmente 'negras' sino, en todo caso, una versión de la negritud degradada y menor (Hull, *et al.* 1982). El poema de Giovanni contesta enérgicamente esta idea. El escenario iluminado que el guerrero imagina para sí no tiene ni remota relación con la situación en la que él mismo se encuentra, de ahí el efecto humorístico. Toda su solemnidad revolucionaria se desvanece frente a la desnudez de los cuerpos. Al revés de lo que él imagina, es él quien está privado de decisión y de voz, ya que su discurso y su *hybris* lo envuelven en una situación totalmente inesperada en la que él no tiene ningún poder real. El deseo que despierta es fuente de sorpresa y desconcierto sólo para él, no para el yo lírico ni para el lector, que es su cómplice y testigo. Esa asimetría de saber, producto de su propia ceguera, de la ilusión de su desmaterialización, lo deja en desventaja y su discurso grandilocuente se vuelve entonces la medida de su propia ingenuidad. Ante a lo inesperado, el guerrero ofrece una resistencia pueril, una queja impotente que no detiene el avance del yo. La débil acusación de que el deseo sexual de la amante es contrarrevolucionario es parte de la misma trampa que oculta a los varones negros su propia vulnerabilidad:

La experiencia erótica es una de las que descubren a los seres humanos de la forma más punzante lo ambiguo de su condición; en ella se experimentan como carne y como espíritu, como el otro y como sujeto. Ese conflicto reviste el carácter más dramático para la mujer... Pero la misma dificultad de su situación la defiende contra los engaños en que se deja prender el hombre, que... vacila en reconocerse plenamente como carne. (Beauvoir [1949] 1987, p.192)

El deseo erótico femenino destruye esta ilusión e invita al varón a reconciliarse con su condición múltiple de cuerpo y espíritu. El acto que desnuda al guerrero de sus atributos externos muestra la absoluta precariedad de su identificación: sin esas prótesis culturales, el deseo revolucionario no ha hecho carne en él, al menos no hasta ahora. El avance de la amante restaura un equilibrio, cuya existencia él ni siquiera concebía. En el momento en que él queda constituido como hombre a través del deseo de su amante, la lógica falocéntrica se invierte, pero no para instalar una nueva forma de opresión, sino para deshacer las condiciones mismas de ese sometimiento.

Guerrero y amante son funciones mutuamente excluyentes para la doctrina del Poder Negro y ese es el blanco de la impugnación radical del poema. Si la revolución no se puede realizar por fuera del deseo, el deseo erótico de las mujeres negras solo puede manifestarse de manera plena y gozosa en la revolución. Entonces, el deseo erótico de las mujeres negras aparece como el

único marco capaz de liberar las fuerzas revolucionarias, porque involucra los cuerpos en modos de relación completamente ajenos al racismo capitalista. El erotismo sustrae a los cuerpos negros de la lógica de la explotación y de la relación servil a la que los reduce el racismo, a la vez que sustrae la revolución del ámbito del estoicismo solemne y le devuelve la potencia transformadora del placer y del deseo.

Raza y género son dos formas primordiales en que la sociedad categoriza los cuerpos y distribuye relaciones de poder. Estas categorías, además, imponen determinados modos de relación con el cuerpo de cada uno y con los cuerpos de los demás. Estas formas pueden ser opresivas al punto de empujar a ciertas personas fuera de la esfera de lo humano y despojarlas de todo control sobre su propio destino o, por el contrario, pueden dar lugar a efectos inesperados y generar los modos de reconocimiento necesarios para vivir una vida deseable. La celebración poética del cuerpo femenino de negra como fuente de placer y la reivindicación del placer corporal como principio fundacional de la ética revolucionaria, se mueven en este segundo sentido. La poetización del cuerpo y el deseo generan una apertura hacia lo indeterminado que empuja los límites opresivos de la cultura dominante y obliga a considerar otras formas de pensar la feminidad y la negritud, más ligadas con un imaginario capaz de dar forma y celebrar la propia existencia que con un destino biológico fatal.

Referencias

- Beauvoir, S. de ([1949] 1987). *El segundo sexo. Tomo I: Los hechos y los mitos*. Buenos Aires: Siglo XX.
- Butler, J. ([1993] 2012). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós (tr. Bixio, A.).
- Butler, J. ([2004] 2016). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós (tr. Soley-Beltran, P.).
- Davis, A. ([1981] 2005) *Mujeres, raza y clase*. Madrid: Akal (tr. Varela Mateos, A.)
- Giovanni, N. ([1968] 2003). "Seduction". En *The Collected Poetry of Nikki Giovanni: 1968-1998*. Harper-Collins e-books, posiciones en Kindle 1009-1039 y 1246-1263.
- Hull, G. T., Bell-Scott P. & Smith, B. (1982). *But Some of Us Are Brave: All the Women Are White, All the Blacks Are Men. Black Women's Studies*. Old Westbury: The Feminist Press.
- Gudaitis, B. (2015). "Literatura femenina del Black Arts Movement: el sujeto revolucionario femenino en la poesía de Nikki Giovanni y Sonia Sanchez".

En *Huellas de Estados Unidos. Estudios y debates desde América Latina* (número especial: "A 150 años del fin de la Guerra Civil y a 50 de la Voting Rights Act en Estados Unidos"), 102-109.

Gudaitis, B. (2016). "Travestismo lingüístico y conflicto racial en la poesía temprana de Nikki Giovanni". Trabajo presentado en las *XLVIII Jornadas de Estudios Americanos*. Actas en preparación.

Mbembe, A. ([2013] 2016). *Crítica de la razón negra*. Buenos Aires: Futuro anterior-NED (tr. Schmukler, E.).

Mellino, M. (2005). *La crítica poscolonial. Descolonización, capitalismo y cosmopolitismo en los estudios poscoloniales*. Buenos Aires: Paidós.

Neal, L. (1968). "The Black Arts Movement". En *The Drama Review*, vol. 12, nº 4. 28-39.

Pollard, Cherise A. (2006). "Sexual Subversions, Political Inversions. Women's Poetry and the Politics of the Black Arts Movement". En Collins, L. G. & Crawford, M. N. (Eds.) *New Thoughts on the Black Arts Movement*. Rutgers University Press.

Smethurst, J. E. (2005). *The Black Arts Movement: Literary Nationalism in the 1960s and 1970s*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

AMERICAN HORROR STORY'S *ASYLUM*: DEL RELATO A LA
SITUACIÓN DE LOS PACIENTES PSIQUIÁTRICOS EN LOS
ESTADOS UNIDOS DE 1960

AMERICAN HORROR STORY'S *ASYLUM*: FROM THE STORY
TO THE SITUATION OF PSYCHIATRIC PATIENTS IN
1960'S AMERICA

Gustavo Eduardo Kofman*
Alejandra Portela**

RESUMEN

La presente comunicación trabaja sobre la serie televisiva estadounidense *American Horror Story*, en particular la temporada denominada *Asylum*, con el fin de vincular el relato con la situación de la salud mental y la institucionalización de pacientes en los Estados Unidos de la década de 1960. Se propone explorar el impacto que produjo en su momento la publicación del texto de E. Goffman, *Asylums: Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates* de 1961, con especial atención a su teoría sobre la "institución total" y el significado e impacto de la hospitalización mental para los pacientes en el contexto mencionado.

Palabras clave: Asylum, Goffman, institución total

* El autor pertenece a la Universidad de La Rioja, Argentina, (gustavokofman@gmail.com).

** La autora pertenece a la Universidad de Córdoba, Argentina, (malejandraportela@gmail.com)

ABSTRACT

This paper explores the American television series *American Horror Story*, in particular the second season called *Asylum*, in order to connect the fictional story with the situation of mental health and the institutionalization of patients in 1960's America. The main objective is to explore the impact produced at the time by the publication of E. Goffman's text, *Asylums: Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates* (1961), with special attention to his theory about the "total institution" and the meaning and impact of mental hospitalization on patients in this context.

Key words: Asylum - Goffman - total institution

La serie televisiva estadounidense titulada *American Horror Story* –que inició su producción con la primera temporada en 2011 y la última, al momento, en 2017– ha transitado un gran número de tópicos. Concebida como una serie de antología de terror, cada temporada es una miniserie autónoma, con cierta unidad en relación con los personajes, sus historias y los espacios que recorren, si bien algunos actores (y nos los personajes que encarnan) aparecen accidentalmente en más de una de éstas.

La primera temporada se denominó *Murder House* –cuyo lanzamiento original fue el 5 de octubre de 2011, finalizando el mismo año el 21 de diciembre–, y se centra en la historia de una familia que, en 2011, se muda desde Boston a Los Ángeles, a una casa poseída, la famosa Mansión Rosenheim construida en 1902, y donde habitan los espíritus de sus habitantes anteriores y el de sus víctimas. La segunda temporada, titulada *Asylum* –estrenada el 17 de octubre de 2012 y cuyo final fue el 23 de enero de 2013 –, tiene lugar en Massachusetts, en el año 1964, y recorre las historias de los pacientes y del personal de una institución para criminales psiquiátricos que funciona en la Mansión Briarcliff, construida en 1910 y refuncionalizada en la década de 1960 como un nosocomio para pacientes psiquiátricos. La tercera temporada, *Coven* –que salió al aire desde el 9 de octubre de 2013 al 29 de enero de 2014– se ubica en New Orleans, Luisiana, durante el año 2013, y se centra en un grupo de brujas, descendientes de Salem, que viven en una Academia y luchan por su supervivencia. La cuarta temporada, denominada *Freak Show* –transmitida desde el 8 de octubre de 2014 al 21 de enero de 2015–, a la que nos referimos en ocasión de las Jornadas llevadas a cabo en la ciudad de Paraná en 2015, se centra en las historias de los personajes de uno de los últimos freak shows estadounidenses, en Jupiter, Florida, hacia comienzos de la década de 1950, y sus esfuerzos de permanecer unidos y vigentes, sobre todo en el contexto del crecimiento de otros medios de entretenimiento e información. La quinta temporada, *Hotel* –

emitida desde el 7 de octubre de 2015 al 13 de enero de 2016–, tiene lugar en la ciudad de Los Ángeles, en el año 2015, y se concentra en las historias que suceden al interior del enigmático hotel Cortez, todas de carácter bizarro y de la mano de su dueña, una Condesa muy a la moda y con rasgos vampirescos y fetichistas. La sexta temporada, titulada *Roanoke* –transmitida del 14 de septiembre al 16 de noviembre de 2016–, se desarrolla en Carolina del Norte, en el año 2016, y retoma los sucesos paranormales que tienen lugar en una casa aislada en el campo y construida por los *Shakers* o *Shaking Quakers* a fines del siglo dieciocho. La séptima temporada, denominada *Cult* –estrenada el 5 de septiembre de 2017–, se desarrolla en Michigan; el relato inicia el día después de la elección en Estados Unidos que llevó a Donald Trump a la presidencia y explora el advenimiento de un culto que aterroriza la ciudad, en el contexto de euforia y terror que siguió a las elecciones presidenciales.

El presente trabajo explora la segunda temporada, *Asylum*, con el fin de vincular el relato con la situación de la salud mental y la institucionalización de los pacientes psiquiátricos en los Estados Unidos de los sesenta.

Un número importante de trabajos publicados en las décadas de 1950 y 1960 (Stanton and Schwartz, 1954; Belknap, 1956; Dunham and Weinberg, 1960; Strauss et al., 1964; y Scheff, 1966) dan cuenta del gran problema que atravesaba el sistema de salud mental en los Estados Unidos en esos años, en especial, la cuestión del impacto de la hospitalización o institucionalización en los pacientes. Muchos de estos estudiosos, sociólogos en algunos casos, observaron, entrevistaron de manera informal o incluso se hicieron pasar por pacientes para obtener información. En general, todos criticaron el modelo de hospital psiquiátrico del momento y lo acusaron de tener un efecto perjudicial para los pacientes. Las instituciones se describen en esos textos como sistemas autoritarios que fuerzan a los pacientes a definirse a sí mismos como personas mentalmente enfermas, obligándolos a modificar su forma de pensar y pensarse, y a aceptar humillaciones y restricciones con el único fin de ajustarse a las normas y a la vida de la institución.

Uno de los primeros esfuerzos organizados a favor de los pacientes psiquiátricos se puede rastrear en el siglo diecinueve, período durante el cual la situación de estos pacientes se encontraba en, tal vez, su peor momento. Actitudes muy negativas hacia la salud mental eran muy frecuentes, lo que llevaba a la estigmatización de los pacientes y a su encierro y aislamiento en condiciones antihigiénicas y muy crueles. Una de las primeras voces en denunciar esta situación, hacia la década de 1840, fue el de la activista estadounidense Dorothea Dix, quien luchó por los derechos de los indigentes con problemas

psiquiátricos, y cuya lucha llevó a la creación de la primera generación de asilos mentales en los Estados Unidos.

Luego, en el siglo veinte, se comienza a consolidar el movimiento a favor de la salud mental, el que inicia tal vez de manera más organizada en 1909 con la creación del Comité Nacional de Higiene Mental, cuyo principal objetivo fue la preservación de la salud mental, junto con la prevención de trastornos psiquiátricos y la mejora en la atención y el cuidado de los pacientes. Su fundador, Clifford Whittingham Beers, luego de haberse graduado de la Universidad de Yale, fue confinado a una institución mental privada por depresión y paranoia. Fue también encerrado en hospitales privados e instituciones públicas, donde vivió, experimentó y fue testigo del maltrato del personal de las instituciones. Su libro *A Mind That Found Itself* (1908), en el que relata, de manera autobiográfica, los abusos que sufrió durante su institucionalización, sin duda, fue fundamental en la consolidación y crecimiento del movimiento por los derechos de los pacientes psiquiátricos.

Hacia la década de 1940, el denominado Movimiento por la Higiene Mental fue cambiando y transformándose en lo que dio a llamarse luego Movimiento por la Salud Mental. Su foco también se amplió, si bien siguió sosteniendo que la salud mental era responsabilidad del Estado y, por ende, sus seguidores presionaban en los ámbitos políticos para que se logre regular la salud mental, en general, y el compromiso involuntario de los pacientes y procedimientos especiales para los delincuentes con enfermedades mentales, en particular. En 1946, Harry Truman firmó y puso en vigencia la Ley Nacional de Salud Mental, que creó el Instituto Nacional de Salud Mental y asignó fondos del estado a la investigación sobre las causas y tratamientos para las enfermedades psiquiátricas. En los cincuenta (del siglo veinte) continuó la idea de que el Estado era el principal responsable no solo del cuidado de los pacientes en las instituciones, sino también de aquellos que no se encontraban institucionalizados.

Más allá de algunos avances, la situación de los pacientes y de la institucionalización durante el siglo veinte no mejoró sustancialmente. Una de las evidencias más claras, y tal vez con mayor impacto, fue la publicación del libro de Erving Goffman en 1961 titulado *Asylums: Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates*. Goffman fue un sociólogo y escritor canadiense y estadounidense –nació en Alberta en 1922 y murió en Filadelfia en 1982–, considerado por muchos uno de los sociólogos más influyentes del siglo veinte. El texto de Goffman tuvo un impacto muy significativo sobre la cuestión de la institucionalización, y al día de hoy continúa siendo un clásico de referencia. Fue uno de los primeros trabajos sociológicos sobre la situación social de los

pacientes mentales en un hospital, desde la mirada del paciente. Goffman se hizo pasar por un empleado del hospital por un año, una suerte de asistente del director deportivo del hospital, y recogió durante ese tiempo una gran cantidad de datos etnográficos sobre aspectos muy puntuales de la vida social de los pacientes. Entre otros temas, a lo largo de los cuatro ensayos que componen el texto, Goffman detalla y explica su teoría de la denominada “institucional total”. Si bien, el texto ha recibido numerosas críticas –un artículo que las sintetiza con bastante elocuencia es *Goffman’s Asylums and the Social Situation of Mental Patients* de Raymond M. Weinstein, Universidad de Carolina del Sur, quien sostiene que la mirada de Goffman sobre los hospitales psiquiátricos no es completa ya que, según el autor, no contempla los problemas psiquiátricos de los pacientes– el impacto que tuvo al momento de su publicación y durante muchos años después no se puede negar. Desde ese lugar, entonces, se propone poner en diálogo este texto con la miniserie *Asylum*.

La segunda temporada de *AHS* tuvo en general una muy buena recepción, sobre todo después de la primera, la que, si bien gozó de una notoriedad importante por su novedad, en general no logró atrapar a la audiencia e integrarla al mundo que proponen sus creadores a lo largo de la antología. *Asylum*, en cambio, logró no solo captar la atención de un público más grande, sino además generar casi un movimiento de seguidores de la antología que, a más de cinco años, parece sostenerse con bastante fuerza y haber crecido notablemente. La temporada se compone de trece episodios que se conectan a partir de las referencias temporales –con constantes escenas retrospectivas y prospectivas– iniciando en 2012, trasladándose sobre todo a la década de 1960 en los episodios intermedios, y regresando, en el último, al año 2013.

La temporada inicia en 2012, con el episodio titulado, irónicamente, “Welcome to Briarcliff”, con una pareja joven de recién casados que, en su luna de miel, visitan lugares poseídos de los Estados Unidos, y se encuentran en esta ocasión explorando la Mansión Briarcliff, un asilo aislado en la zona rural de Massachusetts para pacientes criminales psiquiátricos que se encuentra, desde hace décadas, abandonado. Enseguida, nos transportamos a 1964, cuando Briarcliff estaba en pleno funcionamiento, y vemos a uno de sus internos más famosos, Kit Walker, acusado de ser el temido asesino serial “Bloody Face”, pero cuyos lapsus de recuerdos sugieren algo mucho más siniestro detrás de su aparente historia. Uno de los personajes centrales del relato también aparece en esta temporada, la periodista Lana Winters, quien fue enviada a cubrir la internación del famoso asesino serial, y quien se enfrenta a la Hermana Jude, la administradora autoritaria y sádica de la institución. Ante las incisivas preguntas

de la periodista, la Hermana Jude pronto encuentra en la periodista una enemiga y posible amenaza de su estatus y de la permanencia de su institución. Por su parte, la Hermana se siente sexualmente atraída al fundador del sanatorio, Monseñor Timothy Howard, un sacerdote muy ambicioso con intenciones de ser el próximo Papa. Conocemos, a través de Kit, a algunos de los otros internos en las áreas comunes del asilo. Shelley, una mujer acusada de ser ninfómana y que mantiene relaciones sexuales con el personal del hospital. Grace, una paciente aparentemente sana, que ingresa a Briarcliff por haber asesinado a su madrastra y a su padre que abusaba sexualmente de ella. Spivey, un matón del asilo, con una personalidad muy fuerte, antisocial, y posiblemente pedófilo y coprófago. También conocemos a otros integrantes del personal del internado, como al Dr. Arthur Arden, el médico del hospital, un criminal de guerra nazi, quien se sospecha experimenta con los pacientes, sobre todo aquellos que no tienen familiares conocidos, utilizando las técnicas nazis en busca de la inmunidad e inmortalidad. Entre otras acciones, que sirven para presentar los personajes y poner en escena alguno de los principales conflictos, además de la locación espacial y temporal, hacia el final vemos que el Dr. Arden envía a una de las monjas de la institución, la Hermana Mary Eunice, a alimentar a unas aparentes bestias que viven en el bosque que rodea la mansión. Mientras tanto, la periodista, Lana haciendo caso omiso de las advertencias de la Hermana Jude, explora la institución, con la intención de desenmascarar a sus administradores y denunciar los maltratos que reciben sus pacientes, pero es atacada por algo o alguien en uno de los siniestros pasillos, y encerrada en una de las habitaciones como una nueva paciente. La Hermana Jude habría logrado, a través de amenazas, que la pareja homosexual de Lana firme los papeles solicitando su internación.

Las escenas son, sin duda, muy elocuentes, y la vinculación con la descripción que Goffman hace de los psiquiátricos como instituciones totales, evidente. La imagen sombría que pinta Goffman sobre la situación de los pacientes deriva, precisamente, de lo que él denomina el modelo de institución total. Ubica a los hospitales psiquiátricos en la misma categoría que las prisiones, los campos de concentración, monasterios, orfanatos y organizaciones militares. Las instituciones totales son lugares de residencia y trabajo en los que una gran cantidad de personas se encuentran aisladas de la sociedad por un período de tiempo. Se produce, según el autor, una división fundamental entre un gran grupo de internos, aquellos que son manejados y manipulados, y un pequeño grupo que los administra representado por el personal de la institución. Las necesidades humanas más básicas se disponen de manera impersonal y

burocrática, y la distancia social entre los dos grupos es tan grande que uno tiene a ser hostil hacia el otro. A Goffman, principalmente, le interesan los detalles y las consecuencias de la hospitalización psiquiátrica, además de los efectos de lo que denomina la institucionalización. Describe de qué manera la institucionalización socializa a las personas en roles bien demarcados, como por ejemplo el del buen paciente, es decir, alguien inofensivo, monótono y muy reservado, una condición que, en muchos casos, refuerza la cronicidad de ciertas enfermedades mentales, entre otras tipologías. Goffman, además, indica que las instituciones totales afectan las interacciones entre las personas. Al ingresar a un establecimiento de este tipo, según el autor, un número de procesos se ponen en marcha que se dirigen a destruir la identidad del interno, a fin de crear un nuevo yo. La persona es despojada de los roles sociales usuales, despojada de sus identidades. El interno sufre de una mortificación de su ser, a través del abuso físico y social. El contacto con personas externas es limitado y, cuando sucede, los reclusos no pueden evitar que sus visitantes los vean en circunstancias extremadamente humillantes.

Ejemplos de estos procesos en la miniserie abundan. Los episodios desarrollan un sinnúmero de tópicos, con un especial foco en las relaciones que se gestan al interior de la institución, por lo que la problemática de la situación social (o antisocial) asociada al proceso de institucionalización es permanente en toda la miniserie. En el último episodio, titulado "Madness Ends", nos encontramos con Johnny Morgan, en el año 2012, un hombre de unos cuarenta años, que se encuentra recorriendo el asilo, abandonado y cerrado al público, mientras escucha un audiolibro titulado *Tales from Briarcliff*, texto escrito y leído por Lana Winters, la periodista que estuvo internada en contra de su voluntad en el asilo y que logró escapar después de un tiempo, convirtiéndose, a partir de esa experiencia, en una reconocida periodista del medio. Johnny es el hijo biológico de Lana y otro personaje de la miniserie, el Dr. Oliver Thredson, un psiquiatra asignado por el tribunal que fue a la Mansión Briarcliff para evaluar la habilidad de Kit Walker, el supuesto asesino serial acusado de ser "bloody face", para ser juzgado en la corte. Johnny, que desde pequeño demostró tener fuertes impulsos sádicos y que pasó por numerosas casas cuna, hogares temporarios y, finalmente, la prisión, pudo reconstruir parcialmente su historia, y está detrás de su madre, Lana, y su padre, el psiquiatra Dr. Thredson, quien es en realidad el asesino serial "bloody face". Johnny, a partir de su experiencia de abandono, guarda un enorme rencor contra su madre, y un fuerte vínculo con su padre, a tal punto que está decidido a continuar su carrera y mantener viva la figura de "bloody face" en el presente. Nos trasladamos a 1971, y Lana

Winters con su equipo de televisión logran ingresar a Briarcliff, a través del túnel secreto en el que ella fue secuestrada años atrás, para filmar lo que se dio a llamar “Briarcliff Exposed”, que la lanzó a la fama. Luego, nos trasladamos a un espacioso departamento en Nueva York, en el año 2013, donde Lana y su pareja Marian viven juntas. Lana se prepara para una entrevista en televisión, a fin de referir a su carrera y su experiencia en el asilo, desde su escape a la forma en que logró exponer a la institución, sus administradores y cómo logró que la cierren indefinidamente. Lana admite, además, que se vio forzada a abandonar a su hijo, entre otras circunstancias de su experiencia nunca antes reveladas. Cuando termina la entrevista y el equipo se retira del departamento, curiosamente Lana sirve dos tragos. Siempre supo que no había quedado sola en la habitación, sino que Johnny, su hijo, había presenciado toda la entrevista y se encontraba escondido muy cerca de ella. Luego de un intercambio, Johnny amenaza a Lana con un arma, apuntándola directamente a su cabeza, pero ella logra convencerlo de que él no es un asesino como su padre. Mientras Johnny baja su arma, Lana se la quita y lo mata de un tiro directo a la cabeza. Luego, nos transportamos nuevamente a 1964, cuando Lana ingresa por primera vez a Briarcliff, insistiendo ante la Hermana Jude que quiere entrevistar a “bloody face”. Ante su insistencia, la Hermana Jude le advierte a la periodista, cuando dice “If you look in the face of evil, evil’s going to look right back at you”.

En los sesenta, la cantidad estimada de personas en hospitales psiquiátricos en los Estados Unidos era de unos 560.000. En los últimos años, esa cifra disminuyó a alrededor de 40.000. Durante los cincuenta y sesenta, nuevas drogas y tratamientos fueron desarrollados y probados en cientos de pacientes. Se implementó la terapia de electroshock y la lobotomía, por ejemplo, si bien se desarrollaron algunas drogas que con el tiempo resultaron muy importantes para el tratamiento de muchos síntomas asociados a desórdenes mentales. Sin embargo, la experimentación en los pacientes era muy común y no se encontraba del todo regulada o penalizada. Un caso que cobró notoriedad fue el de la prisión Holmesburg en Filadelfia, otra institución total, en la que se llevaron adelante experimentos médicos en seres humanos. Los asilos o instituciones psiquiátricas en los Estados Unidos se han convertido, incluso, en lugares turísticos, sobre todo algunos a partir del impacto de esta miniserie. Algunos de los más conocidos son:

- El *Trans-Allegheny Lunatic Asylum*, en Weston, West Virginia, construido en 1864. Una investigación de 1949, llevada a cabo por la Charleston Gazette, encontró pacientes encerrados en jaulas, lobotomías que se hacían con instrumentos rudimentarios como picahielos, y cientos de pacientes

descuidados y abandonados. Recién cerró sus puertas en 1994.

- El *Byberry Mental Hospital*, en Byberry, Pennsylvania, que inició sus actividades en 1907 y cerró en 1987. Conocido porque Charlie Lord, un integrante del personal del hospital, denunció lo que vio en sus años de trabajo allí; describió la forma en que los pacientes, viviendo en condiciones inhumanas y superpobladas, dormían sobre sus propias heces y orina. En general, las condiciones higiénicas eran tremendas, y a cientos de pacientes se los dejaba recorrer los pasillos completamente desnudos.
- El *Danvers State Hospital*, en Danvers, Massachusetts, que funcionó desde 1878 a 1992. Ubicado en el pueblo conocido como Salem, los métodos agresivos de tratamiento son los que dieron a conocer este lugar, desde el uso de chalecos de fuerza y terapia de shock hasta lobotomías a gran escala.
- El *Bloomington Insane Asylum*, en Morningside Heights, New York City, que operó desde 1821 a 1880. Conocido también por la valentía de un hombre, un tal Sr. Chambers, que se internó por diez días a fin de denunciar las prácticas inhumanas de la institución. Al salir, publicó un texto donde detalla estas prácticas, que incluían a pacientes a quienes se los pateaba y ahogaba hasta perder la conciencia y a otros que eran inducidos al suicidio a través del tormento sistemático.
- El *Pilgrim Psychiatric Center*, en Brentwood, New York, que inició en 1941. Conocido en su época por prácticas excesivas, como terapia de shock, lobotomías prefrontales, terapia de shock con insulina, cuyo propósito era inducir un coma, entre otros. Aún sigue funcionando.
- El *Greystone Park Psychiatric Hospital*, en Morris Plains, New Jersey, que inició sus operaciones en 1876. Conocido por haber albergado a más de 2400 pacientes en un lugar que no puede alojar a más de 1600. También administraba terapia de shock con insulina, terapia electroconvulsiva, entre otras. Conocida por los relatos de abusos sexuales, suicidios y muertes. Sigue operando hoy.
- El *Overbrook Insane Asylum*, en Cedar Grove, New Jersey, que funcionó desde 1896 a 1975. Conocido también por el trato inhumano. En general los pacientes estaban en una situación total de negligencia, a tal punto que, en 1971, veinticuatro pacientes murieron de frío abandonados en sus camas.
- El *Topeka State Hospital*, en Topeka, Kansas, que empezó a funcionar en 1872. Denunciado por abusos y violaciones a los pacientes. Según un informe, muchos pacientes estaban encerrados con correas de cuero por tanto tiempo que la piel había comenzado a crecer alrededor de las correas. El hospital saltó a la fama por castrar a sus pacientes. Cerrado recién en

1997.

- El *Athens Lunatic Asylum*, en Athens, Ohio, que funcionó desde 1874 a 1993. Popular en el siglo diecinueve por atender la condición médica de la época conocida como “histeria”, es decir, aquellas mujeres que exhibían emociones muy fuertes y deseo sexual.
- El *Pennhurst Insane Asylum*, en Spring City, Pennsylvania, que funcionó desde 1908 a 1987, y construido para “educar y cuidar a los discapacitados mentales”. Conocido porque en 1968, precisamente y en alusión a nuestra miniserie, un corresponsal de la CBS10, Bill Baldini, televisó un *exposé* de la institución que dio a llamar “Suffer the Little Children”. El reportaje mostró condiciones desgarradoras: gritos de niños que se encontraban desatendidos, abusos físicos y sexuales a gran escala y una falta general de empatía hacia los pacientes. El reportaje dio a conocer que aquellos niños que mordían a otros recibían primero una advertencia y, al ser amonestados por segunda vez, se les arrancaban los dientes directamente.

Entendemos que, más allá de los grandes cambios que seguramente se han producido en el sistema de salud mental, la miniserie se ubica en un contexto muy particular para tratar el tema, la década de 1960, que fue testigo de no solo estas monstruosidades al interior de algunos hospitales e instituciones psiquiátricas, sino también de un gran número de denuncias, como la encarnada por Goffman y que referimos previamente, y un movimiento de “desinstitucionalización” que cobró mayor vigor a partir de esta época. Seguramente, la miniserie nos lleva también a preguntarnos acerca de la situación real del sistema de salud mental hoy y, retomando el concepto central de Goffman, la situación social de los pacientes, ya sea de aquellos que están en el sistema como de los que no están.

Referencias

- Belknap, I. (1956). *Human Problems of a State Mental Hospital*. New York: McGraw-Hill.
- Dunham, H. W., y Weinberg, S. K. (1960). *The Culture of the State Mental Hospital*. Detroit: Wayne State University.
- Goffman, E. (1961). *Asylums: Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates*. New York: Doubleday Anchor.
- Scheff, T. J. (1966). *Being Mentally Ill: A Sociological Theory*. Chicago: Aldine.
- Stanton, A. H. y Schwartz, M. S. (1954). *The Mental Hospital*. New York: Basic Books.
- Strauss, A., Schatzman, L., Bucher, R., Ehrlich, D., y Sabshin, M. (1964). *Psychiatric Ideologies and Institutions*. New York: Free Press.

¿UN NUEVO EXTRAÑO?: LA CONFIGURACIÓN DE UN
SUBGÉNERO DEL HORROR, LA FANTASÍA Y LA CIENCIA
FICCION EN LA ANTOLOGÍA NEW WEIRD DE JEFF Y ANN
VANDERMEER

IS THERE A NEW WEIRD? THE CREATION OF A HORROR SUB-GENRE,
FANTASY AND SCIENCE FICTION IN THE NEW WEIRD
ANTHOLOGY BY JEFF AND ANN WENDERMEER

Paul Nogueroi*

RESUMEN

El *New Weird* es una etiqueta que la prensa anglosajona ha utilizado en los últimos años para englobar un conjunto de textos que combinan elementos de la fantasía, el terror y la ciencia ficción. El origen de este mote se debe a una antología publicada por Jeff y Ann Vandermeer en 2008, que recopila la obra de varios autores de diferentes épocas, desde la segunda mitad de los 90 hasta el 2005, pero que también incluye textos publicados anteriormente. El objetivo de nuestro trabajo será abordar este corpus desde una perspectiva genérica y analizar cuáles son las características que permiten enmarcarlos dentro de esta clasificación, delimitar sus influencias y definir su identidad y su autonomía con respecto a otros subgéneros.

Para esto se partirá de la ya mencionada antología, y se tendrá en cuenta el criterio de selección y clasificación, para poder determinar si el *New Weird* existe como un subgénero o es simplemente un rótulo comercial o el capricho de un autor.

Palabras clave: ciencia ficción, horror, *New Weird*.

* El autor pertenece a la Universidad de Cuyo, Argentina, (paul_nogueroi@live.com).

ABSTRACT

The New Weird is a label that the Anglo-Saxon press has recently used to bring together a group of texts that combine elements of fantasy, horror and science fiction. The origin of this term can be found in the anthology published by Jeff and Ann Vandermeer in 2008 that compiles the work of several authors during different periods, covering the second half of the 1990s to 2005. It also includes some other texts that were published before this time.

This paper intends to approach this corpus from a genre perspective and analyse which characteristics they share to be framed within this classification, narrow down their influences and define their identity and autonomy with regard to other sub-genres.

The starting point will be the aforementioned anthology; the selection criteria and classification will be taken into account to determine whether the New Weird can be considered a sub-genre or just a label used for commercial reasons or a whim of an author.

Key words: science fiction, horror, New Weird

En el momento de realizar una investigación literaria, la clasificación genérica es una problemática que forma parte de la agenda de los investigadores de distintas disciplinas desde siempre. El afán clasificatorio, tan cuestionado como necesario, que nos lleva a recurrir a etiquetas y a buscar rasgos comunes entre ciertos grupos de textos, puede tener varias finalidades: Desde el propósito puramente académico y formal de simplificar el estudio de un corpus de textos, hasta fines comerciales, cuando un subgénero sirve para identificar los gustos determinados de un público específico y ofrecer una clasificación simple que pueda ser reconocida rápidamente por el consumidor.

En el caso de la cultura de masas, como es el caso de la literatura de fantasía y ciencia ficción en su mayoría, esta segunda finalidad es la más frecuente, y ha dado lugar a varias clasificaciones y subclasificaciones que siempre generan debates y discordias. Este es el caso del *New Weird*, un rótulo que ha sido utilizado por la crítica y las editoriales para enmarcar un nuevo tipo de literatura de género, que entró en la escena literaria inglesa y norteamericana a partir del año 2003 con la publicación de la novela *Perdido Street Station*; dio lugar a varias discusiones que se realizaron en el foro de la publicación digital *Third Alternative* y se cristalizó en la antología *The New Weird*, publicada por Ann y Jeff Vandermeer en el año 2008.

Ralph Cohen, en su texto *Genre Theory, Literary History, and Historical Change*, publicado en 1991, señala un cambio en los estudios de la clasificación genérica de los textos, que pasaron de identificar y clasificar entidades conformadas por

textos provenientes de diferentes momentos históricos, a su estudio en cuanto procesos históricos concretos.

En el trabajo *There Is No Such Thing as Science Fiction*, publicado por Mark Bould y Sheryll Vint (2009), establecen que estos subgéneros de la ciencia ficción no existen como tales, sino que son construcciones hechas a partir de diversas influencias:

genres are never, as frequently perceived, objects which already exist in the world and which are subsequently studied by genre critics, but fluid and tenuous constructions made by the interaction of various claims and practices by writers, producers, distributors, marketers, readers, fans, critics and other discursive agents (p. 14).

los géneros no son nunca, como se percibe frecuentemente, objetos que existan realmente en el mundo y que luego sean estudiados por los críticos de género, si no construcciones fluidas y tenues hechas a partir de la interacción de los reclamos y las prácticas de escritores, productores, distribuidores, vendedores, lectores, fanáticos, críticos y otros agentes discursivos.

En el prólogo a su antología, titulado *The New Weird: "It's Alive?"*, Jeff Vandermeer responde a una necesidad recurrente de la Ciencia Ficción y realiza los procedimientos típicos en toda identificación de un subgénero: intenta establecer un marco para su construcción, especificando sus orígenes, su alcance en los medios de comunicación, ubicando los principales lugares de producción y, por supuesto, seleccionando e identificando un corpus de textos canónicos. Incluso esboza su propia definición, y transcribe textualmente el debate que se dio en las redes sobre la existencia o no de un *New Weird* como tal. El criterio de selección es histórico y cronológico, señalando una relación de causalidad entre los autores que influyeron el movimiento junto con aquellos que lo conforman.

De esta obra podemos deducir que, más allá de si el *New Weird* es o no una clasificación genérica o un movimiento fundado, es claro que el término alcanzó un punto cúlmine y una gran difusión a partir de la obra del escritor China Mieville. El *New Weird* tiene su origen en las influencia de numerosos escritores del género "weird" clásico como Lovecraft y Clark Ashton Smith, con sus monstruosidades inconmensurables y sus narraciones escalofriantes. Su progreso ha sido la evolución o mutación de diversas ramificaciones de subgéneros. La influencia de los relatos de Kafka, como inspiración de muchos de los referentes *New Weird*, se hace evidente en la lógica interna de los relatos. Como así también los rasgos del "New Wave" de los años sesenta, en figuras como M. John Harrison, J. G. Ballard y Michael Moorcock, de los cuales extrae la complejidad psicológica

de sus personajes, la ruptura de los elementos convencionales del terror, así como la tendencia a la combinación genérica. Su aparición comenzó a gestarse en los relatos de Jack Vance y, sobretudo, en los estímulos de Clive Barker, y sus deformaciones humanas y el planteo realista del terror, confundándose con los géneros “slipstream” (género definido por Bruce Sterling como “el que te hace sentirte raro en el siglo XX”) e “intersticial” (el género inclasificable, toda obra que intente no ser llevada al mercado de manera experimental y que se considera perdida entre espacios clasificatorios). Encuentra finalmente su lugar en “La estación calle perdido” de China Mieville, y de ahí en adelante se vuelve una constante que pasa por escritores como K. J. Bishop, Paul Di Fillippo’s y Steph Swainston’s. Es, nada más ni nada menos, que M. John Harrison quién finalmente le da nombre en el foro de debate de *The Third Person* en el que participaron varios autores como John Powell, Zali Krishna, Des Lewis, Johnatan Strahan, entre otros ya mencionados.

Se podría decir que en estos relatos la configuración de lo fantástico está más cerca de los cuentos de hadas que del *fantasy* sofisticado de J.R.R. Tolkien o Ursula K. Leguin, pero las intrigas políticas de obras como *La ciudad y la ciudad* hacen pensar en las civilizaciones de *Fundación* de Asimov u otras Space-Operas de Ciencia Ficción con acentuados elementos cívicos. Además, en otros casos, el policial negro aporta su estructura de la trama. En cuanto a la influencia de otros “subgéneros literarios”, se reconoce que toma de la ciencia ficción la actitud especulativa y algunos conceptos científicos (como los implantes cibernéticos), pero moderados, y muchas veces en función de la fantasía o el terror, que son las influencias más fuertes y más evidentes.

Con la moda del New Weird transformándose en otros géneros, tomando en cuenta los rasgos que la hicieron peculiar y los que lo distinguen de géneros similares como el slipstream o el intersticial, es posible tomar la definición encontrada en la antología de Vandermeer (2008) e interpretarla de la siguiente manera:

“New Weird es una ficción de fantasía urbana, que sitúa sus historias en escenarios underground tomando como punto de partida modelos realistas (y en ocasiones incluye elementos jurídicos y políticos) para construir configuraciones propias en donde se combina la fantasía, la ciencia ficción y el horror. En estos relatos, los personajes conviven en mundos donde la realidad que todos conocemos es consciente de los elementos extraños que penetran en ella, pero se somete a la existencia de esa “extrañez” (que muchas veces se rige mediante leyes e instituciones que la regulan y la aplican) y en algunos casos pueden llegar a cuestionarla, pero en la mayoría de los casos conviven con ella de forma natural.

La consciencia de lo extraño aleja a estas narraciones de la tradición fantástica romántica, en la que el elemento sobrenatural subvierte un escenario conocido o cotidiano. Esta “extrañeza” se mantiene latente y se consolida en el texto y en la vida de sus personajes mediante el uso de técnicas posmodernistas por parte de los escritores, sin caer en la pura experimentación ni atentar contra un desarrollo narrativo tradicional” (p. XVI).

La antología de Vandermeer incluye cuatro apartados. El primero, llamado *Stimuli*, está dedicado a los autores que él considera como precursores del género, sin señalar cuáles son los criterios de selección que prioriza. En el segundo, *Evidence*, incluye textos que él considera representativos del género y que han sido escritos en un tiempo cercano a la publicación del libro. En este apartado se encuentran relatos de Jeffrey Thomas, Jay Lake, Leena Krohn, Alistair Reene y, por supuesto, el mismo China Mieville. En el tercero, llamado *Symposium*, transcribe las discusiones sobre el New Weird que se dieron a comienzos de la década del 2000, y en *Laboratory* nos muestra el resultado de un experimento narrativo: retar a un escritor a que escriba un texto con las características del *New Weird*. Estos apartados responden claramente a la necesidad de darle unidad a un conjunto de textos disímiles entre sí, intentando establecer características comunes, e incluso incitando a los escritores a producir nuevo material, una vez ya elaboradas esas características.

Si realizamos un análisis de los textos que han sido clasificadas bajo el rótulo de *New Weird*, y las novelas *La ciudad y la ciudad* y *La Estación de la calle perdido*, de China Mieville, podemos encontrar elementos comunes que nos permiten enmarcarlos dentro de una corriente estética particular, aunque los resultados han sido disímiles.

La única constante incuestionable en estos textos se da en su ambientación. En todos los casos, las historias se ubican en entornos urbanos, ciudades que, si bien según el caso tienen mayor o menor referencialidad con espacios reales y reconocibles, siempre o casi siempre son productos de la imaginación del autor. Una de sus principales características gira en torno al concepto de “normalidad”, entendida como todo aquello que se da por natural dentro de la narración y que los personajes no cuestionan. En algunos de estos textos hay una línea muy delgada que separa la realidad de la fantasía, y sus personajes entran en contacto con elementos sobrenaturales, sin dejar de ser conscientes de esto, lo que los sumerge en una incertidumbre paranoide sobre qué es real y qué no. Por ejemplo, en *La Ciudad y la Ciudad*, los habitantes de Belz, una imaginaria ciudad-estado en Europa Oriental, conviven en el mismo espacio físico con otra ciudad, la vecina UI-Qoma. Esta situación, que parte de una

hipótesis especulativa propia de la ciencia ficción (“¿qué sucedería si dos ciudades convivieran en un mismo punto?”) se prueba mediante procedimientos realistas, como la aplicación de instituciones o leyes propiamente humanas (por ejemplo, dentro del mundo de la novela, estas ciudades son reconocidas por la ONU) pero que son aplicadas por entidades sobrenaturales (existe una “policía fronteriza fantasma” llamada “La Brecha”, encargada de impedir que un habitante de una ciudad entre en contacto con la otra).

Con esta premisa, la historia sigue el esquema narrativo propio de una novela policial: la muerte de una joven estudiante extranjera mueve a la policía de ambas ciudades en búsqueda de su asesino, el cual parece saber esquivar las leyes fronterizas. La historia gira alrededor de la búsqueda de una tercera ciudad de leyenda llamada Orciny, que era objeto de investigación de la joven en el momento de su deceso. Esta figura de un elemento sobrenatural encargado de administrar una justicia civil e identificable con la justicia humana también aparece en el relato “The Wizard of Ooze” de Jay Lake.

En otra ciudad, llamada Ooze, un policía, proveniente de una estripe de gente-sombra, lleva a un payaso criminal a ser juzgado por la autoridad del lugar: el Rey Lagarto. En este caso, no solo se repite el concepto de policía sobrenatural, sino que también hay una identificación entre el personaje y la ciudad: este “ser-sombra” es una de las tantas sombras que forman parte de la configuración de Ooze, la “ciudad-sombra”.

Si bien en algunos relatos tanto los personajes como los entornos son sobrenaturales, y en otros no, todos los textos New Weird se rigen por leyes que responden a una lógica propia de los mundos que construyen. Aunque algunas veces (como en los textos de China Mieville), los personajes advierten esta extrañeza, generalmente no se cuestiona, y esta nunca deja de formar parte del sentido real que compone su mundo. Los personajes están acostumbrados a ser parte de esa extrañeza, pero es el lector el que la percibe, y en eso residen los vínculos de esta literatura con el *Weird* y la literatura de horror.

Los personajes pueden ser seres de cualquier tipo de índole, desde humanos normales, a objetos que cobran vida o están artificialmente animados, o son híbridos entre humanos y animales, o humanos y máquinas, pero siempre poseen conciencias humanas y sus cuerpos responden a una concepción antropomórfica en la mayoría de los casos. Sin embargo, en algunos personajes y situaciones se presenta la deformación extrema del cuerpo humano, que tiene punto de partida en el horror grotesco de Clive Barker

Los protagonistas son siempre seres corrientes en su contexto y generalmente no trascienden su entorno. Rara vez son figuras públicas con reconocimiento o

héroes legendarios. Siempre tienen un trabajo fijo y una vida normal entre sus pares. Además, habitan ambientes suburbanos, marginales, no en los centros de poder.

En rasgos generales, el concepto central gira más en torno al impacto o aceptación de lo extraño y no su significado simbólico, político y social. No importan tanto las críticas sociales, como la reacción del ser humano ante lo extraño y cómo se rinde ante él, adaptándolo a su vida a través del miedo o la paranoia. Este concepto general podría denominarse *sumisión ante lo extraño*, según nuestro planteo, la característica más representativa del New Weird. De todas formas, el factor político se hace presente en varios textos, sobre todo en el planteo realista, burocrático y legalista de las obras de China Mieville, o en relatos como "Inmolation", de Jeffrey Thomas, ubicado en la ciudad ficticia de Punktown, en la que unos seres robóticos artificiales creados por unas pequeñas empresas se disputan en una lucha de clases. También es sencillo encontrar leves roces con la crítica social o la concientización en su subtexto. Por ejemplo, en relatos como "Covehite", se presentan unas plataformas petrolíferas, que cobran vida y tienen instintos animales, tocando el tema del cambio climático e impacto que el hombre produce en la naturaleza,

Como ya se ha mencionado, la urbanización juega un rol clave y se ve en las ciudades, sus texturas y detalles. Los lugares donde transcurren las historias son de suma importancia en la configuración de la fantasía, al punto que los ambientes o edificaciones pueden ser personajes en sí mismos. Suelen ser ciudades pobladas, concentradas, actuales y llenas de vida. En la narración son clave las descripciones, las texturas, los detalles de las construcciones, los edificios, los nombres de las calles, barrios y distritos, las formas en que sus habitantes viven, sus costumbres, eventos y maneras de expresarse. Esta descripción de lo urbano está siempre en función de la sumisión a lo extraño, rasgo que le conecta con el *Weird Fiction* y de autores como H. P. Lovecraft.

En conclusión, sin ser una entidad estable ni un compartimento estanco, el *New Weird* tal como lo describe Vandemeer representa un conjunto de características estéticas que comparten varios textos en común que han sido escritos desde la segunda mitad de los 90s hasta el comienzo de la entrada del nuevo milenio, ha tomado otros rumbos en el último tiempo y permite identificar a varios referentes de diferentes expresiones artísticas. Si entendemos a los subgéneros de la literatura como algo variable y configurado a partir de los debates de la crítica, la audiencia y los medios masivos de comunicación, podríamos considerarlo como tal pero, si no, simplemente es un punto de referencia para expandir nuestros mundos de fantasía y ciencia ficción, y para una vez más borrar los límites entre

las clasificaciones genéricas del pasado.

Desde la fantasía propiamente dicha al policial negro, pasando por el terror y la ciencia ficción, el New Weird usa un poco o mucho de varios géneros provenientes del “weird fiction” y los mezcla con sus influencias rupturistas y anticlasificadoras del “new wave” para darles una patada de arranque que culminará en una especulativa realidad mediada por una aterradora fantasía.

Más allá de las tentativas casi forzosas de sus autores por darle una clasificación en el tiempo, a pesar de sus rasgos disímiles y variadas influencias, esta época precisa constantemente de métodos de filtración para el descubrimiento de nuevos límites y sus referentes entre la inmensidad de los géneros nacidos en el posmodernismo.

Referencias

Cohen, Ralph. (1991). “Genre Theory, Literary History, and Historical Change”.

Theoretical Issues in Literary History. Cambridge: David Perkins.

Mieville, C. (2006). *La Estación de la Calle Perdido*. Barcelona: Puzzle.

Mieville, C. (2012). *La Ciudad y La Ciudad*. Madrid: Factoría de Ideas.

Rieder, J. (2010). “On Defining SF, or Not: Genre Theory, SF, and History”. En

Science Fiction Studies, Vol. 37, No. 2 (July 2010), pp. 191-209. Indiana:

SF-TH Inc.

Vandermeer, J. y Vandermeer, A. (2008). *The New Weird*. San Francisco:

Tachyon Publications.

**BREVE APARTADO ACERCA DE LA REPETICIÓN DEL *HOBO*
JACK BLACK, EN LA OBRA DE WILLIAM S.
BURROUGHS**

***BRIEF SECTION ON THE CONCEPT OF REPETITION OF
THE HOBO JACK BLACK, IN THE WORK OF WILLIAM S.
BURROUGHS***

Thiago Pimentel*

RESUMEN

Planteando una relación de influencia literaria entre el *hobo* Jack Black y el escritor William S. Burroughs, en este estudio discutimos el concepto de repetición, según Gilles Deleuze. Ante la posibilidad de ensanchar una investigación que venimos desarrollando, el objetivo aquí propuesto consiste en acercar el referido concepto al de espiral cibernética (Wiener), a fin de sostener la hipótesis de que tanto una, como otra forma de repetición –tal como son presentadas por el filósofo–, confirman la presencia constante de Black en el corpus de la literatura burroughsiana: ora como la identidad de un concepto (a ser repetido), ora como el elemento diferencial intensivo, conforme a la Idea. En definitiva, esperamos con este apartado, aunque conscientes de su concisión deliberada, ser capaces de echar una luz sobre el objeto de nuestro análisis.

Palabras clave: repetición, cibernética, influencia literaria

* El autor pertenece a la Universidad de Buenos Aires y a la Universidad Nacional de La Matanza, Argentina, (tatah1984@hotmail.com).

ABSTRACT

By posing a relationship of a literary influence between the hobo Jack Black and the writer William S. Burroughs, we will be discussing the concept of repetition, according to Gilles Deleuze. At the possibility of widening a research we've been carrying out, the goal here is to bring together the concept mentioned before with the one of cyber spiral (Wiener), so as to sustain the theory that both different ways of repetition (as such are presented by the philosopher) confirm the constant presence of Black in the corpus of the Burroughs literature. Whether as the identity of a concept (to be repeated) or as the distinctive intensive element, subject to the Idea. Ultimately, we hope, conscious of its brevity, to be able to shed light on the subject of our analysis.

Key words: Repetition, Cybernetics, Literary Influence

Con el objetivo de demostrar que la obra de Jack Black, *You can't win* (2013), ha sido determinante en la literatura (y en la vida) de William S. Burroughs, nos hemos dedicado, en otros estudios, a desarrollar la hipótesis de que, en Burroughs, Black se repite de manera recursiva, de modo que en toda lectura de aquel se subentiende una lectura (indirecta) del último. Por lo tanto, en este apartado, nuestra intención será poner énfasis –si bien de modo sintético– en la repetición, no solo como recurso capital en las obras de Burroughs, sino también para subrayar el hecho de que esta se relaciona con el concepto medular desarrollado en nuestra tesina titulada “Repetición recursiva. Influencia y presencia del *hobo* Jack Black en la obra de William S. Burroughs”. De esa forma, nuestra hipótesis consiste en que dicho concepto, la recursividad, desarrollado por el matemático Norbert Wiener (1965), y posteriormente aplicado por otros teóricos de distintas áreas del conocimiento, establece con la repetición un tipo de vínculo que subyace indispensable, deconstrucción rigurosa: en la composición misma de los datos del pasado, reinsertados en la recursividad operada en el presente, se encuentran, aunque modificados, elementos repetidos cargados de la inevitabilidad del eterno retorno. En suma, no hacemos más que suponer, en las obras aquí analizadas, la existencia de elementos inalterables, partículas que resisten al tiempo, tan rigurosas en su esencial inmutabilidad que son capaces de atravesar la tradición resistiendo a los cambios que por ventura actúen sobre ellas.

Examinemos, primeramente, *Junky* (2003): en esta, que es la primera obra extensa de Burroughs, se observa la representación de un concepto tomado por modelo. A partir de esa premisa, creemos que es posible inferir que Black, en esa novela, es una función confirmadora (de un ideal). Basamos esta hipótesis

en un estudio de Clifford Geertz (1973)¹, en el cual él aplica la cibernética en su propia teoría, aprehendiendo la cultura como un sistema de redes en expansión. Viviendo en lo que el antropólogo llama una “brecha de información” que se abre, en lo que concierne a los signos culturales, entre lo manifiesto y lo implícito, el sujeto se encuentra en un vacío que él mismo debe llenar. En suma, es esa apertura que la cultura proporciona para la ocurrencia de otras *entradas* lo que permite el texto ajeno (Black) –en un intento de Burroughs de construir un hábitat propio, uno en el que le fuera posible transitar libremente– aparecer bajo la forma de una espiral recursiva: *negativamente* constituyendo un espacio preliminar de movimiento posible a través de un “método para controlar un sistema al reinsertarle los resultados de su desempeño pasado” (Wiener *apud* Iser, 2005, p. 181). Por ende, en un primer momento, revelándose en Burroughs como modelo *de y para* la realidad, al manifestar la percepción de un “paradigma contracultural” –alternativa para la condición que se pretende abandonar a favor de otra–, lo que aquella función confirmadora (Black) produce en la obra-espacio por ella afectado es destacar la identidad de dicho concepto.

En *Diferencia y repetición*, Gilles Deleuze (2012) habla de dos formas de repetición, siendo la primera “*exterior al concepto*, como diferencia entre objetos representados bajo el mismo concepto, que caen en la indiferencia del espacio y del tiempo [...] Repetición de lo Mismo” (p. 53). Por consiguiente, implicando en un primer acercamiento o asociación entre la teoría de las espirales cibernéticas anteriormente mencionada y el concepto de repetición, tal como aquí pretendemos esbozarlo, podríamos afirmar que en *Junky*, lo Mismo es la repetición material y desnuda, debiendo, por lo tanto, ser explicada por lo *negativo*: como una fuerza que, invariablemente, actúa sobre el sistema-texto “cuando consideramos la repetición como objeto de representación [comprendida] por la identidad”. Finalmente, afirmará Deleuze (2012) que “la identidad de un concepto no cualifica una repetición, si una fuerza negativa (de limitación o de oposición) no impide al mismo tiempo que el concepto se especifique, se diferencie en función de la multiplicidad que subsume” (p. 421). Para ponerlo de otro modo, podríamos decir que la *materia* componente de esta repetición representada aparecerá “poblada”, “revestida de almas semejantes” –para usar algunas de las expresiones del mismo filósofo–, razón por la que la repetición en este caso exige la existencia de un alma de naturaleza contempladora. Vale acordarnos, retomando una observación que hacemos en otro estudio, de que en *Junky* nos interesa el Burroughs lector de Jack Black: aquel que se mira en el espejo del vestuario del liceo antes de cruzarlo, el cuerpo delante de la palabra

¹ Nos referimos a la obra de Geertz *The interpretation of cultures: selected essays*. V. Bibliografía.

marginal antes de que esta se inscribiera en él reescribiéndole. En síntesis, este es el caso de la repetición en la representación, una en la que podemos ver elementos distintos pero que, sin embargo, son poseedores, en un sentido estricto, de un mismo concepto, retornar en el texto que los recibe como modelo de un concepto, como una sugestión de copia. Así, “la repetición aparece pues como una diferencia, pero una diferencia absolutamente sin concepto, en este sentido, diferencia indiferente” (Deleuze, 2012, p. 42).

De lo más lejano a lo más cercano: aquí, la idea de tiempo parece deshacerse en un libre intercambio, y la representación que se constituye se definirá por el primado de la identidad. *Junky* se conforma como el producto de una junción: es voluntad de identidad, así como necesidad de representación. Como en una estación de *subway* en la que se espera —¿cuántas innúmeras conexiones abrigará?—, en ese espacio del porvenir, de lo que se encuentra todavía *por hacerse* manifiesto, asienta, como si estuviera marinándose, en toda su plenitud, la potencia de la repetición. Es decir que, en los inicios de su producción literaria, lo que no deja de saltar a la vista, en este espacio de transgresión asentada, es la afinidad entre repetición y *robo* que se deja trasparecer en la forma de una latente aptitud. Como modelo, Black le provee a Burroughs el *petty criminal* característico de una época impar en la historia de los Estados Unidos de América. Como bien observa el biógrafo de Burroughs, Barry Miles (1993), se trata entonces de un período de transición, entre el *wild west* de Jessie James y la vida urbana que se iniciaría en las grandes metrópolis con Al Capone. Burroughs, que en la referida novela hace notable un sentimiento de nostalgia relativo a un tiempo que se sabe estar para siempre perdido, pronto se identificará (para no decir, se quedará fascinado) con aquel modelo. De modo que, si en ese momento admitimos en nuestro autor el hecho de ser consciente de la imposibilidad del intercambio como criterio de la repetición en cuanto conducta y punto de vista², para traer a la superficie de su presente las deshabitadas *hobo jungles*, los *hop joints* hace mucho bajo interdicción, los Johnson y su concepto de familia tanpreciado por Jack Black, le habrá restado el robo, lo que legítimamente ultrapasa los límites del molde: la conducta en sí que se persigue. Por ende, si *Junky* se yergue como una salida, de la repetición-robo no hay cómo escaparse: seguid vosotros a su corazón y ¡robad! (o, lo que da lo mismo: ¡repetid!).

Una *transgresión* desde todo punto de vista, la repetición es el camino

² Concerniente a la repetición como conducta y como punto de vista, Deleuze (2012) la distingue de la generalidad, asumiendo que el intercambio es el criterio de esta, mientras que el robo y el don son los de aquella.

excepcional capaz de contrariar tanto la ley moral como la ley de la naturaleza. Como oposición a la generalidad –común a Kierkegaard y a Nietzsche–, esta no podría satisfacer mejor la inequívoca *voluntad de marginalidad* de un Burroughs todavía por ser reconocido *outlaw*. Desde el comienzo de su actividad como escritor, nos parece que Burroughs ha hecho uso de la repetición como “objeto supremo de la voluntad y libertad [...] potencia del lenguaje [que] implica una Idea de la poesía siempre excesiva” (Deleuze, 2012, p. 27-28 y p. 429). Potencia que opera una libertad, al autor-habitante del *underground* –esa especie de “gran criminal maldito”– le resulta habitual lo que opera contra las leyes: imbuido de su apropiación, el Objeto del Querer, su deseo residirá más en el expresarse con desenvoltura, al asumir para sí la “tarea de libertad”, que un posible ocuparse de la forma. Pues bien, si al principio la repetición conforma una representación, esta es resultante de un esfuerzo en pos de la síntesis de un modelo que provendrá, ante todo, de la aceptación de la suspensión de la ética: en su propia obra, *el hombre invisible* –como lo llamarían en Tánger– hace retornar el *petty criminal* que también es padre poético (Bloom, 1997) en una operación que va más allá del bien y del mal. Con todo, este que ha asumido la *tarea* se verá conducido por la exigencia en dirección al desprendimiento: ni hábito ni memoria; ya no le afectarán las reminiscencias del pasado. En algún momento dejará extendida sobre la cama, su carcasa: “*Death is absence of life. Wherever life withdraws, death and rot move in*” (Burroughs, 2003, p. 88) (qué escena más singular la del adicto encerrado en una cáscara de ensueños; él la llama habitación, es el refugio que encuentra el solitario “pensador privado” en algún *skid row*, donde el pensamiento se permite libre. El origen, quizá, de toda puesta en movimiento de tal pensamiento). Sin embargo, es aún la repetición a conducir dicho pensamiento, considerando que “es en la repetición, es por la repetición, que el Olvido se convierte en una potencia positiva y el inconsciente, en un inconsciente superior positivo [...] Todo se resume en la *potencia*” (Deleuze, 2012, p. 30).

Se prefigura un teatro de la muerte, ¿por qué no? O más bien, como lo propone Deleuze (2012), un “juego teatral de la muerte y de la vida” (p. 28), que en *Naked lunch* veremos primorearse con las *routines*. Miles (1993) las define como la posta en escena de situaciones de orígenes de lo más diversos, desarrolladas hasta la extrapolación y muchas veces repetidas, una y otra vez, variando sus resoluciones, a fin de obtener de las mismas todo su potencial. En resumen, se trata aquí de la muerte como escape: la muerte como pasaje y regreso, sustentándose bajo la noción de pérdida y salvación. Algo se desvanece, para que otro se manifieste. Burroughs desarrollará la transferencia

mediante la muerte en sus múltiples escenas de ahorcamiento. En nuestra tesina ya mencionada, decíamos, con Kristeva (1981), que las ceremonias de ahorcamiento prefiguran el sentido de engendramiento resultante de una muerte. Como el rito que permite el pasaje a través del espejo, así favoreciendo, en el receptor, el engendramiento, la eyaculación producida en el momento de la muerte por ahorcamiento –esta que es suscitada en un sacrificio necesario³ y fruto de un *gozo*– es la semilla que responderá por la germinación que se espera alcanzar. El cuerpo espectral es desde ya, y al mismo tiempo, un devenir: devenir Otro. Por consiguiente, se nos hace posible en este punto asumir con Deleuze (2012) que “la repetición es el pensamiento del porvenir: se opone a la categoría antigua de la reminiscencia y a la categoría moderna del *hábitus*” (p. 30). En Burroughs, Black no se restringe al pasado copiado, al modelo en el que se esmera el sucesor. Es, principalmente, el *porvenir*, el eterno retorno recursivo que se evidencia en la *potencia*: en su capacidad plena de afectar el texto receptor, espacio infinito del *sin tiempo*.

A partir de *Naked lunch*, con el abandono de la representación en la narrativa burroughsiana esta pasa a ser compuesta por un lenguaje que se anticipa a las palabras (Deleuze, 2012). En este lenguaje, la repetición cumple con la función fabricante: la de proporcionar el *salto*. ¿Qué serían las ya mencionadas *routines* sino un teatro de la *producción*? Un teatro en el que el público son los propios actores, y cuya intención traspasa la representación. Es, sobre todo, una producción del *salto* a través de la repetición de situaciones imaginadas o experimentadas. Como “máscaras previas a los cuerpos, espectros y fantasmas anteriores a los personajes” (Deleuze, 2012, pp. 34-35) atravesados por la *diferencial* que opera su desdoblamiento y promueve el salto de la línea hacia la ausencia, promueven una especie de vaciamiento de la forma, en cuanto “intermediaria”, a favor de la producción de multiplicidad infinita del *genotexto* (Kristeva, 1981), territorio heterogéneo que se expande como una malla que se va entretejiendo.

Autenticando roles, seleccionando máscaras, el autor opera la transferencia en la obra en movimiento. *Naked lunch* es una obra del movimiento: “Combina, cada vez, un elemento de un ejemplar con *otro* elemento del ejemplar siguiente” (Deleuze, 2012, p. 47). Y, si bien Burroughs no la ha llevado hasta los límites de la extrapolación experimental –lo que todavía estaba por ocurrir en la *Trilogía cut-up*–,⁴ esta novela es, por así decir, el primer manifiesto de

³ Kristeva (1981) dirá que “el texto escenifica el ‘sacrificio’ del sujeto” (p. 199).

⁴ Esta trilogía, también conocida como *The nova trilogy*, está compuesta por las obras: *The soft machine*, *The ticket that exploded* y *Nova express*. V. Bibliografía.

su intención como autor de fabricar giros, saltos, vibraciones; de proporcionar al *espíritu* la libertad anhelada (aparentemente negada en su juventud). Obra que, en suma, revela la insuficiencia kierkegaardiana y también nietzscheana de nuevas representaciones del movimiento, debido a que para estos autores la representación es ya mediación. Fruto de una casualidad editorial,⁵ *Naked lunch*, más bien, “trata de hacer del movimiento mismo una obra, sin interposición” (Deleuze, 2012, p. 31). Es más, la libertad de movimiento concierne a la propia estructura de la obra que deja libre el lector para que este decida, en medio de un *crisscross of bridges y cat walks*, qué dirección en *cable cars* tomar, antes de adentrarse en el The Meet Café, o “a maze of kitchens, restaurants, sleeping cubicles, perilous iron balconies and basements opening into the underground baths” (Burroughs, 1966, p. 54).

Así, cuando Robin Lydenberg (1987) afirma que en el materialismo burroughsiano no hay representación sino todo lo contrario: una búsqueda por librarse de las amarras de la representación misma, en lo que se refiere a *Naked lunch*, debemos buscar la clareza del movimiento. De los personajes, diremos que no se desarrollan, sino más bien van y vienen sin obstáculos, sin establecer lastres que les prendan. Estos parecen acompañar un cierto desprendimiento constante, el ir y venir de escenas trasladadas que regresan antes de volver a disolverse en un espacio escénico esencialmente vacío, colmado por signos que a su vez lo van llenando de *repeticiones*, es decir, el eterno retorno de fuerzas puras que se experimenta. De esta forma, lo que se identifica son más bien actores representando:

un papel que representa otros papeles [...] forma en que la repetición se va tejiendo de un punto notable a otro comprendiendo dentro de sí las diferencias [...] No hay primer término que se repita [...] No hay repetición pura que pueda ser abstraída o inferida del disfraz en sí. La misma cosa es disfrazante y disfrazada (Deleuze, 2012, p. 34 y p. 44).

Esto es, la repetición que antes (en *Junky*, espacio de “diferencias no conceptuales”: de lo Mismo) era la relación del concepto con su objeto, al suponer el principio de diferencia en tanto diferencia en el concepto, en *Naked lunch* se desprende aquella del concepto, dejando actuar libremente las mismas fuerzas anteriormente mencionadas o intuidas (del espíritu, del movimiento) en eterna recursividad: en el interior, en las entrañas se observará la esencia del

⁵ Sobre la disposición de los capítulos presentada en *Naked lunch*, Burroughs (2016) ha pronunciado: “Los capítulos se habían encadenado por obra de alguna especie de magia” (p. 307). –La traducción libre al español de esta edición en portugués de *Naked lunch* es nuestra.

movimiento en sí.

Con el abandono de la narrativa lineal a partir de *Naked Lunch*, pasaríamos entonces a comprender la función-espiral de los textos de Black en la obra de Burroughs desde la perspectiva de la recursividad sistémica. Bajo este punto de vista, fundamentado en la obra de Francisco J. Varela, *Principles of biological autonomy* (1979), el texto es comprendido como un sistema autopoietico. En este sistema cerrado, las relaciones de intercambio (con otros textos) objetivan a producirse a sí mismo. De esta forma, impactan y se permiten ser impactados, ya que su estructura garantiza que “la perturbación recíproca no [la cambie] por completo, sino que [cause] una modificación del comportamiento con el fin de asegurar la autosustentabilidad” (Iser, 2005, p. 209). No más restringido a la rigidez del concepto, Black ahora actúa como un “*elemento diferencia*” en la literatura burroughsiana, pudiendo ser aprehendido como manifestación misma de una multiplicidad a la que anteriormente nos referíamos. La repetición –“repetición de una diferencia interna”–, aquí, aún es la diferencia sin concepto, tal como lo afirma Deleuze (2012). Sin embargo, esta diferencia sin concepto (repetición) deberá ser comprendida como “interior a la Idea”, apareciendo, por lo tanto, como diferencia que “se despliega como puro movimiento creador de un espacio y de un tiempo dinámicos que corresponden a la Idea” (p. 53). En la referida novela, a partir de la que pasamos a observar el autor en una búsqueda más rígida –por así decir– de la autenticidad, no tenemos representaciones, sino más bien nos vemos delante de una, en las palabras de Deleuze, “heterogeneidad de una ‘apresentación’” (p. 54). El teatro de las *routines* no representa, “apresenta”: liberado de los defectos inherentes al concepto, este, dirá el filósofo, “se funda sobre lo desigual, lo inconmensurable o lo disimétrico” (p. 54). Sus escenas no obedecen a conexiones lógicas, sus personajes no se desarrollan, sino más bien se sobrepone a sí mismos en un bucle indefinido. Todo se presenta en constante movimiento. Más aún: allí el movimiento en sí parece ser la suprema ley de la actuación. Por ende, es en medio de esta agitación que las repeticiones aparecerán: ya no como superficies cristalinas inanimadas, donde se imprime con exactitud la copia –un *blueprint*, en las palabras de otro biógrafo de Burroughs, Ted Morgan (2012)–, sino mediante la creación (lo *positivo*) que afirma, en cada movimiento, que son poseedoras del “secreto de nuestras muertes y de nuestras vidas” (Deleuze, 2012, p. 54).

Ahora bien, lo que no podemos dejar de tener en mente es que un tipo de repetición no es independiente del otro. Al contrario, uno se ve todo el tiempo implicado en la existencia del otro. Finalmente, “es la repetición secreta, la más profunda: sólo ella da la razón de la otra, la razón del bloqueo de los

conceptos” (2012, p. 54). De manera que no nos parecería indebido suponer que en ninguna otra parte del universo burroughsiano, sino en *Naked lunch*, se afirmaría, de manera más contundente, la relación dual entre ambos tipos de repetición; en la que lo Otro se destaca aflora la repetición de lo Mismo que ya no es, confirmando haber estado siempre allí. Y si posteriormente pudiéramos reconocer a Black de modo explícito en *The soft machine* como una repetición recursiva es tan solo porque primero lo identificamos encubierto en *Junky*, siendo *Naked lunch*, a su vez, el puente para la confirmación de mano doble. Es allí, en esta última, que la referida presencia se *revela*: incólume presencia *ad eternum* repetida en Burroughs en la forma de un “siempre estuvo”. De esta manera, *Naked lunch* hace romper la hoja superficial en la que se había impreso un *blueprint* de *You can't win*. De modo que, diríamos ser la repetición que se identifica en *Naked lunch* la misma que se constituye, antes, en *Junky*. Apenas en esta “está desarrollada, explicada”, al paso que después estará “envuelta [debiendo] ser interpretada”. Al fin y al cabo, es necesario estar conscientes de que “la repetición no es ocultada por otra cosa, sino que se forma al tiempo que se disfraza, no preexiste a sus propios disfraces, y, al formarse, constituye la repetición desnuda en la cual se envuelve” (Deleuze, 2012, p. 54).

Con todo, no nos extenderemos más en este análisis que se propone ser apenas una breve elucidación de una proposición sobre la cual seguiremos reflexionando. No obstante esto, esperamos haber alcanzado nuestro objetivo con este apartado: asegurarnos de que la repetición de Jack Black por William Burroughs ha sido determinante, haciéndose demostrable en la forma de un elemento clave, en la literatura del último. En un futuro, y en continuidad con este estudio, será nuestra intención terminar de desarrollar el entrelazamiento de la repetición con la recursividad, teniendo en vista acuñar el concepto de *repetición recursiva*, como parte de nuestra búsqueda por solidificar esta relación de influencia literaria.

Referencias

- Black, J. (2013). *You can't win*, Port Townsend: Feral House.
- Burroughs, W. S. (1966). *Naked lunch*, Nueva York: Grove Weidenfeld.
- Burroughs, W. S. (1980). *Nova express*, Nueva York: Grove Press.
- Burroughs, W. S. (1987). *The ticket that exploded*, Nueva York: Grove Press.
- Burroughs, W. S. (2003). *Junky: the definitive text of "Junk"*, Nueva York: Penguin Books.
- Burroughs, W. S. (2014). *The soft machine*, Nueva York: Grove Press.

- Burroughs, W. S. (2016). *Almoço nu*. Trad. Daniel Pellizzari, San Paulo: Companhia das Letras.
- Deleuze, G. (2012). *Diferencia y repetición*. Trad. María Silvia Delpy y Hugo Beccacece, Buenos Aires: Amorrortu.
- Geertz, C. (1973). *The interpretation of cultures: selected essays*, Nueva York: Basic Books.
- Iser, W. (2005). *Rutas de la interpretación*. Trad. Ricardo Rubio Ruiz, México: FCE.
- Kristeva, J. (1981). *Semiótica 2*. Trad. Jose Martin Arancibia, Madrid: Fundamentos.
- Lydenberg, R. (1987). *Word cultures. Radical theory and practice in William S. Burroughs' fiction*. Urbana y Chicago: University of Illinois Press.
- Miles, B. (1993). *William Burroughs: el hombre invisible*, Nueva York: Hyperion.
- Morgan, T. (2012). *Literary outlaw: the life and times of William S. Burroughs*, Nueva York: Norton.
- Varela, F. J. (1979). *Principles of biological autonomy*, Nueva York–Oxford: North Holland.
- Wiener, N. (1965). *Cybernetics: or control and communication in the animal and the machine*. s/l.: The MIT Press.

LA HISTORIA DE LA SOLEDAD EN *THE HISTORY OF LOVE*, DE
NICOLE KRAUSS

THE HISTORY OF LONELINESS IN *THE HISTORY OF LOVE* BY
NICOLE KRAUSS

Alejandra Portela*
Gustavo Kofman**

RESUMEN

Las manifestaciones de la soledad tienen numerosas tonalidades. Podemos acercarnos desde dos perspectivas básicas: como una cualidad inherente a nuestra condición humana o como el comportamiento, sentimiento o estado de la mente que surge de vivir en un determinado espacio. En el primer caso, la soledad es una cualidad esencial de nuestra naturaleza humana y parte de nuestra existencia. El escritor mexicano Octavio Paz (1998) reflexiona que *El hombre es el único ser que se siente solo y el único que es búsqueda de otro*. Hay otra manifestación de soledad que puede adoptar formas más severas. Una de ellas es la autoalienación, es decir, ser extranjero, rebelde en el propio espacio social. La novela *The History of Love* (2005) de Nicole Krauss se abre al lector y muestra un abanico de sentimientos y comportamientos. Ninguna historia del amor puede aprehenderse sin transitar la historia de la soledad, la historia de la tristeza, la historia del rencor, entre muchas otras. En esta presentación, intentamos mostrar que en el texto de Krauss, las manifestaciones de la soledad son múltiples y se encarnan, especialmente, en los personajes de Leopold Gurski y de Emanuel Chaim 'Bird' Singer.

Palabras clave: soledad, amor, Nicole Krauss

* La autora pertenece a la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, (malejandraportela@gmail.com)

** El autor pertenece a la Universidad Nacional de La Rioja, Argentina, (gustavokofman@gmail.com).

ABSTRACT

Loneliness can be manifested in several ways. We can approach them from two basic perspectives: as a quality inherent in our human condition or as the behavior, feeling or state of mind that arises from living in a certain space. In the first case, loneliness is an essential quality of our human nature and part of our existence. The Mexican writer Octavio Paz (1998) expresses that "Man is the only being that feels lonely and the only one that is searching for another". There is another manifestation of loneliness that can take more severe forms. One of them is self-alienation, that is, to be a foreigner, a rebel in one's social space. The novel *The History of Love* (2005) by Nicole Krauss displays a range of feelings and behaviors. No history of love can be apprehended without going through the history of loneliness, the history of sadness, the history of resentment, among many others. In this presentation, we try to show that in Krauss's text, the manifestations of loneliness are multiple and embodied, especially, in the characters of Leopold Gurski and Emanuel Chaim 'Bird' Singer.

Key words: loneliness, love, Nicole Krauss

En el marco de discusiones críticas sobre cómo denominar y caracterizar las manifestaciones culturales que se están desarrollando desde la década del noventa hasta la actualidad, en el presente trabajo nos proponemos demostrar que la novela *The History of Love* (2005) de Nicole Krauss (traducida al español como *La historia del amor* por Ana María de la Fuente para la edición de Salamandra, 2006, Barcelona) ofrece mucho más al lector que artificios formales. Este trabajo surge como respuesta a la recepción que tuvo el texto desde su publicación. Críticos y teóricos contemporáneos han aplaudido (Kirby, Ollman, Samuels) la compleja estructura que la autora ha construido para el desarrollo de temas tales como el amor, la soledad, la niñez, la locura, entre muchos otros. No intentamos desmerecer la configuración ni el orden de los eventos en el texto, pero sí consideramos que el elogio crítico sistemático y recurrente a la organización de la novela desvía la lectura de cuestiones más intensas.

The History of Love ha suscitado numerosas apreciaciones positivas desde su publicación. Tales opiniones se centran principalmente en aspectos formales de la novela: su estructura en cajas chinas (novela dentro de la novela) o la falta de una sucesión ordenada y lineal de hechos. Lo más celebrado es la creación de una voz narrativa convincente (un narrador que también es el escritor de una novela llamada *The History of Love*) comparable, según la crítica, a escritores como Nabokov o Bellow.

Muchos análisis encasillan al texto como una novela posmoderna. Otros críticos

más osados (Bertell, Falconer, Kirby) se atreven a afirmar que la novela es lo más original e inusual que se ha escrito en el siglo XXI, y la categorizan como una novela *post-posmodernista*. No intentamos explicar ni aventurar en este trabajo qué se entiende por post-posmodernismo, pero haremos algunas referencias básicas al concepto antes de desarrollar nuestro tema.

En cuanto a la clasificación como novela posmoderna, consideramos que ese rótulo es demasiado amplio y, además, críticos y académicos representativos ya se han referido al fin del posmodernismo desde comienzos de la década de 1990. La crítica canadiense, Linda Hutcheon, en el epílogo de la segunda edición de *The Politics of Postmodernity* (2002, pp. 165-6), declara: "Let's just say it: it is over" y, luego, remarca "The postmodern moment has passed, even if its discursive strategies and its ideological critique continue to live on...in our twenty-first century world" (2002, p. 181). El filósofo británico Alan Kirby, en su ensayo "The Death of Postmodernism and Beyond", afirma que el posmodernismo está muerto y sepultado (2006, p. 1). Si bien algunos especialistas coinciden en que dicho movimiento ha finalizado, no todos se han puesto de acuerdo sobre cómo denominar las prácticas culturales que han surgido después del mismo.

Hutcheon, como lo señalamos en la sección anterior, declara el fin del posmodernismo y explica que el post-posmodernismo necesita un nombre propio y desafía a los lectores a encontrarlo. Varios críticos y teóricos han intentado responder a Hutcheon pero han terminado usando el término post-posmodernismo, sin importarles que el mismo sea sintácticamente correcto pero que no tenga ningún sentido desde el punto de vista semántico (Vermeulen y van den Akker, p. 3). El ensayo de Kirby, arriba mencionado, ha sido ampliamente reproducido desde su publicación y allí el autor argumenta que el posmodernismo como período cultural ha finalizado y ha dado lugar a un nuevo paradigma, al que primeramente los críticos han denominado como *pseudo-modernismo*, *digimodernismo*, *metamodernismo*, *hipermodernismo*, *automodernismo*, entre otros. La crítica y recepción de *The History of Love* ha estado siempre empañada por estas categorías. Esta novela, claramente, rechaza las convenciones lineales de escritura, a favor de una multiplicidad de voces, utiliza referencias intertextuales y citas de la novela dentro de la novela, pero como señalamos desde un comienzo, no intentaremos categorizar la novela de Krauss pero sí ahondaremos en uno de sus contenidos. En este trabajo pondremos el énfasis en una temática que recorre la historia del amor y que es la historia de la soledad. Es decir, en el texto de Krauss no se puede hablar de amor sin hablar de soledad.

Nicole Krauss es una joven escritora estadounidense que, hasta el momento, ha

publicado cuatro novelas: *Man Walks into a Room* (2002), *The History of Love* (2005), *Great House* (2010) y *Forest Dark* (2017). Su obra ha sido traducida a treinta y cinco idiomas y ha ganado numerosos premios por su narrativa. En el año 2004, Krauss se casó con el novelista Jonathan Safran Foer quien publicó la novela *Extremely Loud and Incredibly Close* en el mismo mes en que ella publicó *The History of Love*. Ambos textos han sido aclamados por la crítica en general, aunque Krauss recibió halagos de teóricos y escritores de renombre como Susan Sontag, J. M. Coetzee, Linda Hutcheon, y así logró separar la inevitable comparación que se establecía entre su novela y la de su esposo. El texto se centra en el personaje de Leo Gurski quien, a los diez años de edad, se enamora de su vecina Alma Mereminski. Así comienzan una relación que se desarrolla a lo largo de diez años. Alma es la única persona por la que Leo se interesa y promete amarla sólo a ella. El padre de Alma, quien teme por las noticias que escucha sobre la Alemania fascista, la hace emigrar, ya con veinte años, a los Estados Unidos. Leo promete seguirla y sueña con el momento en que se reencuentren en América. Poco tiempo después de que los alemanes invaden Polonia, Leo vive durante tres años escondiéndose de estos. Finalmente, viaja a Estados Unidos y se encuentra con que Alma se ha casado con otro hombre. Leo, narrador, cuenta toda esta primera parte de su historia de la siguiente manera:

Había una vez un niño...que vivía donde todo podía ser posible. Una piedra podía ser un diamante. Un árbol, un castillo...

Había una vez un niño que vivía en una casa cerca de una niña...Recogían el mundo en pequeños puñados....

Había una vez un niño que amaba a una niña y la risa de ella era como una pregunta que él quería pasar la vida contestando.

Había una vez un muchacho que amaba a una muchacha cuyo padre envió a su hija a América.

Había una vez un hombre que tomó un barco que llegó al puerto de Nueva York. Que compró un ramo de rosas para llevarle a la mujer que amaba.

Había una vez una mujer que había sido la muchacha que subió a un barco para ir a América y estuvo mareada todo el viaje porque estaba embarazada. Todos los días esperaba una carta del muchacho que se había quedado en Polonia. Con el paso del tiempo, empezó a trabajar en un taller de confección. Cuando ya no podía levantarse de la cama, llamó a una comadrona. Nació un niño. Al cabo de unos meses se casó con el hijo del dueño del taller (2005).

El primer capítulo de la novela, "Las últimas palabras en la tierra", está narrado en primera persona, por un Leo, ya mayor, que vive solo en un pequeño

departamento en Manhattan, y quien cree –desde el comienzo– que se está acercando al final de su vida. Sus primeras palabras son: “Cuando escriban mi necrológica. Mañana. O pasado. Pondrán: Leo Gurski ha muerto. Deja un departamento lleno de porquerías. Me extraña no estar sepultado en vida” (p. 9).

El término *soledad* puede asumir distintos significados y matices. Para comprenderlo, es necesario aprehender las complejidades psicológicas y sociales que lo atraviesan. La soledad puede ser abordada desde por lo menos dos perspectivas básicas, que no son incompatibles, y que a veces se superponen: como cualidad inherente a la condición humana, por un lado, y como el sentimiento, la conducta o el estado que resulta ya sea de una elección consciente –aunque no agradable– o de un aspecto de nuestra condición humana que se exterioriza, especialmente ante la falta de amor.

Este estado esencial de soledad es aún más complejo y ambiguo. Se lo asocia muy frecuentemente a circunstancias de angustia, ansiedad y dolor producidos por la percepción de estar solo, mientras que, y como consecuencia de lo anterior, expresa un urgente anhelo por estar acompañado. La soledad es entonces al mismo tiempo separación y búsqueda, búsqueda intensa de unión con otros seres humanos.

Indudablemente, el sentimiento de soledad profundo que Leo ha terminado aceptando es el resultado de su desazón cuando, siendo joven, descubre que Alma, su amada, ya no compartirá la vida con él. Leo acepta esto con muchísima tristeza.

Decíamos más arriba que la soledad puede ser una condición esencial del ser humano. En el caso de Leo, esta soledad lo habita desde el momento en que pierde a Alma, con lo cual podemos afirmar que no es un sentimiento o estado elegido por él. Por esta razón, se la hará mucho más difícil sobrellevar su tristeza. La muerte es un tema que persigue a Leo, al punto de cuestionarse situaciones que quizás no todos hacemos:

A menudo me pregunto quién será la última persona que me vea con vida...

Procuro hacerme notar. A veces, cuando salgo a la calle, me compro un jugo, aunque no tenga sed. Si hay mucha gente en la tienda, hasta dejo caer el cambio para que las monedas rueden por el suelo en todas las direcciones (p. 10).

Si la vida en soledad le resulta cruel, la muerte en soledad es peor: “Lo único que quiero es no morirme un día en que nadie me haya visto” (p. 10).

Prontamente, en el texto Leo nos permite ver que él comparte momentos de su existencia cotidiana con un amigo de la infancia que vive en un departamento cerca del suyo. Sin embargo, luego de habernos imaginado muchas

conversaciones y situaciones entre ambos, el narrador nos revela que Bruno murió hace muchos años y Leo sólo imagina que tiene a su amigo cerca. Como decíamos, una de las formas de la soledad es la búsqueda intensa de unión con otros seres humanos.

Leo reconoce la angustia sin límites que esta situación, de estar solo sin haberlo elegido, le produce, un fuerte dolor directa y literalmente al corazón: “Mi corazón es débil y poco fiable. Cuando me muera, será del corazón. Procuero castigarlo lo menos posible. Si presiento que algo ha de afectarlo, lo desvío hacia otro sitio” (p. 17). La soledad, expresa Leo, no hay órgano que pueda asimilarla toda.

La soledad a la que Leo llega le hace pensar en que nadie va a recordarlo cuando él muera. No tiene a nadie que lo ame y sólo puede enumerar pérdidas: “Perdí el sonido de la risa...Perdí años...Perdí libros...Perdí a la única mujer que quise amar en mi vida” (p. 194).

Tal como lo visualizaron los pensadores existencialistas, la idea de la alienación del hombre no es solamente su lucha o su derrota, sino el desolador encuentro con la nada. En otras palabras, cuando finalmente nos replegamos del mundo exterior hacia nuestra alma, podemos padecer la terrible experiencia de ser arrojados a la desnudez de nuestra propia y aislada existencia individual: “Al final [dice Leo] todo lo que queda de uno son las cosas que poseías. Quizás por eso nunca he podido tirar nada. Quizá por eso he acumulado tantas cosas: por la ilusión de que, a mi muerte, la suma de mis pertenencias sugiera una vida más grande que la vivida por mí” (p. 191).

Referencias

- Berlin, I. (2001). *The Roots of Romanticism*. Princeton: Princeton University Press.
- Best, S. y Kellner D. (1991). *Postmodern Theory: Critical Interrogations*. New York: Guilford.
- Bourriaud, N. (ed.). (2009). *Altermodern, Tate Triennial 2009*. London: Tate Publishing.
- Calinescu, Matei. (1987). *The Five Faces of Modernity*. Bloomington: Indiana University Press.
- Falconer, D. (2008). “The Challenge of the Post-postmodern”. Disponible en <https://opus.lib.uts.edu.au/bitstream/10453/11524/1/2008007319OK.pdf>
- González de Gatti, M. y Portela, A. (1997). *Postmodernisms and their manifestations in Anglophone Novels*. FL, UNC. Informe de investigación no publicado.
- Harvey, D. (1990). *The Condition of Postmodernity*. Cambridge: Blackwell.

- Hassan, I. (1987). *The Postmodern Turn*. Ohio: Ohio University Press.
- Heiser, J. (ed.) (2008). *Romantic Conceptualism*. Bielefeld: Kerber.
- Hutcheon, L. (1988). *A Poetics of Postmodernism*. Cambridge: University Printing House.
- Hutcheon, L. (2002). *The Politics of Postmodernity*. London: Routledge.
- Kirby, A. (2006). "The Death of Postmodernism and Beyond". *Philosophy Now. A Magazine of Ideas*. Disponible en https://philosophynow.org/issues/58/The_Death_of_Postmodernism_And_Beyond
- Kirby, A. (2009). *Digimodernism: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure Our Culture*. London: Continuum.
- Krauss, N. (2005). *The History of Love*. New York: W. W. Norton and company.
- Lipovetsky, G. (2005). *Hypermodern Times*. Cambridge: Polity Press.
- Ollman, B. (2001). "Critical Realism". En *After Postmodernism*. Lópezpez, J. y Potter, G. (eds.). London: The Athlone Press.
- Samuels, R. (2008). 'Auto-modernity after Postmodernism: Autonomy and Automation in Culture, Technology, and Education' en *Digital Youth, Innovation and the Unexpected*, ed. por Mcpherson, T. Cambridge: The MIT Press.
- Vermeulen, T. y van den Akker, R. (2010). "Notes on Metamodernism", *Journal of Aesthetics and Culture*, Vol. II. Disponible en <http://www.emerymartin.net/FE503/Week10/Notes%20on%20Metamodernism.pdf>

POESÍA Y POETAS EN EL CINE

POETRY AND POETS IN THE CINEMA

Elisa Salzmán*
Susana Aime*
Silvia Calero*
Isabel Vassallo*

RESUMEN

En coincidencia con la aparición de dos films sobre la vida de dos grandes poetas estadounidenses, Emily Dickinson y William Carlos Williams, vamos a trabajar sobre la representación de la poesía, hoy, en el cine, teniendo en cuenta la complejidad de la decodificación del género lírico. En esta ponencia quisimos preguntarnos por el lugar que ocupa la poesía de Emily Dickinson en la película *A quiet passion* de T. Davies y la de William Carlos Williams, en *Paterson* de J. Jarmusch. ¿Qué concepción de poesía transmite cada una de estas películas? ¿Cómo trabajan el objeto poético? ¿Qué eligieron mostrar de cada poeta estos directores? ¿Qué conclusiones o interrogantes despiertan en el espectador? La hipótesis que dejamos abierta para seguir pensando es que en el film de Davies la poesía se lee desde la vida de la autora, y lo poético se traduce en imágenes que no pretenden retomar la estética de la poeta; mientras que en el film de Jarmusch, la poesía de W.C.W. aparece fecundando la vida del protagonista, al tiempo que su poética es retomada por la estética del film.

Palabras clave: poesía, cinematografía, biografía, estética, lectura, punto de vista

* Las autoras pertenecen a la Universidad de Buenos Aires, Argentina, (elisasalzmán@gmail.com); (demarchias@yahoo.com.ar); (scalero@live.com.ar); (isabelvassallo265@gmail.com).

ABSTRACT

In coincidence with the appearance of two films about the life of two great American poets: Emily Dickinson and William Carlos Williams, we are going to work on the representation of poetry, today, in the cinema, taking into account the complexity of the decoding of the lyrical genre. In this paper we wanted to ask ourselves about the place occupied by the poetry of Emily Dickinson in the film *A quiet passion* by T. Davies and that of William Carlos Williams, in *Paterson* by J. Jarmusch. What conception of poetry does each of these films transmit? How does the poetic object worked? What did these directors choose to show from each poet? What conclusions or questions awaken in the viewer? The hypothesis that we set open to continue thinking is that in Davies' film poetry is read from the author's life, and the poetic is translated into images that do not intend to retake the poet's aesthetic; whereas in the Jarmush film, the poetry of W.C.W. appears fecundating the life of the protagonist, while his poetics is assumed by the aesthetics of the film.

Key words: poetry, cinematography, biography, aesthetics, reading, point of view

Introducción

En coincidencia con la aparición de dos films sobre la vida de dos grandes poetas estadounidenses, vamos a trabajar sobre la representación de la poesía hoy en el cine, teniendo en cuenta la complejidad de la decodificación del género lírico. En esta ponencia quisimos preguntarnos por el lugar que ocupa la poesía de Emily Dickinson en la película *A quiet passion* de T. Davies y la de William Carlos Williams, en *Paterson* de Jim Jarmusch. ¿Qué concepción de poesía transmite cada una de estas películas? ¿Cómo trabajan el objeto poético? ¿Qué eligieron mostrar de cada poeta estos directores? ¿Qué conclusiones o interrogantes despiertan en el espectador, dado que muchos no conocieron a la solitaria de Amherst o al médico de New Jersey?

Sobre *A quiet passion*

Elisa Salzmann y Susana Aime

En el festival de cine de Mar del Plata 2016 se presentó con éxito *A quiet passion*, la *biopic*¹ de Emily Dickinson, de Terence Davies (1945), director y guionista inglés (coproducción de Bélgica y Gran Bretaña). No es la primera vez que Davies se contacta con la literatura, ha llevado al cine *La biblia de neón / The neon bible* (de J. Kennedy Toole), 1995, *La casa de la alegría / The house of mirth* (de Edith Wharton), 2000, y *Sunset song / Canción del atardecer* (del escritor escocés Lewis Grassic Gibbon), en 2015. En las elecciones que

¹ Biografic picture.

hace Davies de autores y obras literarias (así como en sus guiones originales) se destacan como “sus” temas: la entereza emocional y física (la resiliencia, podríamos decir) de sus criaturas y las cosmovisiones morales y religiosas como instrumento de dominación. El atributo de clásico, según el crítico Roger Koza, refiere a una estructura simétrica, rigurosa y de ritmo pausado, al que se agrega una voz en off lírica de un –una, en este caso– narrador-protagonista. El film narra la vida adulta de Emily Dickinson, de la cual Davies demuestra haber leído sus poemas, sus cartas y toda la documentación sobre su biografía. De acuerdo con lo planteado, ¿qué elige llevar Davies a imagen y sonido? ¿Cómo se *acomoda* en su imaginario cinematográfico la poesía de Emily? Para los que no vieron la película, Davies narra la vida adulta de Emily: el momento en que decide abandonar el seminario de Mount Holyoke (decisión aceptada por su familia): “Usted está sola en su rebelión”, le dice la directora refiriéndose a su rechazo a la religión como se la proponen; a continuación, el director muestra la maravilla de estar en la casa familiar, el paso del tiempo en los rostros de la familia Dickinson (desde un travelling que muestra un espectacular y exquisito morphing, un efecto especial que utiliza la animación por computadora para transformar la imagen fotográfica de un objeto real en la imagen fotográfica de otro objeto real). Y desde ese momento, elige narrar la famosa reclusión de Emily, su decisión de permanecer puertas adentro, la relación con su hermana Lavinia, la relación patriarcal con los varones (su padre y su hermano), los abandonos por bodas y muertes, la escritura, la costura de sus libritos de poemas, su rebeldía, su enfermedad (la nefritis que le costará la vida), su muerte. No podemos dejar de decir que Davies, de acuerdo con sus elecciones estéticas y su sensibilidad hacia la vida, con su estilo, se ve seducido por lo trágico, lo sufriente, lo opresivo, lo oscuro... No abordaremos todas las categorías de análisis de un film, nos centraremos en los rasgos que pueden descubrir cómo aparece la poesía en estos filmes.

¿Qué se ve?

El análisis de los aciertos de dimensión fotográfica del film ya ha sido hecho por los críticos y acordamos, por supuesto. De fresca, luminosa y abierta nos lleva a oscura y cerrada (claustrofóbica): los encuadres se van cerrando, los planos se acortan, los colores y la luz se van apagando. Pero lo que quisiéramos destacar, porque apoya nuestra mirada/lectura de la película, tiene que ver con el tratamiento de la imagen, que corresponde a lo que Deleuze (1987) llama cine-pensamiento (el paso de la imagen-acción a la imagen-pensamiento), y esto es

así porque lxs personajes son pensadorxs, seres del pensamiento. Sus frases están cargadas de reflexiones y preocupaciones, de una memoria que piensa y explora el tiempo y que alcanza en el pasado lo que se sustrae al recuerdo. El tiempo real es fracturado, dice Deleuze, por el tempo cinematográfico. Los travellings constantes son prueba de ello, dilatan (travelling de la familia leyendo en la sala) o comprimen (morphing del paso del tiempo a través de las fotografías) el tiempo. La construcción de Davies podría ser la de “pienso luego veo”, porque el cine es su instrumento de pensamiento: acerca del poder, del dolor, de la memoria, en tanto visión y no acontecimiento.

¿Quiénes hablan? ¿Quiénes dicen? ¿Qué dicen? (la dimensión oral/verbal en el film); la música

En esta biopic de cámara (que transcurre casi totalmente en el interior de la casa de los Dickinson) las noticias sobre el transcurrir de la vida (como dijimos) se dan básicamente a través de los diálogos y de los poemas (al decir de Deleuze, no se trata de un film en el que predomine la imagen-acción). Necesariamente debemos revisar el habla, la voz y los diálogos.

Los diálogos

Davies declara haber indagado en un universo femenino que le era lejano y para las escenas de diálogo entre mujeres (E/L, E/S, E/U) tuvo en cuenta a las mujeres de su zona, que son insolentes y divertidas. Para documentar el contenido de las charlas se recurrió, como dijimos, al intercambio epistolar y a los poemas, con la idea de reproducir el tiempo histórico en el modo de hablar. Es así que esos diálogos inteligentes, dichos con las lenguas como espadas, no son coloquiales, están trabajados desde la “formalidad sonora del habla” pero recurriendo a la comicidad. El resultado, nos parece, es de un humor forzado para emisiones tan solemnemente literarias y/o filosóficas, aforísticas en algunos casos, que no condicen con la modernidad de la sustancia poética dickinsoniana. Es imposible, mientras se los escucha, no indagar en nuestros propios saberes o lecturas a la búsqueda de la palabra ya leída. Las escenas estáticas, cual cuadros teatrales o dioramas de museo, son el correlato perfecto para esta manera de exhibir el pensamiento. Por ejemplo:

+Emily recibiendo a su amiga Miss Bufman, en su casa, en un baile de presentación:

+M. Bufman (besando a E): ¡Mi querida! Esto es un lujo casi a la altura de París.

+Emily: Hoy limitémonos a ser superficiales.

+M. Bufman: Sí, la superficialidad siempre debe ser espontánea. Si es estudiada, se acerca mucho a la hipocresía (caminan hacia el salón de baile).

+Emily: Seremos superficiales pero no estúpidas.

Los poemas y la voz

Emily obtiene permiso de su padre para escribir de noche y, desde ese momento, las imágenes estáticas de la poeta escribiendo o hilvanando sus versos se suceden con los diálogos con su hermana o su amiga.

La voz de la protagonista dice los poemas en off, que acompañan el transcurrir de la narración en determinados momentos, como una banda sonora que ancla la lectura de los sucesos.

En una sola ocasión, Davies elige mostrar a Emily leyendo su poema recién escrito, cuando el pastor, a quien ha regalado un librito con sus poemas, se va de su casa:

Si fueras a venir en Otoño,/ Espantaría el Verano a escobazos/ Con media sonrisa,
y medio desdén,/ Como las Amas de Casa, una Mosca. (...)

IF you were coming in the fall,

I'd brush the summer by

With half a smile and half a spurn,

As housewives do a fly. (...)

En otra ocasión, asistimos a lo que parece ser el hacerse del poema que aparenta ser el saludo al hijo reciente de su hermano Austin, conmovedor y vivo:

¡Yo no soy Nadie! ¿Quién eres tú?

¿Eres – Nadie – también?

¡Entonces somos dos!

¡No lo digas! ¡Lo anunciarán – ya sabes! (...)

I 'M nobody! Who are you?

Are you nobody, too?

Then there's a pair of us—don't tell!

They'd banish us, you know. (...)

Estas son las dos ocasiones en que el poema se ve en la boca de la protagonista. Nos parece que Davies arma su corpus de poemas eligiendo los que pueden “ilustrar” el momento biográfico que está narrando: refuerzan sentimientos y emociones, muestran el origen vivencial de su escritura, artificializan el referente y, por lo tanto, anclan lecturas de eso que le pasa. El hecho y su correspondiente expresión poética. Aun así, esa *manipulación* poética (consignemos que Davies tiene el derecho de hacerlo... y el gusto) sobrevive a la pura referencialidad que pareciera imponerle el director en algunos momentos, su poesía extraordinaria

supera la paralela y nos dispara a donde deseemos ir. Si recordamos a Barthes en *El grano de la voz*: “la voz [es] penetrada por lo que dice” (2005, p. 274), encontramos en esta voz de la protagonista esa fricción entre la música y la lengua, un “canto” que se escribe finalmente. En esta *banda* poética reconocemos la poesía de E.D.

El crítico Guy Lodge (para *Variety*, febrero de 2016) señala que “la poesía vence al guión de Davies en sabiduría y elocuencia” y finalmente se condele de que no supo encontrar el evocativo visual para su poesía, mientras otros insisten en señalar que, a pesar de “su cercanía a la condición poética”, no resigna su materialidad cinematográfica. Es innegable que, visualmente, el film es impecable y bello en sus detalles. Pero, por ejemplo, el final de la película se hace lento en imágenes convencionales: el cuerpo de Emily en la cama y en al ataúd, su hermana poniendo flores en sus manos, la carroza fúnebre, la tumba preparada como en el poema en el que anticipa la muerte y la eternidad, ilustrados literalmente... claro, nada emociona en la imagen, todo emociona y resuena en la palabra:

Pasamos la Escuela, donde los Niños luchaban
En el Recreo –en una Rueda–
Pasamos los Campos de pastos y de granos
Pasamos el sol en el Ocaso
O más bien – fue Él quien nos pasó
El Rocío salió. Temblando de frío
Por toda gasa fina, mi Vestido
Mi esclavina – solo Tul
Nos detuvimos frente a una Casa que parecía
Una Hinchazón de Tierra
El Tejado apenas se veía
La Cornisa –en el Suelo
Desde entonces –han transcurrido siglos– y sin embargo
Parece Menos que el Día
En que supuse que las Testas de los Caballos
Apuntaban hacia la Eternidad –
We passed the school where children played
At wrestling in a ring;
We passed the fields of gazing grain,
We passed the setting sun.
We paused before a house that seemed

A swelling of the ground;
The roof was scarcely visible,
The cornice but a mound.
Since then 't is centuries; but each
Feels shorter than the day
I first surmised the horses' heads
Were toward eternity.

La música

Ya consignamos el valor de banda sonora que tienen los poemas de ED desde la decisión de TD. Sabemos que Charles Ives es un gran músico, recurre a él y a su "The unanswered question" para la escena del morphing, y continúa con música introspectiva que suaviza la estructura seca de los cuadros, interpretada por la filarmónica de Bruselas. Un comentario especial merece la escena que nos parece *mística*, a la manera de las vivencias místicas de lxs poetas españolxs. En ella, la poeta está en su habitación, es iluminada por detrás, la puerta está abierta y un perfil masculino se destaca en la puerta de entrada a la casa, sube las escaleras despacio y de pronto la puerta de la habitación se cierra de un golpe (como cerrándose sobre la posibilidad y queriendo reforzar esa idea de soledad elegida por E). Davies cuenta que leyó en un pie de página de un texto de ED sobre ese hombre que la visitará en la noche, que la acecha. Pareciera ser una amenaza pero su rostro y lo que la rodea no lo es, es muy lenta y los sentidos se construyen desde el texto que ella dice en off (que no le pertenece, sino al guionista):

He will mount the stairs
at midnight
The looming man in the night
No ordinary bridegroom he
But I will wait all my days
And he will come before the afterlife
Oh, please, let him come
Let him not forget me!

Y una bellísima canción de Thomas Ford: "Since first I saw your face" (del año 1600) cantada por Sarah Leonard del grupo The 3 Ravens. Texto y canción establecen un contrapunto que muestra a la poeta en una dimensión de amor y deseo que muy poco se declara en el film y desde la elección de los poemas. Por otro lado, en la obra de la propia Emily hay muchos 'poemas-rapto' que

hablan de su deseo vivo y en su voz viva: la escritura inaugura mundos pero el director necesita dar su versión. Por ejemplo:

¡Noches Salvajes – Noches Salvajes!
¡Si yo estuviera contigo
Las Noches Salvajes serían
Nuestro lujo!
¡Fútiles – los Vientos –
Para un Corazón entrado en puerto –
¡Basta de Brújula –
Basta de Mapa!
Bogando en el Edén -
¡Ah – el Mar!
¡Ojalá anclara yo - Esta noche -
En Ti!

Wild Nights! – Wild Nights! Were I with thee, Wild Nights should be Our
luxury!

Futile – the Winds – To a Heart in port – Done with the Compass – Done
with the Chart!

Rowing in Eden – Ah, the Sea! Might I but moor –Tonight –
in thee!

Vimos y pensamos

Finalmente, resulta claro por qué Davies lee biográficamente lo que lee, el porqué de la elección de los poemas para contar el dolor y la opresión patriarcal de la poeta, que él ve y pone en escena. No nos interesa tanto esa isotopía excluyente ‘muerte/eternidad’ con que el director “ilumina” la narración y pensamos que ha dejado a un lado los poemas que no le “sirven” para apoyar lo que ha decidido contar. Esa poesía puede ser leída de otra manera hoy: expresa cómo encontrar la manera de conocer, “explora los extremos”, privilegia el significante sobre el significado y motiva el deseo de descifrarla (Rodríguez Monroy, 1999). Nos parece que esa operación parecería de alejamiento y no de acercamiento hacia lector de poesía... Por suerte, la trascendencia de una palabra viva parece haber triunfado y comprobamos que puede seguir ardiendo por encima de una imagen bella simplemente.

Sobre *Paterson*

Texto poético y texto cinematográfico

Silvia Calero

En *Paterson* de Jim Jarmusch encontramos otra forma de 'transcripción' del texto poético a la imagen cinematográfica, tan valiosa como la de Terence Davies, pero a partir de una distinta concepción sobre la manera de llevar adelante esa tarea.

A diferencia de *Una tranquila pasión* de Davies, en el desarrollo del film *Paterson*, *solamente* se lee un poema de William Carlos Williams, el conocidísimo e icónico poema "Esto es solo para decir/ que me comí/ las ciruelas...".

A Jarmusch le interesó convertir en imagen lo escrito en el poema *Paterson* y, además, la concepción poética de Williams (1883-1963) y la elección de vida del poeta que habitó en Rutherford (New Jersey) y recorrió las calles de Paterson como médico obstetra y pediatra.

La literatura en general se ha asociado al cine desde los comienzos de éste. El objetivo de este trabajo no es hacer la historia de las distintas formas en que se concretó ese 'maridaje' entre literatura/imagen cinematográfica; apenas, para comenzar, se recordará que en múltiples casos, fue la narrativa la que tomó el papel protagónico y no tan frecuentemente la lírica. Se pueden marcar preferencias, si comparamos el cine estadounidense, sobre todo el de Hollywood, con el cine oriental: el cine de Japón es un ejemplo (conocido por todos) de la inclinación a centrarse más en lo lírico y en la dimensión lírica de la imagen. Parte del cine europeo también ha corrido por esos carriles, influido por el cine oriental.

Jarmusch: su formación intelectual y sus coetáneos

Me detendré brevemente en la formación de Jim Jarmusch, como una manera de explicar la elección que hizo de William Carlos Williams y del poema *Paterson* como núcleos de su último film, que exhibe un profundo conocimiento del texto con el que realizó un trabajo de análisis y reconstrucción en el momento de plasmarlo en imágenes.

Jim Jarmusch, a diferencia de lo que marqué como rasgo dominante de la cinematografía estadounidense, muestra de manera muy original la influencia de los films europeos y orientales, en lo referente a asociar lo lírico puesto en palabras con lo lírico convertido en imagen. En el origen de esta preferencia, está su temprana vocación poética y su dedicación a los estudios literarios. En la Universidad de Columbia se formó con los poetas vanguardistas Kenneth Koch y David Chapiro y, antes de escribir su primer guión y de realizar su

primer film (*Vacaciones permanentes* de 1980), escribió poesía y breves piezas 'seminarrativas y abstractas'; también se interesó por la metafísica y por la música. Muy joven viajó a París (1975) donde residió varios meses para estudiar el cine francés de la época: se entusiasmó por Dreyer y Breson, y por los films de Yasujiro Ozu, considerado como uno de los mayores cineastas del siglo XX. Trabajó en galerías de arte y en la Cinémathèque française... A su regreso de Europa, a finales de los años '70, formó parte de una movida cultural alternativa en Nueva York.

La excepcionalidad de su filmografía, en especial la de *Paterson* film, se conecta con estos primeros momentos de su formación. Los suyos son films que siempre han evitado los formatos narrativos clásicos y que poseen una gran coherencia, fruto de largos años de reflexión sobre la actividad realizada.

Lo narrado en Paterson film

Para los que no vieron el film (aún sin estrenar en nuestro país, presentado en el festival de Cannes y ganador de la Palma de Oro, en 2016), haré una breve síntesis:

El film se divide en siete partes, cada una corresponde a un día de la semana, de lunes a lunes. Cada episodio está protagonizado por la pareja Paterson/Laura y el perro de ambos, Marvin; todo transcurre desde el momento del despertar hasta el paseo que realiza Paterson personaje con Marvin, durante la noche, hasta llegar al bar de su barrio. Durante el día, Paterson personaje maneja un autobús y escribe a mano en un cuaderno los poemas que va componiendo. En su trayecto diurno y nocturno, se encuentra con otros habitantes del lugar a quienes escucha. En el ínterin, Laura en su casa cocina, cose su propia ropa, pinta telas, cuadros, paredes, cortinas con círculos y grafías semejantes a ideogramas, no totalmente iguales entre sí; aprende a tocar guitarra, canta, y elabora y concreta sus proyectos de vida.

El contenido de Paterson poema

Paterson poema estuvo integrado en un primer momento por cuatro libros: I (1946) *El boceto de los gigantes*; II (1948) *Domingo en el parque*; III (1949) *La biblioteca*; IV (1951), *La carrera hacia el mar*. A ellos se agregó un V (1958), sin título y un esbozo de un posible libro VI. La totalidad es un ensamble que agrupa textos en verso, párrafos en prosa, recortes periodísticos, anuncios publicitarios, cartas, anécdotas, análisis de poemas, ensayos sobre música o pintura... En la cartelera que exhibe el dueño del bar a donde va Paterson personaje a la noche, aparecen los nombres de los personajes destacados que han vivido o nacido

en Paterson y los acontecimientos, importantes o no, ocurridos allí. Jarmusch visualiza de esta manera, para el espectador, parte del material 'periodístico' presente en el libro. De la misma manera, el resto de las imágenes también insinúan, visualizan, ponen en acto, muchos de los versos del poema. No hace falta transcribir poesías de Williams para evocarlos, como hace Terence Davies con los poemas de E. D. La totalidad del film es una 'puesta en vista' de lo escrito por el poeta.

Veamos algunas imágenes del film. [Aquí muestro la foto de la pareja en la cama y la comparo con los versos siguientes]:

Paterson yace en el valle bajo las cataratas Passaic/ y sus aguas forman el dibujo de su espalda/ Está situado a su derecha con la cabeza cerca de su estruendo/ de las aguas que llenan ¡sus sueños! Eternamente dormidos,/ sus sueños deambulan por la ciudad donde él permanece/ incógnito. Las mariposas se posan en su oído pedregoso./ Él, inmortal, ni se mueve ni se agita, y raramente/ se le ve, aunque él respira y las sutilezas de sus/ maquinaciones/ extrayendo su sustancia del ruido del diluvante/ río/ animan a miles de autómatas (WCW, *Paterson*, Parte I, "El boceto de los Gigantes", Canto II, [1948] (2001), pp. 93-94).

El trabajo de orfebrería

Jim Jarmusch, para construir su film-poema, ha leído minuciosamente el texto de Williams, lo ha 'desarmado' y reelaborado, eligiendo aquellos núcleos que tienen que ver con sus propias obsesiones. Es imposible dar cuenta de todo lo recreado en el film. Me limitaré a algunos ejemplos:

Un hombre como una ciudad y una mujer como una flor/ que están enamorados...
(p. 94)

El protagonista se llama Paterson como la ciudad y conduce un ómnibus:

el Señor/ Paterson se ha ido/ para descansar y escribir. En el autobús uno ve/ sus pensamientos sentado o de pie. Sus/ pensamientos que se apean y desparraman... (p. 96).

Mientras maneja, la ciudad se refleja a través de los cristales de las ventanillas y se funde con su rostro. El procedimiento del *fundido*, que tradicionalmente se utiliza en cine para establecer el pasaje de una escena a otra o para dar cuenta del transcurso del tiempo o del cambio de espacio, en el film se potencia. El rostro de Paterson se funde simultáneamente con la ciudad, con el río, con las cataratas, con el perfil de Laura, con los fósforos sobre los que él está escribiendo su poema...

Y sobre esa verdadera condensación de significados, aparecen superpuestos los versos ya terminados.

Otro ejemplo. Dice el yo lírico en *Paterson* poema:

Dos chicas a medio crecer saludando la santificada Pascua [...]
Aisladas de la luz: des-
Tocadas, su claro pelo colgando-
Dos- [...]
dos, unidas por el instinto de ser la misma:
lazos, cortados de una pieza,
de un rosa cereza, sujetando su pelo (pp. 105-106).

Las chicas vestidas de rosa, tal como están descritas, en el film viajan en el ómnibus manejado por Paterson.

La repetición anafórica de *dos* y la reiteración de imágenes y de conceptos presente en los textos de Williams, invitan al receptor a encontrar nexos muy evidentes entre los dos creadores.

El tema de los dobles y los gemelos, nunca del todo iguales, está ligado al de las sombras, los ecos, las resonancias. Para Jarmusch, la tierra es una gran caja de resonancias.

Paterson film se abre con la escena en la que Alan Driver y Golshifteh Farahani están acostados en una cama, mostrados a través de un plano contrapicado. Ambos aparecen enfrentados, formando un semicírculo, como si estuvieran juntos, cual gemelos, dentro de un útero materno. La primera conversación mínima que desarrollan es sobre el sueño que ha tenido Laura: ella soñó que ambos tenían hijos gemelos. A partir de allí hay una proliferación de gemelos y de réplicas: el nombre del poeta WCW (con la repetición casi idéntica del nombre en el apellido) pareciera generarlos.

No solo se repiten los personajes. Paterson hombre es el doble de la ciudad; Marvin, el perro, aparece reiterado en cuadros colgados de las paredes; la valijita con la comida se asemeja al buzón de la casa; los poemas se repiten auditivamente con variantes de entonación, leídos y escritos superpuestos en las imágenes.

Finalmente, a partir de estos ejemplos, se puede concluir que el principio constructor del film es la repetición. Esta, aparentemente, sencilla historia, que comienza con un despertar del día lunes y termina con otro despertar casi similar en el lunes siguiente, concreta en la imagen los versos de *Paterson* de Williams:

Y es que el comienzo es con seguridad/ el final...

Paterson de Jim Jarmusch y los avatares de la creación poética

El manuscrito secreto

Isabel Vassallo

Entre las varias cuestiones que este film de Jarmusch nos propone como espectadores y como lectores (en este caso, lectores en sentido amplio y también estricto: “leemos” un film pero también leemos –materialmente– los poemas que el film despliega, además de escucharlos), elegimos una: la que remite, de modo casi emblemático, al proceso de la creación poética. Podemos decir entonces que el objeto que hemos enunciado como propio de esta ponencia a cuatro voces, *la representación de la poesía en el cine*, se ve modulado aquí en este sentido: focalizando el proceso de creación.

En efecto, Paterson personaje, conductor de ómnibus en la ciudad del mismo nombre, escribe poemas en forma periódica, ¿casi diaria?, al margen de su trabajo: en el sótano de su casa, rodeado de libros –entre los que se distingue *Paterson* de WCWilliams, lo mismo que *Collected poems*–; escribe también poco antes de hacer salir el autobús de la terminal, con el cuaderno sobre el volante; y, mentalmente, durante el trayecto a pie que va desde la estación a su casa y desde su casa a la estación. Convocado por lo que le llega del mundo, asumiendo el típico gesto de todo artista que apresa la experiencia y la transfigura –algunos (Voloshinov, [1928], 1976) dicen que “la refracta”–, Paterson presta su oído y su mirada a los hechos de su cotideaneidad, abrevando en ella: su antena de poeta capta y recorta a su modo –un modo a lo Williams– lo que ve –la caja de fósforos Ohio Cabeza Azul, el rostro y la presencia toda de su mujer en el despertar, un color que brilla detrás del parabrisas del ómnibus...– y lo que oye: la diversidad de ideologías y entonaciones que día a día despliegan en sus conversaciones los pasajeros que él conduce. Así como parece que indujera encuentros que lo remiten a su entusiasmo poético: la niña que escribe y le lee de su cuaderno también su secreto.

Esa escritura al margen (que según Pierre Bourdieu no le daría categoría de escritor, puesto que Paterson no ha ingresado en el campo de la lucha por el poder simbólico) es legitimada en la intimidad por su mujer, Laura, que recurrentemente, desde el primer día de los siete en que transcurre la historia, le insiste para que haga que eso que escribe “le [pertenezca] al mundo”; y cuando repite, ya en martes, diciéndole: “podrías decidir que el mundo lo lea”, le hace prometer que hará una copia de su cuaderno; hasta calculan en complicidad amorosa los minutos que llevará hacer la copia. Sabemos que el cumplimiento de esa promesa no llega a concretarse, porque antes Marvin, el perro, aprovechando la ausencia de sus dueños que salen a festejar el éxito que

Laura ha tenido en el mercado vendiendo sus originales magdalenas, destroza el cuaderno que Paterson ha dejado inusualmente abandonado en un sillón. En otro gesto característico del artista que vive el ejercicio de su arte como excedente, como un “y además”, el valor indudable que Paterson le da a la escritura –por qué, si no, llevar el cuadernito a todas partes y por qué hacer del acto metódico de escribir parte de la rutina diaria–, tiene su contracara: la desvalorización de su obra (por qué dejar olvidado el único ejemplar de sus poemas, que, como recuerda Laura, “siempre” queda guardado –y protegido– en el sótano).

Intercambio, don y posibilidad

El último poema que nos hace escuchar en forma continuada e íntegra el film, casi sobre el cierre, es *La línea*. Lo leemos para poder compartirlo ahora y aquí, ya que nos detendremos sobre él. En este film, que “respira poesía”, tal como dirá de sí mismo el poeta japonés con quien dialoga Paterson hacia el final de la historia, creemos que la presencia de este poema redobla su carácter poético, y de arte poética. Dice:

Hay una vieja canción
que mi abuelo solía cantar pero el que escucho a veces
que contiene la pregunta: en mi cabeza es el pez.
“¿O preferirías ser un pez?”, solo esa línea.
En la misma canción *¿Preferirías ser un pez?*
está la misma pregunta, como si el resto de la canción
pero con una mula y un cerdo, no tuviera que estar allí.

Escrito por el poeta Ron Padget (1942) (uno de los referentes de la segunda generación de la Escuela de Nueva York, que reclama su filiación más o menos mediata con Withman y Williams), a pedido de Jarmush, como los otros poemas del film, decimos que es el último que deja escuchar; pero, a nivel de acontecimientos, se dibuja como el primero de un posible retorno a la escritura por parte de Paterson que, despojado del cuaderno que ha sido destruido, recibe del poeta japonés (que viene a Paterson, la ciudad, por “su interesante poeta, William Carlos Williams...”), un cuaderno con hojas en blanco. Él se lo entrega diciéndole: “Las páginas vacías dan más posibilidades”. Si con la destrucción del cuaderno secreto Paterson parecía condenado a no reconocerse más como escritor de poemas (cuando el poeta japonés le pregunta si es un poeta de Paterson, él responde que es sólo un conductor de autobús), el intercambio con el poeta oriental –un guiño de Jarmush– y el regalo que este le hace, lo

devuelven al hacer poético. Le devuelven su don. “La línea”: último poema del film, primero de una secuencia conjeturable que, protagonizada por Paterson, ya no se desplegará ante nuestros ojos... ¿No será porque, retomando la cita que ha sido mencionada en esta mesa por Silvia Calero, “el comienzo es con seguridad/ el final...”?

La primera interpretación que nos sentimos llevados a hacer de esa línea tiene que ver con la línea del verso: unidad rítmica concebida en el espacio que, registrada en la página en blanco, anuncia el poema que Paterson va construyendo. Ya ha quedado atrás la sentencia “no eran más que palabras escritas en agua” (donde resuena otro poeta venido de más lejos: John Keats) con la que Paterson responde a Laura cuando ella se lamenta, después de la destrucción del cuaderno, de que él no pueda darle a conocer sus últimos poemas. Pero leído el poema en su totalidad, la línea es, por otra parte y abiertamente, esa a la que el texto refiere: la línea que se privilegia sobre todas las demás, sobre “el resto de la canción”; la línea que dice: “¿Preferirías ser un pez?”.

La pregunta adquiere enorme significación en el contexto de la película, puesto que Paterson pierde un rasgo identitario al saber su cuaderno destruido y, por lo marginal de su praxis poética, está permanentemente, parecería, en condiciones de preguntarse qué preferiría ser. Además de que es una pregunta que interpela la imaginación de cualquiera que se la formule: allí está contenido el riesgoso, a la vez que lúdico, interrogante sobre qué quisiéramos ser si pudiéramos ser otra u otro en lugar de quien somos... La mención del pez –frente a la mula y el cerdo, de imagen estereotipada en función de un rol único asignado a esos animales desde el punto de vista humano– no parece fortuita: el pez tiene el prestigio de su hábitat, asociado a la vida y a lo fértil; más la fascinación que le otorga el movimiento, unido a su carácter de otredad desde el punto de vista de su lugar en la evolución de las especies.

La posibilidad que dan las páginas vacías consiste, entonces, en retomar la palabra poética y elegir o preferir qué ser. Además, “la línea” mencionada por el poema se inserta en una tradición: la “vieja canción” cantada por el abuelo. Esa tradición es imprescindible para abreviar en ella, pero se puede prescindir de buena parte de lo que ella aporta para quedarse con eso que “[escuchamos] a veces en [nuestra] cabeza”, y allí aparece la memoria, que Laura quisiera reemplazar por la –imposible– recomposición de los papeles hechos añicos. Y posibilidad (potencia, acto en el futuro) es la tradición, esa en la que Paterson, a sabiendas o no, se inscribe, tradición que implica resonancias y proyecciones. En la ficción fílmica, Williams resuena en Paterson, que lleva el nombre de su

poemario y que lo lee, lo mismo que en el poeta japonés, viajero en busca de aires y reminiscencias de su maestro. Cruce entre vida y poesía, Ron Padgett, descendiente poético de Williams, escribe, a pedido de Jarmush, los poemas que Paterson escribe en la ficción, y que responden, permeados por el tiempo, al apotegma del poema de Williams *A sort of a song (Una especie de canción): Nada de ideas/ sino en las cosas.*

Referencias

- Barthes, R. (2005). *El grano de la voz*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Buenos Aires: Paidós.
- Dickinson, E. (1969). Johnson, T. H. (ed). *The Complete Poems of Emily Dickinson*. Boston: Little, Brown & Co.
- Dickinson, E. (1985). *Poemas*. (Tr. Ocampo, S.). Barcelona: Tusquets.
- Lodge, G. (2016). Variety.com, febrero. Disponible en <http://variety.com/2016/film/reviews/a-quiet-passion-review-1201705734/>
- Padgett, R. "Poems". *Poetry Foundation*. Disponible en <https://www.poetryfoundation.org/poets/ron-padgett>
- Rodríguez Monroy, A. (1999). *El saber del traductor: Hacia una ética de la interpretación*. Barcelona: Montesinos.
- Voloshinov, V. (1976). *Marxismo y filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Williams, W.C. (2001). *Paterson*. "El boceto de los Gigantes". *Parte I, Canto II*. (Tr. Ardanaz, M.) Madrid: Cátedra.

EL MONO VELLUDO (1922), *EL GRAN DIOS BROWN* (1925) Y LA
POÉTICA TEATRAL DE EUGENE O'NEILL

THE HAIRY APE (1922), *THE GREAT GOD BROWN* (1925) AND
THE THEATRICAL ART OF EUGENE O'NEILL

Maria Carolina Sánchez*

RESUMEN

Partiendo de un análisis comparativo de dos piezas teatrales producidas por Eugene O'Neill, *El mono velludo* (1922) y *El gran dios Brown* (1925), la ponencia se propone exponer algunos elementos recurrentes en su dramaturgia. Al indagar en su concepción del género teatral, se procurará reflexionar sobre su lugar innovador en la escena norteamericana e internacional. El conflicto –la polaridad entre identidad y los otros que experimentan los personajes–, el componente trágico, la crítica político-social plasmada en el enfrentamiento entre idealismo y materialismo, constituyen algunos elementos que dan cuenta de la atmósfera que domina luego de la Primera Guerra Mundial. En este sentido, estas dos obras permiten delinear el universo estético e ideológico del autor.

Palabras clave: Teatro modernista, Eugene O'Neill, Tragedia moderna

* La autora pertenece a la Universidad Nacional de Tucumán, Argentina, ().

ABSTRACT

This work proposes a comparative analysis, between *The Hairy Ape* (1922) and *The Great God Brown* (1925) by Eugene O'Neill, to expose some recurrent elements of his dramaturgy. Studying his conception of the theatrical art, it will be possible to highlight his innovative part in the American scene. The conflict between alterity and identity experienced by the characters, the tragic component and the social and political critic presented in the confrontation of idealism and materialism, are some of the features that reflect the dominant zeitgeist after the World War I. In this regard, both plays allow us to define the aesthetic and ideological universe of the author.

Key words: Modernistic drama, Eugene O'Neill, Modern Tragedy

Más allá de la evidente diferencia en cuanto al tipo de conflicto expuesto tanto en *El mono velludo* como *El gran dios Brown*¹ y del hecho de que cada una de ellas presenta mayor afinidad con otras obras dentro de la vasta producción dramática de Eugene O'Neill,² este trabajo procurará establecer núcleos más profundos que las aproximan como un recurso para perfilar una serie de temáticas y propuestas formales que configuran la poética teatral del autor. Asimismo, los aspectos específicos ofrecidos por una y otra resultarán, en este marco, provechosos para arribar a una caracterización más completa de su dramaturgia.

Lúcidamente León Mirlas (1960) ha notado que la creación oneilliana está atravesada por la problemática de la "incomunicabilidad de espíritus" (p.14). Con ello, el crítico se refiere a dramas en los que los personajes habitan esferas aisladas "sin comprenderse, con recelo y aún con hostilidad" (p.14). Interesado desde temprano en la influencia de la realidad circundante sobre los individuos, podría decirse que O'Neill fue modelando una nueva tragedia donde los héroes, aniquilados por las tendencias materialistas, exponen una cruda visión de la sociedad capitalista imperante. Dentro de este encuadre, dirige su atención a la dimensión íntima del yo en crisis con el mundo exterior.

En *El mono velludo*, inicialmente un relato que el dramaturgo había escrito hacia

1 Las citas extraídas de estas obras se indicarán en las referencias parentéticas remitiendo a sus títulos mediante las abreviaturas *EMV* para el caso de *El mono velludo* y *EGDB* para el caso del *El gran dios Brown*, seguidas del año de la edición consultada y datos relativos a las páginas donde se localiza el pasaje.

2 En el caso de *El mono velludo* existen conexiones con *La luna de los caribes* y *Rumbo al Este hacia Cardiff*. Escritas en años próximos a la obra aquí estudiada, ellas presentan ya los personajes de Yank y Paddy. También pueden señalarse puntos de contacto con *El emperador Jones*, escrita en 1920.

1916-1917 y que en adapta como forma teatral para ser representado en 1922, el personaje de Yank, un rudo fogonero de trasatlántico, pierde sus certezas respecto al “lugar que le corresponde” (EMV, 1960, p. 145) luego del perturbador (des)encuentro con una millonaria heredera de la industria del acero que se espanta por su apariencia bestial, un episodio confuso en el que, según un camarada, fue llamado por ella con el epíteto del que la obra toma su título. Desde entonces el personaje, en crisis con su identidad, procura comprender, con sus escasos recursos intelectuales, las implicancias de esta denominación. Su aislamiento y fallidos intentos de comunicación se potencian en las sucesivas escenas: en la Quinta Avenida, los miembros de la clase social de quien lo ha ofendido no registran su presencia; los Trabajadores Industriales del Mundo lo expulsan de su sindicato, y su último interlocutor, el gorila del zoológico, acaba con su vida. El monólogo final con este animal pone de manifiesto su dificultad de insertarse la sociedad: “Tu lugar no está entre ellos... y bien lo sabes. Pero mi lugar sí está entre ellos... y no lo está ¿sabes? Son ellos quienes no están conmigo... es eso lo que les pasa” (EMV, 1960, p. 174).

En la acción desarrollada se plasma la perspectiva pesimista de O’Neill sobre las posibilidades del personaje de alcanzar sus propósitos y la fuerza de la ironía trágica se ciñe sobre su destino: de la seguridad sobre el lugar que le corresponde —una frase insistente en la obra—, experimenta una caída y no logra establecer lazos con ningún otro ser humano. El rechazo, la desconfianza y la incompreensión signan sus fallidas interacciones. El protagonista es un trabajador asalariado aislado, sin conciencia de clase, al que el mundo capitalista y las organizaciones obreras igualmente desechan. Si bien carece de esa interioridad sofisticada que caracteriza a otros héroes delineados por el autor, Yank posee rasgos singularizadores: es un ser embrutecido, con dificultad para pensar, que desarrolla un trabajo basado en sus músculos. Sufre su exilio y siente un profundo resentimiento contra el mundo que lo desprecia.

“La incomunicabilidad de espíritus” aparece en *El gran dios Brown* ligada a la imposibilidad de conciliar el culto al dinero con la dimensión del yo íntimo y sus preocupaciones existenciales, encarnadas, respectivamente, en la caracterización de los personajes principales Billy Brown y Dion Anthony. El primero es un hombre de negocios, vacío, mediocre, sin talento; el segundo, el artista sensible, creativo, vulnerable, espiritual. Amigos de juventud, ambos se sienten intimidados ante el otro: el éxito económico de Brown enrostra a Dion su fracaso como artista y la falta de trabajo, mientras las aptitudes creadoras de este último y su capacidad para hacerse amar señalan la vida insubstancial del empresario. Si bien encarnado en la figura de Brown, el materialismo se presenta

como un obstáculo para ambos personajes en la medida en que ha enfermado su ser: en un caso, cercenando el desarrollo de un sentido trascendente sea a través de vínculos afectivos o el arte; en el otro, condenándolo a un sentimiento de frustración continua debido a que las necesidades del espíritu no encuentran lugar en un mundo dominado por lo económico.

La introducción de estos temas en la escena norteamericana y la apelación para su planteamiento a los aportes estéticos de las vanguardias europeas de la década de 1920 —fundamentalmente el Expresionismo alemán y la obra de August Strindberg— son las razones que hicieron de O'Neill la figura descollante del movimiento renovador del teatro en su país dado que, como es sabido, sus dramas producen una ruptura respecto de la extendida vigencia del melodrama y sus asuntos estereotipados, enfrentando al público a reflexiones críticas sobre su tiempo en un nuevo lenguaje artístico.

Un recurso del que hábilmente se sirve O'Neill para dotar de forma estética al tratamiento de la incomunicabilidad es el uso de máscaras. Célebre por este artificio, *El gran dios Brown* tiene como antecedente de su empleo, justamente, a *El mono velludo*, donde los hombres que invaden la 5ta Avenida usan máscaras y semejan marionetas, como medio para enfatizar la artificialidad de la vida social. Ellos conforman una multitud en movimiento que ignora las provocaciones de Yank. El uso de máscaras en esta escena no fue, según Erica Rundle (2008, p. 139), pautado por O'Neill sino un aporte de los Provincetown Players, el grupo de teatro independiente que integraba por aquel entonces. Posteriormente, el dramaturgo se apropiará de este recurso y le asignará funciones más específicas.

Si bien la máscara remite a la tragedia clásica, se trata de una técnica escénica resignificada por O'Neill a la que recurre para enfatizar el concepto relativo al impulso de autopreservación del yo ante los otros, y simultáneamente superar las convenciones realistas, reñidas con determinadas necesidades expresivas. La máscara acentúa la incomunicabilidad entre los personajes, a la vez que el movimiento contrario, el desenmascaramiento, propicia la introspección, el despliegue de la interioridad del personaje en momentos de soledad. La impronta del teatro expresionista y de uno de los autores a quien más homenajea O'Neill, Strindberg, es innegable en este punto.

En *El gran Dios Brown*, todos los personajes en diferentes circunstancias usan máscaras. El caso extremo es Dion, quien la lleva hasta su muerte. No puede quitársela siquiera en el seno familiar. Así lo conocen su esposa, sus hijos y toda la sociedad. Excepto en momentos de soledad, y ante el personaje de Sibila, cuando puede mostrar su verdadero rostro y la crisis que lo atormenta.

En la presentación del personaje en su juventud, el Dion íntimo, despojado del artificio, se pregunta: “¿Por qué tengo miedo de vivir, yo que amo la vida y la belleza de la carne [...]? [...] ¿Por qué he nacido sin piel, oh Dios mío, y tengo que usar armadura para tocar y ser tocado?” (EGDB, 1960, p. 461). Años más tarde, Dion, estando a solas, descubierto, abre el Antiguo Testamento y lee: “Venid a mí todos los que estáis agobiados, y os daré descanso” y en trance contesta “Iré, pero... ¿Dónde estás, Salvador?” (468).

El drama de la personalidad que cultiva O'Neill adquiere en el tratamiento de este personaje un punto culminante. Se accede a la complejidad psicológica de un yo que se refugia del mundo a través de un proceso marcado por el retiro de la máscara, que protege pero también actúa como una barrera para una relación genuina con los demás. En esta obra, esa cobertura exterior puede ser también vista como un personaje. En escenas de desdoblamiento, los personajes que la utilizan, especialmente Dion, le dirigen parlamentos y, además, las instrucciones del dramaturgo indican que la máscara también sigue un proceso evolutivo en el que envejece y se agudizan algunos rasgos de su carácter.

El conflicto de la identidad se acentúa cuando Brown se apropia de la máscara de Dion, una vez que su antiguo camarada y rival muere, para estar junto a su esposa a quien amó desde joven, como también para poner el talento del difunto al servicio del mundo de los negocios. Si en un comienzo se muestra tal como es, dado que está vacío por dentro, la máscara lo pondrá ante el desafío de ser otro y la necesidad de aniquilarse a sí mismo. En todo este trabajo con la personalidad se advierte la influencia de las ideas de Sigmund Freud y Carl Jung, mientras que en el primitivismo de Yank, la invocación de las teorías de Darwin es también evidente.

Sumidas en el ambiente adverso signado por el boom de los negocios —plasmados en el trust del acero y una empresa constructora en *El mono velludo* y *El gran Dios Brown*, respectivamente—, las trayectorias de Yank y Dion se configuran en “epopeyas de la personalidad” (Mirlas, 1960, p. 11), en el sentido de lucha del yo en un medio incompatible. Dicho esto debe precisarse cómo nota Jaime Sanhueza que “los héroes de O'Neill se enfrentan individualmente a la sociedad y buscan su propia redención sin identificarse con una determinada trinchera política” (2006, p. 16). Despliegan una protesta social desde posiciones románticas, individualistas y éticas. Pese a los diferentes rasgos que definen a sus héroes, su destrucción aparece ligada a componentes deterministas o a una actitud desesperanzada hacia la vida que anuncia su final trágico. El primitivismo de Yank, quien por sus condicionamientos intelectuales no puede construir una respuesta personal a su pregunta sobre su lugar identitario, o la sensibilidad

extrema de Dion, de voluntad frágil para sobreponerse al fracaso, dan cuenta de un escepticismo impregnado de las ideas de Nietzsche y de Schopenhauer. Además del uso de la máscara, O'Neill entreteje en sus dramas una serie de elementos connotativos, símbolos y referencias mitológicas, disponiendo una red de sentido que da cuenta de un intenso trabajo del texto teatral. Las obras despliegan un sistema de significación no verbal que en algunos casos, tal como sucede en *El mono velludo*, opera sobre la base de la recurrencia de un mismo componente bajo diferentes formas enhebradas a lo largo de la acción. Esta pieza es quizás la que más riqueza presenta en materia de codificación estética y la que ha promovido, como ha visto Erika Rundle (2008), “una gama inusualmente amplia de enfoques [...]. Dado que la obra es indicativa de varios paradigmas que se cruzan —histórico, metafísico y, sobre todo, teatral— produce diferentes significados bajo diferentes circunstancias analíticas y lentes disciplinarios” (p. 53) (traducción propia).

Entre los recursos puestos en juego en este drama, se destacan las imágenes metafóricas (a nivel escenográfico, verbal e instrucciones de actuación), el simbolismo del color y la evocación del universo mítico. A través de ellos, el abordaje alrededor del conflicto de pertenencia del protagonista se plantea en dos identidades, extremas entre sí, puestas en juego para caracterizarlo: el pensador de Rodin, marcado desde las didascalias como símil para la postura corporal de Yank, y el gorila de la última escena que materializa las fórmulas comparativas “bestia inmundada”, a partir de la cual el héroe fue definido por una representante de la burguesía capitalista, y su derivación en el insistente sintagma “mono velludo”³. Estas representaciones marcan polos evolutivos de resonancias darwinianas: la estatua, manifestación del culto al pensamiento, imitada en el gesto del héroe, lo connota por oposición, pues él es un ser embrutecido producto de una historia personal de carencias; el simio, el extremo de la animalidad, es el signo de la degradación de la que ha sido objeto por un sistema deshumanizante. La escena del encuentro con la heredera del acero que desencadenará en Yank su crisis, está diseñada visualmente a partir del contraste entre los colores blanco y negro correspondientes al traje de Mildred y los rostros con manchas de carbón de los fogoneros. La blancura en este contexto, lejos de significar la idea de pureza, está asociada al concepto de artificialidad del poderío económico. Una vez que se produce el desafortunado encuentro, Yank optará por no quitarse las manchas de carbón, un modo de defender su identidad, pues se ha sentido insultado. El espacio del trasatlántico,

³ Como se recordará, aturdido luego del impactante encuentro con Mildred, Yank reconstruye el episodio con los demás fogoneros y es Paddy quien sugiere que ella lo llamó “mono velludo”.

lugar donde se desarrollan las cuatro primeras escenas de la obra, también está dividido según las clases sociales. El espacio de las calderas, donde se sufre un agobiante calor y se respira humo, contrasta con la cubierta de paseo donde el aire es puro y se tiene a la vista el cielo y el mar. Antes de descender a las calderas, Mildred se refiere al lugar como el “Infierno”, afloran así en la escena imágenes bíblicas y dantescas. Finalmente, el acero, elemento insistente en el material de la embarcación, los barrotes de la cárcel y de la jaula, comunica al espectador el sentido de opresión.

Entre los símbolos entramados en *El gran Dios Brown*, debe indicarse que la máscara con la que Dion cubre su yo íntimo es la del dios griego Pan. Ella refuerza las connotaciones del nombre propio que evoca a Dionisio, en correspondencia con su fachada exterior que lo dota de energía vital, actitud profanadora y desenfado. El apellido, Anthony, indicativo de su esencia, está ligado a ideas de santidad y espiritualidad. Es en la intimidad que el personaje procura rezar y hablar con el Dios cristiano.

El personaje de Sibila, la prostituta, es objeto de un profundo trabajo simbólico. Si bien manifiesta el interés de O’Neill por recrear figuras marginales como los borrachos, mendigos, entre otros, ella encarna una serie de conceptos que se asocian al problema de identidad de los protagonistas, a su desgarramiento. Fiel a las reminiscencias antiguas de su nombre, ella es la que puede ver el trasfondo del conflicto que vincula a Dion y Brown. Representa lo femenino, maternal, acogedor, es una especie de Señora de la Naturaleza, intuitiva y espiritual, en sus brazos se refugian ambos personajes masculinos. Por otro lado, es quien logra establecer una comunicación auténtica, dejando de lado las máscaras.

Prostitutas y figuras marginales de la sociedad encuentran representación en la obra de O’Neill, constituyendo otro de sus rasgos salientes. En relación con esto, refiriéndose al *El mono velludo*, Rundle (2008) observa: “Mientras los fogoneros son una mezcla robusta de tipos étnicos, un grupo representativo de inmigrantes europeos recientes, los pasajeros y personal superior de la embarcación [corresponden a grupos] completamente asimilados” (p. 69. La traducción me pertenece), una división en la que el dramaturgo ha cartografiado la sociedad estadounidense de la década de 1920.

Conclusión

A través del señalamiento de un conjunto de aspectos de las obras aquí revisadas, se ha procurado delinear la dramaturgia de O’Neill en la que se destaca su creación de una nueva tragedia regida por una atmósfera

determinista y héroes incapaces de luchar. La crítica a la imposición valores económicos desencadenantes de una honda crisis espiritual e individual, estará siempre presente en sus trabajos. La exploración del yo íntimo desgarrado en una cultura donde priman los negocios y su planteamiento a partir de técnicas de experimentación tales como el uso de máscaras, la orquestación de coros, la apelación a símbolos y referencias mitológicas y el diseño escenográfico expresionista, son los medios de los que se sirvió para dejar su imborrable impronta en el teatro norteamericano.

Referencias

- Brugnoli, A. (2012). "Eulogy of the Ape: Paradigms of Alterity and Identity in Eugene O'Neill's *The Hairy Ape*". *The Eugene O'Neill Review*, 33 (1), 43-55.
- Dauster, F. (1996). "Eugene O'Neill, Thornton Wilder y el teatro independiente". En Pellettieri, O. y Woodyard, G. (eds.), *De Eugene O'Neill al Happening. Teatro norteamericano y teatro argentino 1930-1990*. Buenos Aires: Galerna, 21-26.
- McCown, C. (1993). "The Great God Brown: A Diagnostic of Commercialism's Ills". *The Eugene O'Neill Review*, 17 (1/2), 53-59.
- Mirlas, L. (1960). "Prólogo". *Eugene O'Neill Nueve dramas*. Buenos Aires: Sudamericana.
- O'Neill, E. (1960). *El gran dios Brown*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1960). *El mono velludo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Rundle, E. (2008). "*The Hairy Ape's* Humanist Hell: Theatricality and Evolution in O'Neill's 'Comedy of Ancient and Modern Life'. *The Eugene O'Neill Review*, 30 (1), 48-144.
- Von Szeliski, J. (1964). "Pessimism and Modern Tragedy". *Educational Theatre Journal*, 16 (1), 40-46.

ÁNGELES EN AMÉRICA DE TONY KUSHNER: POSMODERNIDAD,
IDENTIDADES Y NACIÓN

TONY KUSHNER'S *ANGELS IN AMERICA*: POSMODERNITY,
IDENTITIES AND NATION

María Eugenia Orce de Roig*
María Carolina Sánchez*

RESUMEN

Subtitulada “Una fantasía gay sobre temas nacionales”, la obra *Ángeles en América* (1993) de Tony Kushner inscribe desde el comienzo, como destaca Connor (2008), un rasgo distintivo de la Posmodernidad: “la disolución de las normas e identidades estables en la vida social”, como también la puesta en crisis del relato construido sobre la idea de nación.

Las diferentes historias que se intersectan ponen de manifiesto la fragilidad de los lazos humanos en un contexto político, la presidencia de Ronald Reagan, en el que resuenan los ecos de McCarthysmo y su caza de brujas, y en el que las minorías homosexuales son sistemáticamente excluidas como grupo social. La obra resulta así un cuestionamiento sobre el manejo del poder y de la religión como discurso normativo y represor.

El trabajo focaliza su dimensión crítica hacia los relatos de la Modernidad y de la historia norteamericana.

Palabras clave: Teatro *queer*, Posmodernidad, identidad, Nación

* Las autoras pertenecen a la Universidad Nacional de Tucumán, Argentina, (matenaor@yahoo.com.ar); (caro_mcs@hotmail.com).

ABSTRACT

Subtitled as “A gay fantasia on national themes”, Tony Kushner’s play *Angels in America* (1993) depicts, from the beginning, a distinctive feature of Posmodernity: Connor (2008) said “the dissolution of regulations and stable identities in social life” and the crisis of the account built upon the idea of Nation.

The different stories that intersect show the fragility of human ties in a political context, Ronald Reagan’s Presidency, when the echoes of McCarthyism and its witch hunting prevail, and when homosexual minorities as social groups are systematically excluded. The play enquires about the use of power and religions as normative and repressive discourses.

This paper aims its critical dimension towards the Modernity discourses and American History.

Key words: queer theatre, Posmodernity, Identity, Nation

Bajo el título *Ángeles en América*. Una fantasía gay sobre temas nacionales, Tony Kushner reúne dos obras teatrales tituladas *El Milenio se aproxima* y *Perestroika*, estrenadas de manera conjunta, tras puestas individuales, a comienzos de 1993, en Londres, y meses más tarde en Broadway. En su estudio histórico del teatro norteamericano, Alfredo Michel Modenessi (2013) destaca la trascendencia de este drama “como una de las mejores piezas de la década de los noventa” (p. 14). Constituye un fenómeno por medio del cual una expresión “queer” alcanza consagración dentro de un circuito comercial, conservador y tradicional, ámbito poco acostumbrado a este tipo de presentaciones.

A nuestro criterio, la relevancia de Kushner es producto de que ha logrado conjugar con maestría la estética de la experimentación teatral posmoderna y el planteo de cuestiones políticas que interpelan a la cultura norteamericana hegemónica.

La acción despliega pequeñas historias que se intersectan, lo cual no solo torna más complejas las líneas argumentales sino, también, potencia el conflicto omnipresente en ellas: el de la identidad sexual y la consecuente disolución de los lazos amorosos, produciendo una sensación generalizada de crisis. La contextualización de la trama en años próximos al fin de siglo y de milenio, 1985 y 1986, saca provecho de la atmósfera reinante ligada a la evocación de profecías sobre el destino de la humanidad¹, a la aparición de la pandemia del

¹ Al comienzo de la obra, el discurso de Harper inscribe esta idea de fin de la historia: “Estamos en 1985. Faltan quince años para que llegue el tercer milenio y tal vez vuelva Cristo [...] Y tal vez pronto habrá [...] una vida nueva, [...] tal vez encuentre armonía, amor y protección a salvo de lo que acecha afuera y esto me retenga aquí o tal vez solo vengan más problemas y llegue el fin de todo y el cielo se desplome y haya lluvias incontrolables [...] y tal vez mi vida sea estupenda, tal vez Joe me quiere y solo estoy loca al pensar lo contrario o tal vez todo sea aun peor de lo que presiento” (Kushner, 2003, p. 227).

SIDA y el temor colectivo al contagio, y a la política conservadora de la presidencia de Ronald Reagan, aplastante en relación con los derechos de las minorías.

En opiniones vertidas en una entrevista, Kushner (1997) expresó que se considera un “escritor de teatro político” (p. 19), si bien parte de la afirmación de que “toda producción simbólica es política, incluso aquella que intenta soslayar este hecho”². Así, su trabajo debe entenderse en términos de un teatro que aboga por los oprimidos, a diferencia de otro que sustenta el *statu quo*. En tal sentido, se reconoce como heredero de Bertolt Brecht debido a la asunción de un compromiso social con el cambio y la concepción del hecho teatral ligada a esta función. Es por ello que la categoría de “teatro épico” ha sido acuñada por la crítica para situar la obra de Kushner³. James Fisher (1995) lo coloca junto a autores canónicos del teatro norteamericano por su capacidad de condensar un momento histórico y lo adscribe a la línea iniciada por Eugene O’Neill:

Pocas veces una obra estadounidense ha logrado el favor de la crítica como *Ángeles en América* de Tony Kushner. En los Estados Unidos, solo las obras de Eugene O’Neill, Clifford Odets o Arthur Miller han intentado captar un espectro tan amplio de problemas emocionales y políticos de su época. Kushner ha tejido un tapiz conmovedor y épico (en el sentido de O’Neill y Brecht) de los asuntos morales, religiosos, políticos y sociales de su tiempo en estas dos obras (p. 291).

Según Kushner (1997), su teatro presenta un mundo como “una red que entreteje lo privado y lo público” (p. 22). De acuerdo con esto, creemos que *Ángeles en América* desenmascara el papel que desempeñan los factores políticos y religiosos en la construcción de la identidad. El matrimonio mormón de Harper y Joe Pitt, en crisis por una identidad de género reprimida; la pareja homosexual de Prior Walter y Louis Ironson, en crisis por la cobardía de este último para afrontar el SIDA contraído por su compañero, coexisten con la figura histórica de Roy Cohn, marcada por una doble negación: de ser gay y portador HIV. Estas serían las historias vertebradoras de cuyo cruce surgen otras en las que, excepto en el caso del funcionario McCarthy, sale a la luz la verdad y los protagonistas pueden actuar en consecuencia, aunque esto no implica la resolución de sus conflictos identitarios. Joe accede a un encuentro sexual con Louis y, en otra dimensión, Harper y Prior aparecen como personajes de

² Los textos de las diferentes entrevistas fueron leídos en su idioma original, el Inglés. Las traducciones son nuestras.

³ En otro pasaje de la citada entrevista, Kushner (1997) cuenta: “Decidí, estando en la Universidad, que la escritura de obras de teatro era una ocupación digna y valiosa, solamente después de leer a Brecht y quería ser un escritor de obras de teatro como él quien mientras las escribía articulaba una teoría del teatro sostenida por la propia obra” (p. 27) (La traducción es nuestra).

la alucinación del otro y se revela aquello que les es difícil aceptar: un esposo homosexual y una enfermedad incurable cuyo único atenuante consiste en que no alcanzará la parte más interna de su ser.

En algunas ocasiones, las historias se entrecruzan montadas en un escenario dividido, donde se desarrollan de manera simultánea para enfatizar un determinado concepto: la crisis de la pareja (escena 8, primer acto), la seducción homoerótica (escena 4, segundo acto). Esta técnica llega a su extremo cuando los parlamentos de los diálogos se superponen. El propio dramaturgo indica en la didascalia: "esto tiene que hacerse con rapidez [...] el procedimiento puede ser un poco confuso pero no así el resultado final" (Kushner, 2003, p. 275). Precisamente esa intercalación de voces provenientes de cada una de las historias refuerza la noción de la disolución de los lazos amorosos (escena 9 del segundo acto) y la sensación de caos. Esta estrategia posmoderna posibilita al dramaturgo potenciar los sentidos que busca transmitir.

Para Kushner, "Toda psicología tiene su origen en la esfera pública; el mundo exterior es experimentado, introyectado, se convierte en la materia de la que están hechos nuestros seres privados" (1997, p. 20). Efectivamente, esto se advierte en la inclusión de las condiciones políticas que se tornan verdaderos condicionamientos. Los personajes encarnan perspectivas ideológicas contrapuestas en función de posiciones de poder, que confluyen en el reconocimiento de aparatos represores de las diferencias, en este caso, de la identidad sexual alternativa. Se trata no solo del republicanismo de la administración Reagan sino, también, de los sistemas normativos de la religión, sea esta judía, mormona y, principalmente, del imaginario puritano, fundacional de la nación como modelo ético del mundo.

Estos mandatos culturales dominantes se cuelan en el espacio de lo íntimo y obliteran la expresión de la autoconciencia. Cada personaje sobrelleva una lucha interna debido a su homosexualidad, lo que se visibiliza en reiteradas escenas en las que se pone en juego la dificultad para nombrarse ante un otro que interpela. En el velorio de su abuela, Louis, que es judío, se disculpa con Prior por no haberlo presentado con sus parientes diciendo "en estas cosas de familia siempre trato de aparentar que no soy gay, tengo miedo de que se den cuenta" (Kushner, 2003, p. 229). Louis, que apenas conoce a Joe, lo define como gay y este se rehúsa a admitirlo: "así que un republicano gay", dice Louis cuando Joe le revela que votó por Reagan, a lo que responde "Yo no soy... dejémoslo así" (Kushner, p. 238). Harper interroga a su marido en busca de la verdad sobre su sexualidad a lo que él contesta "y qué si [...] No, no lo soy... y no veo qué diferencia hace..." (Kushner, p. 245). Más adelante, devastado y

todavía sin asumirse, le refiere su cotidiana lucha interna:

Basta, basta, te lo advierto. ¿Qué diferencia hace lo que pueda ser muy dentro de mí, sin importar lo equivocado o lo feo que sea, mientras que haya luchado con todas mis fuerzas para matarlo? [...] Por amor de Dios, ya no queda nada, soy una cáscara. Ya no hay nada dentro de mí por matar. Siempre que mi comportamiento sea lo sé que debe ser: decente, correcto. Eso solo ante los ojos de Dios (Kushner, p. 247).

Cohn, que forma parte del establishment, exhibe una conciencia cínica respecto de nombrarse como homosexual. Su decisión es claramente política: opta por una doble moral con el objeto de no perder el enorme poder que posee. A su entender, más que una identidad de género, la palabra *gay* imprime sobre los individuos una devaluación, es un término político que define a un paria sin influencia. Si bien reconoce su preferencia por los hombres, se niega rotundamente a nombrarse a partir de ello. En su caso se advierte otra forma de relación entre lo privado y lo público. En la escena con su médico, cuando recibe el diagnóstico de SIDA, explica su postura:

¿Dónde se ubica un individuo, así identificado, en la cadena alimenticia, en la ley del más fuerte? Ni la ideología ni las preferencias sexuales sino algo mucho más simple: el poder [...] Por supuesto para quien no entiende esto soy un homosexual porque tengo relaciones sexuales con hombres, pero, en realidad están equivocados. Homosexuales no son los hombres que duermen con otros hombres [...]. Homosexuales son hombres que no conocen a nadie y a quien nadie conoce. Que no tienen poder (Kushner, 2003, p. 250).

La cuestión de nombrarse, de autodefinirse, es, para Kushner (1997), una instancia decisiva, que involucra una toma de partido, la adopción de un compromiso ante la sociedad; no hacerlo por evitar una vergüenza absurda, resulta una deslealtad a un colectivo social. Así lo indica el dramaturgo: "En tiempos de lucha y opresión los nombres con los que nos identificamos se vuelven muy importantes [...] identificarnos como parias, como Otro, si es eso lo que somos, es un acto político importante [...] El closet no nos protege, nos avergüenza y nos debilita. La fortaleza reside en la declaración abierta" (p. 26). Quizás por esto Prior sea el personaje que, en la dimensión pseudometafísica (en la que pueden existir ángeles sin Dios), sea el elegido como profeta. Acorde con su nombre, es, de los personajes, el que soporta mayores cargas simbólicas: vive su sexualidad de manera natural, está marcado por el Sarcoma de Kaposi, es negado y abandonado por su pareja, lo que hace pensar que debido a todo eso se le adjudica la misión profética.

El imaginario milenarista, como final de los tiempos y destrucción de la especie

o recomienzo utópico, opera como trasfondo en el que se fraguan las verdades de la intimidad de los personajes y se produce la epifanía sobre su identidad, el despertar de la autoconciencia. También es un contexto para reflexionar sobre la realidad de la nación norteamericana.

El gobierno de Reagan suscita diferentes miradas. Por un lado, la de sus partidarios entusiastas; por otro, la de las minorías críticas, que finalmente se imponen como sustrato ideológico en la obra. Mediante el desmontaje de los ardides que pone en práctica para concretar sus mezquinos intereses, el partido gobernante es profundamente cuestionado. La mirada esperanzada e ingenua de Joe, el personaje mormón, republicano y gay —combinación identitaria lindante con el oxímoron— pierde su candidez una vez que ha accedido al círculo íntimo, donde se muestra el rostro siniestro del poder. Junto con él, el espectador es testigo de la inobservancia de los cimientos éticos de la democracia norteamericana.

Esa primera imagen de Joe sobre su país en esa coyuntura histórica: “Estados Unidos se ha redescubierto a sí mismo, su posición sagrada entre las naciones. La verdad restituida. La ley restituida [...] Nos volvemos mejores, más buenos” (Kushner, 2003, p. 235), se desarticula antes las palabras de Martin Heller, quien se ufana de manejar el país con representantes del partido en instituciones clave, y de conceder o negar derechos constitucionales, poniendo de manifiesto un concepto de ciudadanía estrecho y a conveniencia:

En Washington hay una revolución, Joe. Tenemos un plan de acción nuevo y por fin un líder auténtico. Los demócratas han recuperado el Senado pero nosotros controlamos el Poder Judicial. En la década del 90 la Corte Suprema va a estar formada solo por jueces republicanos y todos de gran peso. Los Jueces Federales también son en su mayoría republicanos, van a estar por todas partes como un campo minado. Si las minorías piden más derechos, las mandamos a la corte y ¡Boom! un campo minado. Y así vamos a imponer todos nuestros puntos de vista en materia de aborto, de defensa, en la política exterior con América Central, en la protección a la familia y a vivir por último, en un clima permanente de grandes inversiones financieras que nos benefician (Kushner, 2003, p. 265)

No es casual que Kushner haya concebido un personaje mormón como testigo del desmoronamiento ético de la política. Como señala David Savran (1995), “tanto en sus orígenes como en sus doctrinas, el Mormonismo insistió en la naturaleza peculiarmente americana de sus valores fundamentales y en la identidad de América como la Tierra Prometida” (p. 217). Según este crítico, el Mormonismo es la contracara de los principios individualistas, dada su concepción comunitaria y su “socialismo eclesiástico”. Son estos elementos,

próximos a su pensamiento de izquierda, los que justifican la apropiación, por parte del dramaturgo, para plasmar sus ideas sobre la nación.

El Mormonismo le provee al drama la dimensión “sagrada”, presente en la profecía, la esperanza en el advenimiento de otros tiempos, como también en las figuras angélicas, aunque no se trate de un plan divino sino de la historia profana y la posibilidad de un cambio superador de los tiempos de opresión que se viven. A ello apunta Fisher (1995) cuando define a esta obra como un “drama de redención humana” (p. 293), por su apuesta por la igualdad y la aceptación del otro.

La coexistencia de esta atmósfera mágica –una pluma que cae presagia la aparición del ángel; el propio ángel que baja como un meteorito y daña la escenografía, las alucinaciones de Harper– y un anclaje histórico preciso en el que el pasado, encarnado personajes históricos y ficcionales convertidos en fantasmas, irrumpe en el presente, confiere a la acción gran complejidad. La superposición de planos con los que experimenta la estética posmoderna es hábilmente ensamblada para connotar la densidad de temporalidades que se conjugan en la vida social.

La era McCarthysta, con su impronta de antisemitismo, anticomunismo y homofobia, retorna en la figura de Ethel Rosenberg, una mujer ejecutada junto a su marido bajo el cargo de espionaje, tras un juicio signado por la animosidad y el manejo de influencias de Roy Cohn, obsesionado por su condena. Durante una descompensación del personaje reacomodado en el gobierno de Reagan, el fantasma de su víctima se ocupa de auxiliarlo llamando a una ambulancia, y ante su afirmación de ser inmortal, ella le anuncia que “la historia está a punto de romperse en mil pedazos. Se aproxima el milenio” (Kushner, 2003, p. 307). Pese a lo sombrío de un amenazante apocalipsis, Ángeles el América no se desenvuelve con un tono grave. En efecto, entre las didascalias, el dramaturgo recomienda evadir el sentimentalismo y la emoción fácil, aun cuando los temas sean la vida y la muerte. El humor descomprime el curso trágico de las historias, disuelve la palabra autoritaria en un relativismo: “en mi Iglesia no creemos en los homosexuales”, “en mi Iglesia no creemos en los mormones”, se dicen Harper y Prior en un encuentro onírico (Kushner, 2003, p. 240). En la escena final de *El milenio se aproxima*, el descenso del ángel, precedido por un terrible choque que ha estremecido el hospital y ha producido la caída de yeso y cables del techo en la habitación de Prior, produce un murmullo anonadado por parte del personaje “Dios Todopoderoso... ¡Esto es muy... Steven Spielberg!” (Kushner, 2003, p. 312).

Conclusión

Subtitulada “Una fantasía gay sobre temas nacionales”, la obra *Ángeles en América* (1993) de Tony Kushner inscribe, desde el comienzo, un rasgo distintivo de la Posmodernidad, “la disolución de las normas e identidades estables en la vida social” (Steven Connor, 2008, p. 531) como la puesta en crisis del relato construido sobre la idea de nación. Las diferentes historias que se intersectan ponen de manifiesto la fragilidad de los lazos humanos en un contexto político en el que resuenan los ecos de McCarthysmo y su caza de brujas. Esto da lugar a cuestionamientos sobre el manejo del poder y de la religión como discurso normativo y represor. Con esta obra, Tony Kushner ingresa definitivamente la temática gay, queer, dentro del *mainstream* teatral estadounidense.

Referencias

- Connor, S. (2008). “Posmodernismo”. En M. Payne (Comp.) *Diccionario de Teoría Crítica y Estudios Culturales* (528-533). Buenos Aires: Paidós.
- Fisher, J. (1995). “Angels in America. Part II. Perestroika by Tony Kushner”. *Theatre Journal*, vol. 47 (2), 291-293.
- Kushner, T. (1997) “Notes about Political Theater”. *The Kenyon Review*, New Series, vol. 19 (3/4), 19-34.
- Kushner, T. (2003). *Ángeles en América*. En David Olguín. *Teatro Norteamericano Contemporáneo*. México: Ediciones El Milagro.
- Modenessi, A. M. (2013). *El teatro norteamericano: una síntesis*. México: Universidad Autónoma de México.
- Savran, D. (1995). “Ambivalence, Utopia, and a Queer Sort of Materialism: How “Angels in America” Reconstructs the Nation”. *Theatre Journal*, vol. 47 (2), 207-227.

MAPAS DE LA FICCIÓN EN LA ESCRITURA BEAT

MAPS OF THE FICTION IN BEAT WRITING

Nancy Viejo*

RESUMEN

Los jóvenes escritores de la generación beat dieron inicio a un movimiento que abrió nuevas direcciones para la literatura; en un contexto de conformismo generalizado, los beats inician un recorrido por fuera de las determinaciones del sistema. La escritura de sus textos se encuentra atravesada por las experiencias alternativas al proceso de formación de la subjetividad.

Palabras clave: escritura, generación beat, experiencia

ABSTRACT

The young writers of the beat generation began a movement that opened new directions for literature; in a context of widespread conformism, the beats begin a journey from outside the laws of the system. The writing of their texts is trasversed by the alternative experiences to the process of formation of subjectivity.

Key words: writing, beat generation, experience

* La autora pertenece a la Universidad de Buenos Aires y a la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, (nancyviejo@yahoo.com).

No obstante, todo lo importante que ha pasado, que pasa, procede por rizoma americano: *beatnik*, *underground*, subterráneos, bandas y pandillas, brotes laterales sucesivos en conexión inmediata con un afuera. Diferencia entre el libro americano y el libro europeo, incluso cuando el americano anda a la búsqueda de árboles (Deleuze y Guattari, 2000, p. 24).

La paz que heredaron [los miembros de esta generación] era tan segura como un anuncio publicitario. Era una paz fría. Sus deseos de libertad, y la capacidad de vivir a una velocidad letal [...] los ha llevado al mercado negro, al be-bop, a las drogas, a la promiscuidad sexual, al trapicheo y a Jean-Paul Sartre (Clellon, 1974, p. 15).

En el contexto de conformismo generalizado que caracteriza el triunfo del *American Way of Life* y de la utilización del modernismo como propaganda cultural y política del anticomunismo durante la guerra fría (Huysen, 1984), los jóvenes escritores de la generación beat dan inicio a un movimiento que abre nuevas direcciones para la literatura. Estos “brotes laterales sucesivos en conexión inmediata con un afuera” (Deleuze y Guattari, 2000, p. 24) describen una búsqueda por fuera de los procesos de sujeción de la subjetividad determinados por el sistema a través de experiencias alternativas: sexo, droga, bop jazz, budismo, zen, viajes, son los espacios marginales al *mainstream* desde donde se proponen experiencias alternativas al proceso de formación de la subjetividad.

Fundamentalmente anticanónicos, Jack Kerouac, William Burroughs y Allen Ginsberg proponen una forma de experimentación que se aparta del modernismo inglés –la literatura académica de ese momento–, que tiene que ver con la escritura automática, cercana a lo oral y coloquial del lenguaje. La “prosa espontánea” remite a una escritura que surge libremente de la conciencia, sin la mediación de la razón, capaz de registrar los procesos de la mente influida directamente por la experiencia, lo que se hace más extremo en el caso de Burroughs, con el método de *cut-up*.

En *On the Road* (1951) la escritura espontánea, el manuscrito infinito, señalan la posibilidad de recorridos alternativos que desbordan la palabra. Este carácter experimental marca un camino sin márgenes, la búsqueda de la experiencia descentrada del propio cuerpo, para constituir una nueva comunidad, una pluralidad que potencie la existencia. La ruta, las drogas, la música, el sexo, la

velocidad, el hambre; todos los excesos sirven para acercarse a “Eso/ IT”, que es el alcance de lo inaprehensible, el acceso a la vida como duración y actuación, de modo que el límite de la supervivencia los conduce hacia el descubrimiento de una nueva realidad. La trascendencia se consigue con la exacerbación de la experiencia. No es el camino en sí, sino el movimiento constante lo que brinda una iluminación y convierte al ser en colectivo. Este conocimiento se transmuta en palabras, de una forma muy cercana a la poesía.

Sal Paradise, joven intelectual, beatnik del Este, en sucesivos recorridos a lo largo y a lo ancho de “América”, junto con su amigo Dean Moriarty, hipster del Oeste, intentan recuperar una historia y un pasado que reenvía una y otra vez del descubrimiento y recuperación de una comunidad “americana” originaria en sus habitantes y sus paisajes al rastreo y añoranza del padre improbable, ya que Sal nunca conoció al suyo y Dean fue abandonado por un padre borracho y vagabundo. En ese movimiento constante, Sal encuentra ese “paraíso” –al que su apellido hace alusión– en la nueva *familia*, que conforman los nuevos territorios y la comunidad trascendente que su mirada ha constituido a través de los viajes. Una nueva “unión” que se concreta justamente entre aquel tipo de hombres que se encuentran de hecho, fuera de todo Estado: negros, indios, delincuentes menores, músicos de jazz, locos, mejicanos, prostitutas y, especialmente, vagabundos, padres de esta nueva patria de exiliados. Este recorrido los lleva a Méjico, un paraíso fuera de la frontera estadounidense, en donde Sal descubre una vinculación a toda América Latina y al resto del mundo. La trascendencia del espacio les permite atravesar el tiempo y así, en comunión con lo salvaje y lo extraño, conforman una nueva patria esencial: “conducir a través del mundo por lugares donde por fin aprenderíamos a conocernos entre los indios del mundo, esa raza esencial básica de la humanidad primitiva y doliente que se extiende a lo largo del vientre ecuatorial del planeta” (p. 332).

La conformación de esta nueva raza y nueva identidad se alcanza al margen de los Estados y del “sistema”. Para ser felices no necesitan aferrarse a las seguridades sociales, lo que incluye familia, hogar, trabajo, reconocimiento social, ropa, comida, autos y dinero. De esta manera, se inaugura un nuevo tipo de personaje bohemio que combina ciertos rasgos trágicos con los del solitario héroe estadounidense que va en busca de aventuras hacia el oeste. Dean es el nuevo héroe “hipster”, que pone en juego su vida aún sabiendo que nada tiene sentido y que no existe el *futuro* en tanto *promesa* que espera. Es así, como pasa de ser “un héroe con patillas del nevado Oeste” (p. 12) a transformarse en “el Idiota sagrado” (p. 231), condición de suprema anormalidad que lo vincula a millones de *outsiders*. Si el camino tradicional del “sueño americano” hacia el

Oeste lleva a la desolación de California y al patético Hollywood, entonces ahora irán hacia el Sur, más allá de la frontera, la patria natural de los desterrados. Los beatniks continúan el uso –ya tradicional para la literatura– del alcohol y las drogas como medio de experimentación para acceder a nuevas sensibilidades, pero ahora esto se combina, no solo con el estímulo del viaje, sino también con la incorporación a la prosa de los ritmos y la textura de la música del jazz bop. La improvisación de los músicos de jazz, los “solos” instrumentales, pasan a ser el patrón estructurante de la narración. El uso de las repeticiones, variaciones y superposiciones de temas, busca lograr un trance que permita encontrar una “visión”, un momento sublime. Esto se tematiza como algo que Sal y Dean logran mediante la droga, la velocidad, el camino o el ritmo del bee-bop. Así se accede a algo trascendente, a “Eso”, que escapa a la palabra y que la técnica de la prosa espontánea intenta alcanzar.

El tema del viaje se inserta en la tradición de la cultura norteamericana y reenvía al tópico de la búsqueda del origen o del sentido originario. Pero en *On the Road* la búsqueda del padre vagabundo de Dean dibuja trayectorias que reenvían a la “América” de los negros, los mejicanos, los delincuentes y los jóvenes hipsters y beatniks, que llegan inclusive por fuera de las fronteras de los Estados Unidos. El camino, la música y los excesos son entendidos en el sentido de búsqueda y experimentación con lo trascendente.

Por su parte *Howl* (1955), el poema de Ginsberg, inaugura nuevos caminos en búsqueda de una trascendencia. A partir de la voz poética que se enuncia desde la multiplicidad, el poema recorre una geografía diseñada por fragmentos de paisajes urbanos que llegan a abarcar el mundo. Un nuevo mapa que devela la existencia de una realidad alternativa, espacios metafísicos que permiten un cambio trascendente de la conciencia.

¡Santas las soledades de rascacielos y aceras!

¡Santas las cafeterías atestadas por los millones!

¡Santos los misteriosos ríos de lágrimas que corren bajo las calles!

¡Santo Nueva York Santo San Francisco Santo Peoria & Seattle Santo París
Santo Tánger Santo Moscú Santo Estambul! (Ginsberg, 1993, pp. 41 y 43).

El “Apocalipsis bop” de *Howl*, una elección conscientemente anticatólica, impone una poesía construida por yuxtaposición de palabras que remiten a una multiplicidad de imágenes y sensaciones. La diferencia entre perderse por un laberinto de significados y verse envuelto por una multitud de percepciones:

quien soñó y realizó vacíos encarnados en el Tiempo &
el Espacio a través de imágenes yuxtapuestas, y atrapó al
arcángel del

alma entre imágenes visuales y unió los verbos elementales
y puso al nombre y pincelada de la consciencia a
brincar juntos con sensación de *Pater Omnipotens Aeterna*
Deus (Ginsberg, 1993, p. 27).

Howl traspasa las fronteras espaciales, místicas y subjetivas de la hegemonía cultural y social; como el mismo autor lo describe, se trata de dar la sensación de la existencia, en palabras del propio poeta.

En *Naked Lunch* (1959), la experiencia de la escritura quiebra la abstracción determinística que mantiene a la conciencia dentro de los límites de un orden que sostiene al mercado como valor universal. Aquí, la experiencia del **viaje** es también un desplazamiento de los límites tradicionales: por un lado traspasa los límites de la conciencia mediante el efecto alucinatorio y, por otro lado, el viaje a Tánger traspasa los límites de la cultura.

La concepción tradicional de la identidad de un sujeto definido mediante la fijación del sentido (territorio, cultura, lengua), se desestructura mediante el registro de las experiencias del desborde: el **sexo**, consumo de la carne, la **enfermedad** –sistema organizado para la exterminación del individuo– y la **droga**, mercancía y virus que produce el hábito del consumo.

La fragmentariedad de la escritura provocada por el método de cut-up no produce la destitución de un plano de significación en favor de otro, sino la destrucción de todo vestigio de sentido preconcebido desde un origen o centro, a partir de la introducción del plano experimental que atraviesa el texto. La lucha contra una conciencia externa y hostil expresa las condiciones materiales de producción que remite a la resistencia contra la hegemonía en la producción de sentido, mediante la visión paranoica de un lenguaje/virus que invade a los individuos hasta penetrar sus conciencias para establecer un sistema de control: “[El cirujano] Implantaría un receptor de radio en miniatura y el sujeto sería controlado desde los transmisores del Estado. [...] El emisor no es un ser humano... Es el Virus Humano” (Burroughs, 1996, p. 96).

La función de la escritura logra tanto el quiebre de la racionalidad del sentido, como la marcación constante de líneas de fuga a partir de la proliferación fragmentaria que caracteriza la textualidad narrativa. El efecto expresivo de esta literatura introduce a zonas inexploradas del lenguaje, fuerza nuevos modos de lectura y descubre formas que revolucionan el campo tradicional de la literatura canónica americana.

La voz que narra es un cuerpo testigo y el objeto de la acumulación de experiencias por parte de este cuerpo-testigo es la escritura, desde donde se constituye una nueva forma de la literatura. La trayectoria del viaje lo lleva hacia

una perspectiva que trastoca el sentido tradicional del viaje liberador hacia el oeste, el viaje en busca del origen o las raíces. Tánger, cultura extraña y marginal que se confunde con las diferentes zonas constituidas a partir del viaje alucinatorio; “*un viaje de ida*” (Burroughs, 1996, p. 8), permite al sujeto cambiar el ángulo de visión desde otro margen de la sociedad y la cultura y desde otro margen de la conciencia. Así, el espacio ficcional y el lugar de enunciación se producen a partir de zonas inéditas y perturbadoras, y dan cuenta de estados alterados de conciencia.

En el viaje se produce un desplazamiento del yo hacia un colectivo: musulmanes, árabes, hispanos, americanos, licuefaccionistas, factualistas, emisores... Todo se constituye a partir de voces, sonidos y lugares que se designan desde lo múltiple; la escritura es el lugar del deseo de la palabra, el lugar donde todo suma.

En Yemen, París, Nueva Orleans, México y Estambul; tiemblan bajo los martillos neumáticos y las excavadoras, se lanzan unos a otros maldiciones drogadas que los demás no oímos, y el Hombre pasa asomado a una apisonadora y yo recojo lo mío en un cubo de alquitrán (Burroughs, 1996, p. 11).

Al posicionar el acto de la escritura desde los márgenes, la literatura beat traza trayectorias hacia la diversidad, que conectan con múltiples formas de constitución de la subjetividad, así como a distintos modos de constitución de los discursos. La experiencia con el cuerpo se vuelve experimentación con la escritura. El cuerpo enfermo, las mentes alucinadas, los órganos infectados... imprimen en el texto líneas de fuga al subvertir los tradicionales dispositivos de enunciación, sin la mediación abstracta de los discursos socialmente determinados.

Al mismo tiempo que el arte de los años 50 llega a institucionalizarse, la contracultura juvenil encuentra paulatinamente su espacio de “legitimación” a través del consumo. Mientras tanto, la literatura beat conserva la impronta de la experiencia que propuso un momento posible en la ruptura de las barreras entre arte y vida, constituyendo una comunidad totalmente ex-céntrica a las prácticas hegemónicas.

Referencias

- Adorno, T. y Horkheimer, M. (1969). “La industria cultural”. En *Dialéctica del iluminismo* Buenos Aires: Ed. Sudamericana.
- Bradbury, M. (1988). *La novela norteamericana moderna*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Burroughs, W. y Allen G. (1971). *Cartas del Yagé*. Buenos Aires: Signos.

- Burroughs, W. S. (1996). *El almuerzo desnudo*. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2000). "Introducción: Rizoma". En *Mil Mesetas*. Valencia: Pre-Textos.
- Eco, U. (1992). *Obra Abierta*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Ginsberg, A. (1993). *Aullido y otros poemas*. Madrid: Visor.
- Hobsbawm, E. (1996). *Historia del siglo XX 1914-1991*. Barcelona: Crítica. Grijalbo Mondadori.
- Holmes, C. (1974). *Guía de la Generación Beat*. Barcelona: Península.
- Huyssen, A. (1987). "Guía del Postmodernismo". En *New German Critique*, N° 33, otoño de 1984. Bs. As. *Punto de Vista*, Año X, N°29, Buenos Aires, abril-julio.
- Kerouac, J. (1996). *En el camino*. Barcelona, Anagrama.

Pautas de Presentación para Autores

Los artículos enviados por los autores deben ser inéditos. El envío de un trabajo para su publicación supone la obligación del autor de no mandarlo, simultáneamente, a otra revista

Para enviar los artículos es conveniente registrarse en la web de la revista, en la pestaña "Login", desde este link: <https://revistaelectronica.unlar.edu.ar/index.php/agoraunlar/login>
Por cualquier inquietud, el mail de la revista es: agoraunlar@gmail.com

Una vez enviado, el artículo es revisado por el Comité Editorial, para verificar el cumplimiento de las Pautas de Presentación y luego es evaluado por dos especialistas en el Área de Conocimiento. De cualquiera de estas instancias puede surgir la necesidad de devolver el artículo al autor para su corrección.

1- FORMATO DEL TEXTO

Formato: Documento Word. Tamaño de página A4, con 2,5 cm en los cuatro márgenes.

Letra Arial 11, con interlineado doble, sin sangría y alineación izquierda

Numeración consecutiva en la parte inferior central de la página

Portada: Título en español y en inglés

Resumen: hasta 250 palabras, en español y en inglés. (Arial 10, interlineado simple)

Palabras clave: Describen un contenido específico de una disciplina. Hasta cinco, en español y en inglés. (Arial 10, interlineado simple)

Área del conocimiento: El autor especifica el área del conocimiento

Sección: Especificar a qué sección va dirigido el trabajo, por ejemplo: Artículos de investigación o Revisión Teórica, Artículos de Tesis, Producción Artística, etc.

Cuerpo del manuscrito: Introducción, Metodología, Resultados y Discusión.

Extensión (máxima)

Artículos de Investigación o Revisión Teórica: 25 páginas

Artículos de Tesis: 20 páginas

Producción Literaria: 5 páginas por poema o texto narrativo

Crítica Literaria: 20 páginas

Producción artística: 10 páginas

Reseña: 5 páginas

Entrevista: 25 páginas

2- CITAS Y REFERENCIAS:

Siguen el estilo básico de las Normas APA 6ta. Ed.

a. Citas

Citas de menos de 40 palabras basadas en el autor: Apellido (año) afirma: "cita" (p. xx).

Citas de menos de 40 palabras basadas en el texto: "cita" (Apellido, año, p. xx)

Citas de más de 40 palabras basadas en el autor:

Apellido (año) afirma:

Texto de la cita con sangría de un punto y letra Arial 10, sin comillas. (p. xx)

Citas de más de 40 palabras basadas en el texto

Texto de la cita con sangría de un punto y letra Arial 10, sin comillas. (Apellido, año, p. xx)

Paráfrasis basada en el autor

Apellido (año) refiere que

Paráfrasis basada en el texto

Texto de la cita (Apellido, año).

Citas en idioma distinto

Por normas de Cortesía con Lector, si el artículo incluye citas en un idioma distinto al utilizado en el texto, el mismo presentará también su traducción.

b. Referencias

Las Referencias se ubican al final, en orden alfabético y con sangría francesa

Libro

Apellido, A. A. (año). Título en cursiva, Ciudad: Editorial.

Si el libro tiene varios autores, se separan por comas y el último se separa por la letra 'y'.

Capítulo de un libro

Apellido, A. A., y Apellido, B. B. (año). Título del capítulo. En A. A. Apellido. (Ed.), Título del libro (pp. xx-xx). Ciudad: Editorial

El año de la primera edición de la obra deberá ir entre corchetes: Ejemplo: ([1984] 2004)

Artículo Científico

Apellido, A. A., Apellido, B. B., y Apellido, C. C. (año). Título del artículo. Nombre de la revista, volumen(número), xx-xx (páginas, sin pp adelante).

Artículo de Revista Impresa

Apellido, A. A. (Fecha). Título del artículo. Nombre de la revista. Volumen(Número), xx-xx (páginas, sin pp adelante).

Artículo de Revista on line

Apellido, A. A. (Fecha). Título del artículo. Nombre de la revista. Volumen(Número), xx-xx (páginas, sin pp adelante). Disponible en www.....

b.1. Referencias Especiales

Diferenciar el tipo de material citado agregando un subtítulo en las referencias, por ejemplo: Partituras, Grabaciones, etc.

Partituras

Apellido, inicial del nombre (Año). Título. Ciudad: Editorial

Grabaciones

Apellido, inicial del nombre(Año). Título. Sello. Soporte.

Se pueden incluir: compositor, otros intérpretes, lugar

Pintura, escultura o fotografía

a) Si se consultó la obra:

Apellido, inicial del nombre. Título de la obra. Fecha. Composición. Institución donde se encuentra la obra, ciudad.

Puede agregar la colección a la que pertenece o señalar si es una colección privada.

b) Si se consultó la foto de una obra:

Apellido, A. A. Título de la obra. Fecha. Composición. Institución donde se encuentra la obra, ciudad. En A. A. Apellido. (año) Título del libro (pp. xx-xx). Ciudad: Editorial

Catálogos de muestras

Apellido, inicial del nombre. Año. Artista. Ciudad: Museo

Espectáculo en vivo (Ópera, concierto, teatro, danza)

Título. Nombre y apellido del autor. Nombre y apellido del director, actor o intérprete.

Nombre del teatro o escenario, ciudad. Fecha. Tipo de espectáculo (ópera, concierto, teatro, danza).

Si la cita se refiere a una persona involucrada, se comienza la Referencia con el nombre de ésta

Citas de Cuentos o Poemas

Siguen la misma composición que Capítulo de Libro

3- RECURSOS VISUALES

Para destacar una palabra o una idea se utiliza cursiva; nunca comillas, subrayado o negrita.

Los neologismos o palabras en lengua extranjera se consignan en cursiva

El texto debe estar redactado utilizando un lenguaje respetuoso e incluyente

Niveles de títulos

- Nivel 1: Arial 12. Centrado. Negrita
- Nivel 2: Alineación izquierda Negrita
- Nivel 3: Sangría de 5 puntos. Negrita. Con punto final
- Nivel 4: Sangría de 5 puntos Negrita cursiva. Con punto final
- Nivel 5: Sangría de 5 puntos. Cursiva con punto final

Notas al pie (En lo posible, las mismas deben ser evitadas)

Extensión máxima: tres líneas. Se usarán, únicamente, para ampliar o agregar información.

Fragmentos del discurso del entrevistado o texto de fuentes primarias y secundarias

Sangría de 1 punto. Identificación del entrevistado con las siglas correspondientes o identificación de la fuente. Fragmento en letra Arial 10, cursiva, sin comillas.

Tablas y Cuadros: Con interlineado sencillo. Numeración correlativa con números arábigos. Se hace referencia a ellas desde el texto (Tabla 1). Cada tabla tiene su propio título en la parte superior, del siguiente modo: la palabra tabla y su correspondiente número en negrita, el título con mayúscula inicial solamente y en cursiva. Ej: **Tabla 1.** Título
Si corresponde citar la Fuente, la misma se incorpora en la parte inferior.

Figuras. Las imágenes (fotografías, diagramas, gráficos, dibujos, etc.) se designan como Figura. Numeración correlativa con números arábigos y se referencian desde el texto (Figura 1). Cada Figura tiene su título en la parte inferior, así: la palabra Figura y su correspondiente número en negrita, el título con mayúscula inicial solamente y en cursiva. Ej: **Figura 1.** Título.

En archivos de imágenes (JPG, GIFF, etc.), de buena calidad. Cantidad: 6 por artículo
Si corresponde citar la Fuente, la misma se incorpora siguiendo al título, y entre paréntesis.

Pies de fotos | Epígrafes

Estos se utilizan para obra artística o partitura del siguiente modo:

Obra artística:


Figura 1. *Título de la obra*, año entre paréntesis, nombre y apellido del autor.

Partitura:

Figura 1. *Título de la partitura*, año entre paréntesis, nombre y apellido del autor. Aclaraciones.

También podrá indicarse el tema o el contenido que se refleja en la partitura.

Toda situación no contemplada aquí, se resuelve en base al criterio de Cortesía con el Lector



Los trabajos presentados en las XLIX Jornadas de Estudios Americanos, son reunidos en el presente Número Especial de *Ágora UNLaR*. Dichas Jornadas fueron organizadas por la Asociación Argentina de Estudios Americanos y el Departamento Académico de Ciencias Humanas y de la Educación de la Universidad Nacional de La Rioja (UNLaR) y se desarrollaron los días 7, 8 y 9 de septiembre de 2017 en la Ciudad Universitaria de la Ciencia y de la Técnica, ciudad de La Rioja, con el auspicio de la Asociación Argentina de Literaturas Comparadas y de la Fundación Internacional Jorge Luis Borges.

En ellas se desarrollaron las siguientes temáticas:

Tema general:

La década de 1960, una década especialmente reconocida por su riqueza creativa en las letras, las artes plásticas, la moda, la música, el cine, la televisión y el periodismo. Se entrelazan en su historia hechos políticos impactantes, movimientos de liberación y protesta social, la guerra de Vietnam, entre otros.

Temas especiales:

1. Figuras notables de la literatura de los Estados Unidos
 2. African American Studies
 3. La teoría crítica y filosófica en los Estados Unidos
 4. Mesa Ciencia Ficción en honor a Armando Capalbo.
- 