

Vol. 8 - Núm. 19

Dossier especial de las 52° Jornadas  
de la Asociación Argentina de  
Estudios Americanos, en homenaje al  
Prof. Dr. Rolando Costa Picazo



ISSN: 2545-6024



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

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

Correo electrónico: [agora@unlar.edu.ar](mailto:agora@unlar.edu.ar)

La Rioja - Argentina



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

**Vol. 8. Núm. 19 – 2023**

**Dossier especial**

**52° Jornadas de la Asociación Argentina de Estudios Americanos**

**En homenaje al Prof. Dr. Rolando Costa Picazo**

**ISSN: 2545-6024**

**Directora:**

**Elena Camisassa**

**Coordinador:**

**Maximiliano Bron**

## **AUTORIDADES**

## **UNLaR**

**Rector: Daniel Quiroga**  
**Vicerrectora: María Corzo**

## **Departamento Ciencias Humanas y de la Educación**

**Decana: Mercedes Cáceres**  
**Secretario Académico: Raúl Barrionuevo**

## Comité Académico

- **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
- **Sara Emilia Mata**, Universidad Nacional de Salta, Argentina
- **Herminio Elio Navarro**, Universidad Nacional de Catamarca, 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
- **Lucia Álvarez**, Universidad Nacional de La Rioja Argentina
- **Mariano Fiore**, Universidad Nacional de Cuyo y Universidad Nacional de La Rioja, Argentina
- **Gerónimo Reinoso**, Universidad Nacional de La Rioja, Argentina - CONICET

## Informática y Diseño

- **Ariel Giménez**, Universidad Nacional de La Rioja, Argentina

## Asesora de Arte de Tapa

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

## Coordinación

- **Nancy Viejo**, Universidad de Buenos Aires, Argentina

## Comité Revisor

- **María Graciela Abarca**, Universidad de Massachusetts
- **Susana R. Barbosa**, Universidad del Salvador
- **Marcelo Burello**, Universidad de Buenos Aires
- **Marcos Carmignani**, Universidad Nacional de Córdoba
- **Irene Chikiar Bauer**, Universidad Nacional de La Plata
- **Gwendolyn Díaz-Ridgeway**, Universidad de Texas
- **Viviana Fernández**, Universidad Nacional de Córdoba
- **María Marcela González De Gatti**, Universidad Nacional de Córdoba
- **Kai Krienke**, University of New York
- **Paula López Cano**, IES en Lenguas Vivas "Juan Ramón Fernández"
- **Gabriel Matelo**, Universidad Nacional de La Plata
- **María Laura Spoturno**, Universidad Nacional de La Plata

## ÁGORA UNLaR

Volumen 8. Número 19 – 2023 - Número especial 52° Jornadas de Estudios Americanos “Representaciones contrahegemónicas y estilos radicales”

ISSN: 2545-6024

Periodicidad: Semestral

Entidad Editora: Universidad Nacional de La Rioja

Dependencia: Departamento Académico 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: [agora@unlar.edu.ar](mailto:agora@unlar.edu.ar)

Indexaciones:



Imagen de tapa: Lettermachine<sup>1</sup>

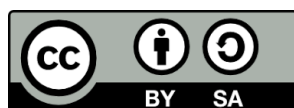
Autor: Sergio Israelson<sup>2</sup>

Técnica: Collage digital

Medidas: 50x50cm

Diseño: Ariel Giménez

Esta publicación está bajo una [Licencia Creative Commons Atribución -  
Creative Commons Atribución -  
Compartir Igual 3.0 Unported.](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/)



---

<sup>1</sup> Disponible en <https://blaunt.ar/index.php/2016/05/18/la-poetica-del-copy-paste/>

<sup>2</sup> Es arquitecto y diseñador. Ha creado el sitio [www.blaunt.com](http://www.blaunt.com)

## Contenidos

<b>Editorial</b>	8
<b>Artículos de investigación</b>	
Marisol ¿una figura ausente en la historia del Pop Art estadounidense? <i>Cristina Elgue</i>	17
Historiografía metaficcional camp: una apropiación queer de la historia <i>Guillermo Badenes</i>	29
La lingüística queer estadounidense: lecturas y despliegues desde Brasil <i>Alejandro Ballesteros</i>	36
The Dreamers: ficción y calentamiento global <i>María José Buteler</i>	46
Ideología Retratada: Pinturas de John Trumbull que inmortalizaron el espíritu independentista <i>Marysol Campaña, Agustín Ferreyra y Juana Ludmila Ayelén Insaurralde</i>	55
Narrativas irónicas y satíricas en el contexto del Antropoceno: Ruido de fondo (Don DeLillo) y No miren arriba (Andy Mckay) <i>Mirian Carballo</i>	66
Estrategias de bilingüismo literario en tres autoras de la diáspora japonesa en Norteamérica: Hisaye Yamamoto, Minae Mizumura y Aki Shimazaki <i>Martín Felipe Castagnet</i>	77
Poemas de Joy Harjo: una voz que espera <i>Emiliana Cerrato y Mónica Cuello</i>	88
Parodia y deconstrucción posmoderna en los últimos días de Judas Iscariote, de Stephen Adly Guirgis <i>Martina Colombres</i>	98
Taxi Driver (1976) y Cruising (1980): perfiles del cruzado posindustrial en el cine neoyorquino de la década del setenta <i>Marina Conde De Boeck</i>	105
Un nuevo paradigma estético: el teatro de Tennessee Williams en Buenos Aires <i>Silvina Díaz</i>	114
César Pelli: un arquitecto con conciencia intercultural <i>Sandra Fadda</i>	124
Música, identidad y memoria en el álbum. Pray for My Enemies de la autora y artista muscogee Joy Harjo <i>Estefanía Fernández Rabanetti</i>	134
Joy Harjo: devuelve con gratitud <i>Andrea Rosa Fuanna</i>	144
'Puros' e 'impuros' en los inicios del Pop <i>Mónica García, María Infante, Adriana Libonati y Diana Murad</i>	151

Interculturalidad y artes visuales: Vik Muniz y Huma Bhabha cruzan fronteras <i>Diana Gonzáles del Pino</i>	163
La Generación Beat y sus inicios en el crimen <i>Gustavo Kofman</i>	173
Poética afroestadounidense y reforma social en el siglo XX. Del Renacimiento de Harlem al Black Arts Movement <i>Gabriela Leighton y Aimé Olguín</i>	182
Desayuno de campeones: una Poética de la Desprogramación <i>Franco Pascual Lisa Ferrero</i>	194
Bienvenidos a la casa del mono: ¿cuentos o sólo un cuento? <i>Raquel Lothringer</i>	205
Cuellos azules y excesos: el realismo sucio de Bukowski como manifestación del capitalismo tardío <i>Sofía Agostina Marti</i>	215
Teorías del Poder desde la perspectiva de feministas estadounidenses <i>Florencia María Martini</i>	224
Migración, memoria cultural y literatura en Boundaries de Elizabeth Nunez <i>Andrea Montani</i>	235
The Silence (2020) de Don DeLillo: el silencio tecnológico como síntoma de la novela poshumana <i>Marianela Mora</i>	245
Los géneros cinematográficos para contar la historia de vida de Malcolm X en la película de Spike Lee <i>Carolina Pérez</i>	254
Identidad amerindia contemporánea: una mirada desde la obra de Jaune Quick-to-See Smith <i>María Eugenia Saldubehere</i>	262
Archivo Dickinson de María Negroni o el doblez de la enunciación <i>María Carolina Sánchez y María Cecilia Testa</i>	269
“El elefante en la sala” y “la rana en el caldero”. Las expresiones metafóricas en los documentales ambientalistas El Planeta de los Humanos (EEUU, 2019) y Punto de No Retorno (Argentina, 2021) <i>Amancay Sansiñena</i>	278
En los márgenes: las notas al final en La broma infinita, de David Foster Wallace <i>Nancy Viejo</i>	285
Elizabeth Bishop y María Negroni: dos formas de fidelidad en el poema “The Shampoo” y sus traducciones <i>Jesús Martín Exequiel Villagra y Cecilia Testa</i>	294
<b>Comité revisor</b>	301
<b>Pautas de presentación para autores</b>	305

## Editorial

Tenemos la satisfacción de acompañar la publicación del dossier especial de la Revista “Ágora UNLaR”, que recopila las ponencias presentadas en las 52° Jornadas de Estudios Americanos “Representaciones contrahegemónicas y estilos radicales”, en homenaje al Profesor Dr. Rolando Costa Picazo. Llevadas a cabo los días 22, 23 y 24 de septiembre de 2022 en la Facultad de Lenguas de la Universidad Nacional de Córdoba, las jornadas se instituyeron en un espacio para reflexionar y dialogar sobre temáticas fundamentales en el ámbito de las ciencias humanas, en general, y de los estudios americanos, en particular.

El presente dossier reúne un total de veintisiete trabajos de destacados investigadores e investigadoras que han abordado diversos aspectos en torno a la cultura y sociedad de los Estados Unidos. La diversidad temática de las ponencias ha sido notable y enriquecedora, abarcando campos tan diversos como las artes plásticas, la literatura, la lingüística y la historia. Los trabajos presentados han sido rigurosamente seleccionados para conformar este dossier especial, que encuentra su espacio en la Revista Ágora UNLaR, perteneciente al Departamento Académico de Ciencias Humanas y de la

Educación de la Universidad Nacional de La Rioja.

En el vasto panorama de la literatura, la historia y las artes estadounidenses, se han desarrollado diversas corrientes que han impactado profundamente la cultura tanto en Estados Unidos como en el mundo. Desde las primeras expresiones literarias hasta las manifestaciones artísticas contemporáneas, la sociedad estadounidense ha sido moldeada por la creatividad y el pensamiento de sus artistas.

En este volumen, presentamos una colección de investigaciones y análisis que se adentran en el complejo tejido cultural de Estados Unidos. Desde los albores del Renacimiento de Harlem hasta las manifestaciones de la literatura poshumana, se exploran diversas temáticas y corrientes culturales y artísticas que han dejado una huella indeleble en la identidad cultural de la región.

Los estudios aquí reunidos ofrecen una mirada multifacética sobre la literatura estadounidense, incluyendo obras de autores icónicos como Kurt Vonnegut, Tennessee Williams, Elizabeth Bishop y Don DeLillo, entre otros. Se abordan tanto las formas de poder en la sociedad como las representaciones de la migración, memoria cultural y la interculturalidad en la literatura.



Los ensayos también se adentran en movimientos artísticos y culturales que han sido fundamentales para la construcción de identidades en Estados Unidos, como el Black Arts Movement, el Renacimiento de Harlem y la Generación Beat. Asimismo, se analizan obras de arquitectura y arte visual que han sido producto del encuentro entre diferentes culturas, mostrando cómo la interculturalidad se expresa en diversas manifestaciones artísticas.

En esta recopilación, podemos apreciar la diversidad y riqueza de la literatura y las artes estadounidenses. Desde la poética afroestadounidense hasta el análisis del poder en la obra de diversos autores y autoras, cada ensayo arroja una nueva luz sobre la complejidad cultural que ha caracterizado a Estados Unidos a lo largo del tiempo.

En el trabajo titulado "Marisol ¿una figura ausente en la historia del Pop Art estadounidense?", Cristina Elgue reflexiona sobre el papel de las mujeres en las artes plásticas, enfocándose en la artista Marisol Escobar y su contribución al Pop Art. Se destaca su importancia en el mercado del arte y se resalta su obra a partir de la exposición "Marisol y Warhol conquistan Nueva York" en el Perez Art Museum Miami (PAMM) en 2022. La autora la sitúa junto a

otros representantes destacados del movimiento artístico de los años sesenta.

Luego, Guillermo Badenes en "Historiografía metafictional camp: una apropiación queer de la historia", examina la naturaleza ideologizada de la realidad, literatura e historia. Se destaca la novela "Remembrance of Things I Forgot: A Novel" de Bob Smith, que fusiona la sátira política, ciencia ficción y parodia queer, ofreciendo una crítica de la política republicana en dos momentos históricos. Smith propone rescatar la exclusión social de las personas LGBTQ+ y resignificar el estilo camp como elemento identitario.

En "La lingüística queer estadounidense: lecturas y despliegues desde Brasil", Alejandro Ballesteros aborda la lingüística queer, tomando como referencia el libro "Queerly Phrased: Language, Gender, and Sexuality" de Livia y Hall. Se subraya su recepción en Brasil, enfocándose en dos estudios recientes realizados por Borba y Lewis. Se busca analizar cómo los lingüistas brasileños utilizan la lingüística queer estadounidense y cómo esta perspectiva aborda problemas de la sociedad brasileña. El autor pone el acento en la diversidad y productividad teórica de la lingüística queer, que se identifica cada vez más con una teoría crítica del lenguaje.

Por su parte, en “The Dreamers: fiction and global warming”, María José Buteler toma la novela "The Dreamers: A Novel" de Karen Thompson Walker, y advierte sobre la conexión entre la pérdida de biodiversidad causada por el cambio climático antropogénico y la aparición de nuevas enfermedades. La autora presenta una reflexión profunda de esta novela, que relata una epidemia de sueño causada por un virus en un pueblo ficticio de California, afectado por una sequía y las altas temperaturas.

En “Ideología Retratada: Pinturas de John Trumbull que inmortalizaron el espíritu independentista”, de Marysol Campaña, Agustín Ferreyra y Juana Ludmila Ayelén Insaurralde, se analiza la importancia de cuatro obras del pintor John Trumbull que representan momentos cruciales de la Guerra Revolucionaria y los valores de la época. Se hace uso de los postulados de Brown Tindall y Emory Shi para analizar cómo los padres fundadores moldearon los valores americanos. También se menciona la influencia calvinista en la sociedad americana, que se refleja en las pinturas de Trumbull. El artículo destaca cómo estas obras ayudaron a consolidar los valores fundamentales de la cultura estadounidense y su papel en el mundo.

A continuación, Mirian Carballo en “Narrativas irónicas y satíricas en el contexto

del Antropoceno: Ruido de fondo (Don DeLillo) y No miren arriba (Andy McKay)” se enfoca en dos narrativas, la novela "Ruido de fondo" de Don DeLillo y la película "No miren arriba" de Andy McKay, y las analiza desde un enfoque irónico y satírico en torno al riesgo ambiental y los problemas de comunicación en situaciones de desastres causados por el ser humano y la naturaleza. Se examinan los comportamientos negativos y la manipulación de la información que generan confusión y pasividad en la población.

Martín Felipe Castagnet, en “Estrategias de bilingüismo literario en tres autoras de la diáspora japonesa en Norteamérica: Hisaye Yamamoto, Minae Mizumura y Aki Shimazaki”, aborda tres autoras de la diáspora japonesa en Norteamérica: Hisaye Yamamoto, Minae Mizumura y Aki Shimazaki, quienes emplean estrategias de bilingüismo o autotraducción en sus obras. Estas estrategias incluyen paráfrasis y el uso de bastardillas que indican el discurso de la otredad. El análisis de estas lenguas permite establecer conexiones poco exploradas en los estudios traductológicos post-coloniales, en un contexto de desterritorialización y mundialización literaria.

Emiliana Cerrato y Mónica Cuello, en “Poemas de Joy Harjo: una voz que espera” analizan una selección de la poesía de Joy

Harjo, una autora amerindia miembro de la Nación Muscogee. Se utiliza el concepto de memoria desarrollado por Todorov y el concepto de identidad desarrollado por Grimson, junto con las teorizaciones de Lugones, para entender los poemas de Harjo. Estos poemas buscan recuperar una memoria silenciada y marginada que busca reconocimiento y expresan la búsqueda identitaria de una comunidad que ha sido víctima del genocidio.

A continuación, Martina Colombres en su trabajo "Parodia y deconstrucción posmoderna en Los últimos días de Judas Iscariote, de Stephen Adly Guirgis" examina la obra teatral "Los últimos días de Judas Iscariote" escrita por Stephen Adly Guirgis. La obra deconstruye la imagen de Judas Iscariote en el imaginario colectivo, utilizando una actitud crítica y cuestionadora propia de la posmodernidad. Se identifican recursos posmodernistas en la obra, como la fragmentariedad en las escenas, el uso no tradicional del lenguaje y la desacralización de figuras religiosas y personalidades históricas.

En su trabajo titulado "Taxi Driver (1976) y Cruising (1980): perfiles del cruzado posindustrial en el cine neoyorquino de la década del setenta", Marina Conde De Boeck compara dos películas del cine neoyorquino de la década del setenta: "Taxi

Driver" de Martin Scorsese y "Cruising" de William Friedkin. Ambas películas presentan protagonistas como cruzados posindustriales que se enfrentan al submundo de Nueva York en una época marcada por la guerra de Vietnam, el escándalo de Watergate y la recesión económica. El análisis se basa en herramientas de narratología y nociones de la filosofía del cine, explorando la representación del mal en el contexto de esa década.

Luego, Silvina Díaz en "Un nuevo paradigma estético: el teatro de Tennessee Williams en Buenos Aires" se enfoca en el dramaturgo Tennessee Williams y su poética teatral, que combina elementos del existencialismo, la revisión del realismo teatral decimonónico y un lenguaje poético. Se analiza la adaptación de su obra "Un tranvía llamado Deseo" por Daniel Veronese en la escena argentina, destacando cómo los nuevos contextos histórico-culturales se apropian y resignifican los textos teatrales, generando diversificación de sentidos y apertura a nuevas condiciones sociales.

Sandra Fadda en su trabajo "César Pelli: un arquitecto con conciencia intercultural" aborda algunas obras del arquitecto tucumano-neoyorkino César Pelli en Estados Unidos y Argentina como producciones interculturales. Se argumenta

que las obras de Pelli reflejan una comprensión empática de la interrelación entre dos culturas, incorporando características de ambas para promover la diversidad y la reafirmación de identidades. Además de su contribución estética, la autora expone, Pelli aporta una calidad humana al aceptar preceptos universales sin olvidar particularidades locales.

A continuación, en su trabajo titulado "Música, identidad y memoria en el álbum I Pray for My Enemies, de la autora y artista muscogee Joy Harjo" Estefanía Fernández Rabanetti analiza el último disco de la autora y artista muscogee Joy Harjo para comprender cómo se produce el encuentro entre la música nativa y elementos del pop-rock que se fusionan en las canciones. Se aborda la construcción de la identidad cultural del disco, tanto en términos de estilos musicales como en las letras, y se argumenta que la autora utiliza una diversidad de lenguajes para transmitir una identidad etno-nacional resultado de un proceso de transculturación.

Luego, Franco Pascual Lisa Ferrero en "Breakfast of Champions: una Poética de la Desprogramación" aborda la novela de Kurt Vonnegut como un ensayo experimental sobre una poética de la desprogramación. El autor argumenta que la novela busca devolver sentido a una sociedad consumista

y desprovista de valores culturales y que Vonnegut se involucra con su proyecto ficcional hasta el punto de convertirse en personaje y utiliza una apropiación del lenguaje publicitario para mostrar y desmontar los recursos de la matriz consumista.

Mónica García, María Infante, Adriana Libonati y Diana Murad en su trabajo "Puros' e 'impuros' en los inicios del Pop" estudian el arte pop y las distintas vertientes de reacción contra el expresionismo abstracto, que se clasifican como "puros" y "impuros". Los "puros" se enfocan en lo visual y los "impuros" en lo objetual. Se destaca cómo los artistas exploran nuevos intereses y modelos, cuestionando preceptos tradicionales del arte. El análisis se enmarca en la expansión económica del aparato simbólico de Estados Unidos en el período de posguerra.

Luego, Diana González del Pino en "Interculturalidad y artes visuales: Vik Muniz y Huma Bhabha cruzan fronteras" se enfoca en los artistas Vik Muniz y Huma Bhabha, quienes trabajan y viven en Estados Unidos, pero cuyas obras revelan sus diferentes procedencias culturales. Su objetivo es indagar sobre sus obras desde la perspectiva de las fronteras simbólicas y el diálogo intercultural. Se considera la noción de "frontera simbólica" como las distinciones

conceptuales realizadas por actores sociales para categorizar objetos, personas, prácticas, tiempo y espacio. También se explora el vínculo entre cultura y arte, y cómo el arte puede ser un instrumento poderoso para promover el entendimiento intercultural y la apreciación de la diversidad.

Gustavo Kofman en "La Generación Beat y sus inicios en el crimen" explora los inicios de la Generación Beat, centrándose en Lucien Carr, William Burroughs, Allen Ginsberg y Jack Kerouac, y su conexión con el asesinato de David Kammerer. El trabajo si bien no busca establecer relaciones directas entre el asesinato y algunas de las obras literarias que resultaron de estos autores, propone algunas nociones generales sobre el contexto de la década de 1940 en Estados Unidos y la creciente criminalización de los hombres gay. Se referencia el trabajo del investigador James Polchin, quien analiza la criminalización de hombres gay víctimas de violencia en Estados Unidos.

Raquel Lothringer, por su parte, en "Bienvenidos a la casa del mono: ¿cuentos o solo un cuento?" toma la colección de veinticinco cuentos de Kurt Vonnegut, "Bienvenidos a la Casa del Mono", escritos entre 1950 y 1968 y no ordenados cronológicamente. Se analizan los elementos paratextuales y se busca

determinar si la obra se inscribe en algún tipo de colección identificado por la crítica. Se aborda cómo los cuentos pueden leerse de manera aislada o de manera integrada, y se destaca que una aproximación holística revela numerosas y fructíferas relaciones entre ellos.

Luego, Sofía Agostina Marti en su trabajo "Cuellos azules y excesos: el realismo sucio de Bukowski como manifestación del capitalismo tardío" examina un texto de la obra del escritor Charles Bukowski, considerado un artista maldito y figura anti-héroe que emergió en la escena literaria entre beats, hippies y punks. Se analiza su poema "Dinosauria, We" de 1991, y se busca definir los ideales filosóficos y contraculturales detrás del uso de lo obscuro en su obra. La autora refiere a la noción de "tristeza hedonista" de Mark Fisher y el carácter sistemático y estructural de los problemas de salud mental en el capitalismo tardío para reformular las motivaciones detrás del estilo del autor.

Florencia Martini en "Teorías del Poder desde la perspectiva de feministas estadounidenses" aborda el concepto de poder desde una perspectiva feminista, centrándose en las autoras estadounidenses Amy Allen y Judith Squires, quienes consideran dos variantes de poder: "poder sobre" (recurso y dominación) y "poder para"

(cuidado y libertad femenina). Se identifican corrientes feministas que adhieren a diversas variantes del poder y se explora cómo el feminismo a partir de los años noventa ha llevado a una progresión del poder, que retoma y relea la idea de poder vinculado a la comunidad propuesta por Hannah Arendt.

En “Migración, memoria cultural y literatura en Boundaries de Elizabeth Nunez” Andrea Montan estudia la novela "Boundaries" (2011) de Elizabeth Nunez, y considera a la literatura como un medio para representar la memoria. Se aborda la memoria transcultural, que observa las construcciones de la memoria entre y más allá de las culturas. Se analiza el contenido, las estrategias y los usos del recuerdo en la novela, explorando las interrelaciones entre memoria e identidad cultural. La obra de Nunez explora las raíces y las historias del Caribe anglófono y su diáspora en Estados Unidos, registrando memorias de opresión y empoderamiento relacionadas con 'raza', género, clase y nacionalidad.

Marianela Mora, por su parte, en “The Silence, de Don DeLillo: el silencio tecnológico como síntoma de la novela poshumana” analiza la novela de DeLillo, en la que un apagón global sume a la humanidad en un silencio tecnológico perturbador. Se analiza cómo la novela se

inscribe en el género de la literatura poshumanista, donde el ser humano es solo una entidad en un complejo entramado de procesos y sistemas interconectados. La trama plantea cuestionamientos sobre la ubicuidad de la tecnología, la relación del ser humano con el ambiente tecnológico y la condición humana.

Aimé Olguín y Gabriela Leighton en “Poética afroestadounidense y reforma social en el siglo XX. Del Renacimiento de Harlem al Black Arts Movement” exploran la relación entre la poética afroestadounidense y la reforma social, centrándose en los movimientos literarios del Renacimiento de Harlem y el Black Arts Movement en el siglo XX. Se considera que la literatura negra está profundamente ligada al devenir histórico nacional y aborda relaciones desiguales de poder en términos de raza, género, clase y nacionalidad. Se analiza cómo estos movimientos artísticos reflejan la lucha contra la opresión y el empoderamiento de la comunidad negra en Estados Unidos.

Luego, en el trabajo “Los géneros cinematográficos para contar la historia de vida de Malcolm X en la película de Spike Lee”, Carolina Pérez analiza los géneros cinematográficos de docuficción y biopic presentes en la película "Malcolm X" del director Spike Lee (1992). Se explora cómo estos dos géneros abordan los hechos

históricos de manera diferente y cómo el director combina ambos para evocar el pasado y reflexionar sobre el presente. La película narra la vida de Malcolm X y su lucha por los derechos civiles de la comunidad afroamericana.

María Carolina Sánchez y María Cecilia Testa en "Archivo Dickinson, de María Negroni o el doblez de la enunciación" abordan la obra "Archivo Dickinson" (2017) de María Negroni y su apropiación del yo poético y los objetos del mundo imaginario de la poesía de Emily Dickinson. Se analiza cómo la poeta argentina inscribe su propia voz en estos poemas y cómo se reflexiona sobre la escritura y el lenguaje. Se busca entender el doble gesto de identificación y diferenciación de Emily Dickinson.

Nancy Viejo en su trabajo "En los márgenes: las notas al final en La broma infinita, de David Foster Wallace" estudia el uso de las notas al final en la obra "La broma infinita" (1996) de David Foster Wallace. Se argumenta que estos recursos paratextuales han sido objeto de estudio debido a su profuso uso y su relación ambigua con la narrativa principal. Se analiza cómo estas notas permiten un juego constante de corte y reconexión del lector con el mundo ficcional creado por la novela y cómo cuestionan las categorías de narrador/autor.

Finalmente, Jesús Martín Exequiel Villagra y Cecilia Testa en su trabajo "Elizabeth Bishop y María Negroni: dos formas de fidelidad en el poema "The Shampoo" y sus traducciones" comparan dos versiones del poema "The Shampoo" de Elizabeth Bishop, una de la poeta estadounidense y otra de la poeta argentina María Negroni. Analizan cómo Negroni, en su proceso de traducción y revisión, refleja el modo de escritura de Bishop y cómo ambas poetisas muestran fidelidad a la precisión y la imagen evocada en sus palabras. El estudio comparativo se enfoca en las decisiones y el ejercicio de revisión de María Negroni en su traducción del poema.

Esta publicación invita a sumergirse en las voces de los investigadores y las investigadoras que, desde distintas perspectivas y enfoques teóricos, aportan nuevas reflexiones sobre la cultura y la sociedad de Estados Unidos y el mundo.

Agradecemos a los autores y autoras y al equipo editorial y autoridades de la Revista "Ágora UNLaR", que han hecho posible esta publicación. Esperamos que este dossier inspire a futuras investigaciones y diálogos en torno a la literatura y las artes de Estados Unidos y el mundo. Es nuestro deseo que este volumen amplíe la comprensión de la diversidad cultural que caracteriza a esta

región y enriquezca la discusión académica sobre el arte y la sociedad en este contexto.

Gustavo Kofman

Vicepresidente de la AAEA

La Rioja, julio de 2023



# Marisol ¿una figura ausente en la historia del Pop Art estadounidense?

## Marisol, an absent figure in the history of American Pop Art?

Cristina Elgue

Universidad Nacional de Córdoba

### Resumen

En el marco de la investigación sobre el papel de la mujer en las artes plásticas, se reflexiona sobre su lugar en el mercado del arte, a la vez que se profundiza en la obra de Marisol Escobar, cuyas obras constituyeron grandes aportes al Pop Art. La recuperación de su obra se realiza en este artículo fundamentalmente en base a la exposición *Marisol y Warhol conquistan Nueva York*, en el Perez Art Museum Miami (PAMM), llevada a cabo del 15 de abril al 5 de septiembre de 2022. Relacionada con los representantes más sobresalientes de la vanguardia de los 60, como Pollock, Kline, Lichtenstein y Warhol, su obra constituye “un caso especial en el trabajo de una artista esencialmente preocupada por una expresión afable de las debilidades de la personalidad humana” (Livingstone, 2000, p. 137).

**Palabras clave:** Arte Pop estadounidense – Marisol Escobar - escultura Pop – artistas mujeres -

### Abstract

In the context of a research study on the role of women in the visual arts, this article reflects on their place in the art market, while delving into the work of Marisol Escobar, whose works constituted major contributions to Pop Art. A recovery of her work is carried out in this article based on the exhibition “Marisol and Warhol take New York,” at the Perez Museum in Miami, held from April 15 to September 5, 2022. Related with the most outstanding representatives of the 1960s avant-garde, such as Pollock, Kline, Lichtenstein and Warhol, her work constitutes “a special case in the work of an artist essentially concerned with an affable expression of the weaknesses of the human personality” (Livingstone, 2000, p. 137).

**Keywords:** American Pop Art - Marisol Escobar - Pop sculpture - women artists

Quisiera comenzar aclarando que este artículo es parte de un estudio más amplio sobre la mujer en las artes. En 2019 expuse: “Mujer y arte. Del prerrafaelismo al modernismo: Elizabeth Siddall, Georgia O’Keeffe y Frida Kahlo”, en las *51° Jornadas de Estudios Americanos: Imaginarios y cultura*. Asociación Argentina de Estudios Americanos y Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Ciudad de Buenos Aires, septiembre de 2019. Posteriormente, continué con el tema de la mujer como “minoría”, siempre con énfasis en el arte. Primero estudié a Lee Krasner y luego a Marisol Escobar, cuyas obras constituyeron grandes aportes al Expresionismo abstracto, en el caso de la primera, y al Pop en el caso de Marisol Escobar. La

recuperación de la obra Marisol Escobar se realiza en este artículo fundamentalmente en base a la exposición *Marisol and Warhol take New York (Marisol y Warhol conquistan Nueva York)*, Perez Art Museum Miami (PAMM), llevada a cabo del 15 de abril al 5 de septiembre de 2022. Es cierto que en los libros que tratan sobre pintura moderna estadounidense, tal, por ejemplo, *Modern American Painting* (1970), el nombre de Marisol no figura. En el capítulo VII, dedicado al Pop no aparece ninguna mujer, y en todo el libro, figuran solo dos: Georgia O'Keeffe y Helen Frankenthealer.

Tenemos que consultar el libro de Marco Livingstone, *Pop Art. A Continuing History*, – considerado por el *Sunday Times* como la mejor historia crítica sobre el arte Pop, en el momento de su primera edición, en 1990– para encontrar una referencia a Marisol. Leamos:

Una forma más caprichosa de la escultura Pop fue cultivada a principios de los 60 por Marisol (Escobar), una artista nacida en París de padres venezolanos que se había instalado en Nueva York en los 50; en 1962 estuvo estrechamente asociada a nivel social con artistas Pop, especialmente con Warhol, quien como ella estaba mostrando su obra a través de la *Stable Gallery*. Su relación con el movimiento fue en gran medida circunstancial, puesto que el aspecto folklórico de sus tempranos ensamblajes en madera y terracota continuaron siendo la característica más sobresaliente de su arte, aun cuando realizó retratos humorísticos de figuras populares concebidos como grandes juguetes para adultos; su representación de John Wayne (1962-3) como un cowboy inofensivo que actúa en un caballo que pareciera provenir de material para hobbies basa su atracción en la invención y destreza en la construcción del objeto, aspectos muy alejados del *mainstream* Pop. Su ocasional incorporación de *objets trouvés* le otorgó una inflexión Pop a su estética más tradicional, especialmente en *Love* (1962) en la que se muestra una cabeza humana de sexo indeterminado, pintada en forma fragmentaria sobre plástico, como si bebiera una Coca-Cola real ubicada en su boca. El título, que podría referirse tanto a la popularidad de la bebida más vendida en América como al acto sexual propuesto por la inserción de una forma fálica en la

boca, constituye la base de la ambigüedad provocativa de la imagen. La contemporaneidad explícita de este emblema de gratificación oral le ha asegurado su lugar en la historia temprana del Pop, pero continúa siendo un caso especial en el trabajo de una artista esencialmente preocupada por una expresión afable de las debilidades de la personalidad humana (136-37).



**Figura 1.** *Love*, (1962) Marisol

Esta era la opinión que predominaba en 1990. Como antecedente, debemos remontarnos a 1965, cuando Grace Glueck titula su artículo en el *New York Times*: “*It’s Not Pop, It’s Not Op -- It’s Marisol*”, (“No Pop, No Op, es Marisol!”). En la actualidad, Marisol aparece en la exposición del Perez Art Museum Miami<sup>1</sup>, como artista Pop con la misma estatura que Warhol, lo que da la pauta de la importancia de su obra.

Veamos, entonces, quién fue Marisol. Marisol Escobar nació en Francia, de padres venezolanos y pasó su niñez en Francia, Venezuela y Los Ángeles. Cuando tenía once años de edad, su madre se suicidó lo cual impactó la personalidad de la futura artista. No habló

---

<sup>1</sup> La primera puesta de *Marisol and Warhol Take New York* fue en *The Andy Warhol Museum*, Pittsburgh, en octubre de 2021. La organización para el Pérez Art Museum Miami ha estado a cargo de Franklin Sirmans, Director, y Maritza Lacayo, curadora asistente.

durante largo tiempo y, ya adulta, hablaba solo lo indispensable, hecho que evidencian sus entrevistas, en las que destacan las respuestas mínimas de la artista: “Sí” y “No”, o en ocasiones, brinda la información requerida en su más exigua expresión. Recibió educación plástica desde su niñez en instituciones como la *École des Beaux-Arts* de París; pero su formación como artista tuvo lugar en los EEUU.

En Nueva York, se relacionó con la vanguardia del momento, los expresionistas abstractos - Jackson Pollock, Franz Kline- y los artistas Pop, en especial, Roy Lichtenstein. En 1962 habría conocido a Andy Warhol en una cena con Frank Stella. Marisol aparece en dos películas realizadas por Warhol, *Kiss* (1963) (*El beso*) y *13 Most Beautiful Women* (1964) (*Las 13 más hermosas mujeres*). Acerca de sus comienzos, nos brinda su propio testimonio: “Comenzó como una especie de rebelión. Todo fue muy serio. . . Yo estaba muy triste y la gente que conocí era muy deprimente. Comencé a hacer algo gracioso, que me hiciera feliz, y funcionó. También estaba convencida de que a todos les gustaría mi trabajo porque era divertido hacerlo. Y así fue” (Pedrañez, 2020).

Una de sus obras más famosas de este período es *The party* (1965-66). *La fiesta* fue una instalación producida en la Sidney Janis Gallery y enviada posteriormente, en 1968, a la Bienal de Venecia (Pabellón de Venezuela) junto a su obra *Andy* (1962-63). Ambas expuestas en el PAMM. En esta última, se ve a un Andy Warhol muy joven pintado en uno de sus típicos cuerpos-cubos de madera, luciendo sus viejos zapatos.



**Figura 2.** *Andy* (1962-63) Marisol

Por otra parte, *La fiesta*, que consiste en un conjunto de quince siluetas y tres paneles de pared, resulta una obra imponente con figuras en tamaño natural, de madera, portando lujosos atavíos y la cara de Marisol en yeso. Sin duda, en su impactante hermosura explicita el tipo de crítica social que caracterizó al Pop.



**Figura 3.** *The Party* (1965-66) Marisol

La primera institución que adquirió una obra de Marisol fue la *Albright-Knox Art Gallery*, en Nueva York, 1962. En agradecimiento, la artista le legó toda su producción. La pieza

seleccionada por la Galería fue *Los Generales* (1961-62): cabalgando en un caballo elaborado con un barril de madera van Simón Bolívar, quien tiene las riendas, y George Washington detrás.

*Los Generales* está también expuesta en el *Pérez Art Museum*, donde se puede ver asimismo *The family* (1963) (*La Familia*), una escultura que es descrita en el folleto, como “una familia en torno a una matriarca de aspecto matrimonial, una obra que contrasta con la típica representación glamurosa de la mujer en el Pop Art y que, en cambio, ofrece una visión de la maternidad y la feminidad enraizada en el realismo”.



**Figura 4.** *The Family* (1962) Marisol

Cabe mencionar que Marisol también realizó una obra que tiene como protagonista a la familia Kennedy, *The Kennedy Family* (1960), en ocasión de las exequias del presidente, y otra a la familia real inglesa *The Royal Family* (1967), que representa a la reina Isabel II, su esposo, el príncipe Felipe, y a sus hijos, el príncipe Carlos, la princesa Ana, el príncipe Andrés y el príncipe Eduardo, incluyendo al perro de la familia.

El material más empleado en sus obras es la madera de demoliciones y objetos de la vida cotidiana recogidos en la ciudad de Nueva York, donde vivió gran parte de su vida: “en las maderas viejas encontraba otro espacio y otro tiempo. Se inventó una nueva forma

de *collage* cuando prestó rostros que sacaba de revistas o fotografías que pegaba sobre sus esculturas”, expresa al respecto Ana María Escallón.

Continuando con su producción en madera, es imposible omitir su imponente *Self-Portrait Looking at The Last Supper* (1982-84) (*Autorretrato viendo La Ultima Cena*), donde la artista se representa a sí misma observando su reinterpretación de la obra de Da Vinci.



**Figura 5.** *Self-Portrait Looking at the Last Supper* (1982-84). Marisol

Hacia fines de los 60 produjo también la escultura *Father Damien* (1969), que se preserva en la fachada principal del Capitolio Estatal de Honolulu, Hawaii, mientras una obra similar se encuentra en la *National Statuary Hall Collection*, en el Capitolio de los Estados Unidos. El *Father Damien* o *Saint Damien of Molokai* (1840 -1889)-fue un sacerdote belga, quien trabajó como misionero en Hawai, cuidando a gente con lepra en Molokai. Hubo varias instancias difíciles en la historia de la escultura. Marisol la talló en madera, luego se realizaron moldes en plástico y finalmente en cera.

En 1988 ganó el concurso para hacer el *American Merchant Mariner's Memorial* (Memorial a la marina mercante estadounidense) en las aguas de *Battery Park*, sobre el Río Hudson. La escultura es en bronce y está basada en un hecho real: realizó el boceto a partir de una fotografía tomada por los nazis tras bombardear un barco mercante estadounidense. La obra se inauguró en 1991.

“Marisol fue influenciada tanto por el arte latino como por el americano, y su obra encarna un multiculturalismo internacional que hace que compartir esta exposición con nuestra comunidad de Miami, un cruce entre el mundo latino y americano, sea aún más emocionante”, explicó Maritza Lacayo, Asistente Curatorial del Pérez Art *Museum*. “Esta exposición trata de colocar a Marisol en el lugar que le corresponde dentro del movimiento del arte Pop, y el PAMM siempre ha tenido como prioridad contar este tipo de historias, historias que se han perdido a través de la narrativa histórica del arte dominante”.

Volviendo a la afirmación de la curadora de la exposición del Museo Pérez, quiero cerrar mi presentación haciendo referencia al libro, *Women Can't Paint. Gender, the Glass Ceiling and Values in Contemporary Art* (2018) (*Las mujeres no saben pintar: El género, el techo de cristal y los valores en el arte contemporáneo*) en el que su autora, Helen Gorrill -historiadora del arte así como también, artista y curadora, inglesa- después de analizar los precios de un significativo número de cuadros vendidos en todo el mundo, afirma que las obras de arte realizadas por hombres cuestan diez veces más que las que llevan la firma de mujeres, “por cada libra que gana un artista masculino por su obra, una mujer obtiene apenas diez peniques. Es la diferencia de valor entre hombres y mujeres más impactante que he encontrado en cualquier sector”.

El libro es un estudio pionero sobre género y valor, en donde Gorrill demuestra que hay pocas diferencias estéticas en la pintura de hombres y mujeres, pero que el arte de los hombres se valora hasta un ochenta por ciento más que el de las mujeres. De hecho -según se desprende de estas páginas-, el poder de la masculinidad es tal que cuando los hombres firman sus obras, éstas suben de valor, pero cuando las mujeres las firman, bajan.

En este sentido, el cuadro más caro jamás vendido -*Salvator Mundi*, de Leonardo da Vinci- alcanzó los 450 millones de dólares, mientras que el récord mundial de una artista femenina, Georgia O’Keeffe, es de sólo 44,4 millones de dólares, la décima parte. Además, si se trata de artistas vivos, Jeff Koons tiene el récord de recaudación, con la cifra de 91 millones de



dólares, mientras que el récord femenino de la artista inglesa Jenny Saville es de sólo 12,5 millones de dólares.

La autora explica lo que todos estarán pensando, que durante la mayor parte de la historia a las mujeres no se les permitió practicar el arte, lo que hace que hablemos de “*Old masters*” y no de “*Old mistresses*”. Gorrill afirma también, que uno de los libros más estudiados sobre la historia del arte, es el del historiador Ernst Hans Josef Gombrich, quien menciona solo a una mujer. “¿Dónde está Artemisia Gentileschi? ¿O Frida Kahlo? ¿O Giorgia O’Keeffe?”, se interroga la autora.

Sin duda, la exposición del PAMM ha colaborado para incorporar sin retaceos a la historia del Pop el nombre de Marisol. Sin embargo, voy a terminar con una nota argentina: en la exposición *Tercer ojo. Colección Constantini* en el Malba encontré el 29 de abril del año en curso (2023) una muy típica escultura de Marisol Escobar. Se titula *Couple 2* (1966), realizada en madera policromada y metal, tiene casi dos metros y medio de altura.



**Figura 6.** *Couple 2* (1966) Marisol

Transcribo su descripción como final de mi artículo:

Crítica y candorosa en partes iguales, la obra de la escultora francesa de ascendencia venezolana Marisol Escobar se escapa de las categorías convencionales de la historia del arte. Su infancia transcurrió en Europa y culminó abruptamente tras el suicidio de su madre. Ya viviendo en Nueva York el arte fue su particular modo de salir de la melancolía: “Estaba muy triste y todas las personas que conocía eran deprimentes. Empecé a hacer algo divertido para sentirme más feliz y funcionó”. Sus esculturas, hechas de volúmenes simples (cubos y cilindros de madera que la artista pintaba y ensamblaba con otros objetos hasta convertirlos en figuras humanas) gozaron de gran éxito en los sesenta. Expuso en la galería Leo Castelli y en el MoMa, participó de la Documenta y la Bienal de Venecia, y fue amiga de Andy Warhol (quien encontró en su obra inspiración para muchos de sus trabajos). *Couple II* pertenece a este álgido momento de su carrera y es un ejemplo de cómo la artista combina cierta crítica política con humor ácido a través de su particular. A fines de esa década comenzó a perder adeptos y cayó en un injusto olvido del que actualmente se la rescata (García, 2022, p. 85).

## Referencias

- Beck, J. (ed.) (2021). *Marisol and Warhol Take New York*. The Andy Warhol Museum.
- Escallón, A.M. (2020). De heroína muda a reina del Pop. *Las 2 Orillas*. 5 de septiembre.  
<https://www.las2orillas.co/de-heroina-muda-a-reina-del-pop/>
- García, M. A. (2022). *Tercer ojo. Colección Constantini en el Malba*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Glueck, G. (1965). It's Not Pop, It's Not Op -- It's Marisol. *New York Times*. 7 de Marzo.  
<https://www.nytimes.com/1965/03/07/archives/its-not-pop-its-not-op-its-marisol-its-not-pop-its-marisol.html>
- Gorrill, H. (2020). *Women Can't Paint. Gender, the Glass Ceiling and Values in Contemporary Art*. Bloomsbury Visual Arts. E-book.

Livingstone, M. (2000). *Pop Art. A Continuing History* (1990). New York: Thames & Hudson.

Pedreañez, I. (2020). Marisol, la artista anónima en las calles de Caracas. *Resumen Latinoamericano*. Cultura, 24 de julio.

<https://www.resumenlatinoamericano.org/2020/07/24/cultura-marisol-la-artista-anonima-en-las-calles-de-caracas/>

Perez Art Museum Miami (2022). *Marisol and Warhol conquistan Nueva York*. PAMM.

<https://www.pamm.org/es/exhibition/marisol-y-warhol-conquistan-nueva-york/>

Time-Life Books (eds.) *Modern American Painting* (1977). Alexandria, Virginia: Time-Life Books (1970).

### Fotografías

Escobar, M. *Love*. (1962). MoMA, New York. [www.moma.org/collection/works/82041](http://www.moma.org/collection/works/82041)

Escobar, M. *The Family*. (1962). MoMA, New York. [www.moma.org/collection/works/81180](http://www.moma.org/collection/works/81180)

Escobar, M. *Andy*. (1962-63). Colección Privada. [www.christies.com/en/lot/lot-5559179](http://www.christies.com/en/lot/lot-5559179)

Escobar, M. *The Party*. (1965-66). Toledo Museum, Toledo. [www.toledomuseum.org/about/news/dec-23-art-minute-marisol-party](http://www.toledomuseum.org/about/news/dec-23-art-minute-marisol-party)

Escobar, M. *Self-Portrait Looking at the Last Supper*. (1982-84). The Metropolitan Museum of Art, New York. [www.wikiart.org/en/marisol-escobar/self-portrait-looking-at-the-last-supper-1984](http://www.wikiart.org/en/marisol-escobar/self-portrait-looking-at-the-last-supper-1984)

Escobar, M. (1966). *Couple 2*. Buenos Aires, MALBA. <https://coleccion.malba.org.ar/couple-2/>

Cristina Elgue tiene formación de grado en lengua y literatura inglesa y en letras modernas, y de posgrado en lingüística y en literatura comparada. Obtuvo su doctorado en la Universidad Laval de Canadá. Es Profesora Emérita de la Universidad Nacional de Córdoba. Ha sido Decana de la Facultad de Lenguas de esa universidad, donde también dirigió su Centro de Investigaciones. Es actualmente directora de la *Revista de Culturas y Literaturas Comparadas* de esa Facultad y fue Editora responsable de la *Revista Argentina de Estudios Canadienses*. Se ha desempeñado asimismo como docente de la Universidad Laval de Canadá e integra el cuerpo académico de maestrías en la Universidad Nacional de Córdoba, Universidad Nacional de Río Cuarto, Universidad Nacional de Mendoza y Universidad Nacional de La Plata. Es investigadora categoría I. presidenta de la Asociación Argentina de Estudios Americanos y ha sido presidenta de la Asociación Argentina de Literatura Comparada, de la que fue socia fundadora. Es, asimismo, socia fundadora de la Asociación de Estudios Irlandeses del Sur. Tiene publicaciones en todos los campos de su actuación académica y ha sido invitada a

dictar cursos y/o conferencias por universidades argentinas, hispanoamericanas, canadienses y europeas. Recibió el premio de la Universidad Nacional de Córdoba por su desempeño académico, las Palmas Académicas del Gobierno de Francia y el Diploma al mérito de la Asociación Argentina de Estudios Canadienses.

Correo electrónico: e-mail: [celque@unc.edu.ar](mailto:celque@unc.edu.ar)

# Historiografía metaficcional *camp*: una apropiación *queer* de la historia

## Metafictional Camp Historiography: A Queer Approach to History

Guillermo Badenes

Universidad Nacional de Córdoba

### Resumen

La realidad, como la literatura y hasta la historia, son construcciones sociales ideologizadas. Linda Hutcheon (1989) proponía ya a finales del siglo XX que la historia y la literatura son constructos humanos, narrativas ilusorias que construyen los mundos que habitamos (p. 4). La novela *Remembrance of Things I Forgot: A Novel* (Bob Smith, 2011) recoge el guante de la naturaleza paródica de la ficción historiográfica, pero construye un mundo en el que los viajes en el tiempo no solo son posibles, sino donde cambiar la historia es factible y deseable. Combinando la sátira política, la ciencia ficción, y la parodia *queer*, la novela ofrece una crítica de la política republicana en Estados Unidos en dos planos temporales, el de la presidencia de Bush-Cheney, y aquel de la de Reagan-Bush. La premisa de Smith es recuperar el tiempo perdido desde un momento histórico (o dos) de exclusión social de las personas LGBTQ+, y para hacerlo resignifica el estilo *camp* como un signo lingüístico que marca la identidad *queer*. Meyer (1994) considera que el *camp*, en especial la parodia *queer*, son el único proceso por el cual los individuos *queer* son capaces de adquirir representación y producir visibilidad social (p. 11). Reconstruyendo la historia reciente estadounidense en estilo *camp*, Smith propone quizás cambiar historia, y en el proceso permitírnos reevaluar la realidad a nuestro alrededor.

**Palabras clave:** literatura *queer*, Bob Smith, estilo *camp*, estudios LGBTQ+

### Abstract

Reality, as much as literature and even history, are ideologized social constructs. In the late 20<sup>th</sup> century, Linda Hutcheon (1989) said that history and literature are human constructs, illusory narratives that build the world where we live (p. 4). The novel *Remembrance of Things I Forgot: A Novel* (Bob Smith, 2011) takes up the parodic nature of historiographic metafiction building a world in which time travelling is not only possible, but also where changing history is feasible as much as desirable. With a combination of political satire, science fiction and queer parody, the novel criticizes Republican policies in America on two temporal planes: that of the Bush-Cheney presidency, and Reagan and Bush's. Smith's novel proposes recuperating time lost in one (or two) historical times of great social exclusion of LGBTQ+ individuals. In order to do so, it resignifies camp style as a linguistic sign marking queer identities. Meyer (1994) deems camp (especially queer parody) as the only process by which queer people are capable of taking up representation and gaining social visibility (p. 11). Rebuilding recent American history in camp style, Smith proposes changing history while allowing us to reassess the reality around us.

**Keywords:** queer literature, Bob Smith, camp style, LGBTQ+ studies

Hablar del silenciamiento de voces LGBTQ+ en literatura estadounidense es hoy, en el siglo XXI, una letanía, un lugar común remanido y desgastado, pero por sobre todo injusto con el colectivo. Como explica Gregory Woods (1998),

La situación de la literatura gay está mucho más asegurada que la de las literaturas de otros grupos subculturales (excepto aquellos en franca posición de dominación [...]). Mientras es cierto que los lectores y críticos liberacionistas post-gay han tratado de redescubrir textos perdidos y de dar nueva importancia a textos antes menospreciados por los críticos heterosexuales, nuestra tarea está en gran medida allanada debido a que, a diferencia de las obras de las mujeres o los escritores no blancos, muchos textos que pueden en general llamarse “literatura gay” ya tienen su lugar asegurado en el canon occidental (p. 11, traducción propia).

Después de todo, no puede decirse que un canon que incluye a Walt Whitman, a Herman Melville, y a Henry David Thoreau; a Alain Locke, a Langston Hughes y a James Baldwin, y a Henry James y a Truman Capote no representa las sensibilidades homosexuales. Sin embargo, es cierto que la crítica queer contribuye con lecturas desde una óptica homoerótica, y buscando temas y motivos de corte gay que se pueden haber pasado por alto en el pasado. Es en este sentido en que las lesbianas, y sin dudas les trans, se ven mucho menos presentes en el canon. Es el mismo privilegio masculino el que habilita esta visibilidad, y son, sin dudas, los mecanismos que John Rechy toma de los enfrentamientos bélicos, “(1) infiltración; (2) sabotaje; (3) camuflaje” (p. 151, traducción propia). A lo largo de la historia, la crítica siempre ha sido más permisiva con los autores gays siempre que mantuvieran su sexualidad privada, o permitieran intromisiones editoriales que recortaran sus textos, como en el caso de Walt Whitman o William Burroughs.

Sin embargo, realizada la infiltración, siempre entretiene observar el sabotaje gay en la literatura. Tal podría ser la estrategia de Bob Smith en su *Remembrance of Things I Forgot*, de 2011, en la que a través de diversas estrategias metaficcionales, y de la historiografía metaficcional, reescribe la historia reciente estadounidense en tono de parodia *camp* a la vez que critica la política del partido republicano estadounidense a favor de la necesidad de fortalecer al partido demócrata.

El argumento gira en torno a John, dueño de un negocio de *cómics* de Nueva York, que está a punto de separarse de su pareja de 15 años, Taylor (quien acaba de inventar una máquina del tiempo). Corre el año 2006 y George W. Bush y Dick Cheney son presidente y vicepresidente de EE. UU. respectivamente. John está decidido a cortar la relación con Taylor porque ya no tolera su posición política republicana libertaria y poco sensible hacia las necesidades de la población. Como último acto de apoyo a su pareja, John va a visitar a Taylor al laboratorio donde este trabaja para ver funcionar su invento: Taylor le cuenta que acaba de enviar un preservativo a 1979 (en una oblicua alusión a la posibilidad de que la pandemia del sida de los años 80 podría haberse evitado con información, cuidados y decisiones políticas). En el laboratorio, John conoce al vicepresidente Cheney, quien también ha ido a presenciar el acontecimiento histórico de ver una máquina del tiempo capaz de transportar a personas a cualquier año.

La máquina, denominada “habitación Finney” (quizás en referencia al novelista de ciencia ficción Jack Finney, 1911-1995), tiene el aspecto de una habitación común y corriente, decorada al estilo “retro sci-fi” (p. 11), aunque también se cuenta con máquinas del tiempo portátiles con forma de brazalete al estilo de la Mujer Maravilla. Por algún motivo desconocido, el vicepresidente envía a John al pasado mientras exclama “Misión cumplida” (p. 18, traducción propia). Este es el conflicto que desencadena la serie de acontecimientos que dan cuerpo a la novela. John viaja 20 años al pasado a 1986 y no sabe cómo volver a su presente en 2006.

Linda Hutcheon (1989) plantea que el término postmodernismo, usado en ficción, debería por analogía reservarse para describir ficción que es a la vez metaficcional e histórica en los ecos que posee de los textos y contextos del pasado (p. 3). En tal sentido, Smith recrea el pasado reciente estadounidense con el propósito de revisar una época que, según el narrador, posee más sombras que luces: “Los 80 se llaman ‘La Era Reagan’, y tiene sentido que esos diez años olvidables reciban el nombre de un presidente que murió de Alzheimer” (p. 19, traducción propia). Volviendo a Hutcheon, para la autora, la ficción historiográfica funciona para situarse dentro del discurso histórico sin resignar su autonomía como ficción (p. 4). Y en este punto, la

metaficción historiográfica recoge su esencia de metaficción al autoinscribirse como recuperación y reescritura literal y literariamente: en lugar de buscar con desesperación regresar a 2006, John decide realizar algún que otro “ajuste” al pasado, como tratar de evitar que su hermana Carol se suicide en 2001. De igual manera trata de evitar la muerte de su hermana, intenta detener a los tres jinetes de la cotidianeidad: “In addition to tripping up Death, I considered whether I could delay any of the other three horsemen of daily life: Disease, Divorce, and Dullness”<sup>1</sup> (p. 46). A diferencia de otra literatura que gira en torno a los viajes temporales, la novela de Smith se entusiasma ante la posibilidad de desafiar toda paradoja de la teoría de la relatividad: John conoce a su “yo” joven (al que llama Junior), considera la posibilidad de tener relaciones sexuales con él (en lo que podría pensarse como una especie de masturbación transtemporal), conoce a quien sería su pareja en el futuro, divulga información que les concierne sobre sus vidas y sobre la política del país (como la caída de las Torres Gemelas o quiénes serán los futuros presidentes del país, entre otras cuestiones que enloquecerían a Isaac Asimov), y trata de salvar las vidas de miembros de su familia.

La novela encarna la convicción de Hutcheon (1989) de que en la novela posmoderna, las convenciones tanto de la ficción como de la historiografía simultáneamente se usan y abusan, instalan y subvierten, se afirman y niegan (p. 5), y Smith utiliza estos conceptos para criticar tanto la política interior y exterior republicana, como la falta de acción demócrata, si bien sus afectos se inclinan hacia la segunda, “prefería un presidente que derramara semen a que derramara la sangre de otros hombres” (p. 79, traducción propia), en referencia a las indiscreciones de Bill Clinton y Monica Lewinsky.

Sin embargo, hay en la novela de Smith otro costado que la hace interesante, y es su utilización del estilo *camp*. En su ensayo seminal “Notes on Camp”, Susan Sontag (1961) define este estilo como una sensibilidad que ama lo antinatural, el artificio y la exageración, que convierte lo serio en frívolo, que ve el mundo como un fenómeno estético, no en términos de belleza, sino en términos de su grado de artificio, de estilización (pp. 275-277). La posición

---

<sup>1</sup> Además de confundir a la Muerte, pensé si podría demorar a cualquiera de los otros tres jinetes de la cotidianeidad: a la Enfermedad, el Divorcio y el Tedio. (Traducción propia).



de Sontag con respecto al *camp* como sensibilidad ha sido criticada por su idea de que los homosexuales, en general, constituyen la vanguardia –y el público más elocuente– del *camp* (p. 290), lo que implica que según la autora el *camp* puede ser (pero no siempre es) *queer*. Una perspectiva contraria sostiene que el *camp* es político; el *camp* es una forma de discurso únicamente *queer* (y/o a veces gay y lesbica), y el *camp* encarna una crítica cultural específicamente *queer* (Meyer, M., 1994, p. 1). Vista de este modo, la novela cobra otro cariz, pues se la podría considerar una reescritura *queer* de la historia reciente estadounidense. La ironía y la desacralización de lo serio pueden comprenderse en este contexto:

- ¿Quizás el nombre de Dios esté escrito en algún lugar del Polo Sur? –sugerí. – Como un alfarero que firma un cuenco.
- ¿Con su ego? –respondió Junior– Estoy seguro de que su firma tendría el tamaño de Brasil. De hecho, quizás sea Brasil (p. 30, traducción propia).

En su derrotero por el pasado, John juega a ser todopoderoso más de una vez, “me sentía deshonesto guiándolo con preguntas cuyas respuestas ya conocía; me hacía sentir como Dios hablándole a Abraham o a Job” (p. 30, traducción propia).

Keith Harvey (2000) considera que el *camp* no es un signo lingüístico, sino cultural que funciona como una forma de autodefensa contra las agresiones externas, y también como una estrategia para la construcción de la comunidad gay. Así, el autor describe las características típicas del *camp*: la obsesión con el sexo, la falsa adhesión a valores morales, la inversión de género, la modificación *queer* de nombres, la intrusión de lenguas extranjeras, la construcción de una mujer teatralizada, la hipérbole y la exclamación, los intertextos con la cultura pop y la incongruencia lingüística; es decir, combinar niveles de formalidad con informalidad, lo que a veces produce una cierta incomodidad en el texto (pp. 449-456). Si bien no todas estas características están presentes, ya se han mencionado algunas que pueden abonar este punto de vista, como así también la idea de Meyer de que el *camp* es *queer*. Lo pueden poner en funcionamiento los individuos *queer* para producir visibilidad social en la praxis diaria, o lo pueden manifestar los *noqueer* para darle a individuos *queer* acceso al

aparato de representación (p. 5). La posición política de Smith queda establecida cuando apoya en todo momento el pensamiento demócrata y denigra el republicano, al que compara con un cáncer y culpa de todos los males de Estados Unidos, “Lo que de a poco comenzó a enervarme era que las células malignas que se reproducían se consideraban una enfermedad, pero cuando la gente se volvía maligna y perdía su habilidad de sentir empatía por otros, se consideraba una fórmula para ganar elecciones y gobernar” (p. 62, traducción propia). Este punto de vista coincide con que gran parte de los avances en cuestiones que atañen a la comunidad LGBTQ+ se llevaron a cabo durante gobiernos demócratas.

Así, la figura de Dick Cheney adquiere proporciones villanescas hiperbólicas, “No lo subestimes. Es uno de los políticos más despiadados y arteros de la historia estadounidense” (p. 114, traducción propia). La novela de Smith ha sido comparada por su estilo con el de Oscar Wilde, lo que no ha de sorprender si pensamos en Wilde como un precursor del estilo. La madre de John afirma que “una persona de verdad sensible nunca podría disfrutar de un museo de arte. El sufrimiento de los guardias [por estar parados todo el día] sería demasiado intenso” (p. 108, traducción propia). La ironía, la parodia y las paradojas de la novela constituyen a cada paso una defensa del pensamiento liberal y una condena al conservadurismo republicano. De este modo, la reescritura de la historia, y el deseo de un mundo donde fuera posible cambiarla en la realidad, hallan en *Remembrance of Things I Forgot* una salida literaria.

Su estilo *camp* se constituye como un factor desestabilizante intrínseco a su identidad *queer*, en especial cuando consideramos que el *camp* [...] es la producción de visibilidad social *queer* (Meyer, M., 1994, p. 5). Esta idea me permite sostener, de este modo, que el público lector de la novela se vuelve una transgresión en sí mismo, al sentir empatía por los personajes gay de la obra. Como sostiene Bronski (2000), el poder de la cultura gay es el poder de criticar el pensamiento hegemónico [...], de poder decir ‘verdades’ o de ofrecer modelos alternativos (p. 56). Esta intención de presentar una historia alternativa es lo que históricamente se ha considerado una amenaza al pensamiento normativo. Lo interesante de la novela, por tanto, es que en tanto metaficción historiográfica no reescribe la historia pasada tanto como –a

través de su denuncia al *establishment* republicano y su odio al pensamiento liberal– plantea poder reescribir la historia por venir.

## Referencias

- Bronski, M. (2000). *The Pleasure Principle, Sex, Backlash, and The Struggle for Gay Freedom*. Nueva York: Stonewall Inn Editions.
- Harvey, K. (2000). Translating Camp Talk. Gay Identities and Cultural Transfer. En L. Venuti (Ed.), *The Translation Studies Reader*, 446-467. Londres: Routledge.
- Hutcheon, L. (1989). Historiographic Metafiction. Parody and the Intertextuality of History. En P. O'Donnell y R. Con Davis (Ed.), *Intertextuality and Contemporary American Fiction*, pp. 3-32. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Meyer, M. (1994). Introduction, Reclaiming the discourse of Camp. En M. Moyer, *The Politics and Poetics of Camp*, pp. 1-22. Londres y Nueva York: Routledge.
- Rechy, J. (2004). The Outlaw Sensibility: Liberated Ghettos, Noble Stereotypes, and a Few More Promiscuous Observations (1991). En *Beneath the Skin. The Collected Essays of John Rechy*. Nueva York: Carroll & Graf Publishers.
- Smith, B. (2011). *Remembrance of Things I Forgot*. Madison, Wisconsin: Terrace Press.
- Sontag, S. (1961). Notes on Camp. En S. Sontag, *Against Interpretation and Other Essays*, pp. 275-292. Nueva York: Picador.
- Woods, G. (1999). *A History of Gay Literature: The Male Tradition*. New Haven y Londres: Yale University Press.

Guillermo Badenes es Traductor Público y Profesor de Lengua y Literatura Inglesa (Universidad Nacional de Córdoba), Bachelor of Arts – English (Whitman College), Magíster en Inglés con Orientación en Literatura Angloamericana (UNC), y Máster en Política y Gestión Universitaria (Universidad de Barcelona). En la UNC, se desempeña como investigador y es profesor titular de Traducción Literaria y de Traducción Periodística a nivel de grado y de Traducción de textos de Arte y Humanidades a nivel de posgrado. Cuenta con publicaciones académicas y traducciones periodísticas nacionales e internacionales. Como redactor ha realizado numerosos publipreportajes en revistas internacionales y ha publicado libros de teoría de la traducción (como *Traducción periodística y literaria, Comunicarte*, 2007) y diversas traducciones de literatura. En 2023 publicará una nueva antología de teoría de la traducción con Editorial EDUVIM

**Correo electrónico:** [guillermo.badenes@unc.edu.ar](mailto:guillermo.badenes@unc.edu.ar)

# La lingüística *queer* estadounidense: lecturas y despliegues desde Brasil

## American queer linguistics: readings and deployments from Brazil

Alejandro Ballesteros

Universidad Nacional de Córdoba

### Resumen

Un texto que suele tomarse como punto de partida de la lingüística *queer* es el capítulo introductorio que Livia y Hall escribieron para el libro *Queerly Phrased: Language, Gender, and Sexuality* (1997), del que fueron organizadoras. Sin negar antecedentes como el de Leap (1995) y el de Legman (1941), Livia y Hall proponen una lingüística *queer* que incorpora aportes de la teoría *queer*, en la que busca cuáles de sus principios son útiles para la lingüística y, a su vez, qué contribuciones esa teoría puede recibir de la lingüística. Formulada inicialmente en Estados Unidos, esta lingüística *queer* de Livia y Hall ha encontrado numerosos desarrollos en el mismo país, en Europa y en Latinoamérica. Nos centramos en registrar aspectos centrales de su recepción en Brasil, donde elegimos como foco de interés dos estudios recientes: los publicados por Borba (2020) y Lewis (2020). Nos interesa destacar en ambos casos qué leen los lingüistas brasileños en la lingüística *queer* estadounidense y el campo de problemas de la sociedad brasileña que piensan desde ese marco. Los años transcurridos entre la publicación inicial de Livia y Hall y los trabajos de los lingüistas brasileños mencionados permite apuntar también la ampliación de intereses y la productividad teórica y analítica de una lingüística *queer* cada vez más diversa que llega a identificarse con una teoría crítica del lenguaje.

**Palabras clave:** Lingüística *queer*, género, lenguaje.

### Abstract

A text that is often taken as a starting point for queer linguistics is the introductory chapter that Livia and Hall wrote for the book *Queerly phrased: Language, Gender, and Sexuality* (1997), which they organized. Without denying precedents such as Leap (1995) and Legman (1941), Livia and Hall propose a queer linguistics that incorporates contributions from queer theory, in which they search for which of its principles are useful for linguistics and, in turn, what contributions that theory can receive from linguistics. Initially formulated in the United States, this queer linguistics by Livia and Hall has found numerous developments in the same country, in Europe and in Latin America. We focus on recording central aspects of its reception in Brazil, where we choose recent studies as a center of interest: those published by Borba (2020) and Lewis (2020). We are interested in highlighting in both cases what Brazilian linguists read in American queer linguistics and the field of problems of Brazilian society that they think from this framework. The years that elapsed between the initial publication of Livia and Hall and the works of the aforementioned Brazilian linguists, also allow us to point out the expansion of interests and the theoretical and analytical productivity of an increasingly diverse queer linguistics that comes to identify itself with a critical theory of language.

**Keywords:** Queer linguistics, gender, language.

En estas páginas nos referimos brevemente a algunos tópicos de lo que suele considerarse el origen de la lingüística *queer*, que acontece en Estados Unidos en la década de 1990, y seguidamente presentaremos parte de sus proyecciones más recientes en la lingüística brasileña.

Es sabido que el texto que suele tomarse como referencia de la teoría *queer*, si quiere fecharse su inicio, es *Gender trouble* de Judith Butler, publicado inicialmente en 1990, con el posterior agregado de un importante prefacio en la edición de 1999. Sabido es también que el carácter de algún modo fundacional atribuido al texto de Butler es convencional y puede mencionarse –como la propia Butler lo hace– otro texto de no menos importancia, aunque con menos suceso de traducciones y de difusión, publicado también en 1990 con breve antelación a *Gender trouble*; nos referimos a *Epistemology of the closet* de Eve Kosofsky Sedgwick. Podrían enumerarse también antecedentes tanto académicos como de activismo en el campo LGBTQIA+ frecuentemente mencionados. También los antecedentes del feminismo académico y activista, citados con menos frecuencia, sobre todo en lo que respecta a la teoría y la crítica literaria feministas, que ya habían formulado lúcidamente en su etapa posestructuralista lo que constituye el eje central de toda perspectiva *queer*: la relación problemática, es decir, no necesariamente –o nunca– lineal entre sujeto y discurso. También había sido planteada por la crítica literaria feminista –en particular la estadounidense– la política de la ubicación. Sí pasa a ser central a partir de Butler el énfasis en la performatividad, y ya no solo del lenguaje sino de todas las prácticas culturales históricas y situadas. También se configura como axial la noción de *gender*, construida en diálogo con el posestructuralismo francés, aunque netamente estadounidense, según argumenta Robert Marty (2022).

La confluencia de la lingüística con la teoría *queer* se produce como una propuesta explícita por primera vez en la introducción de Anna Livia y Kira Hall al volumen que compilaron y publicaron en 1997 bajo el título *Queerly Phrased: Language, Gender, and Sexuality*. El texto introductorio de Livia y Hall se titula “‘It’s a girl!’ Bringing Performativity Back to Linguistics”. En 2010 fue publicado en portugués, en traducción de Rodrigo Borba, con el título “‘É uma menina!’: a volta da performatividade à linguística”, dentro del libro *Linguagem, gênero, sexualidade. Clássicos traduzidos*, compilado por Ana C. Ostermann y Beatriz Fontana, en el cual

se incluyen traducciones no limitadas a la lingüística *queer* ni a los Estados Unidos. Figura por ejemplo el clásico estudio de Robin Lakoff, que daría lugar a destacar los nexos con los primeros abordajes del género desde la sociolingüística, así como un capítulo de Deborah Cameron, que posibilitaría apuntar vínculos productivos con la sociolingüística inglesa. Por razones de pertinencia con el tema elegido, limitamos nuestra atención al texto mencionado de Livia y Hall, para posteriormente centrarnos en dos textos representativos de la lingüística *queer* brasileña actual.

Livia y Hall destacan las investigaciones de las décadas de 1960 y 1970 sobre la relación entre lenguaje y orientación sexual. Esas investigaciones se centraron en el análisis del nivel léxico y elaboraron varios glosarios gays, con alguna inclusión de glosarioslésbicos y de otras lenguas además del inglés. Mencionan como primer antecedente de este tipo de trabajos un glosario publicado por Gershon Legman en 1941 como apéndice –retirado en ediciones posteriores– en el libro de George Henry titulado *Sex Variants: A Study of Homosexual Patterns*. Livia y Hall refieren además otras publicaciones sobre temáticas gay-lésbicas desde una perspectiva no propiamente lingüística, hasta llegar a un antecedente inmediato en 1995, dedicado sí a cuestiones lingüísticas vinculadas con sexualidades: el volumen *Beyond the Lavender Lexicon: Authenticity, Imagination and Appropriation in Lesbian and Gay Languages*, organizado por William Leap. En este libro, Livia y Hall subrayan que se observa el estudio del lenguaje con base en las perspectivas combinadas de género y sexualidad como categorías a la vez entrelazadas y separadas. Ven en esa separación un punto de contacto con Sedgwick (1990), para quien el estudio de la sexualidad no es coextensivo al estudio del género.

A partir de ese punto de su exposición, Livia y Hall explicitan el objetivo que las guía: discutir algunos principios de la teoría *queer* que son útiles para la lingüística y para el estudio del lenguaje en sus contextos de producción. Y a la inversa, apuntar las contribuciones que la lingüística puede hacer a la teoría *queer*. Livia y Hall critican la llamada “política de identidades”, por su base esencialista y porque reduciría la

actividad académica a la observación participante y autobiográfica, al sostener que solamente individuos pertenecientes a un grupo puedan hablar de él y de su opresión. Frente a ello rescatan en la teoría *queer* la noción de sujeto como no precedente a la producción discursiva, en coincidencia con varios autores posestructuralistas acerca de la importancia de discursos preexistentes, respecto de los cuales el sujeto resulta una cita. Vinculan a Butler con esos autores y resaltan la teoría de los actos de habla a propósito de la noción de performatividad. Allí entra la frase entrecomillada que las autoras incluyen en el título de su texto, de la que resaltan que nunca es meramente descriptiva sino también prescriptiva, porque pauta y exige normas vinculadas a un género.

Las autoras extraen como conclusión para el estudio de sexo y género desde la lingüística dos principios: crear el propio objeto de estudio –es decir, no dar por sentados sexo y género como categorías transculturales– y dar atención al momento histórico y a la especificidad de cada comunidad. Subrayan, retomando la segunda parte del título de su artículo, cuál es el aporte de la teoría *queer* a la lingüística: traer de vuelta la performatividad a su disciplina de origen y conducir a asumir el carácter performativo de todo enunciado. A su vez el aporte de la lingüística a la teoría *queer* es, según las autoras, mostrar que no solo los actos estudiados por los teóricos *queer* son performativos, sino también todos los otros posibles. La lingüística *queer*, desde esta perspectiva, no puede limitarse al estudio del léxico – como en la etapa de los glosarios arriba mencionados– sino que deber abarcar las estrategias discursivas y la agentividad del hablante y de este modo mostrar a la teoría *queer* las raíces lingüísticas de muchas de sus premisas.

Desde estas formulaciones iniciales de Livia y Hall –de las cuales hemos seleccionado solo las que tuvieron más impacto– pasemos a los desarrollos más recientes de la lingüística *queer* en Brasil.

Como acontece con otras propuestas teóricas formuladas en Europa y en los Estados Unidos, la recepción de la lingüística *queer* en Brasil no está exenta de la polémica

relativa a la adaptación derivada de posicionamientos geopolíticos. Por ejemplo, Larissa Pelúcio tomó –entre otros– aportes de Paul B. Preciado y formuló en 2014 la denominación *teoria cu* como posible versión brasileña de la teoría *queer*, teniendo en cuenta tanto la incomodidad de la designación como la marginalidad geopolítica respecto de los centros de producción del saber teórico. Berenice Bento, por su parte, en 2017 se plantea las posibilidades y apropiaciones de la teoría *queer* en Sudamérica, trayendo también la cuestión de la localización geopolítica y proponiendo la denominación *estudos transviados*. En un área más específicamente lingüística, Elizabeth Sara Lewis (2020) formula una posible lingüística *cu(-ir)*, que incorpora, como en el caso de Pelúcio, conceptos de Preciado a los que agrega formulaciones de los también españoles Javier Sáez y Sejo Carrascosa respecto de la analidad, relacionada a su vez en esta ocasión con la posición geopolítica. Lewis argumenta en su texto la necesidad de articular teoría y vivencia desde un lugar específico en el mundo y defiende desplazar el foco de las performances identitarias homosexuales cis para combatir la norma homosexual oculta que puede reconocerse en los estudios *queer*.

En las tres autoras brasileñas mencionadas encontramos formulaciones provocadoras que intentan llevar al portugués la incomodidad que en inglés produjo en su momento –y en cierta medida puede continuar produciendo– la palabra *queer*. Ingeniosas e incomodantes, esas denominaciones traen consigo, sin embargo, la dificultad de su traducción a otras lenguas, como el español, porque proponen juegos de palabras en portugués que no encuentran un equivalente en otros idiomas.

Rodrigo Borba, por su parte, en la detallada introducción del libro *Discursos transviados. Por uma linguística queer* (2020), del que es compilador, aproxima los términos *transviado* y *queer*, aunque destaca, como contraparte de las autoras anteriormente mencionadas –a las que también refiere– el gesto geopolítico de mantener en Brasil el término inglés. Resalta que aquellas propuestas no son meras trivialidades terminológicas y valora cómo la perspectiva *queer* es retorcida y deliberadamente desorientada por pensadores sudamericanos para



adaptarla, expandirla y reinterpretarla para poder dar cuenta de otras realidades locales. Igualmente reconoce que tanto en Brasil como en el Sur global el uso del término inglés *queer* es una forma de favorecer la horizontalidad de los intercambios de conocimiento y los debates epistemológicos. Borba argumenta que de ese modo se desestabiliza la lógica según la cual el Norte global produciría teoría y el Sur se limitaría solo a importarla y aplicarla.

Podemos ver otros aspectos de los dos textos elegidos, Borba (2020) y Lewis (2020), como muestras de la lingüística *queer* brasileña actual.

La referida introducción de Borba se titula “Lingüística *queer*: algumas desorientações”. Parte de referir los incidentes que se suscitaron en 2017 en ocasión de una visita de Judith Butler a San Pablo, plantea desde ese caso la molestia que lo percibido como *queer* suele provocar en la sociedad y expone enseguida cómo las incomodidades político-epistemológicas *queer* pueden contribuir al campo de los estudios del lenguaje con su potencial de crítica y con la desorientación apuntada en el título, en el sentido de desnaturalizar, de cuestionar lo aceptado como natural. Expone la historia del término *queer*, refiere al activismo y la teoría *queer*, destaca sus adaptaciones en Brasil y menciona el antecedente de Livia y Hall y la tradición anglosajona puntualmente para la lingüística *queer*. Destaca en el mismo sintagma “lingüística *queer*” lo interesante de la referencia a campos aparentemente excluyentes: lo estructurado de la lingüística y lo desestabilizante de la perspectiva *queer*. Subraya en la lingüística *queer* la posibilidad de estudiar –a propósito de las relaciones entre lengua, género y sexualidad– las dinámicas de mantenimiento y de contestación de normatividades lingüísticas y sociales. Explicita y complementa con referencia a la violencia homofóbica en Brasil:

(...) a LQ produz pesquisas que, a partir de um ponto de vista linguístico, são críticas a regimes do normal (...), questionam a naturalização da cis-heteronormatividade, de binarismos orientadores da vida social e das relações de poder que os sustentam e, com isso, pretendem desorientar o *status quo* que exclui, marginaliza e, simbólica ou literalmente, queima certos indivíduos na fogueira. Não devemos esquecer que o Brasil é um dos países mais violentos para indivíduos que desafiam normas reguladoras de gênero e sexualidade (...). Perante os efeitos nocivos dos discursos que justificam

esses dados alarmantes, a investigação dos processos discursivos que os subjazem e como podem ser desafiados se faz necessária (Borba, 2020, pp. 17-18).

(...) la LQ produce investigaciones que, a partir de un punto de vista lingüístico, son críticas ante los regímenes de lo normal (...), cuestionan la naturalización de la cis-heteronormatividad, de binarismos orientadores de la vida social y de las relaciones de poder que los sustentan y, con ello, pretenden desorientar el *status quo* que excluye, margina y, simbólica o literalmente, quema a ciertos individuos en la hoguera. No debemos olvidar que Brasil es uno de los países más violentos para individuos que desafían normas reguladoras de género y sexualidad (...) Ante los efectos nocivos de los discursos que justifican esos datos alarmantes, la investigación de los procesos discursivos que subyacen a ellos y cómo pueden ser desafiados se hace necesaria (Borba, 2020, pp. 17-18).

Vemos así que la lingüística *queer* se identifica como una lingüística crítica, en tanto se propone contribuir a cambiar las condiciones materiales con las que las discursividades concretas que estudia guardan una relación dual: se asientan en ellas y al mismo tiempo las producen y mantienen.

El texto de Lewis (2020), al que ya hicimos algunas referencias más arriba, se titula “Por uma linguística cu(-ir)” y forma parte del *Dossiê: Perspectivas queer nos estudos da linguagem*, organizado por Danillo da Conceição Pereira Silva e Iran Ferreira de Melo, publicado en *Cadernos de Linguagem e Sociedade*. Lewis participa de la perspectiva crítica que destacamos en Borba. Escribe:

(...) examinar e criar inteligibilidades sobre processos discursivos de reforço e subversão da heteronormatividade é uma das tarefas mais urgentes da Linguística *Queer* hoje em dia, e pode contribuir para a transformação de discursos dominantes sobre gênero e sexualidade (Lewis, 2020, p. 329).

(...) examinar y crear inteligibilidad sobre procesos discursivos de refuerzo y subversión de la heteronormatividade es una de las tareas más urgentes de la

Lingüística *Queer* hoy en día y puede contribuir a la transformación de discursos dominantes sobre género y sexualidad (Lewis, 2020, p. 329).

En su artículo, Lewis se ocupa de dos estudios de caso, los dos con su intervención participante: uno con entrevistas realizadas a lesbianas en Río de Janeiro y otro con traducciones –realizadas por la autora del inglés al portugués brasileño– de interacciones de hombres en foros online sobre temas de sexualidad anal no homosexual. Estudia las performances discursivas de los sujetos y observa la presencia de estereotipos y discursos hegemónicos heteronormativos que se refuerzan o bien –o al mismo tiempo– se subvierten. En su texto oscila entre las denominaciones “lingüística *queer*” y “estudios *queer*”, e incluso “teorías *queer*”, campos en los que observa falencias que se propone solucionar en su investigación con: 1) mirar de manera más minuciosa las reiteraciones y subversiones de los discursos heteronormativos; 2) no universalizar experiencias de ningún grupo; 3) considerar el dildo y otras máquinas/objetos en la producción de placer. Lewis incorpora numerosas referencias teóricas, presentadas no como perspectivas teóricas que primero se exponen y después se aplican, sino en interacción de análisis de corpus y teoría. Un lugar destacado, consideramos, ocupa Sedgwick (1990) con la propuesta –ya señalada por Livia y Hall– de pensar la sexualidad con base en las preferencias por actos sexuales específicos y no en la preferencia de cierto(s) género(s), con el objetivo de subvertir asociaciones ideológicas naturalizadas. Afirma Lewis que solo creando inteligibilidad sobre subversiones y reiteraciones de la norma, sobre sus desvíos y refuerzos, es como puede intentarse producir una transformación de la matriz heteronormativa y así aproximarse al logro del objetivo de la lingüística que ella denomina *cu(-ir)*.

Como conclusiones de nuestro breve recorrido podemos observar la confirmación y la afirmación de la importancia de la lingüística *queer* estadounidense por parte de la actual lingüística *queer* brasileña. No se trata de una procedencia unilineal, pero sí aquella en la que decidimos centrarnos en estas páginas. Constatamos asimismo una apropiación que no se reduce a importación y reproducción, sino que es también adaptación productiva, que intenta adecuarse a la descripción y la transformación de una realidad cultural e histórica local,

situada. Observamos igualmente algunas contradicciones –torsiones *queer* podríamos decir– interesantes: principalmente, junto con la afirmación de apropiación productiva desde un lugar del mundo diferente de aquel en el que la lingüística *queer* surgió, se registra el interés de los lingüistas brasileños por insertarse como pares en la academia en lengua inglesa. Son interesantes en ese sentido los dos lingüistas que seleccionamos: Borba es formado en lengua inglesa en Brasil, área en la que ha actuado como profesor, y ha realizado un posdoctorado en la Universidad de Oxford. Elizabeth Sara Lewis es hablante nativa de inglés, formada es español en Estados Unidos, con maestrías en Francia y en Italia y posteriormente maestría y doctorado en Brasil, donde ha actuado como profesora. Ese vínculo con la lengua inglesa ha llevado a estos lingüistas a publicar indistintamente en portugués y en inglés. Además, algunas de sus publicaciones en inglés solo son asequibles en plataformas internacionales de compra. Podemos preguntarnos, entonces, sobre los alcances de la repercusión transformadora que la lingüística *queer* brasileña aspira a tener en su país. Estas observaciones nos llevan –otra estrategia *queer*, porque localiza– a relacionar con sus recorridos formativos y biográficos la producción descriptiva y teórica de lingüistas brasileños como los considerados, no solo desde perspectivas *queer*, sino también desde postulados básicos de la política de la ubicación (Rich, 1999) formulados ya lejanamente –y lúcidamente, y también en Estados Unidos– por la crítica y la teoría literaria feministas.

## Referencias

- Bento, B. 2017. *Transviad@s. Gênero, sexualidade e direitos humanos*. Salvador: EDUFBA.
- Borba, R. (Org.) (2020). *Linguística queer, algumas desorientações*. En Borba, R. (Org.), Discursos transviados. Por uma linguística *queer* (8-40). San Pablo: Contexto.
- Butler, J. (2001). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México: Paidós/UNAM.
- Hall, K. (2013). "It's a hijra!" *Queer linguistics revisited*. *Discourse & Society*, 24(5), 634-642.

- Livia, A. y Hall, K. (2010). "É uma menina! ": a volta da performatividade à linguística. En A. C. Ostermann y B. Fontana (Org.), *Linguagem, gênero, sexualidade. Clássicos traduzidos* 109-127. San Pablo: Parábola.
- Lewis, E. S. (2020). Por uma linguística cu(-ir). Em *Dossiê: Perspectivas queer nos estudos da linguagem. Cadernos de linguagem e sociedade*, 21(2), 327-349. Disponible en <https://periodicos.unb.br/index.php/les/article/view/35174>
- Marty, E. (2022). *El sexo de los modernos. Pensamiento de lo Neutro y teoría del género*. Buenos Aires: Manantial.
- Pelúcio, L. (2014). *Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos queer no Brasil? Periódicus*, 1 (1), 68-91. Disponible en <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/10150/7254>
- Rich, A. (1999). Apuntes para una política de la ubicación. En M. Fe (Coord.), *Otramente: lectura y escritura feministas* 31-51. México: Fondo de Cultura Económica.
- Sedgwick, E. K. (1997). *Epistemology of the closet*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.

Alejandro Ballesteros es Doctor en Semiótica, Licenciado en Lenguas Modernas y Literatura, Profesor de Portugués y Profesor de Castellano, Literatura y Latín. Se desempeña como Profesor Titular de Lingüística y Profesor Adjunto de Gramática I y Gramática II en el Profesorado de Portugués (Facultad de Lenguas, Universidad Nacional de Córdoba). Ha dirigido, codirigido e integrado diversos proyectos de investigación. Actualmente dirige el proyecto *Portugués brasileño: redes sociales, influencers y representaciones sociales de la(s) lengua(s)* (SCyT, UNC). Sus áreas de interés son el portugués brasileño, la lingüística brasileña, la lingüística y las relaciones entre género y discurso.

**Correo electrónico:** [alejandroballesteros@unc.edu.ar](mailto:alejandroballesteros@unc.edu.ar)

# **The Dreamers: ficción y calentamiento global**

## **The Dreamers: fiction and global warming**

**María José Buteler**

Universidad Nacional de Córdoba

### **Resumen**

En las últimas décadas el mundo ha sido testigo de la repentina aparición de distintas enfermedades que comenzaron de manera local para extenderse de forma global: el síndrome Respiratorio Agudo Severo (SRAS), la gripe aviar, la gripe A, la gripe porcina, el ébola, el dengue y el actual COVID 19, por nombrar algunos. No sorprende que varias de estas enfermedades son la consecuencia de la pérdida de la biodiversidad, resultado del calentamiento global antropogénico. La *Plataforma Intergubernamental Científico-normativa sobre Diversidad Biológica y Servicios de los Ecosistemas* (IPBES), creada en el año 2020 para evaluar los cambios en la biodiversidad y los ecosistemas de la tierra, sostiene que la pérdida de biodiversidad disminuye la capacidad de los ecosistemas para ofrecer servicios tales como la captura y almacenamiento de carbono, la retención y la formación del suelo y sus ciclos de nutrientes, la polinización, y otros mecanismos reguladores que la naturaleza, utiliza para controlar las condiciones climáticas y las poblaciones de animales, insectos y otros organismos. Se ha probado que la preservación de los ecosistemas y su biodiversidad ayudan a reducir la posibilidad de nuevas enfermedades infecciosas (Keesing *et al.*, 2010). En *The Dreamers. A Novel* (2019), Karen Thompson Walker nos alerta acerca de la conexión que existe entre la pérdida de la biodiversidad causada por el cambio climático antropocéntrico y la aparición de nuevas enfermedades. El texto relata la epidemia de sueño causada por un virus en un pueblo ficticio de California azotado por una sequía y altas temperaturas.

**Palabras claves:** *The Dreamers*- calentamiento global- pérdida de biodiversidad- pandemia

### **Abstract**

In the last decades, the world has witnessed the outbreak of different diseases which started locally to extend globally afterwards: Severe Acute Respiratory Syndrome (SARS), avian influenza, swine flu, Ebola, dengue fever and the current COVID 19, just to name a few. It is not surprising that many of these diseases are the consequence of the loss of biodiversity because of the anthropogenic global warming. The Intergovernmental Science-Policy Platform on Biodiversity and Ecosystem Services (IPBES), created in 2020 to assess the changes on biodiversity and ecosystem services, argues that the loss in biodiversity results in the ecosystem's inability to offer services: carbon sequestration, nutrient cycling and resistance to drought- on which humans rely. It has also been proved that the preservation of ecosystems and its biodiversity help reduce the outbreak of infectious diseases (Keesing *et al.* 2010). In *The Dreamers. A Novel* (2019), Karen Thompson Walker warns readers about the connection between the loss of biodiversity caused by anthropogenic climate warming and the outbreak of new diseases. The text tells about a dream epidemic caused by a virus in a fictional town in California stricken by draught and high temperatures.

**Keywords:** *The Dreamers*- global warming- loss of biodiversity- pandemics

### **The Dreamers: ficción y calentamiento global**

En las últimas décadas, el mundo ha sido testigo de la repentina aparición de distintas enfermedades que comenzaron de manera local para extenderse de forma global: el síndrome

Respiratorio Agudo Severo (SRAS), la gripe aviar, la gripe A, la gripe porcina, el ébola, el dengue y el actual COVID 19, por nombrar algunos. No sorprende que varias de estas enfermedades sean consecuencia de la pérdida de la biodiversidad, resultado del calentamiento global antropogénico. La *Plataforma Intergubernamental Científico-normativa sobre Diversidad Biológica y Servicios de los Ecosistemas* (IPBES), creada en el año 2020 para evaluar los cambios en la biodiversidad y los ecosistemas de la tierra, sostiene que la pérdida de biodiversidad disminuye la capacidad de los ecosistemas para ofrecer servicios tales como la captura y almacenamiento de carbono, la retención y la formación del suelo y sus ciclos de nutrientes, la polinización, y otros mecanismos reguladores que la naturaleza utiliza para controlar las condiciones climáticas y las poblaciones de animales, insectos y otros organismos. Ha sido probado que la preservación de los ecosistemas y su biodiversidad ayudan a reducir la posibilidad de nuevas enfermedades infecciosas. (Keesing et al.2010)

En *The Dreamers. A Novel* (2019), Karen Thompson Walker nos alerta acerca de la conexión que existe entre la pérdida de la biodiversidad causada por el cambio climático antropocéntrico y la aparición de nuevas enfermedades. En un pueblo ficticio de California, Santa Lora, una estudiante cae en un sueño profundo del que no se la puede sacar y cuya causa es motivo de investigación de médicos y científicos. Aquello que empieza como algo misterioso resulta ser un virus que se transmite por el aire y se propaga entre los estudiantes y todos aquellos que han estado en contacto con los primeros infectados.

La historia tiene como trasfondo una sequía prolongada, tormentas de tierra e incendios forestales a los que poco a poco la comunidad se ha ido acostumbrando sin dejar de sufrir los efectos no deseados de esos fenómenos ambientales que azotan la región. Los fenómenos descritos hacen referencia al calentamiento global del planeta y a las consecuencias sobre la vida en la tierra. La elección de este imaginario ambiental señala la relación que existe entre el calentamiento global, la pérdida de la biodiversidad y los brotes epidémicos en el mundo. En el Taller sobre biodiversidad y pandemias organizado por el IPBES en 2020, los expertos advierten acerca del aumento del riesgo de enfermedades infecciosas como consecuencia de

la explotación del medio ambiente y la pérdida de la biodiversidad. También argumentan que la pérdida de la biodiversidad está estrechamente relacionada con la transformación del paisaje y esto puede incrementar los riesgos de enfermedades, ya que algunas especies que se adaptan bien a paisajes dominados por el ser humano pueden ser portadores de patógenos que representan grandes riesgos para la salud del hombre (Daszak, *et al*, 2020). De igual manera, Morens y Fauci sostienen que los seres humanos son los principales causantes de las pandemias; agregan también que la deforestación, la agricultura intensiva, la urbanización y la disrupción de los sistemas ecológicos son responsables de poner en contacto a los seres humanos con la naturaleza y potenciales patógenos zoonóticos (2020, p. 2-4).

En el texto hay innumerables referencias a la crisis climática, que si bien actúan como trasfondo de la narrativa, se hace evidente en las consecuencias que sufren los seres humanos y el planeta. No ha llovido en los últimos noventa días y los índices están por debajo de los del año anterior, el lago de Santa Lora está prácticamente seco con muelles sin agua;

hay menos de este lago de lo que solía haber. Se retrae cada año y revela más de lo que ha tragado a lo largo de las décadas: tantas latas como caracoles, pedazos de sillas de playa y heladeras, un esquelético Modelo T medio sumergido<sup>1</sup> (Thomson Walker, 2019, p. 97).

Sin embargo, la gente piensa que es un clima “glorioso. Seis semanas de sol todos los días” (Thomson Walker, 2019, p. 24). Tampoco se dan cuenta de los corrimientos de tierra en el lado oeste del pueblo que ha arrastrado cada una de las casas en incluso la iglesia y la municipalidad (Thomson Walker, 2019, p. 24). No importa cuánto se alerte a la población acerca del peligro de un clima tan seco y la posibilidad de incendios y temblores a través de los medios y las publicaciones científicas, los habitantes eligen no ver lo que sucede a su alrededor.

Al principio los estudiantes de la universidad experimentan mareos, somnolencia y cansancio para luego sumirse en un sueño profundo donde comienzan a soñar. Los casos aumentan

---

<sup>1</sup> Todas las traducciones del inglés al español son propias.



exponencialmente al cabo de unos días hasta que se descubre que el virus se transmite por aire. Los hospitales colapsan, no hay suficientes camas, ni monitores, tampoco suficiente personal que cuide de los enfermos. Los empleados usan máscaras, anteojos de protección y se establece un cordón sanitario alrededor de la universidad que luego se extiende a toda Santa Lora en un intento de contener la infección. Las calles del pueblo se vacían al igual que los estantes de comercios y supermercados donde la gente compra para abastecerse en caso que la cuarentena dure más de lo esperado. El confinamiento y la incertidumbre tienen un impacto emocional en los estudiantes y en los habitantes del pueblo cuyas rutinas se ven afectadas por la aparición del virus desconocido. Sin darse cuenta, el enemigo invisible, resultado del calentamiento global, les recuerda sus propias limitaciones frente a una crisis que no pueden dominar y en la mayoría de los casos se convierten en espectadores pasivos de lo que sucede en las calles y hospitales puesto que no pueden hacer mucho más que esperar y ver cómo el virus continúa expandiéndose entre la comunidad.

¿De dónde viene el virus? ¿Cómo se transmite? Hay tantas respuestas como interrogantes en la comunidad científica y entre los afectados de Santa Lora. Algunos culpan al aire que lo transporta como “una neblina extraña a la deriva en el pueblo”, otros “culpan a la sequía, que ha estado desangrando el lago por años y amarrando el aire con tierra” (Thomson Walker, 2019, p. 24). Algunos dicen que “el germen está en el agua” (Thomson Walker, 2019, p. 85). Sin importar cuál sea la verdadera causa, todas las explicaciones remiten a la crisis ambiental que sufre el país. Al mismo tiempo, surgen distintas teorías conspirativas acerca de los intereses del gobierno o maniobras de empresas farmacéuticas para lucrar con la epidemia. Adam Trexler (2015) en *Anthropocene Fictions*, cuando caracteriza la ficción climática, sostiene que estos textos muestran como lo no humano puede “moldear la narración” (2015, p. 26). En este texto de ficción climática, el virus de Santa Lora influye y da forma a la experiencia humana. Frente al virus, los habitantes del pueblo y los estudiantes de la universidad se comportan de distintas formas: por un lado, algunos consideran que la epidemia es el resultado de una acción conspirativa del gobierno o de grandes empresas

farmacéuticas para ejercer poder sobre ellos y privarlos de sus libertades, como la de circular libremente, dejar sus hogares e incluso resistirse a ser tratados por su enfermedad en el hospital. También se ejerce una especie de control resultado del rastreo de posibles contagios:

A estas alturas, algunas teorías alternativas comienzan a circular en los medios. Es el gobierno, dicen. O es *Big Pharma*. Algún tipo de germen se debe haber escapado del laboratorio en la universidad.

Piensen acerca de esto, dicen. ¿Realmente creen que un virus completamente nuevo podría aparecer en el país más poderoso de la tierra sin que los científicos supieran qué es exactamente? seguro que crearon esta cosa ellos mismos a propósito para probar algún arma biológica. Podrían estar reteniendo la cura.

O quizás no existe tal enfermedad- es lo que algunos han empezado a postear. ¿No es acaso Santa Lora el lugar perfecto para una falsa noticia? ¿Un pueblo aislado, rodeado por un bosque, solo un camino de ingreso y salida? ¿Y esa gente que ves en la televisión? Podrían ser víctimas contratadas. Actores de crisis pagados para que hagan un papel (Thomson Walker, 2019, p. 84).

Algunos se rehúsan a ver lo que está pasando como si cerrar los ojos fuera “un acto de sobrevivencia” (Thomson Walker, 2019, p. 59). El profesor de biología, Nathaniel, piensa que todas las medidas tomadas por las autoridades son extremas, fuera de proporción, sin embargo, también cancela sus clases. Otros lo ven como la premonición hecha realidad, como esa catástrofe para la que se han estado preparando durante tiempo y así asegurar su supervivencia llegado el momento de enfrentar una gran crisis ecológica. El portero de la universidad, padre de Sara y Libby, siempre les recuerda a sus hijas, que el clima está cambiando, que el nivel del agua de los océanos está subiendo y que el petróleo y el agua se están escurriendo; señales de que se aproxima un gran cambio para el cual ha construido una especie de búnker en el sótano donde refugiarse al momento de la gran catástrofe. Sara

describe ese espacio como el lugar que es “la prueba de todo lo que podría salir mal” (Thomson Walker, 2019, p. 32).

Aquí es donde guardan las latas de comida en caso de que venga un invierno nuclear. Aquí está el agua que tomarán cuando a todos se les acabe la suya. Aquí están las balas que usarán para trueques, si el dinero algún día pierde su razón de ser. Y aquí están las armas que su padre usará para proteger toda la comida y el agua y las balas cuando la gente venga a robarlas” (Thomson Walker, 2019, p. 31).

Además, tiene su propia huerta donde cultiva verduras siempre pensando en un futuro colapso del medio ambiente. Sin embargo, los vecinos lo miran con desconfianza, como si estuviera loco y obsesionado por cosas que nunca van a suceder.

Otro aspecto a analizar es la conducta de los otros habitantes frente a la aparición del virus. Trexler (2015) expresa que narrar el cambio climático reconfigura conexiones entre los personajes al exponer los límites de los conflictos interpersonales y lo potencial para una nueva organización en el antropoceno (2015, p. 74). La epidemia en el texto de Thompson Walker da lugar a otras formas más solidarias de relacionarse con el otro. No todos reaccionan como el conserje de la universidad que se preocupa solo por el bienestar de su familia y planea cómo defenderse de aquellos que vengan por víveres e incluso ayuda. Dentro de las generaciones más jóvenes hay mayor conciencia social y de comunidad. Mei, una de las estudiantes cuya compañera de cuarto es la primera en caer en el sueño profundo, pone en riesgo su vida para ayudar al otro, incluso cuando implica ir en contra de lo que sus padres le han pedido. Matthew es otro de los estudiantes de la universidad que junto a Mei ayuda a aquellos que han contraído el virus o los acompaña en los trámites necesarios. Matthew es hijo de los dueños de *Big Pharma* y nunca ha ocultado su disgusto y rechazo a los intereses de la firma farmacéutica; cuando interpela a una de las personas a las que está ayudando le dice

¿Qué se siente ser rico a costa de la gente enferma? ¿Qué se siente ser parte de un sistema tan perverso que deja a los niños sin sus EpiPens e inhaladores para el asma

porque sus compañías han decidido aumentar el precio en un cien por ciento,- simplemente porque pueden? (Thompson Walker, 2019, p. 165).

Tanto Mei como Matthew nunca dudan en ofrecer lo que tienen incluso exponiéndose al contagio cuando albergan gente que ha estado en contacto con personas infectadas por el virus. De igual manera actúa Catherine, la psicóloga que se queda en el hospital para ayudar, aun cuando no puede ver a su hija por un largo tiempo. Es interesante destacar que algunos de los sobrevivientes de la epidemia manifiestan haber tenido sueños premonitorios acerca del futuro que luego se volvieron realidad, como el incendio de la biblioteca y la muerte de seres queridos. Otros han soñado con futuros más amenazantes donde la crisis climática es más aguda y donde quedan pocas esperanzas para la humanidad y el planeta. Todos estos sueños premonitorios dan cuenta del estado de ánimo de los personajes y su preocupación por el futuro.

Thompson Walker también señala la falta de conciencia ante la crisis climática cuando relata que en el momento que las primeras víctimas caen en un sueño profundo nadie se detiene a pensar en el clima de afuera, en todo el sol y la falta de lluvia y la cada vez más profunda sequía. Ante la ignorancia generalizada de las autoridades y de la comunidad de Santa Lora acerca del origen y la transmisión de la enfermedad, el narrador advierte que en el futuro se sabrá que

algunos parásitos pueden modificar la conducta de sus huéspedes para sus propios fines. Si los virus lo pudieran hacer, así sería como luciría: diecisiete personas amontonadas en una habitación pequeña, diecisiete personas respirando el mismo aire; las bocas de diecisiete personas bebiendo de los dos mismos vasos, una y otra vez, por horas (Thomson Walker, 2019, p. 20).

La ignorancia y la falta de conciencia generalizada del efecto que tienen las acciones del hombre en el planeta se evidencia en la imposibilidad de siquiera pensar en la relación que puede existir en la sequía prolongada, los vientos y la aparición de las primeras víctimas como así también las formas de contagio de la enfermedad.

## Conclusiones

La novela de Thompson Walker es una de las tantas respuestas a la pregunta de Adam Trexler (2015) en su capítulo introductorio a *Anthropocene Fictions*

¿De qué manera el discurso del cambio climático ha modificado la cultura en los últimos cuarenta años? ¿Qué tropos son necesarios para entender el cambio climático o para articular los posibles futuros con los que se enfrenta la humanidad? ¿Cómo se puede hacer comprensible para la imaginación humana, con su limitado sentido de espacio y tiempo, un proceso global que abarca milenios? (2015, p. 5)

Cuando las ciencias duras han fracasado en alertar al hombre común acerca de las consecuencias de la crisis mundial que enfrenta la humanidad hoy, el arte y la literatura en este caso en particular, juegan un rol fundamental en la creación de conciencia acerca de lo que está pasando en el planeta. Trexler sostiene que cuando el cambio climático se manifiesta en el paisaje del texto literario, necesariamente altera viejas tradiciones acerca de cómo narrar el espacio, el lugar y el desastre (2015, p. 74) De esta manera, la literatura borra las fronteras entre la ciencia y la imaginación y desafía el discurso científico como único discurso de verdad. Los relatos se nutren de datos reales, como es el aumento de la temperatura en el planeta y los desastres naturales causados por el calentamiento global, al mismo tiempo que proponen una articulación entre el relato ficticio y el científico para transmitir la necesidad de actuar de manera urgente. Si bien el texto de Thompson Walker transcurre en un lugar imaginario en los Estados Unidos, interpela al lector de manera poderosa, especialmente cuando el mundo ha enfrentado y enfrenta aún la epidemia de COVID a nivel global. La crisis climática y la degradación del medio ambiente como trasfondo de la novela también se condice con los distintos fenómenos naturales que tienen lugar en la actualidad: sequías, incendios, vientos calientes y pérdida de biodiversidad. Como argumenta Trexler (2015), las novelas de ficción climática como la estudiada en este trabajo, al establecer una conexión entre los lectores y los personajes que enfrentan el calentamiento global permite a los lectores experimentar el

cambio climático como una amenaza cierta y de esa manera reposiciona el cambio climático antropogénico como una preocupación para el mundo actual.

## Referencias

- IPBES (2020). *Workshop Report on Biodiversity and Pandemics of the Intergovernmental Platform on Biodiversity and Ecosystem Services*. Daszak, P., das Neves, C., Amuasi, J., Hayman, D., Kuiken, T., Roche, B., Zambrana-Torrel, C., Buss, P., Dunderova, H., Feferholtz, Y., Foldvari, G., Igbinosa, E., Junglen, S., Liu, Q., Suzan, G., Uhart, M., Wannous, C., Woolaston, K., Mosig Reidl, P., O'Brien, K., Pascual, U., Stoett, P., Li, H., Ngo, H. T., IPBES secretariat, Bonn, Germany, DOI:10.5281/zenodo.4147317. Recuperado 21 de mayo de 2022. <http://www.unep.org/resources/report/ipbes-workshop-report-biodiversity-and-pandemics>
- Keesing, F., Belden, L. K., Daszak, P., Dobson, A., Harvell, C. D., Holt, R. D., Hudson, P., Jolles, A., Jones, K. E., Mitchell, C. E., Myers, S. S., Bogich, T., & Ostfeld, R. S. (2010). Impacts of biodiversity on the emergence and transmission of infectious diseases. En *Nature*, 468 (7324), 647–652. <https://doi.org/10.1038/nature09575>
- Morens, D.M. y A. S. Fauci. (2020). Emerging Pandemic Diseases: How We Got to COVID-19. En *Cell* 182, 3 Sept. 2020, 1077-1092.
- Thomson Walker, K. (2019). *The Dreamers. A Novel*. e-book.
- Trexler, A. (2015). *Anthropocene Fictions. The novels in a time of climate change*. University of Virginia Press. Charlottesville and London.

María José Buteler es Doctora en Ciencias del lenguaje, mención en Culturas y literaturas comparadas (F.L., UNC). Magíster en Inglés con orientación en Literatura Angloamericana, (F.L., UNC). Traductora Pública de Inglés, Profesora de Lengua y Literatura Inglesa para la Enseñanza Superior y Licenciada en Lengua y Literatura Inglesa, (F.L., UNC). Profesora Titular de *Introducción a la Literatura de los pueblos de habla inglesa* (con extensión a *Teoría y análisis del discurso literario*). Como investigadora (Categoría III), participa en proyectos de investigación desde el año 2003. Desde el 2007 investiga en el campo de la ecocrítica y en la actualidad co-dirige un proyecto de investigación avalado y subsidiado por SeCyT UNC: *Imaginario medioambientales en narrativas del Antropoceno: Tensiones y perspectivas*. Ha publicado artículos, principalmente sobre literatura norteamericana, literaturas étnicas de habla inglesa y ecocrítica.

**Correo electrónico:** [maria.jose.buteler@unc.edu.ar](mailto:maria.jose.buteler@unc.edu.ar)

# Ideología Retratarada: Pinturas de John Trumbull que inmortalizaron el espíritu independentista

## Portrayed Ideology: Paintings by John Trumbull which immortalized the independentist spirit

Marysol Campaña

Agustín Ferreyra

Juana Ludmila Ayelén Insaurralde

Universidad Nacional de Córdoba

### Resumen

El presente trabajo analiza la importancia de cuatro obras del pintor estadounidense John Trumbull (1756-1843) ubicadas en la Rotonda del Capitolio, las cuales retratan momentos cruciales del período de la Guerra Revolucionaria (1775-1783) y los valores vigentes en ese entonces. Dicho análisis es abordado desde los postulados de Brown Tindall y Emory Shi (1997) y de James Bratt (2009). En su trabajo *America, A Narrative History*, Tindall y Shi (1997) sugieren que las ideas de los padres fundadores moldearon de cierta manera los valores americanos, tales como la idea de que: “todos los hombres son creados iguales, que son dotados por su creador de ciertos derechos inalienables, que entre estos están la vida, la libertad y la búsqueda de la felicidad” (pp. 119-120). Asimismo, Bratt (2009) resalta en su ensayo *El Prisma del Legado Político de Calvino en los Estados Unidos* que los redactores de la Constitución estadounidense se guiaron por las ideas calvinistas, que también pueden verse reflejadas en la sociedad americana a través de los retratos en el Capitolio. Por tanto, este artículo describe la importancia de las pinturas de Trumbull, por su representación de los sentimientos independentistas y de las ideas calvinistas que guiaron a la nación estadounidense a consolidar los valores esenciales sobre los cuales se construyó su cultura y su rol en el mundo.

**Palabras clave:** Trumbull, Capitolio, Guerra Revolucionaria, Calvinismo.

### Abstract

This study analyzes the importance of four works by the American painter John Trumbull (1756-1843) in the Capitol Rotunda, which depict key moments of the period of the Revolutionary War (1775-1783) and its current values at that time. This analysis is approached from the postulates of Brown Tindall and Emory Shi (1997) and James Bratt (2009). In their work *America, A Narrative History*, Tindall and Shi (1997) suggest that the ideas of the founding fathers shaped in a way the American values, such as the idea that “all men are created equal, that they are endowed by their Creator with certain unalienable Rights, that among these are Life, Liberty and the pursuit of Happiness.” (pp. 119-120). Furthermore, in his essay *The Prism of Calvin's Political Legacy in the United States*, Bratt (2009) highlights that the writers of the American Constitution were guided by the Calvinist ideas, which was also reflected in American society through the portraits in the Capitol. Thus, this article describes the importance of Trumbull's paintings due to their depiction of the independentist feelings and the Calvinist ideas which guided the American nation to consolidate the essential values upon which its culture and world role were built.

**Keywords:** Trumbull, Capitol, Revolutionary War, Calvinism.

### Introducción

John Trumbull (1756-1843), también conocido como “el Pintor de la Guerra Revolucionaria” (Murray, 1948), fue un autor, pintor, diplomático y arquitecto estadounidense destacado por sus pinturas históricas en las cuales retrató a los héroes y los sucesos clave de la Guerra Revolucionaria Estadounidense. Sus propias experiencias como oficial del Ejército Continental por dos años, y especialmente como ayudante de campo del general George Washington, fueron la fuente de inspiración para la mayoría de sus trabajos. Luego de presentar su renuncia, se dedicó exclusivamente a pintar escenas de la Revolución y a retratar a muchas de las figuras emblemáticas que fueron parte de la guerra. Sus exposiciones en Nueva York llevaron a un encargo en 1817 para pintar réplicas monumentales de cuatro de sus escenas de la guerra destinadas a decorar la Rotonda del Capitolio de los Estados Unidos. Las obras seleccionadas fueron "La Declaración de Independencia", "La rendición del general Burgoyne", "La rendición de Lord Cornwallis en Yorktown" y "El general George Washington renuncia a su cargo". Estas pinturas, que hasta el día de hoy adornan el Capitolio, son muy significativas para la sociedad estadounidense, ya que en ellas se inmortalizan los sentimientos y valores que guiaron a la nación a declararse un pueblo soberano y sobre los cuales se construyó su cultura.

### **Marco Histórico/Teórico**

La Revolución Estadounidense comenzó oficialmente en 1775. Sin embargo, las tensiones entre las colonias americanas y Gran Bretaña llevaban acumulándose por varios años debido a la opresión ejercida por parte de la madre patria, cuyas medidas atentaban directamente contra los intereses políticos y económicos de los colonos. Inspirados por las ideas del filósofo inglés Thomas Paine, quien en su panfleto *Common Sense* (Sentido Común) (1776) argumentó sobre la necesidad de romper lazos con la Corona británica, los colonos iniciaron un movimiento independentista. Finalmente, el 4 de julio de 1776, durante el Segundo Congreso Continental, representantes de las trece colonias acordaron firmar la Declaración de Independencia. Ésta es considerada como “el documento más importante en la historia de Estados Unidos” (O’Callaghan, 1990, p. 29), no sólo porque mediante ésta las colonias



proclamaron su independencia de Gran Bretaña, sino también porque expuso los valores sobre los que se basaron los padres fundadores. Según Tindall y Shi (1993), Jefferson, uno de sus principales autores, basó la mayor parte de su trabajo en las ideas del filósofo inglés John Locke y su teoría del Contrato Social. En sus trabajos denominados *Two Treatises of Government (Dos Tratados sobre el Gobierno Civil)* (1690), Locke expone que todas las personas nacen con ciertos derechos naturales, como la vida, la libertad y la propiedad. Para garantizar la protección de éstos, los mismos ciudadanos establecen un gobierno en común acuerdo, el cual puede ser derrocado en caso de que el gobierno no cumpliera con los términos del “contrato” (González del Pino, 2011, p.7). Estas ideas se ven reflejadas en la Declaración de Independencia, en la que Jefferson manifiesta que “todos los hombres son creados iguales, que son dotados por su creador de ciertos derechos inalienables” entre los cuales se encuentran “la vida, la libertad y la búsqueda de la felicidad”. Asimismo, los gobiernos “derivan sus poderes legítimos del consentimiento de los gobernados” para garantizar los derechos del pueblo, el cual “tiene el derecho a reformarla o abolirla e instituir un nuevo gobierno”, (*Declaración de Independencia, 1776*).

Asimismo, James Bratt (2009) resalta en su ensayo “El Prisma del Legado Político de Calvino en los Estados Unidos” que los redactores de la *Constitución* estadounidense (1787) se guiaron por la teología del calvinismo, una rama importante del protestantismo, que según la enciclopedia *Academia Lab* (2022), sigue la tradición teológica y las formas de práctica cristiana establecidas por Juan Calvino (1509-1564) y otros teólogos de la era de la Reforma del siglo XVI. Según los teólogos reformados (o calvinistas) Cristo es la revelación de Dios, y las Escrituras bíblicas dan testimonio de dicha revelación en lugar de ser la revelación misma. Además, creen que Dios predestinó a algunas personas para ser salvadas y otras fueron predestinadas a la condenación eterna. Esta elección de Dios se considera incondicional y no se basa en ninguna característica o acción por parte de la persona elegida. La idea de la predestinación se reinterpreta con el tiempo y se ve retratada en varias pinturas del siglo XIX simbolizando de alguna manera que los colonos estaban predestinados a independizarse como una señal divina o como una misión encomendada por Dios.

## Análisis

La primera obra completa de cuatro escenas de la era revolucionaria que el Congreso encargó a John Trumbull en 1817 fue la *Declaración de Independencia* (Figura 1). El tema principal es la presentación del primer borrador de la *Declaración de Independencia* ante el Segundo Congreso Continental el 28 de junio de 1776, la cual se adoptó oficialmente el 4 de julio del mismo año.

De acuerdo con el artículo "John Trumbull Architect of the Capitol" (2022), en el centro de la pintura se encuentra Thomas Jefferson, acompañado por los demás miembros del comité que creó el borrador, colocando el documento ante John Hancock, presidente del Congreso, en el lugar actualmente conocido como Independence Hall, en Filadelfia. Además, un haz de luz atraviesa la sala de forma perpendicular desde la parte superior de derecha a izquierda como si entrara luz desde el cielo sobre el comité. Teniendo en cuenta las ideas calvinistas, dicha luz puede interpretarse como una señal divina de que los representantes están predestinados a instituir la democracia como nueva forma de gobierno.

Algunas de las características de la habitación difieren de los hechos históricos, ya que Trumbull se basó en un boceto inexacto que Thomas Jefferson produjo de memoria en París. Por ejemplo, la pared trasera está decorada con banderas militares británicas, símbolos de la madre patria. Éstas están relegadas en un segundo plano y no se encuentran iluminadas por la luz que atraviesa la sala, sino que están en la sombra. Dicha representación sugiere que la madre patria ya no ocupaba un rol central para los independentistas estadounidenses.

En la pintura, aparecen representados cuarenta y siete individuos en total, quienes en nombre de las trece colonias se reúnen en un Congreso Continental para reemplazar al antiguo gobierno por uno nuevo, ya que éste no respetó los términos del contrato social, según los postulados de Locke (1689). De esta manera, Trumbull logró retratar los valores democráticos que fundaron las bases de la nueva nación.



**Figura 1.** *Declaración de Independencia*, de John Trumbull

El hecho histórico que se muestra en la segunda pintura es la rendición del general británico John Burgoyne en Saratoga, Nueva York, el 17 de octubre de 1777 posterior a las batallas con el general estadounidense Horatio Gates (Figura 2). Este punto de inflexión en la Revolución Americana impidió que los británicos dividieran Nueva Inglaterra del resto de las colonias, y fue el factor decisivo para atraer el apoyo francés activo a la causa estadounidense. En el centro de la pintura, y extendiéndose hacia el fondo, se puede ver al ejército de Burgoyne acompañado de sus refuerzos alemanes. La escena inspira un ambiente pacífico en lugar de uno hostil: bajo el cielo azul y las nubes blancas, los oficiales visten sus uniformes de gala, las armas se mantienen envainadas y los cañones permanecen en calma. Esta escena podría reflejar una imagen idealizada de Estados Unidos como proveedor de paz

Como se explica en el artículo “John Trumbull Architect of the Capitol” (2022), esta pintura representa al general Burgoyne listo para entregarle su espada al general Gates. Los oficiales estadounidenses se reúnen a los costados para presenciar el evento. Asimismo, la bandera estadounidense, que aparece por primera vez en esta serie de pinturas, flamea en la parte superior de la carpa. Las trece estrellas blancas sobre un fondo azul, junto a trece franjas blancas y rojas intercaladas, representan la unión de las trece colonias (Smith and Leepson,

2022) y reflejan la lucha por su soberanía y el sentimiento de identificación de los Americanos con una nación nueva diferente de la Madre Patria, cuya bandera era la única presente hasta el momento en las obras y que ahora se ve desplazada.



**Figura 2.** *Rendición del general Burgoyne*, de John Trumbull

En su pintura *La Rendición de Lord Cornwallis* de John Trumbull (Figura 3), Trumbull retrató la rendición del ejército británico en Yorktown, Virginia, en 1781, que, según el artículo “John Trumbull Architect of the Capitol” (2022), puso fin a la última gran campaña de la Guerra Revolucionaria. En el centro de la escena se puede ver al general estadounidense Benjamin Lincoln montado en un caballo blanco, extendiendo su mano derecha hacia la espada que porta el oficial británico que se rinde, quien es el primero en la larga fila de tropas que se extiende hacia el fondo.

Del lado izquierdo de la escena, se observan oficiales franceses aliados bajo el estandarte blanco de la familia real borbónica. Del lado derecho, podemos ver al general George Washington, montado en un caballo marrón, sobresaliendo del resto de la tropa estadounidense debajo de la bandera caracterizada por sus barras y estrellas; la cual nuevamente puede interpretarse como el sentimiento patriótico que llevó a los independentistas a alcanzar la victoria contra los ingleses.

Se puede observar al cielo azul lleno de nubes negras como indicadores de las batallas que recientemente se llevaron a cabo. Asimismo, y siguiendo las ideas calvinistas, el color oscuro que atraviesa el cielo puede interpretarse como símbolo de la condena al fracaso a la cual los británicos estaban destinados.



**Figura 3.** *La Rendición de Lord Cornwallis*, de John Trumbull

La última de las cuatro pinturas que Trumbull produjo bajo su encargo representa el momento del 23 de diciembre de 1783 cuando George Washington renunció a su cargo como comandante en jefe del Ejército Continental (Figura 4). Su renuncia fue significativa para establecer la autoridad civil sobre los militares, un principio fundamental de la democracia estadounidense, un valor supremo que sigue los lineamientos de las ideas de Locke (1689) y del contrato social.

Se puede ver a Washington completamente iluminado por la luz que cae en la sala, lo que puede ser interpretado según las creencias calvinistas acerca de la predestinación como una señal del cielo, o su destino preestablecido por Dios que finalmente fue alcanzado con éxito. La silla detrás de Washington se distingue de las de los delegados por ser más grande y estar cubierta con un manto, lo que según el artículo "John Trumbull Architect of the Capitol" (2022) evoca la idea de un trono vacío y la túnica de un rey. Esto simboliza el acto de Washington de

renunciar a su posición de poder, ya que ante la nueva Declaración de Independencia sobre la que se funda la nación no hay un rey, sino que “todos los hombres son creados iguales” (1776).

Aparecen también el presidente del Congreso Continental y los delegados, como símbolo de representación democrática entre los que se encuentra Thomas Jefferson. Sin embargo, al crear la pintura, Trumbull introdujo modificaciones en cuanto a algunos elementos. Por ejemplo, en lugar de representar los muebles más nuevos creados para la habitación en 1796, Trumbull copió las sillas que había pintado en su obra la Declaración de Independencia. También aparecen algunas figuras que no estuvieron presentes en el evento real, como James Madison y Martha Washington y sus nietos, que aparecen en la galería. Esta obra equilibra la primera de las pinturas de la Rotonda de Trumbull, Declaración de Independencia, ya que ambas son similares en composición, retratando figuras sentadas y de pie en el fondo. La acción central en cada una es la presentación de documentos significativos: en la primera, por Thomas Jefferson, y aquí, por Washington y ambas escenas ocurrieron en las cámaras de una legislatura civil, lo que resalta la importancia de la democracia como base de un nuevo sistema político en el cual la soberanía de la nueva nación reside en el pueblo, por medio de representantes.



**Figura 4.** *El general George Washington renuncia a su cargo*, de John Trumbull

## Conclusión

Luego de analizar las cuatro obras de Trumbull que simbolizan la lucha de los patriotas por la libertad, se puede concluir que Trumbull es el pintor de la guerra revolucionaria estadounidense. En sus pinturas, Trumbull logró plasmar con sutileza los valores democráticos de quienes hicieron posible la independencia de Estados Unidos de Gran Bretaña, como así también las ideas calvinistas acerca de la predestinación, a partir de las cuales interpretamos que los patriotas habían sido elegidos por Dios para terminar con la opresión impuesta a ellos por la corona Británica. De esta manera, las ideas no sólo penetraron a los independentistas y a los padres fundadores de Estados Unidos en su época, sino que, por medio de Trumbull, también quedaron plasmadas de manera artística como evidencia hasta el día de hoy.

## Referencias

- Academia-lab.com. (2022). Calvinismo. AcademiaLab. Junio 2. Recuperado de <https://academia-lab.com/enciclopedia/calvinismo/>
- Aoc.gov. (2022). *John Trumbull Architect of the Capitol*. Abril 1. Recuperado de <https://www.aoc.gov/explore-capitol-campus/art/john-trumbull>
- Bratt, J. (2009). The Prism of Calvin's Political Legacy in the United States. En *Reformed Journal*. Recuperado de <https://reformedjournal.com/the-prism-of-calvins-political-legacy-in-the-united-states/>
- Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (2022). John Trumbull. En *Encyclopedia Britannica*. Recuperado de <https://www.britannica.com/biography/John-Trumbull-American-painter>
- Gonzalez del Pino, D. (2011). *The Independence of the British North American Colonies*. En prensa.

- History (2022, septiembre 11). *Thomas Paine publishes "Common Sense"*. Recuperado de <https://www.history.com/this-day-in-history/thomas-paine-publishes-common-sense>
- McNamara, R. (2020). *John Trumbull, Painter of the American Revolution*. Recuperado de <https://www.thoughtco.com/john-trumbull-4694533>
- Murray, S.A.P. (2009). *John Trumbull: Painter of the Revolutionary War* (1st ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315703077>
- O'Callaghan, D. (1990). *An Illustrated History of the USA*. Harlow, Essex: Longman.
- Smith, W., Leepson, M. (2022,). Flag of the United States of America. En *Encyclopedia Britannica*. Recuperado de <https://www.britannica.com/topic/flag-of-the-United-States-of-America>
- Tindall, G., Shi, D. (1997). *America, A Narrative History*. Londres: W. W. Norton & Company.
- Trumbull, J. (1826). *Declaration of Independence*. Washington D.C. US Capitol.
- Trumbull, J. (1826). *Surrender of General Burgoyne*. Washington D.C. US Capitol.
- Trumbull, J. (1826). *Surrender of Lord Cornwallis*. Washington D.C. US Capitol.
- Trumbull, J. (1826). *General George Washington Resigning His Commission to Congress*. Washington D.C. US Capitol.

Marysol Campaña es Profesora de Lengua Inglesa y se desempeña como profesora adscripta en la cátedra de Cultura y Civilización de los Pueblos de Habla Inglesa I, en la Facultad de Lenguas, Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente es estudiante de la Licenciatura en Lengua y Literatura Inglesas en la misma institución.

**Correo electrónico:** [marysolcampana@mi.unc.edu.ar](mailto:marysolcampana@mi.unc.edu.ar)

Agustín Alejandro Ferreyra es Profesor de Lengua Inglesa, se desempeña como Profesor Adscripto en las cátedras de Cultura y Civilización de los Pueblos de habla Inglesa I y II de la Facultad de Lenguas de la UNC. Es Diplomado Superior en Literaturas y Culturas Comparadas Contemporáneas y se encuentra terminando la Licenciatura en Lengua y Literatura Inglesas en la Facultad de Lenguas de la UNC. Actualmente, también es miembro del Honorable Consejo Directivo de la Facultad de Lenguas de la Universidad Nacional de Córdoba como Consejero por el claustro de graduados.

**Correo electrónico:** [agustinferreyra@mi.unc.edu.ar](mailto:agustinferreyra@mi.unc.edu.ar)

Juana Ludmila Ayelen Insaurralde es Profesora de Lengua Inglesa egresada de la Facultad de Lenguas de la Universidad Nacional de Córdoba, donde actualmente realiza una adscripción en la cátedra de Cultura y Civilización de los Pueblos de Habla Inglesa I. Se



desempeña como profesora de inglés en diversas instituciones privadas. Además, es estudiante avanzada de la carrera de Licenciatura en Lengua y Literatura Inglesas en la UNC.  
**Correo electrónico:** [juana\\_insaurralde96@mi.unc.edu.ar](mailto:juana_insaurralde96@mi.unc.edu.ar)

# Narrativas irónicas y satíricas en el contexto del Antropoceno: *Ruido de fondo* (Don DeLillo) y *No miren arriba* (Andy McKay)

## Ironic and Satirical Narratives in the context of the Anthropocene: *White Noise* (Don DeLillo) and *Don't Look Up* (Any McKay)

Mirian Carballo

Universidad Nacional de Córdoba

### Resumen

En el contexto del planeta enfermo, enfermedad que se expresa en el término Antropoceno—el cual hace referencia a la era geológica actual en la que el modelo de desarrollo humano vigente impacta negativamente en la salud del planeta y de la vida—existe un creciente número de ficciones que testimonian esta situación. Algunas proyectan oscuros mundos distópicos futuros, otras construyen relatos violentos de supervivencia y otro grupo exhiben el recrudecimiento de inequidades en un mundo que se encoge. Solo unas pocas presentan los problemas de subsistencia de un mundo amenazado, con una faceta cómico irónica. En este trabajo nos concentramos en dos narrativas que movilizan la reflexión sobre los riesgos ambientales del mundo actual desde la ironía y la sátira: *Ruido de fondo* (1985), la novela de Don DeLillo y *No miren arriba* (2021), la película de Andy McKay. El foco del análisis está centrado en el problema de la comunicación de los desastres, uno causado por el hombre, el volcamiento de sustancias tóxicas en el ambiente por un accidente ferroviario (*Ruido de Fondo*), y otro natural, la amenaza de colisión de un hiper-cometa sobre la faz de la Tierra con riesgo de extinción de la vida (*No miren arriba*). Examinaremos cómo al riesgo de las consecuencias sobre la vida humana de ambos desastres se le suman los comportamientos negativos dentro de los esquemas de comunicación social que producen “infodemias” por el efecto de la manipulación, los simulacros y las *fake-news* con el resultado de la confusión y la pasividad de la población.

**Palabras claves:** Antropoceno, ironía, infodemia

### Abstract

In the context of our sick planet, the illness that is expressed in the term Anthropocene—which makes reference to the present geological era in which the current global model of human development is causing a negative impact on the health of the planet and of life—there exists a growing number of fictional narratives accounting this situation. Some of them project dystopic worlds, others build violent stories of confrontation for natural resources, and another group exhibit increasing inequities in a shrinking world as to vital elements, among other models of fictions. Only a few narratives introduce subsistence conflicts in a threatened world resorting to comic irony. In this study, we will concentrate on two narratives, which foster the reflection on environmental risks by resorting to comic irony: *White Noise* (1984), a novel by Don DeLillo, and *Don't Look Up* (2021), a film by Andy McKay. The analysis centres on the problem of the communication of disasters, one man-made, a spillage of toxic substances due to a train derailment (*White Noise*), and a natural disaster, the threat of collision of a hyper-comet with the Earth (*Don't Look Up*). We will examine how to the expected risks for human lives in the said disasters there must be added the negative and problematic behaviour in the media and social communication which produces “infodemics” due to the effect of manipulation, simulacra and fake-news that prompt confusion and passivity among people.

**Keywords:** Anthropocene, irony, infodemics

El género apocalíptico y sus variaciones distópicas y trágicas parece ser el patrón elegido casi con exclusividad por la mayoría de las narrativas ficcionales que refieren a los riesgos que

corre el planeta y la especie humana en tiempos del Antropoceno. Prevalece un tono sombrío sobre el tren que conduce a la civilización moderna y a su modelo de economía petrofósil hacia su inexorable descarrilamiento y colisión final, si no se inicia un cambio de trayectoria abrupto. Sin embargo, y aunque de manera escasa, es también posible encontrar relatos con humor, irónico y satírico, que también señalan y reflexionan críticamente sobre los comportamientos antropogénicos globales, o al menos insensibles, ante las calamidades y ante los riesgos que provocamos a la salud del planeta y la nuestra. Tal es el caso de *Ruido de fondo* (1985), novela de Don DeLillo y *No miren arriba* (2021), película de Andy McKay. DeLillo incluye en su relato el “evento tóxico en el aire”, un escape de gases contaminantes a consecuencia del descarrilamiento de un tren, como una de las formas de muerte amenazantes que se yerguen sobre la vida de Jack Gladney, el protagonista, su mujer Babette y su familia. *No miren arriba* refiere al riesgo de extinción total de la especie humana y del planeta—provocadas por un desastre natural, el impacto de un asteroide de enorme magnitud sobre la Tierra. Exhibe, al mismo tiempo, la inoperancia de la especie humana para actuar colectiva y eficientemente a los fines de impedir la colisión. En el contexto de la fuerte influencia de Jean Baudrillard (1981 y 1984) en la década de los ochenta y de su conceptualización del simulacro, se puede afirmar que De Lillo recrea el funcionamiento de dicho dispositivo en el discurso social y mediático, sus características, y, en particular, explora sus efectos de distorsión y trivialización en la comunicación del episodio contaminante que se incluye en la novela. Por otra parte, la película de McKay construye la manipulación política y mediática del inminente peligro global debido al hiper-cometa que se acerca a la Tierra y desnuda aspectos del “antropobsceno” en las acciones del magnate americano más prominente del momento, quien está interesado en detener el asteroide pero más urgentemente en obtener los minerales de dicho cometa. Este trabajo examina el lenguaje común del humor de estas dos narrativas de diferentes soportes, y la manera en que a través de esos recursos los textos desnudan las “infodemias” que se exponen en ambos mundos con diversos síntomas- *fake news*, simulacros- y que contribuyen a la trivialización de los

efectos de los desastres que acaecen, y a la pasividad y victimización de los colectivos sociales.

Antes del análisis, quisiera definir, primeramente, algunos de los conceptos que he aludido en el recorrido de esta introducción y que son relevantes para el análisis.

El primer contexto que ambas producciones culturales comparten es el del Antropoceno<sup>1</sup>, denominación que nombra la presente época geológica la cual, extendidamente, se conoce como la “era del hombre” para señalar el grave impacto de la cultura humana, que está produciendo cambios sustanciales y perdurables sobre la Tierra, en su estructura geológica y su biósfera. Jussi Parikka (2014), académico del campo de las comunicaciones, tiene una visión doble sobre el Antropoceno. Le da la bienvenida por su focalización sobre temas que se venían discutiendo desde hace mucho tiempo—aunque sin una definición contundente—pero también le preocupan las consecuencias que describe ese estado de cosas. Parikka (2014) expresa:

[...] finalmente, uno sintió: un concepto que describe los efectos de la especie humana y sus deseos científicos y tecnológicos en el planeta. Y sin embargo es un concepto que también marca las numerosas violaciones de la vida ambiental y humana en las prácticas corporativas y la cultura tecnológica que están asegurando que no habrá muchos humanos en el escenario futuro de la vida.” (p. 6)<sup>2</sup>

Incluyo aquí también la definición del “Antropobsceno”, el nombre que Parikka (2014) ha elegido para redefinir al Antropoceno, haciendo hincapié en que desde el campo de las comunicaciones es necesario poner de manifiesto que “si son percibidos o no en relación a los medios, los recursos de la tierra de tiempo profundo son los que posibilitan la tecnología.”

(8) El ya mencionado académico profundiza su propuesta del “Antropobsceno” enfatizando la dimensión ético-política:

---

<sup>1</sup> Acuñado por el Premio Nobel, Crutzen, y el limnólogo Stoermer. Refuerza su propuesta del término que la actividad humana podría dejar rastros en la estructura geológica y química del planeta por más de 50.000 años. Crutzen, P., Stoermer, E. F. (2000). The ‘Anthropocene’. En *IGB Global Change Newsletter*, (41), 17-18.

<sup>2</sup> Las traducciones del inglés son propias.

¿Por qué Antropobsceno? ¿Por qué no adaptarse al uso normalizado del Antropoceno? En breve, la adición de obsceno es evidente cuando uno comienza a considerar las prácticas insostenibles, políticamente dudosas y éticamente sospechosas que mantienen la cultura tecnológica y sus redes corporativas. La relación del mineral coltán, esencial en la manufactura del celular, y la guerra sangrienta del Congo y el uso de labor infantil ha sido discutida por algunos años en la Teoría Cultural... (10)

Aunque miembro de la cultura comunicacional, Parikka no deja de visibilizar que esa actividad demanda recursos que contribuyen a acentuar el Antropoceno, y expone las apetencias de los inescrupulosos poderes globales y las corporaciones, ambos involucrados en las comunicaciones.

Para el análisis de la circulación de la información es igualmente necesario referir al concepto de infodemia. Este es un término creado por la OMS y la UNESCO en el contexto de la pandemia del COVID 19 para dar cuenta del otro mal que asoló a los ciudadanos globales durante la pandemia: la desinformación. El exceso de información y la circulación de información no veraz, confeccionada por individuos sin conocimiento real y científico sobre la pandemia, conspiró contra las campañas de vacunación y los extractos informativos que eran producidos por profesionales de la salud. Si bien el término se instala en el marco de la pandemia, es relevante aquí para describir el efecto de la información ininterrumpida sobre los personajes de *Ruido de fondo* o la configuración del régimen de posverdad<sup>3</sup> por el uso de las *fake-news* en *No miren arriba*.

### **Contexto de las narrativas**

Como se nombró anteriormente, ambas narrativas se enmarcan en el contexto del Antropoceno. En *Ruido de fondo* el foco de este análisis está puesto en el “evento tóxico aéreo”. Se trata de una pérdida de sustancias tóxicas contaminantes que causan una nube

---

<sup>3</sup> “...[d]istorción deliberada de una realidad en la que priman las emociones y las creencias personales frente a los hechos objetivos, con el fin de crear y modelar la opinión pública e influir en las actitudes sociales.” (RAE)

de gases amenazantes para la salud de la población. La sustancia ha sido producida en un laboratorio y su liberación en el aire es riesgosa para los habitantes y la vida no humana circundante. Es indudable que el accidente es la consecuencia de un descuido de la tecnocultura humana.

En *No miren arriba*, no hablamos de un desastre provocado por el hombre sino de uno natural: la aproximación de un cometa de grandes magnitudes (entre cinco a diez kilómetros) que puede causar la extinción humana y de una gran población de vida no humana. El evento se enmarca dentro del Antropoceno, o más precisamente del Antropobsceno, por la escandalosa manera en que se maneja la anticipación y la planificación de la operación de eliminación del asteroide, que implica a la cultura tecno-científica y a las soluciones “políticas” de dudosa y sospechosa ética, ideadas por la clase dirigente de los EEUU, en el film. Se buscan soluciones tecnológicas para detener el meteoro, pero sobre todo se mediatiza de manera distorsionada su existencia y su peligrosa naturaleza. Nos encontramos ante lo que Parikka (2014) señala como “numerosas violaciones de la vida ambiental y humana en las prácticas corporativas y la cultura tecnológica que están asegurando que no habrá muchos humanos en el escenario futuro de la vida.” (p.6) El desmanejo de la comunicación de la catástrofe inminente no es otra cosa que la fotografía de la dañina e irresponsable huella del hombre en el planeta que prefiere supeditar el cuidado de la vida humana y no humana del planeta a sus deseos y planes individuales; se evidencia aquí el egoísmo de la dirigencia que no quiere actuar ni comunicar el riesgo que corre la Tierra, para no opacar ni contaminar la campaña política de su candidato nominado para elecciones, en los Estados Unidos.

### **¿Cómo se gestiona la catástrofe en *Ruido de fondo*?**

El título es muy relevante para la novela de DeLillo debido a que verdaderamente los personajes conviven con un ruido de fondo permanente, ya sea el de los aparatos tecnológicos que los rodean en el entorno doméstico o la interferencia continua del televisor encendido o de la radio y sus repetidos mensajes y avisos comerciales. Esa perturbación sostenida explica la infodemia que experimenta la sociedad norteamericana de la década de los ochenta —

según relata DeLillo— momento en que la colonización mediática de las conciencias subjetivas produce ciudadanos débiles, con dificultades para discernir lo banal de lo importante, lo real de lo virtual y para comprender los deseos que va instalando el mercado y la sociedad de consumo en los sujetos receptores.

Entre esos ciudadanos adormecidos o acunados por el flujo mediático que los mece se encuentran los Gladneys, la familia del protagonista, que encuentran en la actividad de ver televisión de manera conjunta uno de los principales entretenimientos de la familia y el momento del más profundo ensamblaje de la familia. Particularmente es el consumo de imágenes de desastres, catástrofes e infortunios lo que inflama su adicción insaciable de más material audiovisual:

Esa noche, un viernes, nos reunimos adelante del aparato, como era la costumbre y la regla, ...Había inundaciones, terremotos, avalanchas de barro, volcanes en erupción. Nunca habíamos prestado tanta atención a nuestro deber, la asamblea de los viernes. Heinrich no estaba hosco, yo no estaba aburrido. A Steffie, ...se la veía absorta en estos clips documentales de calamidad y muerte. Babette intentó cambiar a una comedia... Ella estaba alarmada por la fuerza de nuestra objeción... .estábamos callados, viendo casas deslizarse en el océano, villas completas crepitando e incendiándose en la masa de lava que avanzaba. Cada desastre nos hacía desear más, algo más grande, más prominente, más dramático. (DeLillo, 1984, p. 64)

Algunos de los síntomas de esa sociedad hipnotizada por las imágenes están concentradas en este pasaje. Baudrillard (1984) explica esta fascinación por las imágenes porque en ese sitio se produce la desaparición de la realidad, de los juicios (29) donde se ilustra la glotonía por información y el embotamiento del cerebro.

Cuando el verdadero desastre ecológico ocurre, el episodio de contaminación ambiental por emanaciones tóxicas de un vagón del tren que se ha descarrilado y accidentado, hay una búsqueda de la información según las mismas líneas que ordenan sus vidas: la mediatización del desastre. La dependencia total de la información mediática hace que no confíen en sus experiencias de primera mano y que además sean víctimas de la sugestibilidad de todos los

mensajes que transmiten los medios o sus propios vecinos. Ya anteriormente se habla en el texto que no existen acontecimientos si no son absorbidos y contruidos por los medios. La hiperrealidad que Baudrillard (1981) caracteriza como la realidad contruida por las imágenes o por la proliferación de signos sin un referente (635) domina el horizonte de referencia y recepción de información.

Esto se denota en la descripción del accidente que va cambiando a medida que transcurre, según lo relatan los medios. Primero se percibe como una pluma alargada, algo más sutil y liviano, y luego como una masa gigante y oscura que avanza. En esa variación de descripción se basa la sensación de peligro que experimentan los vecinos. La descripción de los síntomas también se va transformando de una picazón en los miembros, a náusea, dolor de cabeza, vómitos y una sensación de *deja vu*. Los hijos de Jack experimentan esa alteración de los síntomas a medida que los escuchan en la radio. La ironía de la debilidad de carácter, independencia de juicio, de los sujetos dominados por el discurso mediático es suprema y actúa como una fuerte crítica al sistema. Por otra parte, desde el punto de vista ambiental, hay una distorsión de la percepción del verdadero alcance del desastre y se construye un escenario donde el simulacro ocupa el lugar de la realidad por lo que se minimiza el impacto negativo del desastre. Jack duda si la catástrofe es una práctica de simulacro en la que los agentes sanitarios están ensayando, dado que usan los trajes de práctica, o si es una verdadera emergencia. De hecho, los agentes utilizan el evento para ensayar. Se trivializa el alcance de lo que significa un desastre ambiental. El mensaje es más importante que la experiencia real. La confusión en los síntomas, en los límites entre lo real y la simulación, corresponde a la circulación del simulacro y el establecimiento de lo hiperreal como el orden que subyace la comunicación pública y social y sobre el que se ha asentado la inflación de los deseos a través del mercado. Solo a través del absurdo y la comicidad de la ironía textual que permite una distancia crítica y evaluativa de ese desmoronamiento de lo real por el bombardeo de los mensajes, es posible detectar y diagnosticar los riesgos de un discurso mediático y social de significantes libres y flotantes tan potente que produce efectos de lo real



(síntomas en la catástrofe) pero que no puede perforar lo aparente ni actuar en torno a los riesgos materiales ni ideológicos del Antropoceno.

En *No miren arriba* la sátira es aguda; está dirigida a los representantes políticos, principalmente, aunque también a las cabezas de las corporaciones, al pueblo y, en menor medida, a los científicos. La comunicación y gestión del desastre se interseca con las necesidades políticas de Orlean, la Presidenta ficcional de los EEUU. Los científicos, el Dr. Randall Mindy y la doctoranda Dibiasky, son sometidos a todo tipo de humillación y maltrato en manos de la dirigencia política. El contraste entre la visión de los científicos y la de los dirigentes políticos es presentado de una manera burda y exagerada para satirizar la corta visión de la política que solo busca resultados.

Esto comienza con las primeras escenas en la Casa Blanca donde se confrontan las triviales actitudes de la Presidenta y su entorno en cuanto a las prioridades que debe atender; festeja su cumpleaños mientras los científicos esperan dos días para comunicarle la urgencia de detener el cometa que impactará en 6 meses y luego de recibir el mensaje decide “aguardar y evaluar” para no generar pánico. En realidad, intenta no distraer al electorado para no interferir con la campaña de su candidato. También incurren en la persecución grotesca de los científicos en manos de la FBI para prevenir la publicidad de la noticia. Cuando Orlean consigue a Peter Isherwell, famoso CEO de un conglomerado tecnológico, para dispararle al cometa, la Presidenta monta un espectáculo público con música y fuegos artificiales para anunciar la misión de rescate del mundo de parte de los EEUU. Los periodistas de un programa matinal de gran audiencia tampoco le dan la dimensión que merece la noticia e intentan extinguir todo dramatismo del anuncio de los científicos. En el momento en que se debate el plan entre los políticos y el mando militar, Isherwell anuncia que el cometa contiene activos por 40 billones de dólares a lo que Randall responde diciendo. “¿Qué importa si nos vamos a morir todos?” y el Jefe de gabinete replica: “¿Y si somos ricos y nos salvamos?”. Cada una de estas instancias, satirizan la ignorancia, la banalidad y el predominio de los intereses personales de la política, la prensa y las Corporaciones frente a temas de interés de desafíos globales y la seguridad ciudadana. El plan de Isherwell de interceptar el cometa para

extraer minerales expone claramente intereses “antropobscenos”, supeditando la vida de todos, humanos y no humanos, al móvil de la ganancia personal. Las armas utilizadas son *fake-news* en las redes, la ridiculización en programas públicos y la intimidación personal cuando el discurso de la mentira o de la distorsión es insuficiente. Se impone la posverdad con las peores consecuencias. El lema “No miren arriba” alentado por el poder central, condensa el nivel rastreador de la dirigencia y la mansedumbre de un pueblo que se deja convencer que el mejor camino es permanecer distraídos con la cabeza gacha mirando sus pantallas de comunicación.

### **Conclusiones**

Aún tiene vigencia la vieja sentencia de McLuhan “el medio es el mensaje” con la gravedad de que en el discurso mediático se han quebrado algunos de los pactos más esenciales del discurso, la regla de la veracidad y la confiabilidad en la transmisión de la información. Esta ruptura es lo suficientemente grave y dramática en el seno del discurso social diario y cotidiano, pero se agudiza en el contexto del Antropoceno dada la necesidad de movilizar a la acción y a un cambio de cultura entre los humanos y los no-humanos basado en datos técnicos que pueden demostrar la huella ecológica negativa del hombre en el planeta.

El texto de DeLillo casi expone una demostración de la tesis de Baudrillard en la que el analista cultural francés señala la evolución de la representación en el discurso, pero particularmente en el mundo de las imágenes. De la representación que reflejaba la realidad a modo de espejo y respetando el principio de la verificabilidad y autenticidad del referente, se señala a la simulación como el último estadio en la evolución de la representación del signo. Este es el momento en que se escapa el referente y no solo se oculta la verdad sino que se fabrica la representación bajo la apariencia de la verdad. Es el simulacro durante el imperio de las imágenes de la televisión.

Aun así, bajo el signo del simulacro, en el caso de *Ruido blanco* el lenguaje de los medios parece seguir una lógica que no responde tanto a la manipulación y ocultamiento de la verdad deliberados de los medios sino a la lógica del consumo y del “sistema” y por lo tanto a un

emisor menos identificable. No se observa un uso político del simulacro sino más bien se desnuda una sociedad anestesiada, por la inundación de los mensajes mediáticos, y altamente sugestionable al punto de actuar según lo indica el simulacro. La crítica está dirigida a la manera que la sociedad americana contemporánea permanece desconectada de la realidad, distraída y absorbida por trivialidades. Estamos en presencia de la infodemia por inflación de información.

Por otro lado, en *No miren arriba*, texto más actual (2021) se avanza en la presentación crítica de la variedad de medios de comunicación que dominan la sociedad actual. Aparecen aquí no solo la televisión y los periódicos sino también las redes sociales con su cobertura total, su capacidad de construir y reproducir las emociones de los emisores y de la audiencia. Se actualiza además la mirada sobre el impacto negativo, distorsionador y manipulador de los medios en la comunicación de desastres naturales que responden a intereses políticos, del mercado del entretenimiento sumado a eso, en este caso, a conflictos y limitaciones personales.

La ironía y la sátira, por otro lado, son los vehículos utilizados en estas narrativas para mostrar las profundas contradicciones de la sociedad contemporánea mayoritariamente ignorante de los riesgos ambientales, y necia y escapista, respecto de los desastres naturales. Las figuras retóricas arriba mencionadas desnudan a través del ridículo, la exageración y las contradicciones, la banalidad, la pasividad y la trivialización y las respuestas emocionales e impensadas del colectivo humano hacia los amenazantes mensajes y/o respuestas de lo no humano frente a la falta de cuidado del planeta y de la especie. En lo que respecta a *No miren arriba*, se suma la inclusión del personaje político de la Presidencia de los EEUU exhibiendo todo lo no deseable para ese cargo: irresponsable, especuladora e indiferente a la seguridad y a los desafíos externos.

En el régimen de la posverdad y del simulacro—donde la verdad ha perdido su vigencia, las *fake-news* dominan o irrumpen el escenario de la comunicación y donde el estado natural de la sociedad es la distracción y un alto voltaje emotivo, debido al predominio de las redes sociales en el humor social—los mensajes sobre los riesgos ambientales del Antropoceno y

las acciones humanas antropogénicas escapan su objetivo de concienciación y de transformación de la humanidad.

Finalmente, también quisiera llamar la atención sobre el interés de Peter Isherwell, CEO de la Corporación de comunicación Bash liif, en la extracción de minerales del asteroide que se acerca e impactará a la Tierra. Esto pone de manifiesto las necesidades extractivistas de la industria tecnológica y de la comunicación, su falta de valores éticos y la vigencia de las definiciones del Antropobsceno para ese estado de situación.

## Referencias

- Baudrillard, J. ([1984] 1993). The Evil Demon of Images and the Precession of Simulacra. En Thomas Docherty. (Ed.). *Postmodernism: A Reader*. (pp.194-199). London: Harvester.
- Baudrillard, J. ([1981] 1998). The Precession of Simulacra. En Paula Geyh *et al.* (Eds.) *Postmodern American Fiction. A Norton Anthology*. 631/7. NY, London: W.W.Norton Co.
- DeLillo, D. (1984). *White Noise*. London: Picador.
- McKay, A. (Director) (2022). *Don't Look Up*. [Película]. Hyperobject Industries, Bluegrass Films.
- McLuhan, M. ([1964] 2001). *Understanding Media*. London Routledge.
- Parikka, J. (2015). *The Anthrobscene*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Mirian A. Carballo es Doctora en Letras, Magíster en inglés. Profesora y Licenciada en Lengua y Literatura Inglesa (UNC). Profesora titular regular de Literatura Anglófona y Docente en tres Maestrías (FL, UNC). Posee numerosas publicaciones nacionales e internacionales; ha coeditado un libro sobre ecocrítica, y es autora de capítulos en publicaciones internacionales. Ha sido invitada como a plenarios como especialista de temas ecocríticos a Congresos Nacionales y dos Internacionales. Como investigadora (categoría I) dirige un equipo de investigación en el campo de la ecocrítica (FL-UNC). Coordina la Red Iberoamericana de Investigación en Humanidades Ambientales RIHUA, y Coordinadora General de la NIEA (Network of Internacional Education Associations) en representación de la RedCIUN del Consejo Interuniversitario Nacional. Ejerció la Presidencia de la Asociación Nacional de Literatura Comparada Argentina desde el 2014 al 2017. Ha sido Decana y Vice-Decana de la Facultad de Lenguas, UNC y Pro-Secretaria de Relaciones Internacionales de la Universidad Nacional de Córdoba. En la actualidad es la Directora del Instituto Confucio de la UNC.

**Correo electrónico:** [mircarballo14@gmail.com](mailto:mircarballo14@gmail.com)

# Estrategias de bilingüismo literario en tres autoras de la diáspora japonesa en Norteamérica: Hisaye Yamamoto, Minae Mizumura y Aki Shimazaki

## Literary bilingualism strategies in three authors from the Japanese diaspora in North America: Hisaye Yamamoto, Minae Mizumura and Aki Shimazaki

Martín Felipe Castagnet  
UNLP-CONICET

### Resumen

En los libros *Seventeen Syllables* de Hisaye Yamamoto, *Shishōsetsu from left to right*, de Minae Mizumura y *Hōzuki* de Aki Shimazaki, estas tres autoras de la diáspora japonesa utilizan estrategias de bilingüismo o autotraducción, por medio de diferentes procedimientos enunciativos como la paráfrasis o las bastardillas que señalan al discurso de la otredad. El análisis del uso de estas lenguas permitirá trazar un vínculo entre regiones y lenguas pocas veces conectadas dentro de los estudios traductológicos post-coloniales, en una época marcada por la desterritorialización y la mundialización literaria.

**Palabras clave:** asiático-estadounidenses, Japón, traducción, mujeres

### Abstract

In the books *Seventeen Syllables* by Hisaye Yamamoto, *Shishōsetsu from left to right*, by Minae Mizumura, and *Hōzuki* by Aki Shimazaki, these three female authors of the Japanese diaspora use strategies of bilingualism or self-translation, by means of different enunciative procedures such as paraphrasing or italics that signal an otherness's speech. The analysis of the use of these languages will make it possible to trace a link between regions and languages rarely connected within postcolonial translation studies, in an era marked by deterritorialization and literary globalization.

**Palabras clave:** asiáticos-americanos; Japón; traducción; mujeres

**Keywords:** Asian-Americans, Japan, translation, Women

### Introducción

Tras la apertura del país en 1853 y la posterior derrota imperial en 1945, se llevó a cabo un afamado proceso de occidentalización en Japón, con Estados Unidos como actor cultural hegemónico, pero a la vez comenzaron a aflorar las narrativas de los autores de la diáspora en el continente americano, tanto de primera como de segunda generación (*issei* y *nisei*, respectivamente), y ya en los tiempos contemporáneos, de tercera generación (*sansei*), en algunos casos incluso de regreso en Japón.

Entre ellos se destacan el libro de cuentos *Seventeen Syllables* (“Diecisiete sílabas”) de la estadounidense Hisaye Yamamoto (1921-2011), que comienza escribir tras el paso por los campos de concentración para japoneses en Estados Unidos y hasta mediados de los noventa, en sucesivas reediciones; las novelas *Shishōsetsu from left to right* (“Una novela del yo de izquierda a derecha”) y *Honkaku shōsetsu* (“Una novela auténtica”) de la japonesa Minae Mizumura, nacida en Tokyo en 1951 y educada en Estados Unidos y Francia, una obra paradigmática de las ficciones del yo y de las escrituras de la diáspora; y las pentalogías *Le poids des secrets*, *Au coeur du Yamato* y *L’ombre du chardon* (“El peso de los secretos”, “En el corazón de Yamato” y “La sombra del cardo”) de Aki Shimazaki, nacida en Gifu en 1954 y radicada en Canadá en 1981, donde continúa escribiendo en francés.

Estos libros indagan acerca de las identidades individuales y comunitarias forjadas por el contacto intercultural, intergeneracional e interlingüístico. En todos estos casos, las tres autoras utilizan estrategias de bilingüismo o autotraducción, por medio de diferentes procedimientos enunciativos: como la paráfrasis o las bastardillas que señalan al discurso de la otredad. Más todavía, en varias de las obras mencionadas se produce un solapamiento: leemos en un idioma algo que debe entenderse por contexto explícito o implícito como dicho en otro, lo que implica la invención de una “lengua en traducción”.

En este trabajo en particular analizaremos los libros *Seventeen Syllables* de Yamamoto, *Shishōsetsu from left to right* de Mizumura y *Hōzuki* de Shimazaki. A la vez, veremos cómo estas obras fueron traducidas al español. El análisis del uso de estas lenguas híbridas de estas tres autoras de la diáspora japonesa permitirá trazar un vínculo entre regiones y lenguas pocas veces conectadas dentro de los estudios traductológicos post-coloniales en una época marcada por la desterritorialización y la mundialización literaria.

Empezaremos por marcar que hay diferentes tipos de bilingüismo literario, de acuerdo a las lenguas en juego. Como desarrolla María Laura Spoturno en la hipótesis principal de su tesis de doctorado sobre Sandra Cisneros y la literatura chicana, bajo la apariencia de una única lengua, el inglés (L1), hay otra lengua, el español (L2), que se manifiesta en la utilización de alguno de sus niveles (léxico-semántico, pragmático, morfosintáctico o gráfico), lo cual

contribuye a la desterritorialización de L1. Para demostrarlo Spoturno marca frases idiomáticas, colocaciones y expresiones proverbiales del nivel léxico-semántico; las formas de vocativo y las coletillas interrogativas en el nivel pragmático; el caso genitivo del inglés, el empleo del artículo definido y del adjetivo posesivo en el nivel morfosintáctico.

En los casos seleccionados para este trabajo, voy a marcar: a) la convivencia al mismo nivel de ambos idiomas o de forma subordinada; b) la aparición de palabras o expresiones en japonés, que pueden estar en cursiva o no, traducidas de manera parentética o no; b) la aparición de los tres sistemas de escritura japoneses frente al alfabeto latino; c) el uso de sufijos (-*san* o -*chan*, para las personas; -*ken*, para las ciudades).

### **El caso de Hisaye Yamamoto**

Hisaye Yamamoto nació en Redondo Beach (California) el 23 de agosto de 1921 y murió en Los Ángeles el 30 de enero de 2011. Sus cuentos, premiados y antologados desde los años cuarenta, fueron recopilados en un único volumen recién en 1988, en una edición luego revisada y ampliada: *Seventeen Syllables*, publicado en 2021 por primera vez al español.

Yamamoto formó parte de los *nisei*, la segunda generación de japoneses en los Estados Unidos, ya nacidos en territorio norteamericano, que vivieron durante su infancia y juventud los años más turbulentos para esa comunidad: las duras condiciones de trabajo en las granjas de la Costa Oeste, agravadas por la Gran Depresión, y los campos de concentración para japoneses durante la Segunda Guerra Mundial. Su estilo se caracteriza por un humor ácido y mordaz, muchas veces autoirónico, y sus cuentos iluminan la vida cotidiana de mujeres de todas las edades, narraciones complejas que conectan el presente con el pasado y que evitan los absolutos morales.

En su primera etapa de escritura se encuentran varios de sus relatos más reconocidos, entre los cuales se subrayan “Diecisiete sílabas” y “El terremoto de Yoneko”. Ambos cuentos describen con detalle la infancia de Yamamoto, o mejor dicho de los *nisei* en California, familias dedicadas al cultivo. En ambos cuentos Yamamoto utiliza la estructura de la doble historia para poder pasar de una veta cómica a una trágica sin que el lector pueda percibir el

cambio hasta que es demasiado tarde. El choque central de estos dos cuentos es entre los *issei* y los *nisei*: los primeros, nacidos en Japón, y arrastrando los valores tradicionales de una sociedad demasiado estructurada, y los segundos, nacidos en los Estados Unidos, que en muchos casos abandonan la religión y los valores de sus padres.

El mayor problema entre ambas generaciones es lingüístico. Como los *issei* no dominaban el inglés, se negaban a enseñarles el idioma a sus hijos para no hacerlo de manera errónea, de modo que la mayoría de los *nisei* solo hablaban japonés hasta que entraban al jardín de infantes, donde lo abandonaban en beneficio del inglés. «Mi japonés hablado es prácticamente inexistente. Cuando mi tía todavía estaba viva, había alguien con quien conversar. Pero hay que usar un lenguaje para evitar que se oxide». En la misma entrevista con su colega King-Kok Cheung, la autora señala: «Ni mi madre ni mi padre leían bien inglés, así que dudo que se hayan interesado en lo que escribía» (Yamamoto, 1994, p. 76).

Esas dificultades se observan en los cuentos: todo lo que hablan los personajes en estos dos cuentos puede ser tanto en japonés como en inglés, por más que esté escrito en inglés, y hay que suponer cuál están hablando por contexto. (Estas ambivalencias son constantes, al punto que cuando Yamamoto dice “japonés” en sus cuentos, no hay distinción entre “japonés” y “japonés-americano”). Las novelas *Pálida luz en las colinas* y *Un artista del mundo flotante* de Kazuo Ishiguro —que nació en Nagasaki y emigró de niño a Reino Unido— nos permiten ahondar en este fenómeno. Estos libros indagan acerca de las identidades individuales y comunitarias forjadas por el contacto intercultural, intergeneracional e interlingüístico. Leemos en inglés aquello que debe entenderse como dicho en japonés, la creación de una lengua en traducción que complejiza la lectura en vez de simplificarla (Lessinger 2020) y que caracteriza a una “literatura mundial”.

Ono en *Un artista del mundo flotante* está narrando supuestamente en japonés; es solo que el lector lo lee en inglés [...] Debe ser casi como un subtítulo, sugerir que detrás del inglés hay un lenguaje extranjero en funcionamiento. Soy muy consciente de tener en claro estas cuestiones al escribir, mediante una especie de idioma *traducciónés* [*translationese*] (Ishiguro, en Lessinger 2020; traducción propia)



En algunos casos contados se explicita este ida y vuelta, quizás ya avanzado el cuento de Yamamoto. Por ejemplo, de la competencia lingüística de las protagonistas de “Diecisiete sílabas” sabemos lo siguiente: “Rosie sabía japonés de manera muy precaria. Su madre aun menos inglés y nada de francés” (Yamamoto, 2021, p. 34). Rosie no puede leer el haiku que escribió la madre en japonés, por la incapacidad de leer el sistema de escritura y por la formalidad utilizada, pero sí puede hablar el idioma porque es el único idioma que habla con ellos. Luego, cuando reciben la visita del editor del periódico japonés de San Francisco, se indica de esta manera: “...dijo el hombre, en un japonés más formal del que ella estaba acostumbrada” (Yamamoto, 2021, p. 48).

En “El terremoto de Yoneko”, la protagonista no puede cantar en japonés porque ignora las palabras y hace su mímica (Yamamoto, 2021, p. 104). Llegando al final del cuento leemos: “—Suficiente de tu insolencia —contestó. Pero su acusación exacta en japonés fue que ella era una *nama-iki*, que es todavía peor que insolente. —¿*Nama-iki*, *nama-iki*? ¿Cómo te atreves? ¡A mí nadie me va a llamar *nama-iki*!” (Yamamoto, 2021, p. 116). Inmediatamente después, cuando el padre se dirige ya no a su esposa sino a su empleado filipino, se nos indica: “—Metete en tus asuntos —respondió el señor Hosoume en un pésimo inglés—. ¡Andate de acá!” (Yamamoto, 2021, p. 116). Lo curioso del ejemplo es que es el propio dispositivo narrativo quien ejerce su propia crítica, y quien señala las gamas intraducibles dentro de una expresión: en un operativo de autotraducción, primero figura la traducción en L1, luego la crítica, por último, la emergencia (parcial pero explícita) de la L2.

“Las Vegas Charley”, por el contrario, es el único de los diecisiete relatos del libro que no está narrado ni protagonizado por mujeres, y también el único cuento que transcurre parcialmente en Japón. Cuenta la historia de un inmigrante *issei*, desde su juventud en una aldea japonesa hasta su decadencia en los Estados Unidos. Cuando la narración transcurre en Japón, los saludos de Año Nuevo se formulan en japonés y en cursiva, con la traducción al lado entre paréntesis y en redonda. Luego, cuando hay un diálogo menos formal, está de vuelta en inglés. Más adelante, la madre le escribe al protagonista desde Japón: “Su madre le escribía de vez en cuando, en *katakana* y sin signos de puntuación”. La narración no explica las

implicancias: que su madre apenas sabe leer y escribir, y que lo hace a la manera antigua, preoccidental, sin puntuación.

Este libro de Yamamoto lo traduje al castellano bajo el título *Diecisiete sílabas* (Cúmulus Nimbus, 2021). Opté por no traducir las generaciones inmigrantes japonesas ya definidas en el prólogo, como *issei*, *nisei* y *sansei*, ni tampoco aquellos términos que la autora decidió dejar en japonés, como cuando la narradora de “La vida entre los yacimientos petrolíferos” grita aterrada *Jemo shinda* («se murió Jemo»). Por el contrario, en el prólogo tuve que aclarar que, cuando figura una traducción junto a una expresión en japonés, era de la propia Yamamoto en el original.

### **El caso de Minae Mizumura**

Minae Mizumura nació en Tokyo en 1951 y se educó en Estados Unidos y Francia. A su regreso a Japón, tras veinte años en el extranjero, comenzó una carrera literaria que continúa las tradiciones literarias de ambas zonas de influencia.

Su segunda novela, *Shishōsetsu from left to right*, es un ejemplo paradigmático de las ficciones del yo (que es lo que significa *shishōsetsu*, “novela del yo”, un género con historia en Japón) y de las escrituras de la diáspora (como se evidencia en la trama de la novela). El título original combina japonés e inglés, un recurso que se reproduce en la novela, al igual que el francés, por medio de la coexistencia tanto del sistema de escritura japonés como del occidental. A su vez, ese cruce llevó a Mizumura a optar por un formato de lectura horizontal en vez de vertical, y de ahí al subtítulo en inglés original (*from left to right*, de izquierda a derecha, y lo transcribo en minúscula como figura), que se pierde precisamente en la versión al inglés, *An I-Novel*, traducida por Julie Walters Carpenter en colaboración con la autora.

Si ella y yo escribiáramos, respectivamente, en inglés y en japonés, nuestro estatus como escritoras no sería el mismo. El hecho de escribir una obra en inglés aumentaba de modo exponencial la posibilidad de que fuera traducida a cualquier parte del mundo. Más importante aún, significaba que en todo el mundo habría personas que podrían leerla sin necesidad de traducirla. (Mizumura, 2022, p. 333)

Luego, hablando con su profesor, este le recomienda no hacer aquello que el lector está leyendo en ese momento, como se evidencia en el original: “—Well, try not to mix up your Japanese with English. —I’ll try not to” [“—Bueno, trata de no mezclar tu japonés con el inglés. —Lo voy a intentar] (Mizumura, 1995, p. 324).

Por otro lado, Mizumura publicó una colección de ensayos titulada *Nihongogahorobirutoki eigo no seiki no naka de*, traducida al inglés como *The Fall of the Japanese Language in the Age of English* (“La caída del idioma japonés en la era del inglés”), donde exhibe los roces del contacto lingüístico entre ambas culturas. Este último libro, al igual que el resto de la obra de Mizumura, fue traducido por Walters Carpenter, esta vez acompañada por Mari Yoshihara. En castellano, Mizumura también siempre fue traducida por mujeres: *Una novela real* por Mónica Kogiso y *La herencia de la Madre* por Tomoko Aikawa (tercera y cuarta novela de la autora, respectivamente), así como la reciente *Yo, una novela* por Luisa Borovsky... que tampoco incluye la segunda mitad del título, al igual que en inglés.

Para seguir con los paralelismos con la literatura chicana, recuerda los desafíos de traducción de la obra bilingüe *Borderlands / La Frontera* (1987) de Gloria Anzaldúa. La traductora de Mizumura optó por incluir un prólogo de dos páginas en donde describe las características de “la primera novela bilingüe del país”, como fue promocionada, acompañada de una página facsímil del original japonés. En cuanto comienza, señala que el primer elemento del título original (*Shishōsetsu*) se traduciría como “novela del yo” (lo cual no explica por qué entonces traducir como “Yo, una novela”), mientras que la segunda parte del título “from left to right” indica cómo el original rompe con la tradicional alineación vertical de izquierda a derecha, ya que fue impresa en horizontal y de derecha a izquierda.

Esta traducción al español se propone reproducir el formato y el sentido bilingüe de la obra en un contexto monolingüe. Recurre a una tipografía diferente para las palabras que aparecen en inglés en el original e inserta la grafía japonesa cuando se hace referencia a un tema específicamente japonés. Así refleja también la importancia que la autora otorga al aspecto visual de la lengua escrita” (Borovsky, 2022, p. 6)

Estas indicaciones (y las dificultades inmensas enfrentadas) no resultan del todo claras porque luego, al enfrentarnos con la novela, va variando entre la redonda y la cursiva, que por otra parte no existe en los sistemas de escritura japonesa. Cualquiera creería que esa distinción separa el original japonés de aquellas en inglés, pero luego parecería que no, ya que varias páginas más adelante aparecen en negrita (pero con la misma tipografía) las frases originalmente escritas en inglés. Solo un contraste con la edición japonesa devela lo que ocurre: en negrita se traduce aquello que estaba en el original en inglés en redonda, y en cursiva se traduce aquello que en el original estaba en inglés en cursiva.

En otros casos, se compensa (aunque no del todo) la información que el lector japonés sí tiene: “—Eh, Wagahai, deja de molestar— cloqueó Nanae a uno de sus gatos, al que había bautizado como el narrador de *Soy un gato*, la novela de Natsume Soseki” (Mizumura, 2022, p. 46). “Wagahai” no es el nombre del narrador de esa novela, sino un pronombre personal de la primera persona del singular, anacrónicamente formal, utilizado por ese personaje, y que es precisamente la primera palabra del título en japonés. Los desafíos (y también los logros) de una traducción así son inmensurables.

### **El caso de Aki Shimazaki**

Aki Shimazaki nació en Gifu (Japón) en 1954 y se radicó en Canadá en 1981, donde continúa escribiendo en lengua francesa. Escritora prolífica, a razón de un título por año ya publicó 1999 tres pentalogías. La novela que nos interesa especialmente es *Hôzuki*, que forma parte de la tercera de estas pentalogías, “La sombra del cardo”.

Al igual que Mizumura, a Shimazaki le gusta jugar con las posibilidades de los ideogramas (también llamados kanji o caracteres chinos) en un contexto cultural occidental:

Al pagar, la señora Sato me pregunta:

—Kitô... ¿Cómo se escribe en kanji?

La observo, confundida por esa pregunta inesperada. Kitô es el nombre de mi librería, escrito en hiragana en el rótulo.

—Es un nombre registrado, como un nombre propio. No hay más escritura que la hiragana —le respondo.

(Shimazaki, 2015, p. 10)

La trama de la novela gira en torno al *hōzuki*, la flor *Physalis alkekengi* que en Argentina solemos llamar “farolito”, y que en japonés se suele escribir con los ideogramas 鬼灯, que se leen como “linterna del diablo / ogro”. La indeterminación que genera la primera interacción del libro (qué significa el nombre de la librería) es un hecho común dentro del libro ya que la novela transcurre en Japón; sin embargo, al ser una novela publicada en francés y en Canadá se configura como un código común para aquellos sujetos de la diáspora.

Por un lado, en los idiomas románicos hay un único alfabeto, por lo que el nombre no podría generar esa pregunta específica. Si el nombre de la librería genera ambigüedad, es porque está escrito en uno de los tres sistemas de escritura, el hiragana, que es un silabario fonético, y no por kanji, que representa conceptos. Por otro lado, los kanji pueden tener varias lecturas: la *onyomi*, “lectura por sonidos” o lectura china, en general para palabras compuestas únicamente por kanji; la *kunyomi*, “lectura japonesa”, para palabras de un solo kanji, o kanji más sílabas japonesas a modo de desinencia. Pero también está la lectura *jukujikun*, dedicada a palabras compuestas, pero en lectura japonesa: ideogramas leídos según kunyomi por su sentido semántico. Como la flor se escribe 鬼灯 en kanji, si leemos esos kanji en su lectura autóctona y no china entonces se podrían leer “kitō” y no “hōzuki”.

Es interesante el uso de las palabras japonesas en la edición en castellano, realizada por Íñigo Jáuregi para Nórdica Libros en 2017, apenas dos años después de la edición original en francés. Para empezar, el nombre de la librería que da título a la novela figura como “Hōzuki”. Como en el antiguo español y otros idiomas, el signo circunflejo en francés supone una extensión de la vocal que lo porta, y filológicamente suele indicar la contracción debida a la pérdida de una “s” preconsonática en el latín, por ejemplo en “chastel » chasteau » château” (castillo); o en “isle » île” (isla). Este no es el caso de nuestra lengua: en la transcripción del japonés al español se utiliza el macrón para indicar el alargamiento de la vocal: Hōzuki (es

decir “Hoozuki”, con la sílaba tónica situada en el alargamiento). A favor, todo alargamiento figura de la misma manera, como sucede con Tarô y Kitô. Lo mismo aplica al miaï, el matrimonio por conveniencia, otro elemento central de la novela. La diéresis en francés indica el hiato: mi-a-i en vez de mi-ai, para evitar que esta última sílaba sea leída como e). En transcripción del japonés al español no debería utilizarse y tendría que figurar como “miai” 見合い (un constructo de los verbos ver-encajar).

Como corolario del análisis realizado sobre los libros de estas tres autoras, la utilización de recursos como el bilingüismo literario obliga a la contratación de traductores, o por lo menos de correctores, con alguna competencia en la traducción del japonés, y también en utilizar soluciones creativas y claras para reponer los resultados buscados por el original.

## Referencias

- Lessinger, E. (2020). “Genesis of a Self-Translation: Inside the Archive of Kazuo Ishiguro’s *A Pale View of Hills*”. *Palimpsestes* 34. Disponible en <http://journals.openedition.org/palimpsestes/5982>
- Mizumura, M. (1995). *私小説 from left to right*. Tokio: Chikuma Shobō, y traducciones al inglés *An I-Novel*, 2021. New York: Columbia University Press; y al español *Yo, una novela*, 2022. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Mizumura, M. (2008). *日本語が亡びるとき 英語の世紀の中で*. Tokio: Chikuma Shobō, y traducción al inglés *The Fall of the Japanese Language in the Age of English*, 2014. New York: Columbia University Press.
- Mizumura, M. (2002): *本格小説*. Tokio: Shinchosha, y traducciones al inglés *A True Novel*, 2013, y al español *Una novela real*, 2008. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Mizumura, M. (2012). *新聞小説 母の遺産*, Tokio: Chūō Kōron Shinsha, y traducciones al inglés *Inheritance from Mother*, 2017. Other Press y al español *La herencia de la Madre*, 2015. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Shimazaki, A. (2015). *Hōzuki*. Arles: Actes Sud, y traducción al español *Hōzuki, La librería de Mitsuko*, 2017. Madrid: Nórdica.

Yamamoto, H. (1988). *Seventeen Syllables*. New Jersey: Rutgers, y traducción al español *Diecisiete sílabas*, 2021. Buenos Aires: Cúmulus Nimbus.

Yamamoto, H. (1994). Interview. *Seventeen Syllables* (pp. 71-86). New Jersey: Rutgers.

Martín Felipe Castagnet es Doctor en Letras (UNLP). Se desempeña como Docente de Literatura Norteamericana (UNLP) y (UCA). Es editor de la revista bilingüe *The Buenos Aires Review* y de la revista *Orsaí*. Asimismo, es autor de la galardonada novela *Los cuerpos del verano* (2012), Factotum Ediciones, y *Los mantras modernos* (2017), Sigilo.

**Correo electrónico:** [martinfelipecastagnet@gmail.com](mailto:martinfelipecastagnet@gmail.com)

# Poemas de Joy Harjo: una voz que espera

## Poems by Joy Harjo. A voice still waiting

Emiliana Cerrato

Mónica Cuello

Universidad Nacional De Lanús

### Resumen

Nuestro objetivo de este trabajo es analizar brevemente una selección de la poesía de Joy Harjo, autora amerindia miembro de la Nación Muscogee, a la luz de los conceptos de memoria, desarrollado por Todorov en *Los Abusos de la Memoria* (2000), e identidad, desarrollado por Grimson en *Los Límites de la Cultura* (2015). Además, complejizaremos el análisis mediante una reflexión sobre las teorizaciones de Lugones en sus artículos “Colonialidad y Género” (2008) y “Hacia un feminismo descolonial” (2010). Los discursos mencionados se pueden leer de manera interseccional, y es precisamente en aquel entrecruce donde se encuentran los poemas a analizar. A través de sus poemas, Harjo intenta recuperar una memoria silenciada y marginada que busca reconocimiento, a la vez que refleja la búsqueda identitaria de una comunidad que ha sido víctima del genocidio en manos de los colonos ingleses y por quienes, aún hoy, no se ha hecho justicia. La voz lírica interpela al lector de diferentes maneras: a través del uso de figuras retóricas, de la apelación a la memoria y la afirmación de una identidad que busca aceptación e inclusión en contextos sociales que parecen excluirla.

**Palabras clave:** identidad, memoria, poesía, feminismo decolonial

### Abstract

Our research aim is to briefly analyze a selection of poems by Joy Harjo, American Indian author and member of the Muscogee Nation, through an understanding of the concept of memory developed by Todorov in “The uses and Abuses of Memory” (2000) and the concept of identity developed by Grimson in “Los Límites de la Cultura” (The Limits of Culture) (2015). Furthermore, we will include our reflections on Lugones’ articles titled “Coloniality and Gender” (2008) y “Toward a Decolonial Feminism” (2010). The aforementioned texts are somehow intertwined and the poems we take from Harjo reside precisely within their intersectionality. Through her poetry, Harjo tries to retrieve a silenced and marginalized memory that thrives for acknowledgement, while she conveys the identity crisis of a community that has been the victim of genocide in hands of English settlers and on whom, still to this day, justice has not been served. The lyrical voice challenges the reader in many aspects; through the use of rhetorical figures, the references to memory, and the affirmation of an identity eager to find acceptance by and inclusion to social contexts that seem to ignore it.

**Key words:** Identity, Memory, Poetry, Decolonial Feminism.

En el capítulo nueve de *Poética*, Aristóteles hace una distinción entre las figuras del historiador y el poeta, por ello sostiene que “la diferencia reside en que uno relata lo que ha sucedido, y el otro lo que podría haber acontecido”. Los poemas “Remember” (1983) y “An American Sunrise” (2019) de la estadounidense Joy Harjo, miembro de la nación



Muskogee, que aquí se estudian, se presentan como un clamor que demanda un cambio. Abordamos el análisis de los poemas mencionados desde un enfoque interseccional en el que contemplamos el entrecruzamiento de los conceptos de memoria, identidad y feminismo decolonial. Para abordar el tema de la memoria consideramos lo que explica Todorov en *Los Abusos de la Memoria* (2000). Esta noción se articula con el concepto de identidad que plantea Grimson en *Los Límites de la Cultura* (2015) y, a la vez, se entrelaza con el concepto de feminismo decolonial desarrollado por María Lugones en sus artículos “Colonialidad y Género” (2008) y “Hacia un feminismo descolonial” (2010). Estos discursos se leen de manera interseccional y es precisamente en aquel entrecruce donde se encuentran los poemas a analizar.

### **Memoria**

En *Los Abusos de la Memoria* (2000), Tzevetan Todorov aborda el tema desde una perspectiva particular. La clave de lectura está dada por el epígrafe en el que cita a Jacques Le Goff, quien sostiene: “la memoria intenta preservar el pasado solo para que le sea útil al presente y a los tiempos venideros. Procuremos que la memoria colectiva sirva para la liberación de los hombres y no para su sometimiento”. A la luz de este concepto, Todorov argumenta que la memoria está amenazada. Lo explica diciendo que “tras comprender que la conquista de las tierras y de los hombres pasaba por la conquista de la información y la comunicación, las tiranías del siglo XX han sistematizado su apropiación de la memoria y han aspirado a controlarla hasta en sus rincones más recónditos.” (p.11). Es por ello, que la memoria se ve desafiada no por la supresión de la información, sino por su sobreabundancia (p.13).

Todorov subraya la interacción constante entre memoria y olvido, por ello señala que “la memoria es forzosamente una selección”, algunos rasgos se van a conservar y otros se van a marginar progresivamente (2000, p.13). Dentro de un contexto democrático la memoria se constituye como el derecho de las personas y grupos a saber y dar a conocer su propia

historia. El autor agrega que cuando los acontecimientos vividos por una persona o grupo son trágicos o excepcionales, el derecho a la memoria se torna en un deber y el testimonio se vuelve prioritario.

Entendiendo la poesía como un objeto cultural, podemos comprender lo planteado por Todorov (2000) quien sostiene que la cultura está estrechamente ligada a la memoria. Esta se articula con la voluntad, el consentimiento, el razonamiento, la creación y la libertad. En las sociedades occidentales, según señala el autor, la memoria no ocupa un lugar dominante (p.17). Entonces, ¿cómo hacer un buen uso de la memoria? En primer lugar, el autor considera sopesar “el bien y el mal de los actos” (p.21) que constituyen la memoria del pasado prefiriendo aquellos que resaltan valores positivos, por ejemplo, la paz en lugar de la guerra. Otra posibilidad es utilizar la memoria como modelo para “comprender situaciones nuevas con agentes diferentes” (p.22). De este modo el pasado se convierte en principio de acción para el presente. La memoria se presenta entonces como liberadora porque utiliza el pasado con vistas al presente, lo resignifica y lo capitaliza para construir un camino de encuentro con el otro. A esto denomina Todorov memoria ejemplar que está estrechamente ligada a la justicia (p.22).

## **Identidad**

Nos interesa articular el concepto de memoria que propone Todorov con el de identidad que plantea Alejandro Grimson en *Los Límites de la Cultura* (2015). En dicho texto Grimson explora los desafíos de la realidad intercultural de nuestro tiempo y dibuja posibles horizontes de imaginación social y política.

Cuando define la identidad, desde una perspectiva antiesencialista, Grimson considera tres aspectos clave: los atributos sociales, las relaciones interpersonales y sentimientos de pertenencia. Por atributos sociales entendemos las categorías de clase, etnicidad y ciudadanía. Estos tres aspectos no tienen una relación causal entre sí. Por ejemplo, dos personas que compartan dos de estos rasgos pueden no tener una identidad común (2015,

p.141). Grimson señala que, en un contexto histórico determinado, una sociedad dispone de un juego de herramientas identitarias que les permite a sus miembros identificarse a sí mismos y a otros. Estas herramientas nos muestran cómo una sociedad se ve a sí misma y cómo interactúan sus miembros. Éstos describen una historia social, política y cultural que forma parte del sentido común de la sociedad en cuestión. Una persona puede utilizar estas herramientas para mostrar reconocimiento, aceptación o rechazo a su interlocutor. Estas categorías que conforman la identidad pueden variar según sea el contexto histórico, geográfico o tener una relevancia social diferente, ya que, por ejemplo, el género, la etnia y la ideología forman parte de estas herramientas.

¿Cómo se manifiestan los elementos constitutivos de la identidad, los atributos sociales, las relaciones interpersonales y sentimientos de pertenencia, entre mujeres indígenas, como es el caso de Harjo? Estos atributos sociales son resaltados por el feminismo decolonial.

### **Feminismo decolonial**

La lógica decolonial que propone María Lugones en su trabajo “Colonialidad y Género” (2008) implica la consideración conjunta de las categorías raza, clase, género y sexualidad, y una contemplación de ellas que exceda los límites de lo dual/binario.

Dejando atrás la lucha de las feministas blanco-burguesas de los años 70, Lugones (2008) se reconoce como parte de una subjetividad resistente a la cual se le niega legitimidad, autoridad, voz, sentido y visibilidad. Dentro de esa subjetividad se puede ubicar a las existencias colonizadas, generizadas racialmente y oprimidas, es decir, las *mujeres de color*: una coalición orgánica entre mujeres indígenas, mestizas, mulatas, negras.

Lugones (2008) propone la convergencia de dos marcos de análisis diferentes. Por un lado, retoma los conceptos desarrollados por los feminismos negros de Estados Unidos y los feminismos del Tercer Mundo. Por el otro, recupera (y problematiza) el modelo de la colonialidad del poder propuesto por Anibal Quijano, ya que le aporta una lógica de ejes estructurales desde la cual comprender los procesos que intervienen en el entrelazamiento

de la producción de raza y género. A partir de aquella convergencia, desarrolla el concepto de «sistema moderno-colonial de género», que sostiene que el poder capitalista, eurocentrado y global está organizado distintivamente alrededor de dos ejes: la colonialidad del poder y la modernidad.

El término *colonialidad*, según Lugones, se refiere a la lógica de poder y control concordante con las formas de colonialismo que sigue operando y reproduciéndose en los países ya independizados. La propuesta descolonizadora de esta autora comprende, por tanto, la resistencia y erradicación de esas formas de control y poder. La colonialidad no se reduce únicamente a una clasificación racial, sino que es un aparato que “permea todos los aspectos y todas las áreas de la existencia social, además que constituye la forma más efectiva de la dominación social” (2008, p. 79).

Por una parte, la colonialidad del poder hace referencia a la raza como la naturalización de una estructura de dominación impuesta sobre las poblaciones nativas y afrodescendientes durante los procesos de colonización. A partir de esta noción de *raza*, los colonizadores establecieron una relación de poder y jerarquía sobre los colonizados, basada en la supuesta superioridad de la población europea. Además, esto dio lugar a la construcción de la subjetividad hegemónica: varón blanco, heterosexual según señala Lugones (2008). Por otra parte, la colonialidad del género implica la brutalización, el abuso y la deshumanización de todas las mujeres que no responden al concepto de *mujer* en tanto mujer blanca, burguesa, heterosexual. La lógica de la separación categorial, como explica Lugones (2008), habilita la violencia contra las mujeres que no entran en la categoría de *blancas* y *heterosexuales*, dejando como resultado una ausencia.

El dimorfismo sexual, la dicotomía hombre/ mujer, el heterosexualismo y el patriarcado funcionan como elementos fundacionales de la dominación capitalista eurocentrada. Esta forma de conocimiento fue impuesta como la única racionalidad válida, y consolidó una concepción de humanidad que dividió a toda la población en dos grupos: superior e inferior, racional e irracional, primitivo y civilizado, tradicional y moderno (2008).

En resumen, la propuesta de Lugones consiste en identificar los diversos sistemas de dominación que surgen del entrecruce del capitalismo y el patriarcado, con la intención de generar una nueva visión que modifique la perspectiva del universalismo moderno eurocentrado en pos de resaltar todas las existencias invisibilizadas.

### **Joy Harjo y sus poemas**

El *National Women's History Museum* nos presenta a la poeta Joy Harjo como la primera nativa americana en ser distinguida como Poeta Laureada de los Estados Unidos desde 2019 hasta 2022. Harjo, reconocida poeta, activista y música, es miembro de la Nación Muscogee, nació en 1951 en Tulsa, Oklahoma. La autora tiene más de diez volúmenes publicados, entre los que se encuentran libros de poemas, obras de teatro, no ficción y literatura infantil. En la actualidad, Harjo se desempeña como la primera Artista en Residencia del Bob Dylan Center.

Este trabajo toma como objeto de análisis los poemas "Remember", que forma parte del volumen *She Had Some Horses* (1983), y "An American Sunrise", incluido *An American Sunrise: Poems* (2019).

Harjo define a "Remember" ("*Recuerda*") como un poema vivo (*live poem*). En una entrevista, explica que para ella "la poesía se trata de escuchar, disfrutar del saber quién soy y de dónde vengo, de mis ancestros, de las plantas que me han alimentado y cómo dialogan conmigo".

Entre los recursos literarios que el poema nos muestra, podemos encontrar la personificación, la repetición y el encabalgamiento. Vemos algunos ejemplos de personificación cuando hace referencia a "each of the star 's stories" (*la historia de cada estrella*) o "the sun's birth at dawn" (*el nacimiento del sol al alba*). También se pueden encontrar ejemplos de encabalgamiento: "Remember the sun 's birth at dawn, that is the strongest point of time" (*Recuerda el nacimiento del sol al alba/ es el punto más fuerte del tiempo*). El uso del modo imperativo le da al poema un tono de súplica, de ruego como lo

muestra el uso de los siguientes verbos: “remember”, “know”, “talk”, “listen” (*recuerda, sabrás, habla, escucha*). La repetición de la palabra “remember” (*recuerda*), reiterada dieciséis veces a lo largo del texto, expresa una súplica que pone el acento en la memoria. Una memoria que, como señala Todorov, está ligada a la necesidad de justicia para el pueblo Muscogee y que utiliza el pasado con vistas al presente, lo resignifica y lo capitaliza para construir un camino de encuentro con el otro. La figura del otro se plasma en el carácter de poema vivo que Harjo le da a la composición. A través del modo imperativo elegido por Harjo, el poema dialoga constantemente con un interlocutor y busca generar una respuesta. En estos ejemplos se puede ver cómo la voz lírica urge al lector a continuar la lectura y apela a despertar emociones. En “Remember”, se puede ver cómo la voz lírica hace una clara referencia a la diversidad plasmada en las diferentes etnias de las “personas”, no solo mujeres, “de color”: “Remember the earth whose skin you are:/ red earth, black earth, yellow earth, white earth/ brown earth, we are earth.” (*Recuerda la tierra, cuya piel eres:/ tierra roja, tierra negra, tierra amarilla, tierra blanca,/ tierra marrón, nosotros somos tierra*). Resaltando lo diverso por sobre lo binario, según plantea Lugones en su trabajo. En síntesis, “Remember” es un poema en el que la voz poética rinde tributo a la madre naturaleza y a la persona humana como parte de un todo ancestral que vive en armonía con el medio ambiente. Además, hace una fuerte apelación a la memoria, una memoria activa que permita construir un mejor porvenir.

Por su parte, “An American Sunrise” (*Un Amanecer Americano*) utiliza la primera persona del plural para hablar en clave de comunidad, para alzar la voz como pueblo Muscogee. Entre los recursos literarios que el poema nos muestra podemos también encontrar el encabalgamiento: “Easy if you played pool and drank to remember to forget. We/ Made plans to be professional—and did. And some of us could Sing/ When we drove to the edge of the mountains, with a drum.” (Era fácil si jugabas al billar y tomabas para acordarte de olvidar. Nosotros/ Hicimos planes para ser más profesionales. Y lo logramos. Y algunos de nosotros Cantábamos/ Cuando al dirigirnos a la montaña, con tambores.). Además, Harjo hace un

uso particular de las mayúsculas, quizás para resaltar términos que considera importantes: “ready to Strike”, “if you were Straight” o “a little Gin” (“*listos para Atacar*”, “*Si hacías las cosas Bien*”, “*un poco de Gin*”). También se puede señalar que el pronombre “We” (*Nosotros*), casi siempre en mayúscula, puede ser usado para marcar la identidad amerindia en contraste con una supremacía blanca (*White*, en inglés) hegemónica.

Las ideas de lucha y resistencia se reflejan en los versos: “We were running out of breath” (*Nos estábamos quedando sin aliento*) o “We Were surfacing the edge of our ancestors’ fights” (*Estábamos saliendo a la superficie de la lucha de nuestros ancestros*). La figura del otro como un enemigo también se refleja en “We Were the heathens, but needed to be saved from them” (*Éramos los paganos, a la vez que debíamos salvarnos de ellos*) y en “Sin Was invented by the Christians, as was the Devil, we sang” (*El Pecado/ fue inventado por los Cristianos, así como el Diablo, cantábamos*). La dicotomía nosotros/ellos está latente en el poema. En los versos “a little Gin/ Will clarify the dark, and make us all feel like dancing” (*un poco de Gin/ podría aclarar la oscuridad y darnos a todos las ganas de bailar*), y “Easy if you played pool and drank to remember to forget” (*Era fácil si jugabas al billar y tomabas para acordarte de olvidar*) se ve la presencia del alcohol como un modo de consuelo y distracción que solo contribuye al mayor sometimiento del pueblo Muscogee. La promesa del sueño americano pareciera estar plasmada en el título, mientras que la imposibilidad de su concreción se refleja en el último verso: “Forty years later and we still want justice. We are still America. We.” (*Cuarenta años han pasado y nosotros aún exigimos justicia. Nosotros aún somos América. Nosotros.*). La voz lírica enfatiza su pertenencia a una nación que ignora sus reclamos.

### **Conclusiones**

En ambos poemas, la voz poética construida por Harjo habla en clave de feminismo decolonial en tanto critica la destrucción y desterritorialización violenta de los pueblos indígenas en manos de los colonizadores. A través de sus poemas, Harjo refleja cómo los

colonizadores han tratado a su pueblo como incivilizados, satánicos, infantiles, agresivos, descartables.

La poesía de Harjo, en tanto expresión artística, funciona no sólo como un canal de resistencia, sino también como representación del proceso mediante el cual el conocimiento surge y se disemina a partir de las relaciones entre personas en estrecho vínculo con la naturaleza: "We/ Made sense of our beautiful crazed lives under the starry stars" (American Sunrise) (*Nosotros/ le dábamos sentido a nuestras vidas hermosas y caóticas bajo las estrellas estrelladas*). Harjo escribe con dos propósitos: por un lado, la finalidad de legitimar la historia de su pueblo, una historia que ha sido (y sigue siendo) sistemáticamente ocultada y enterrada por la supremacía blanca, capitalista, heteronormativa: "We/ Were the heathens, but needed to be saved from them" (American Sunrise) (*Nosotros/ éramos los paganos, a la vez que debíamos salvarnos de ellos*). Por el otro, escribe para dar testimonio de lo que no debe olvidarse o descuidarse. La naturaleza: "Remember the wind. Remember her voice" (*Recuerda el viento. Recuerda su voz.*); los ancestros: "Remember your birth, how your mother struggled/ to give you form and breath." (*Recuerda tu nacimiento, cómo tu madre luchó/ para darte forma y vida*); el prójimo: "Remember that you are all people and that all people are you." (*Recuerda que eres todas las personas, y que todas las personas son tú.*). Las citas mencionadas construyen la identidad de esta voz lírica que representa a la nación Muscogee.

Retomando los conceptos de Aristóteles sobre la poesía que inician este trabajo podemos decir que Harjo, a través de sus poemas, hace "afirmaciones que son universales", expresan "mayor dignidad" y se emparentan con el pensamiento filosófico (33). Estos poemas establecen lazos de unión entre personas y pueblos sometidos a una colonialidad que sigue ejerciendo su poder.

### Referencias

Aristóteles. (2005). *Poesía*. Nueva York. Barnes & Noble Books. Chicago



Alexander, K. L. (2019). *Joy Harjo*. National Women's History Museum.

[www.womenshistory.org/education-resources/biographies/joy-harjo](http://www.womenshistory.org/education-resources/biographies/joy-harjo).

Grimson, A. (2011). *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.

Harjo, J. (s.f.) <https://www.womenshistory.org/education-resources/biographies/joy-harjo>

Harjo, J. (s.f.) "An American Sunrise" <https://poets.org/poem/american-sunrise>

Harjo, J. (s.f.) "Remember" <https://www.womenshistory.org/education-resources/biographies/joy-harjo>

Lugones, M. (2008). Colonialidad y género. En *Tabula Rasa*, 9, julio-diciembre (2008), pp. 73-101. ISSN 1794-2489. Disponible en:

<http://www.scielo.org.co/pdf/tara/n9/n9a06.pdf> [Consultado 07-09-2022]

Lugones, M. (2010). Hacia un feminismo descolonial. En *La manzana de la discordia*, 6 (2), julio-diciembre (2011), pp. 105-119. DOI:

<https://doi.org/10.25100/lamanzanadeladiscordia.v6i2.1504>

MLA – Alexander, Kerri Lee. (2019). *Joy Harjo*. National Women's History Museum, 2019.

Fecha de acceso: 24/08/22.

Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.

Mónica B. Cuello es Magíster en Inglés con Orientación en Literatura Angloamericana, UNC. Docente-investigadora de la UNLa donde se desempeña como docente de Inglés lectocomprensión y Literatura de los Países de Habla Inglesa I y II. Además, co-dirige un equipo de investigación que estudia la anglofonía y sus manifestaciones en el conurbano bonaerense; y otro que estudia la enseñanza de lecto-comprensión en lenguas extranjeras.  
**Correo electrónico:** lic\_mcuello@yahoo.com.ar

Emiliana Cerrato es Traductora Pública en Idioma Inglés, UNLa. Forma parte de un equipo de investigación cuyo proyecto investiga acerca de la traducción feminista, el lenguaje como productor de realidad y perpetuador de los estereotipos de género. Participa activamente de seminarios y talleres con la finalidad de profundizar sus conocimientos en torno a las temáticas mencionadas.

**Correo electrónico:** emily.cerrato@hotmail.com

# Parodia y deconstrucción posmoderna en *los últimos días de Judas Iscariote*, de Stephen Adly Guirgis

## Parody and postmodern deconstruction in *the last days of Judas Iscariot*, by Stephen Adly Guirgis

Martina Colombres

Universidad Nacional de Tucumán

### Resumen

La obra teatral *Los últimos días de Judas Iscariote*, escrita por Stephen Adly Guirgis y llevada a escena en 2005, deconstruye el lugar que Judas Iscariote ocupa en el imaginario colectivo, valiéndose de una actitud crítica, cuestionadora y hasta irreverente (Bauzá, 2003) hacia lo establecido y lo consagrado, propia de la Posmodernidad. Con un proyecto estético que apunta al humor irónico y al absurdo, la obra de Adly Guirgis puede enmarcarse en lo que Linda Hutcheon (1993) denomina "parodia posmoderna", en tanto se presenta una serie de supuestos sobre los personajes y temas, que son deconstruidos críticamente para luego ser reelaborados nuevamente de forma creativa. En el proceso de reconstrucción, el dramaturgo da cuenta –tanto en el texto dramático y como en la puesta en escena– de una serie de recursos que Hugo Bauzá reconoce como propiamente posmodernistas: la fragmentariedad en las escenas, el quiebre en el uso tradicional de la lengua, la desacralización de figuras religiosas y personalidades consagradas por la historia, la presencia del teatro dentro del teatro, entre otras.

**Palabras clave:** posmodernismo, parodia, deconstrucción, teatro norteamericano

### Abstract

The play *The Last Days of Judas Iscariot*, written by Stephen Adly Guirgis and staged in 2005, deconstructs the place that Judas Iscariot occupies in the collective imagination by using a critical, questioning and even irreverent attitude (Bauzá, 2003) towards the established and the consecrated, a tactic which is characteristic of Postmodernism. With an aesthetic project that aims at ironic humor and absurdity, the work of Adly Guirgis can be framed in what Linda Hutcheon (1993) calls "postmodern parody", insofar as a series of assumptions are presented about the characters and themes, which are critically deconstructed to be later creatively reworked again. In the process of reconstruction, the playwright uses -both in the dramatic text and in the staging- a series of resources that Hugo Bauzá recognizes as postmodernist: the fragmentary nature of the scenes, the break in the traditional use of language, the desacralization of religious figures and personalities consecrated by history, and the presence of the theater within the theater, among others.

**Keywords:** Posmodernism, Parody, Deconstruction, American Theater

### Introducción

En marzo de 2005, Stephen Adly Guirgis lleva a escena su obra *Los últimos días de Judas Iscariote*, producida por *LABrinth Theater Company* y *The Public Theater* y dirigida por Philip Seymour Hoffman. En ella, una serie de personajes dispares —que van desde figuras originales hasta personajes públicos e históricos como la Madre Teresa, Freud o Santa

Mónica— son convocados en el Purgatorio (llamado, en esta obra, *Hope*) a fin de participar en un controversial juicio en contra del traidor Judas Iscariote. La abogada defensora, Fabiana Aziza Cunningman, buscará probar al jurado que Judas no es merecedor del Infierno, en el que parece encontrarse —y la palabra parece es importante aquí—, en estado catatónico desde su suicidio.

*Los últimos días de Judas Iscariote* puede ser abordada, tanto por el tratamiento de temas presentes en el texto dramático como por los recursos que despliega en su representación, en el marco de una estética posmoderna. Su carácter paródico y desacralizador, la deconstrucción crítica del pasado (Hutcheon, 1993) y supuestos consagrados, el manejo del absurdo y el humor y la pluralidad de puntos de vista nos permiten hablar de una parodia posmoderna, considerando al mismo tiempo que “la parodia es otra de las notas características de la posmodernidad” (Bauzá, 2003, p. 95).

### **I. “¡Creo, porque es absurdo! ¡Es seguro porque es imposible!”**

La desacralización a la hora de deconstruir ciertos supuestos casi dogmáticos del pasado —en este caso, la condena al Infierno de Judas Iscariote— es una constante en la obra teatral que nos ocupa. Esta se fundamenta, principalmente, en tres características que Hugo Bauzá (2003) reconoce como propias del teatro posmoderno: la idea de simulacro, la humanización y el *destronamiento* (p. 98) de héroes y figuras consagradas, y el uso del absurdo y el humor en el tratamiento de temas serios o solemnes.

En primer lugar, nos remitiremos a la idea de simulacro, que Bauzá entiende como “mostrativo de la unanimidad del mundo y de la falta de verdad del sujeto que lo expresa” (p. 97). El simulacro nos habla de una falsificación, una simulación, de la puesta en escena de una ficción. En este sentido, el gran simulacro presente en la obra es el juicio de Judas en sí mismo, el cuál puede ser entendido a su vez como un espectáculo, un teatro dentro del teatro. Apenas comenzar la obra, el espectador y los mismos personajes ponen en tela de juicio el valor y la legitimidad del procedimiento jurídico que se está llevando a escena: el Juez Littlefield dista mucho de ser imparcial, negándose desde un principio a presenciar la defensa

de Judas; El Fayoumy, representante de los intereses del Cielo y contraparte de Cunningam, no deja de coquetear con la abogada defensora y ha perdido su licencia tras la *americanización del Más Allá*; los resultados parciales del juicio, a falta de papel, son escritos en la mano. No podemos perder de vista, a su vez, que los personajes que llevan a cabo el juicio son habitantes del Purgatorio, por lo que no hay una autoridad real que legitime el procedimiento. “¡Usted vive aquí con nosotros —le recuerda la abogada Cunningan al Juez— usted no sabe más de la ley de Dios que cualquiera en esta corte!” (Adly Guirgis, 2006, p. 17). De esta forma, y desde el primer momento, el juicio queda desacreditado y reducido al carácter de espectáculo.

A lo largo del juicio, serán llamadas al entrado diversos personajes que el espectador reconocerá: la Madre Teresa de Calcuta, Sigmund Freud, Simón el Zelote, Poncio Pilato, Caifás el Mayor, Santo Tomás, entre otros. Atendemos aquí a un *destronar de héroes*, que “se erige de igual modo como un *topos* de la posmodernidad, que alcanza también al teatro.” (Bauzá, 2003, p. 98). Tanto la Madre Teresa como Sigmund Freud son cuestionados y su integridad puesta en duda por los abogados de ambas partes; a la primera, Cunningman le reprocha su posición con respecto al aborto y la aceptación de fondos de dudosa procedencia; a Freud, El- Fayoumy le recuerda su adicción a la cocaína. Pero, así como el posmodernismo destrona y cuestiona figuras consagradas por la historia y la tradición, también tiende a humanizar a aquellos a los que el devenir histórico parece haber caratulado como *villanos*. Si bien Judas (quien ni siquiera participa en su propio juicio) es el principal ejemplo de esto, encontramos otros personajes que reciben también su cuota de humanización y reivindicación: Caifás el Mayor, Sumo Sacerdote partícipe en la condena de Jesús, Poncio Pilato y Satanás (apodado por el Juez como *Lou*).

Conviene retomar aquí el término *desacralización*, si tenemos en cuenta que muchas de las figuras consagradas que se *rebajan* de algún modo a la condición de personas ordinarias son consideradas *santas* por la Iglesia Católica y la tradición cristiana en general. Siguiendo esta línea, un recurso que contribuye a desacralizar a dichos personajes canonizados es el humor. Muchas escenas cómicas son protagonizadas por ellos, como el episodio en que Bailiff, quien

ha ocupado momentáneamente el lugar del Juez, intenta comenzar a interrogar a la Madre Teresa, pero esta no logra oír lo que el abogado quiere decirle.

Bailiff: Nombre.

Madre Teresa: ¿Dijo algo?

Bailiff: ¿Nombre?

Madre Teresa: ¿Qué?

Bailiff: ¿Su nombre, por favor, señora?

Madre Teresa: Ah. Sí. (se fija en su reloj) 10:45. ¿Okay?<sup>1</sup> (Adly Guirgis, 2006, p.23)

Un aspecto que aporta al humor es el lenguaje empleado por los personajes. Bauzá afirma que el teatro posmoderno hace uso de un *lenguaje soez* (p. 192). La obra de Adly Guirgis está llena de insultos, expresiones vulgares, y un habla que nos remite al habla urbana de las calles de Nueva York. Scott Mathew Woltz (2009) afirma: “Guirgis, originario del Upper West Side, es conocido por su estilización del lenguaje al estilo de las calles de Nueva York y su exploración de personajes que la sociedad ha desechado” (p. 6). Woltz sostiene también que este “uso poco convencional de la profanidad a través del urbano vernacular” (p. 9) permite que la obra mantenga un ritmo rápido, a la vez que posibilita a los espectadores relacionarse con los personajes fuera de la representación religiosa e icónica que ya conocen —un ejemplo de esto es el monólogo de Santa Mónica, casi al principio del acto primero. Además, asegura que el lenguaje ofrece tintes de humor en una obra con un tono que es, muchas veces, *oscuro*. El absurdo y el sinsentido juega también un papel importante en la desacralización de supuestos y dogmas, muchos de ellos religiosos. En el acto uno, encontramos un diálogo significativo que pone de manifiesto el modo en que la obra se construye a partir de absurdos.

Juez Littlefield: ¿Alguna vez ha conocido a Dios, Cunningham?

Cunningham: No sé si creo en Dios.

Juez Littlefield: Recién me ha entregado una orden judicial firmada por él, y aun así, ¿usted no sabe si cree?

---

<sup>1</sup> La traducción de las citas de la obra de Adly Guirgis y de la bibliografía en inglés es propia.

Cunningam: Correcto. (Adly Guirgis, 2006, p. 16)

El hecho de que un personaje dude de la existencia de Dios incluso encontrándose en el Purgatorio, y tras obtener un documento firmado por Él mismo, da cuenta del uso que el dramaturgo hace del absurdo, que en muchas ocasiones es reconocido por los personajes.

## II. “¿Sabes qué es la desesperanza, chico?”

Ahora bien, tanto el humor como el absurdo en la Posmodernidad buscan de algún modo “disfrazar la angustia y la desazón que caracterizan al hombre de nuestros días” (Bauzá, 2003, p.95). Es por eso que, si bien la obra posee elementos humorísticos y cómicos que evitan que la puesta en escena se convierta en una suerte de melodrama o que caiga en un tono profundamente sentimental, sí nos encontramos con escenas que suscitan la reflexión y vuelven la mirada sobre el hombre y su vulnerabilidad. La desesperación, desolación o desesperanza —el término empleado en el texto dramático es *despair*— recorren la obra como un leitmotiv, y es a esta a la que se le atribuye el accionar de Judas Iscariote en sus últimos días. Es la desesperanza lo que lo lleva a no buscar el perdón de Dios y, finalmente, a quitarse la vida.

Los momentos en que los personajes reflexionan sobre la desesperanza son aquellos que aportan un corte reflexivo y más emotivo a la obra. Cabe destacar que el personaje que mueve mucho de estos momentos es el personaje de Jesús, que parece no caer en aquella desacralización de la que son víctimas otras figuras religiosas. La escena final, en la que se produce un intercambio entre Judas y Jesús, es una de las más conmovedoras de la puesta en escena. Sin embargo, y como se mencionó anteriormente, estos momentos se cortan siempre con episodios más humorísticos —en este caso, la aparición de Butch, un estadounidense fanático de la cerveza que compara su remordimiento tras la traición a su mujer con la situación de Judas.

## III. “¡Moción para apelar!”

Otro aspecto importante en la posmodernidad es la imposibilidad de rescatar del pasado una verdad única, una sola perspectiva o lineamiento con el cual volver la mirada hacia atrás. Hay, en cambio, una pluralidad de puntos de vista que recoge meros fragmentos e hipótesis (Bauzá, 2003) a través de los cuales, en este caso, el espectador irá construyendo su propia opinión en torno a lo representado en escena. Bauzá afirma:

(...) tiene que ver con el sentido de poner en escena lo fragmentario, los esconzos, el planteamiento de ángulos insignificantes —pero no por ello insustanciales— desde los cuales puedan plantearse nuevos puntos de vista, así como finales ambiguos —y muchas veces abiertos— que exigen necesariamente la participación del contemplador (p. 98)

La fragmentariedad se ve en la obra a través de la intercalación de testimonios disímiles y de escenas del presente y el pasado de manera espontánea, lo que puede generar en ciertas ocasiones confusión y ambigüedad. El hecho de que un actor pueda interpretar a varios personajes (otras obras teatrales posmodernas, como *Ángeles en América*, de Tony Kushner, hacen uso también de este recurso), contribuye a un ingreso *anárquico* al escenario (Bauzá, 2003) que puede aumentar esta confusión de lo plural y fragmentario.

A lo largo de la obra, el espectador atiende a numerosos puntos de vista en torno a la figura de Judas Iscariote, que intentan responder al dilema de si este merece o no la salvación. La pluralidad de voces y lo fragmentario en los textos posmodernos lleva en la mayoría de los casos a un final abierto, donde el destino de los personajes no se explicita, y esta obra no es la excepción. Hacia el final de la obra, el público descubre que esta polifonía de voces no es otra cosa que un sinsentido más: el resultado del juicio, que falla en contra de Judas, no tuvo nunca la facultad ni el poder de determinar el destino del condenado. Judas nunca ha estado en el Infierno, sino que ha creado su propio Purgatorio del cual se niega a salir, al sentirse abandonado por Dios.

## Conclusión

*Los últimos días de Judas Iscariote* se nos presenta como un despliegue de escenas donde lo humorístico y lo emotivo, lo absurdo y lo solemne, los dogmas y las verdades fragmentarias se entremezclan para dar lugar a lo que conocemos como parodia posmoderna.

Esta parodia de supuestos ya consagrados y casi dogmáticos, en este caso en torno a la figura de Judas Iscariote, demanda un espectador activo que no puede mostrarse indiferente ante la pluralidad de voces contrapuestas que son llevadas a escena, convirtiéndose así en Juez indirecto del juicio, podríamos considerar, más controversial en la historia de la humanidad.

## Referencias

Adly GuirGIS, S. (2006). *The last days of Judas Iscariot*. New York: Dramatists Play Service Inc.

Bauzá, H. (2003). *La posmodernidad en el teatro*. En J. Dubatti (comp.) *De los dioses hindúes a Bob Wilson* (94-107). Buenos Aires: Libros del Rojas,

Hutcheon, L. (1993). La política de la parodia posmoderna. En *Criterios. Edición especial de homenaje a Bajtín*. La Habana, julio, 187-203.

Woltz, S.M. (2009). *The role of Judas Iscariot in Stephen Adly Guirgis' The Last Days of Judas Iscariot: a production tesis in acting and the actor director relationship* (tesis de maestría)

Towson University, Maryland. Disponible en:

[https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool\\_theses/2656](https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_theses/2656)

Martina Colombres es Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Tucumán. Se desempeña como docente en el Nivel Secundario y capacitanda en la cátedra de Literatura Anglosajona en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán.

**Correo electrónico:** [martinacolombres16@gmail.com](mailto:martinacolombres16@gmail.com)



# ***Taxi Driver* (1976) y *Cruising* (1980): perfiles del cruzado posindustrial en el cine neoyorquino de la década del setenta**

## ***Taxi Driver* (1976) And *Cruising* (1980): Sides of the Post-industrial Crusader in New York Cinema During the Seventies**

**Marina Conde De Boeck**

Universidad Nacional de Tucumán

### **Resumen**

Desde comienzos de la década del setenta, la guerra con Vietnam, el escándalo de Watergate, la recesión que en la posguerra puso fin a la expansión económica. El sueño americano, sólidamente incrustado en el colectivo estadounidense, parecía más inalcanzable que nunca. Este escepticismo hallará su escenificación en todos los ámbitos de la cultura, con el cine ocupando un lugar preponderante. En esta ponencia se plantea una lectura comparativa entre *Taxi Driver* (1976) de Martin Scorsese y *Cruising* (1980) de William Friedkin. Los protagonistas de ambas películas se construyen como cruzados posindustriales dentro del submundo de la Nueva York de los setenta que demostró en los tugurios nocturnos la corrupción de ese sueño. Sin embargo, a pesar de que los periplos morales de ambos personajes parezcan en primera instancia paralelos, en realidad, avanzan en direcciones distintas: sus caminos se interceptan sólo en la *katabasis* (el descenso al repertorio de geografías ocultas de la ciudad: los bares *leather gay*, los cines porno, los rincones más oscuros del Central Park), pero sus motivaciones y resoluciones son diametralmente opuestas. Mientras que Travis Bickle, el veterano de guerra, se purifica al devenir *vigilante*, Steve Burns, el policía, se degrada para ascender en el *cursus honorum* del precinto. Haremos uso de herramientas de la narratología (Greimas) y nociones provenientes de la filosofía del cine de Ángel Faretta, en especial sus estudios sobre la representación del mal en el cine neoyorquino de la década del setenta.

**Palabras clave:** Cine neoyorkino, años setenta, narratología

### **Abstract**

During the early seventies, the Vietnam War, the Watergate Scandal, the recession that in the post-war era put an end to the economic expansion, the unemployment, the gentrification and the resulting precarity in the big cities started to discolor the national *ethos* of the old United States. The American dream, sturdily embedded in the country's collective psyche, seemed more out of reach than ever. This skepticism would find its staging in all cultural fields, with cinema leading the scene.

This paper outlines a comparative reading between *Taxi Driver* (1976) by Martin Scorsese and *Cruising* (1980) by William Friedkin. The main characters in both films are built as post-industrial crusaders within New York's underworld in the seventies that showed in its nocturnal slums the corruption of that dream. Despite the fact that both characters' moral journey would seem parallel at first glance they actually progress in different directions: their paths only cross in the *katabasis* (the descent to the repertoire of the city's hidden geographies: the leather gay bars, the porn theaters and the darkest corners of the Central Park), but their motivations and destinations are diametrically opposite: while Travis Bickle, the war veteran, purifies himself by choosing the vigilante's path, Steve Burns, the cop, breaks bad in order to climb up the precinct's *cursus honorum*.

We will resort to tools of narratology (Greimas) and notions derived from Ángel Faretta's philosophy of film—especially, his studies about the representation of evil in New York cinema during the seventies.

**Keywords:** New York cinema, 70s, narratology

### **Taxi Driver (1976)**

“Un híbrido entre un film de horror urbano, una película de carretera urbana y un psicodrama de trasfondo neo-noir” (p. 41), dijo Amy Taubin (2012). Filmada durante una fuerte ola de calor en ocho semanas del verano del setenta y cinco, *Taxi Driver* (1976) narra la historia de un veterano de Vietnam que deambula por las calles de una Nueva York expresionista y luciferina. Insomne, Travis Bickle (Robert De Niro) toma el puesto de taxista, trabajo que lo ubica en la exploración de una topografía infernal. En su errante vagar por la ciudad, se encuentra con una serie de personajes que encauzan lo que terminará constituyendo una inevitable campaña contra el Mal. Dos de ellos son Iris (Jodie Foster), una prostituta de doce años, y Betsy (Cybill Shepherd), trabajadora en la campaña para el candidato presidencial Palantine. El constante monólogo interno de Travis al estilo de Holden Caulfield acompaña cada escena agregando otra faceta de sentido.

Sumido en la depresión, Paul Schrader escribe este guión como una forma de autoterapia, una suerte de rito psicomágico que le permite exorcizar un demonio interno: “Me di cuenta que, si puedo escribir sobre él, no voy a convertirme en él, y funcionó. Mientras escribía sobre él, éste se desprendía cada vez más de mí”, confesó el guionista (2019) durante un seminario. Recomendado por Brian De Palma, Schrader cede su guión a Martin Scorsese, quien había ganado reconocimiento gracias a *Mean Streets* (1973), para que lo traduzca al plano fílmico.

### **Cruising (1980)**

En el verano de 1979, un cuerpo cercenado es encontrado en el río. Nueva York se erige como Sodoma a orillas del Hudson. Siete años después de *El Exorcista*, William Friedkin traslada a la pantalla grande otra novela: *Cruising* (1970) del reportero del *New York Times* Gerald Walker. En esta reescritura abyecta del cine *noir*, el policía encubierto Steve Burns (Al Pacino) se introduce en la subcultura sadomasoquista de los bares *leather gay* del sur de Manhattan a la caza de un asesino serial cuyas únicas víctimas son hombres que frecuentaban estos ambientes.

La polémica se presentó desde el momento mismo en que se filtró el guión y llegó a manos de un columnista de *Village Voice*, protestas multitudinarias se congregaron en el set de grabación para impedir que se llevara a término la película. En un contexto en que el movimiento por la lucha de los derechos LGBT estaba en su auge y la aparición de los primeros casos de SIDA comenzaba a oscurecer el panorama, *Cruising* (1980) fue catalogada como una película descaradamente homofóbica, un “brillante ejemplo del proyecto de explotación” (p. 13), según Alexander Wilson (1981), de los medios masivos para exponer la cultura marginalizada, vaciarla de sus contenidos radicales y adosarla a la cultura *mainstream*.

### **Bienvenidos a la Ciudad del Miedo: Nueva York y la crisis**

Jonathan Mahler (2005) en sus crónicas *The Bronx is Burning* escribe: “El término clínico, crisis fiscal, no representaba la cruda realidad. Crisis espiritual era una mejor aproximación” (p. 6). Desde comienzos de la década, la calidad de vida en la ciudad empezó a declinar con inusitada rapidez. Para el año setenta, la alta tasa de criminalidad y los desórdenes sociales ya singularizaban a la metrópolis. Prostitutas y proxenetas, drogadictos y traficantes pululaban por Times Square y el Central Park se había convertido en epicentro de atracos y violaciones. Los edificios del *downtown* abandonados por la clase media en su peregrinación a los suburbios se encontraban ahora ocupados por aquellos mismos personajes marginales. Por si fuera poco, bajo la alcaldía de Abraham Beame, la ciudad entró en uno de los momentos más bajos en la historia de su economía. A mediados de 1975, la crisis fiscal estaba en su auge, con una deuda de cientos de millones de dólares. La ciudad se enfrentaba a las huelgas de los trabajadores de la basura, apagones, un descenso demográfico y una corrupción policial desenfrenada. La sombra de la bancarrota oscurecía las ruinas de la ciudad. En junio de este mismo año los sindicatos imprimieron y distribuyeron un millón de panfletos por los aeropuertos dando la “bienvenida” a los turistas a la Ciudad del Miedo.

Distinta a la de Frank Sinatra, Woody Allen y Simon & Garfunkel; opuesta pero en cierto modo anticipada por el mundo que revive la espectral *Mad Men*, la Nueva York de Scorsese y Friedkin es una zona de guerra, un espacio esencialmente nocturno, cargado de las

erupciones de una sexualidad reprimida por décadas y poblado por un bestiario inacabable de personajes subterráneos que se ocultan de la luz del sol. “Todos los animales salen a la noche” (1976) se decía a sí mismo Travis Bickle en su perpetuo monólogo.

### ***Locus nefastus: el Mal y la Urbe***

Según James Lewis Hoberman (2011), “la paria de Estados Unidos, un pozo ciego moral festoneado de grafitis, derrochadora y plagada de delitos”, delirante y enfurecida, la Urbe se transforma en el espacio perfecto para la concreción del voyeurismo neoyorkográfico de Scorsese y la catexis paterna de Friedkin.

Filmadas y situadas en locaciones similares (*Taxi Driver* en la zona de *Times Square* y *Cruising* en el *Meatpacking District*), la ciudad en las dos películas se forja como topografía caótica, es una materialización de la sordidez en la sociedad de ese tiempo y una proyección a escala de la psiquis de los personajes. Así, el “justiciero” protagonista se encuentra a sí mismo en la geografía urbana y descubre un mapa interior de sus propias tensiones psicológicas. De la ciudad física, se erige una ciudad mental.

La percibida perversión sexual, el crimen y la violencia configuran el mundo abisal que los protagonistas describen con su voz (en el caso de *Taxi Driver*) o del cual son testigos (en *Cruising*).

Con el sueño americano desplazado a los suburbios, el *downtown* cae en la obsolescencia, provocando un déficit inmobiliario que genera una tugurización en las zonas más céntricas de la ciudad. Estos tugurios son la *mise en scène* de la perversión simbolizada en ambas películas. El intruso se infiltra en ellos para “destruirlos” y, de alguna forma, destruirse desde adentro refugiado por los medios que lo ayudan a movilizarse y a distanciarse de la escena: ambos patrullan las calles, uno protegido por el vehículo; el otro, por su disfraz. En una serie de movimientos auto-aisladores, Bickle y Burns se internan en el corazón de las tinieblas.

El Mal se construye en la ciudad como *lo Otro*, ajeno y, supuestamente, contrario al protagonista que hace a la vez de agente de la acción y punto de perspectiva a través del cual el espectador interactúa *tête à tête* con la sordidez en la que éste se ve inmerso. La inversión

de la sexualidad (la prostitución infantil y el submundo *leather gay*) y la violencia amenazan la integridad de la realidad psíquica de los personajes porque materializan lo más oculto de sus subconscientes. “Es como si la ciudad entera estuviese infectada con una ira homicida” (Taubin, 2012, p.63).

Ángel Faretta (2007) habla sobre los tópicos friedkinianos. Este fragmento se refiere a *To Live and Die in L.A.* (1985), pero es aplicable también a los filmes que estamos analizando:

[...] la utilización de lo decorativo, lo vestimentario, el mobiliario y la arquitectura de las casas y los edificios por los que se mueven sus personajes se vuelve, plásticamente, una parte constitutiva del mundo de la fábula. Esta iconografía actúa como una extensión del vacío en que se mueven sus personajes o, mejor dicho, un vacío es el reflejo del otro, el producto que consecuentemente engendra una manera de ser-en-el-Mundo. (p. 190)

La percepción del Mal como una fuerza y ley que impera en la ciudad y posee a quienes viven en ella se justifica en base al trasfondo espiritual que los directores aportan a su filmografía. La espiritualidad judeo-cristiana de Friedkin, Scorsese y Schrader se instaura en sus obras como generador de discursividad.

La Nueva York tugarizada era, para estos directores, el escenario por excelencia donde podía tomar lugar la hiperbolizada e hipersimbolizada sumersión al elemento destructivo.

### **El cruzado post-industrial**

Como peregrinos armados, Travis Bickle y Steve Burns se internan en el teatro de batalla. Esperan que “venga un guía y los tome de la mano” (1979), como se escucha en los ecos anhedónicos de Joy Division, una banda británica contemporánea a ambas películas. La sensación de anomia y la búsqueda incansable de rastros de justicia en estado puro es lo que caracteriza a este tipo de personajes dentro de una sociedad post-industrial. Son testigos de un mal provocado por la aceleración del capitalismo en una Urbe que desde sus inicios se prestó como escenario para que ésta se desarrolle. Bickle y Burns son síntomas de su tiempo y la única forma que encuentran para revertir esta anomia es a través de la violencia.

A pesar de que sus caracterizaciones resulten similares, sus motivaciones y consiguientes desenlaces los ubican, en realidad, en recorridos distintos. Siguiendo el esquema actancial de A.J. Greimas (confrontar 1987), las funciones que entran en juego se ubican en polos casi opuestos.

El Destinator, aquella fuerza externa o motivo que moviliza al protagonista a querer conseguir su Objeto, es, en *Cruising*, un caso de obediencia debida: el jefe de policía (Paul Sorvino) le impone a Burns la tarea de buscar un asesino puntual. El protagonista es llamado a una oficina donde se le pregunta si le gustaría desaparecer: “¿te gustaría desaparecer?” (1980) le dice para proponerle una misión encubierta.

Travis Bickle, en cambio, constituye su propio Destinator. En una escena que recuerda a un reclutamiento, él mismo se ubica, como ya decía Scorsese, en “la ocasión del pecado” (Taubin, 2012, p. 50). El Objeto, lo que mueve a los Sujetos a actuar, también se ubica en extremos opuestos: mientras que Travis busca una purificación a través del derramamiento de sangre, Burns es motivado por su propia ambición de escalar en la jerarquía policial. Los eventos que se desenvuelven van exacerbando o modificando este Objeto a lo largo del texto fílmico.

Durante la *katabasis*, el peregrinaje por el infierno urbano, se suceden episodios que reconfiguran la cosmovisión de los protagonistas. Coherente con los demás tópicos friedkineanos, Burns es “vampirizado” por la subcultura sadomasoquista, el hipogeo *leather gay* se instala en su subconsciente gatillando respuestas inarticulables. Del mismo modo, Travis pasa de ser testigo dentro del “ataúd de metal amarillo” (Schrader, 2019), a ser un hombre con una misión: encarnar una justicia abstracta y total. A los protagonistas “les pasan cosas”, pero en el primero esto se manifiesta como un pedido de ayuda, en el segundo, se trata de un aviso. En ambos emergen tensiones psíquicas profundas, pero lo que los distancia es el fundamento con que éstas se materializan en el plano de la violencia. En Steve Burns, el sistema conquista y aprovecha esta violencia para utilizarla en pos de la resolución de uno de los tantos crímenes que suceden en la ciudad. En Travis Bickle, la sed de sangre sólo se puede saciar en una “guerra contra y en el Ser” como diría Mark Fisher (2005).

En la transmutación, ambos se miran al espejo, modificando el cuerpo para que sobreviva en la jungla. En el espejo se ven a sí mismos y todo aquello que desprecian. Steve Burns fusiona la carne y el cuero, Travis Bickle fusiona la carne y el metal.

Además de la materialización del mal en la ciudad y el descenso al inframundo como espejo del descenso al inconsciente de los personajes, algo que comparten ambas películas, es, como lo llamaría Mark Fisher (2019), “una lujuria masculina por la muerte” (p. 102). Se construye un conflicto, esencialmente, en la masculinidad de los personajes que sienten una castración, una “alucinación de masculinidad” (Taubin, 2012, p. 27) que es redimible exclusivamente a través del dolor. Así, el símbolo fálico en el comportamiento psico-sexual esquizoide de los personajes (las armas de Travis, el cuchillo del asesino serial en *Cruising* y el que usa Burns para apuñalar a su presa) se manifiesta como una forma de reforzar la masculinidad amenazada por la homosexualidad, el estrés postraumático y las figuras paternas. En *Cruising*, la figura paterna es causa de desequilibrio en el asesino serial Stuart Richards (Richard Cox) y, de modo implícito, en Steve Burns. En el intento de asesinato al candidato presidencial y en el homicidio a Sport (Harvey Keitel) se muestra cómo las figuras paternas de los personajes femeninos en *Taxi Driver* son el blanco al que dispara Travis.

Los exabruptos finales de violencia en ambas películas son un intento de ganar el duelo contra la Sombra, en términos jungianos. La lluvia de sangre resulta, para los personajes y para el espectador, un evento inevitable. Pero eso no provoca más que una violencia cíclica. Volviendo a mirarse en el espejo, se plantea una circularidad. Los planos finales de ambas películas recuerdan a los primeros: el río Hudson y las calles de Times Square. En la Urbe de Friedkin y Scorsese, el Mal sigue existiendo.

### **Conclusión**

Se puede decir que *Taxi Driver* y *Cruising* plantean tipos humanos que son producto de un tiempo y un espacio específico. Un tipo de antihéroe urbano que, a través de una purificación homicida, busca librarse de una tensión sepultada, cumpliendo la función, para sí mismo, de

cruzado. Aunque la degradación suceda de todas formas, los orígenes y los destinos de cada personaje son opuestos. Ambos constituyen perfiles opuestos del cruzado posindustrial en el cine neoyorquino de la década del setenta.

Friedkin y Scorsese toman Nueva York, la Urbe, como lienzo en que toma forma el Mal.

## Referencias

Faretta, Á. (2007). *Espíritu de simetría: escritos de Ángel Faretta en Fierro 1984-1991*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Djaen.

Fisher, M. (2005). Nihil Rebound: Joy Division. Mensaje en un blog, 9 de enero. Recuperado de: <http://k-punk.abstractdynamics.org/archives/004725.html>

Fisher, M. (2018). *Los fantasmas de mi vida: escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.

Greimas, A.J. (1987). *Semántica estructural*. Madrid, España: Editorial Gredos.

Hoberman, J. (2011). *35 Years Later, Taxi Driver Still Stuns*. The Village Voice. Recuperado de: <https://www.villagevoice.com/2011/03/16/35-years-later-taxi-driver-still-stuns/>

Joy Division. (1979). Disorder. En *Unknown Pleasures* [CD]. Manchester, Reino Unido: Factory Records.

Mahler, J. (2005). *Ladies and Gentlemen, The Bronx is Burning: 1977, Baseball, Politics, and the Battle for the Soul of a City*. N. Nueva York, EU.: Farrar, Straus & Giroux.

Phillips, J., Phillips, M. (productores) y Scorsese, M. (director). (1976). *Taxi Driver* [cita cinematográfica]. EU.: Bill/Phillips Productions; Italo-Judeo Productions.

Schrader, P. (2019). Fragmento del *Harold Lloyd Master Seminar*. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=ChOCtN00UNk&t=7s&ab\\_channel=AmericanFilmInstitute](https://www.youtube.com/watch?v=ChOCtN00UNk&t=7s&ab_channel=AmericanFilmInstitute)

Taubin, A. (2012). *Taxi Driver*. Londres, Reino Unido: Palgrave Macmillan.

Weintraub, J. (productor) y Friedkin, W. (director). (1980). *Cruising* [cinta cinematográfica]. EU.: CiP-Europäische Treuhand Lorimar; Film Entertainment.



Wilson, A. (1981). Friedkin's Cruising, Ghetto Politics, and Gay Sexuality. *Social Text*, No. 4, 98–109.

Marina Conde De Boeck es estudiante avanzada de la carrera de Letras en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán. Su área de estudio e investigación es literatura y cultura de masas norteamericanas.

Correo electrónico: [mcondeboeck@gmail.com](mailto:mcondeboeck@gmail.com)

# Un nuevo paradigma estético: el teatro de Tennessee Williams en Buenos Aires

## A new aesthetic paradigm: Tennessee Williams' theater in Buenos Aires

Silvina Díaz

CONICET- Universidad de Buenos Aires

### Resumen

Tennessee Williams retoma el ímpetu experimental de la literatura estadounidense iniciada por Ernest Hemingway, William Faulkner, John Dos Passos, Francis Scott Fitzgerald, exponentes de la llamada "generación perdida", que ha influido notablemente en el panorama literario internacional.

En su escritura convergen su interés por la filosofía existencialista -especialmente por el teatro de Jean Paul Sartre-, la revisión del realismo teatral decimonónico y un potente lenguaje poético. Sus piezas se centran en la dificultad de sus personajes -seres marginados, fracasados, desamparados- en adaptarse al mundo contemporáneo y su tendencia a resguardarse en mundos de ensueño y fantasía.

Nos proponemos analizar los rasgos más representativos de la poética dramática de Williams y su relectura en la escena argentina, centrándonos en la adaptación de *Un tranvía llamado Deseo*, por Daniel Veronese. Si, como sabemos, los nuevos contextos histórico- culturales se apropian y resignifican esos textos, implementando sobre ellos diferentes transformaciones, los procesos de reescritura dan cuenta de intereses ideológicos y estéticos particulares y producen, por lo tanto, una diversificación de sentidos y una apertura del texto dramático a nuevas condiciones sociales (Dubatti, 2018, p. 19).

**Palabras clave:** Tennessee Williams, dramaturgia, reescrituras, teatro argentino

### Abstract

Tennessee Williams resumes the experimental impetus of American literature started by Ernest Hemingway, William Faulkner, John Dos Passos, Francis Scott Fitzgerald, exponents of the so-called "lost generation", which has significantly influenced the international literary scene. In his writing, his interest in existentialist philosophy -especially the theatre of Jean Paul Sartre-, the revision of nineteenth-century theatrical realism and a powerful poetic language converge. His pieces focus on the difficulty of his characters – marginalized, failed, helpless beings – to adapt to the contemporary world and their tendency to shelter in dreams and fantasy worlds.

We propose to analyze the most representative features of Williams' dramatic poetics and its rereading in the Argentine scene, focusing on the adaptation of *A Streetcar Named Desire*, by Daniel Veronese. If, as we know, the new historical-cultural contexts appropriate and resignify these texts, implementing on them different transformations, the processes of rewriting account for particular ideological and aesthetic interests and produce, therefore, a diversification of meanings and an opening of the dramatic text to new social conditions (Dubatti, 2018, p. 25).

**Keywords:** Tennessee Williams- Dramaturgy- Rewrites- Argentine Theater

### Introducción

Luego de la Segunda Guerra Mundial las obras de dos grandes dramaturgos estadounidenses, Tennessee Williams y Arthur Miller, que trascendieron ampliamente la cultura de su país, resultaron fundamentales para la historia del teatro mundial y contribuyeron

a renovar los modelos teatrales vigentes. No son pocos los aspectos que los vinculan, particularmente el hecho de que ambos establecieron contacto con el teatro anterior a la guerra y que reflexionaron, desde sus propias poéticas, acerca de la sociedad de su tiempo y de la vida cotidiana de personas anónimas.

Thomas Lanier Williams (1911-1983) nació en Columbus, Misisipi. Es conocida la anécdota de que fueron sus compañeros de estudio quienes lo apodaron Tennessee a causa de su acento sureño y del origen de su familia. Se desempeñó como dramaturgo, poeta, guionista cinematográfico y novelista. Su escritura dramática específicamente se desarrolla en el período de la segunda guerra y posguerra mundial.

Williams comenzó sus estudios superiores en la Universidad de Missouri, para luego continuarlos en la de Saint Louis. Finalmente, obtuvo el título de Licenciado en Filosofía y Letras por la Universidad de Iowa en 1940. En el mismo año estrena, sin éxito, su primera obra teatral, *Cairo, Shangaim Bombay!* Tiempo después de su desafortunado debut escénico, *El zoo de cristal* (1944) logra una notable recepción por parte del público y la crítica y señala el inicio de una intensa producción que lo consolidaría, a los 34 años, como uno de los dramaturgos estadounidenses más importantes de la época. Los premios<sup>1</sup> y el reconocimiento internacional constituyeron un incentivo para que casi todas sus piezas de los años cincuenta fueran llevadas al cine, con guiones del mismo Williams en la mayoría de los casos, mientras que diecinueve de ellas se estrenaron en Broadway. A esta exitosa etapa le siguió un período en el que escribió únicamente algunas obras menores, acaso debido a las complejas situaciones que debió atravesar a nivel personal y a encontrarse abrumado por las críticas adversas. En 1967 publicó su libro de poemas *In the Winter of cities* y, en 1975 *Memorias*, que más allá de la dimensión biográfica, pone de manifiesto el dinámico panorama del teatro norteamericano de la época. A partir de la década del setenta sus obras son adaptadas mayormente para la televisión -es el caso de *El zoo de cristal* (1973), *Un tranvía llamado*

---

<sup>1</sup> En 1948 obtiene el Premio Pulitzer por *Un tranvía llamado Deseo*, y en 1955 por *La gata sobre el tejado de zinc*. Por su parte, *El zoo de cristal* (1945) y *La noche de la iguana* (1961) recibieron el premio de la Crítica Teatral de Nueva York, mientras que *La rosa tatuada* (1952) fue reconocida con el Premio Tony a la mejor obra.

*Deseo* (1984), *La gata sobre el tejado de zinc* (1976 y 1985), *Dulce pájaro de juventud* (1989) y *La primavera romana de la Sra. Stone* (2002) -aunque en 1987 se estrena asimismo una versión cinematográfica de *El zoo de cristal* dirigida por Paul Newman y protagonizada por Joanne Woodward, John Malkovich y Karen Allen.

Como afirma José Muñoz Rivas (2014) acerca del dramaturgo estadounidense y su obra:

[...] su generación puede firmemente caracterizarse por haber funcionado como motor en Estados Unidos de una serie de cambios radicalmente importantes con respecto a la literatura que heredaron y les fue contemporánea. Estos cambios, o experimentaciones, se enlazan con el replanteamiento también en la literatura norteamericana de técnicas escénicas innovadoras que aparecen en Europa, frente a las que Williams particularmente se va a mostrar receptivo desde los inicios de su producción dramática, y en un sentido más amplio, en el cambio radical del panorama intelectual internacional durante la “guerra fría” a partir de los años cincuenta (p. 422).

El carácter innovador de su literatura se debe sin duda a varios factores. Además de su peculiar apropiación de principios teatrales novedosos provenientes de poéticas europeas - como destaca Muñoz Rivas-, es innegable también que Williams se hace eco de la voluntad experimental de los representantes de la denominada “generación perdida”: Ernest Hemingway, William Faulkner, John Dos Passos, Francis Scott Fitzgerald. No debe perderse de vista, por otro lado, el hecho de que en su obra confluyen una mezcla de intereses filosóficos y estéticos: el existencialismo -principalmente a través del teatro de Jean Paul Sartre-, la literatura de D. H. Lawrence, las poesías simbolistas de Hart Crane y el modelo naturalista de Anton Chejov. En *Memorias* se refiere precisamente al escritor ruso:

Aquel verano [1934] me enamoré de la obra de Antón Chéjov o cuando menos de sus numerosos relatos cortos. Ellos me iniciaron en un estilo de sensibilidad literaria con el que me sentía muy identificado en aquella época. Hoy considero que Chéjov se contiene en exceso. Aun así sigo enamorado de la delicada poesía de su narrativa, y *La gaviota* continúa pareciéndome la más grande obra de teatro moderna, con la posible excepción de *Madre coraje*, de Brecht [...] Se ha dicho a menudo que mi mayor

influencia literaria proviene de D. H. Lawrence. Lawrence tuvo sin duda un gran influjo empático en mi formación de escritor, pero como influencia lo supera Chéjov (Williams, 2008, p. 72).

Resulta evidente también la presencia del lenguaje poético en su escritura dramática. Como sostiene Eulalia Piñero Gil (2013) en este sentido, Williams utilizó su propia poesía -además de la de otros autores como Safo, Dante, Rimbaud, Rilke, Yeats y Crane- como metatexto e intertexto de su obra dramática. Frente al “carácter público” de su dramaturgia, sus poemas adquieren la condición de un “arte privado” en el que expresa sus auténticos deseos, su sexualidad, los temores e inquietudes sobre la muerte, la vejez, la fragilidad, el amor y el desamor (p. 321). Podría considerarse entonces como una decisión errónea, por parte de algunos críticos, el hecho de desligar su obra poética del conjunto de su dramaturgia, en tanto conforman una totalidad orgánica y coherente.

Otra constante en las piezas de Williams es su articulación de una serie de contraposiciones: realidad/ irrealidad, interior/ exterior; luz/ oscuridad; verdad/ mentira; juventud/ vejez; deseo/ muerte. Estas duplicidades se plasman, a nivel formal, en la alternancia entre el efecto de verosimilitud que generan los signos dramáticos y el efecto de subjetividad y ambivalencia que caracteriza a los personajes. Sus textos se centran justamente en la dificultad de los protagonistas -seres marginados, fracasados, desamparados y conflictuados- para adaptarse a las nuevas circunstancias de la vida contemporánea y su tendencia a encerrarse en mundos de ensueño y fantasía, lo que les impide establecer un vínculo con el exterior. Inmersos en un ambiente opresivo, se hallan enfrentados con la sociedad y se debaten entre las pasiones y las culpas, entre el deseo de libertad y las presiones sociales.

### **Relecturas y adaptaciones**

La recepción de la obra de Williams en Argentina fue un hecho central para nuestro teatro, no ya solo por cuanto se dio a conocer la poética de uno de los autores más influyentes del siglo XX sino también porque, al mezclarse con elementos del teatro nacional, contribuyó a conformar un nuevo modelo teatral.

El ingreso de su textualidad al campo teatral nacional tiene lugar en el circuito independiente entre 1949 y 1960. Una de las primeras piezas estrenadas en Buenos Aires fue *Verano y humo*, con dirección de Onofre Lovero, en el Teatro de los Independientes. Sus obras, como así también las de Jean Cocteau, Jean Anouilh, Jean Paul Sartre, Arthur Miller y Eugene O' Neill se exhiben luego en el teatro profesional culto, especialmente, en el caso de Buenos Aires, en el *Teatro San Martín*.

*Un tranvía llamado Deseo*, estrenada en julio de 1952 por la compañía de Mecha Ortiz en el Teatro Casino, resultó un verdadero éxito de público. Estas Compañías, sostenidas por la gestión cultural estatal, respondían al propósito de conformar y difundir un "repertorio de calidad" compuesto por clásicos universales y por obras nacionales consagradas.

Del mismo modo, la aparición de comentarios y reseñas críticas de piezas de Williams, Cocteau, Shaw y Anouilh en los diarios de la época, constituía un claro indicio de la progresiva asimilación de estos modelos y anunciaba la polémica que tendría lugar en los años sesenta entre los nuevos paradigmas textuales realistas y neovanguardistas. En su carácter orientativo, las críticas comenzaron a imponer direcciones de lectura que redujeron paulatinamente la distancia estética que rodeó a las primeras representaciones de Miller, Williams, O' Neill y Anouilh.

En la década del sesenta las obras de estos autores se incluían dentro del "teatro de calidad" del circuito dominante e introdujeron una serie de innovaciones en los cánones dramáticos vigentes. Paralelamente, el ingreso del sistema stanislavskiano y strasbergiano dio lugar a un nuevo tipo de realismo, cuyos exponentes - Ricardo Halac, Roberto Cossa, Carlos Somigliana y Germán Rozenmacher- ponían de relieve su intertextualidad con poéticas europeas y norteamericanas. Entre los recursos estilísticos de la escritura de Williams que resultaron más productivos en nuestra dramaturgia se cuentan el equilibrio entre la causalidad social y la responsabilidad individual -ausente en los personajes del realismo anterior-, la identificación actor- personaje, personaje- espectador y una casi total supresión de los elementos melodramáticos de los textos, como la división entre roles positivos y negativos (Pellettieri, 2003).

Otras adaptaciones significativas en la historia de nuestro teatro fueron: *Orfeo desciende* (1962) dirigida por Osvaldo Bonnet en 1962, *El zoo de cristal* con dirección de Hugo Urquijo (1978 y 1992), dirigida luego por Alicia Zanca (2002), y *Dulce pájaro de juventud* (Oscar Barney Finn, 2018). Es interesante además el caso de *Tenesy*, de Jorge Leyes (1998), que ostenta un cruce entre el realismo moderno y la estética de intertexto posmoderna, y cuyo título expresa una relación de homenaje hacia la textualidad de Williams.

Por otro lado, la versión de *Un tranvía llamado Deseo*, adaptada y dirigida por Daniel Veronese (2011), es sin duda una de las más reconocidas<sup>2</sup>. La obra dialoga con elementos de la película homónima de 1951, de Elia Kazan, director de teatro y cine formado en el método de actuación y puesta en escena de Constantin Stanislavski en el legendario *Groupe Theater*. El film daba cuenta de la rígida cesura imperante en Hollywood durante la vigencia del Código Hays, entre 1934 y 1967, a través de algunas transformaciones exigidas al director: la supresión de la escena del abuso de Stanley hacia Blanche y de toda referencia a la homosexualidad de su joven marido y a sus relaciones anteriores.

La película muestra a Blanche Dubois llegando inesperadamente a la casa de su hermana en un pequeño departamento del barrio francés de Nueva Orleans. Su presencia y su status social alteran profundamente la vida cotidiana de la familia. Del mismo modo, su actitud remilgada y arrogante genera desconfianza en su cuñado Stanley Kowalski, un rudo obrero de origen inmigrante cuya personalidad atrae a Blanche en la misma medida en que le provoca rechazo. Mientras ella se siente cautivada por este nuevo mundo, la determinación brutal de Stanley por adivinar sus secretos la llevarán a retraerse en un universo imaginario, que no se condice con la realidad. La violencia, la locura y el deseo serán las improntas emocionales que tornarán sumamente dificultosa la convivencia, que deviene finalmente en una verdadera lucha de poderes.

---

<sup>2</sup> *Un tranvía llamado Deseo*. Autor: Tennessee Williams. Adaptación y Dirección: Daniel Veronese. Elenco: Guillermo Arengo, Diego Peretti, Erica Rivas, Paola Barrientos, Guillermo Aragonés, Beatriz Dellacasa, Guido Botto, Paula Ituriza. Escenografía: Jorge Ferrari. Vestuario: Gabriela Pietranera. Iluminación: Eli Sirlin. Teatro Apolo, Buenos Aires, 2011.

En la puesta de Veronese, en cambio, la acción comienza *in media res* y presenta a la protagonista de una manera más directa, aun manteniendo sus contradicciones. Al eludir la primera secuencia de la película se soslaya la transición que permitía realizar un descubrimiento gradual del personaje y que funcionaba a la vez como preámbulo de la historia. Los principios del Modelo de Representación Institucional requerían, en este sentido, una estructura dramática aristotélica, dividida en tres momentos: introducción, desarrollo y desenlace. La introducción debía ser progresiva en la planificación: de planos generales exteriores a planos más cercanos y cerrados en ambientes interiores. En la película esto se corresponde con la descripción del personaje de Blanche, que se muestra como una mujer tímida, insegura e indefensa y que comienza a dejar en evidencia su verdadera personalidad cuando pretende instalarse en un espacio ajeno. Desde ese momento el espectador puede percibir su capacidad de manipulación, tanto como la dependencia casi enfermiza de su hermana y de la aprobación de los otros, indicios de una prehistoria ominosa y de la alteración de su personalidad, que ella intentará ocultar pero que irá afirmándose a lo largo de la trama. En las reescrituras de textos clásicos propuestas por Veronese -como un *Un hombre que se ahoga* (2004) y *Espía a una mujer que se mata* (2006), a partir de las piezas de Antón Chejov, *Tres hermanas* y *Tío Vania* respectivamente- los artificios paródicos transgreden el modelo realista, se apropian de sus convenciones y las hacen estallar otorgándoles una orientación ajena, que responde a objetivos diversos de los de la textualidad parodiada (Bajtín, 1982). Esta parodia desdibuja los límites entre teatralismo e ilusionismo y disuelve los sentidos originarios, dando lugar a la proliferación de múltiples significaciones a ser decodificadas, cuando no directamente producidas, por el espectador.

En el polo opuesto a estos trabajos, su versión de *Un tranvía llamado Deseo* se basa de manera casi ortodoxa en el texto de Williams, en sintonía con la mayoría de las relecturas argentinas de las piezas del dramaturgo estadounidense. Se trata de una de las puestas en escena menos disruptiva de Veronese, más allá de la condensación de escenas y parlamentos, la supresión de algunos personajes secundarios como la Negra y la Mexicana y el agregado de algunos personajes secundarios.



La espacialización que diseña el director representa de un modo mimético y referencial una casa de clase media. Una cortina divide de manera precaria el ambiente, preservando la intimidad de los personajes, pero dejando entrever al mismo tiempo algunos detalles. El cuarto de baño, como parte de la extraescena deviene, no solo el reflejo de la interioridad de Blanche, sino también su refugio, el ámbito que la protege del exterior y le permite postergar los encuentros personales con los otros habitantes de la casa. Podría decirse que el vapor que se desprende de sus continuos y prolongados baños nubla sus ojos, concreta y metafóricamente, impidiéndole ver la realidad.

Llama la atención que los rasgos inconfundibles que definieron la poética autoral y directorial del director argentino desde su ingreso al campo teatral a comienzos de la democracia, se encuentran aquí limitados o directamente ausentes: la ruptura estilística, la transgresión, la parodia de las convenciones realistas, la dimensión metateatral, la referencia contextual indirecta, la oscuridad de los signos y una semántica de intertexto posmoderno. Las únicas constantes de aquella marca autoral persistentes en este caso son la generación de una atmósfera opresiva y de una extraescena inquietante, que anticipan el surgimiento de lo siniestro como la otra cara de la realidad. En este sentido, la verdadera personalidad de Blanche y su locura se insinúan desde la primera escena para develarse completamente hacia el final de la obra. Este progresivo surgimiento de lo siniestro va de la mano de un *in crescendo* del erotismo, un erotismo socialmente bien visto -en lo que concierne a su relación con Mitch, que el resto de los personajes alienta- y un deseo prohibido, la fascinación por su cuñado, que se advierte desde el primer encuentro entre ellos.

La escenificación demuestra una limitación de la metáfora y una aproximación al contexto de producción actual únicamente en relación a los signos de la puesta en escena, pero no de un modo referencial, en tanto no se pretende hablar de una manera directa de la sociedad argentina actual.

Por otra parte, si en sus primeras obras se observa el predominio de la concepción lúdica del hecho teatral -noción que identifica a la mayor parte de las expresiones del teatro de la desintegración- se observa, en *Un tranvía llamado Deseo*, su creencia en el teatro como forma

de conocimiento, como posibilidad de vincularse con tópicos y estructuras de sentimientos del entorno sociocultural.

Digamos, a modo de conclusión, que la gran productividad de la dramaturgia de Tennessee Williams en la escena argentina se inaugura en el periodo de nacionalización del teatro independiente, entre 1949 y 1960. *Verano y humo*, con dirección de Onofre Lovero, se erige como el primer eslabón de una larga serie de adaptaciones de sus dramas a la coyuntura local. Su textualidad se convirtió en un pilar indiscutible para el surgimiento, en el marco de la segunda modernización teatral de la década del sesenta (Pellettieri, 2003), de un nuevo paradigma dramático en nuestra escena: el realismo teatral que, junto con la neovanguardia absurdista, aparecen como las tendencias emergentes en la época.

Entre las relecturas nacionales de la obra de Williams, la adaptación de *Un tranvía llamado Deseo* que presenta Daniel Veronese, reduce el espesor crítico que caracterizaba la poética del director, para ponerse al servicio del texto dramático, al que se ciñe de un modo ortodoxo, como así también a sus posibles resonancias en la actualidad.

## Referencias

- Adler, T. P. (1998). Tennessee Williams's Poetry: Intertext and Metatext. En *The Tennessee Williams Annual Review*. (1), 63-72.
- Bajtín, M. (1982). *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI.
- Dubatti, J. (2018). La Celestina en escenarios argentinos (1950-2018), un problema de Teatro Comparado: reescrituras, poéticas en tránsito y políticas de la diferencia. En *Letras*. (78), 13-36. Disponible en <https://erevistas.uca.edu.ar>
- Muñoz Rivas, J. (2014). Sobre Tennessee Williams y la renovación del teatro norteamericano del siglo XX. En *Norba. Revista de Historia*. (27-28), 421-430. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6151755>
- Pellettieri, O. (1997). *Una historia interrumpida. Teatro Argentino Moderno (1949- 1976)*, Buenos Aires: Galerna.

Piñero Gil, E. (2013). "All my writing has been a letter to you": La poesía dramática de Tennessee Williams o el retrato emocional de un dramaturgo. En EPOS. Revista de Filología. (29), 315-325. Disponible en <https://revistas.uned.es/index.php/EPOS/article/view/15197>

Williams, T. (2001). *Un tranvía llamado Deseo. Súbitamente el último verano. Lo que no se dice*, Buenos Aires: Losada.

Williams, T. (2008). *Memorias*, trad. de A. Samons García, Barcelona: Bruguera.

Silvina Díaz es Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, y docente de grado y posgrado en la Carrera de Artes de la misma Facultad. Investigadora Adjunta del CONICET. Integrante de la Comisión Académica de la Maestría en Estudios de Teatro y Cine Latinoamericano y Argentino, FFyL, UBA y del Comité Académico del Congreso Internacional sobre Experiencias y Escrituras en la Cultura de Consumo. Miembro del Consejo Editorial de *Imagem: Revista de História da Arte*, Universidad Federal de São Paulo. Ha publicado *De Artaud y Grotowski a la antropología teatral en Buenos Aires* (Corregidor, 2010), *Teatro en democracia. Innovación y compromiso social*, (en coautoría, Ricardo Vergara Ed., 2014) y diversos artículos dedicados al estudio del teatro en libros y revistas especializadas, nacionales e internacionales.

**Correo electrónico:** silvinadiazorban@yahoo.com.ar

# César Pelli: un arquitecto con conciencia intercultural

## César Pelli: an architect with an intercultural awareness

Sandra Fadda

Universidad Nacional de Córdoba

### Resumen

Este trabajo aborda algunas obras del arquitecto tucumano-neoyorkino César Pelli en Estados Unidos y en la Argentina en tanto producciones interculturales. Entendiendo la interculturalidad como la capacidad de interactuar con un mundo culturalmente diferente del propio, relacionando sus referentes y marcos culturales con los de las culturas de otros pueblos (Guilherme, in Paricio Tato, 2014, p. 223), este estudio aborda a Pelli y sus obras desde la interculturalidad, ya que sostiene que estas obras proyectan una comprensión empática de la interrelación entre dos culturas. En consonancia con García Canclini (2004), quien subraya la importancia de aprehender las diferencias a través de la práctica de la interculturalidad, la obra singular de Pelli muestra una calidad humana que, al incorporar características de más de una cultura, propicia la aceptación de preceptos universales sin olvidar las particularidades locales. Finalmente, el arquitecto realiza una invalorable contribución cultural –promoviendo la diversidad y la reafirmación de identidades-, como también estética, aportando belleza al entorno en el cual sus obras se construyeron.

**Palabras clave:** arquitectura, interculturalidad, comprensión empática, contribución cultural, contribución estética.

### Abstract

This paper approaches some of the buildings designed by architect César Pelli –a tucumano-New Yorker- in the United States and in Argentina as intercultural productions. Interculturality is understood as the capacity to interact with a world that is culturally different from one's own, and to relate its cultural frameworks and referents with those of other cultures (Guilherme, in Paricio Tato, 2014, p. 223). This study in particular centres on Pelli and his works on the basis of interculturality, since it contends that these works project and empathic comprehension between two cultures. In agreement with García Canclini (2004), who underlines the importance of apprehending the differences through the practice of interculturality, the remarkable work by Pelli, which incorporates characteristics of more than one culture, shows a kind of human quality that fosters the acceptance of universal precepts without disregarding the local particularities. Finally, Pelli makes an invaluable cultural contribution by promoting diversity and the reaffirmation of identities, as well as an aesthetic contribution by adding beauty to the context in which the buildings were constructed.

**Keywords:** architecture, interculturality, empathic comprehension, cultural contribution, aesthetic contribution.

### A modo de introducción

Este trabajo explora algunas obras del arquitecto tucumano-neoyorkino César Pelli en Estados Unidos y en la Argentina. He trabajado sobre dos líneas teóricas que he tratado entrecruzar/conjugar: por un lado, exploré los postulados de Charles Jencks en relación a la

arquitectura posmoderna. Jencks define la arquitectura posmoderna como un movimiento que consisten en

una variedad de caminos que se alejan del paternalismo y utopianismo de su predecesor [i.e., el modernismo] y que comparten un lenguaje con doble código: una parte moderno y otra algo más. Las razones para usar este doble código son tecnológicas y semióticas: los arquitectos buscan utilizar una tecnología de punta pero también comunicarse con un público particular (Hernández Gálvez, 2019).

Jencks (1981) sostiene que una de las características distintivas del lenguaje de la arquitectura posmoderna es el *doble código*<sup>1</sup>, es decir, lo que Jencks define en su libro *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*<sup>2</sup> como “un edificio posmoderno habla a dos niveles a la vez”, lo cual podría explicarse entendiendo las características del doble código. El doble código incluye lo siguiente:

- Tanto la pericia y conocimiento del profesional (el arquitecto) como los gustos y necesidades del cliente o usuario del edificio o la vivienda,
- Tanto el intento de atraer a y comunicarse con la persona común (el *hombre de la calle*) como con el intelectual más sofisticado (la *elite*),
- Tanto lo vernáculo (en el sentido de lo nativo, lo doméstico, lo propio, inclusive lo artesanal) como lo comercial,
- Tanto la inclusión de estándares regionales como internacionales (es decir, fusionar lo local con lo global),
- Tanto lo histórico como lo nuevo.

Son estos dos últimos aspectos de la definición de doble código que me concentraré aquí: la arquitectura como una combinación de lo local con lo global y de lo histórico –o de una narración histórica- y de lo nuevo, lo original, algo diferente de la tradición. En otras

---

<sup>1</sup> O código doble o doble codificación, según Jencks en *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*, 1981.

<sup>2</sup> Según Caliz (2018), este libro es más bien un diagnóstico empírico reflexivo y descriptivo, condimentado con ironía, que un escrito programático y sistemático. Aunque muchas de las tesis se puedan refutar, el libro tuvo mucho éxito y se convirtió en el fundamento de la arquitectura posmoderna.

palabras, una visión de la arquitectura como pluralista y compleja, una arquitectura que plantea diferencias, en palabras de Jencks “una arquitectura inclusiva” y de una hibridez que hasta está contenida en su propio nombre: pos-moderna<sup>3</sup>.

Por otro lado, incorporé el concepto de competencia interculturalidad que, según Guilherme (en Paricio Tato, 2014, p. 223), consiste en la capacidad de interactuar con un mundo culturalmente diferente del propio, relacionando sus referentes y marcos culturales con los de las culturas de otros pueblos. La interculturalidad es un tipo de relación que se establece intencionalmente entre culturas y que propugna el diálogo y el encuentro entre ellas a partir del reconocimiento mutuo de sus respectivos valores y formas de vida.

En síntesis, este trabajo aborda a Pelli y algunas de sus obras desde el doble código de la narración y la innovación, lo local y lo global, y desde la interculturalidad, ya que la hipótesis central sostiene que estas obras, a partir de ese doble código, proyectan una comprensión empática de la interrelación entre dos o más culturas (o inclusive entre diversos aspectos de una misma cultura). García Canclini (2004) subraya la importancia de aprehender las diferencias a través de la práctica de la interculturalidad. En este sentido, la obra singular de Pelli muestra una calidad humana que, al incorporar características de más de una cultura en sus edificios, propicia la aceptación de preceptos universales sin olvidar las particularidades locales. Finalmente, el arquitecto realiza una invaluable contribución cultural –promoviendo la diversidad y la reafirmación de identidades-, como también estética, aportando belleza al entorno en el cual se construyeron sus obras.

Este trabajo en particular se concentra en tres edificios: el complejo edilicio del World Financial Centre en Nueva York, la Torre del Banco Macro en Buenos Aires y el Edificio Arcor de la Universidad Siglo XXI en Córdoba.

---

<sup>3</sup> Jencks observa la dialéctica entre dos códigos: “uno popular, tradicional, que se transforma lentamente como una lengua viva, lleno de clichés y que hunde sus raíces en la vida familiar, y otro moderno, lleno de neologismos y cambios rápidos en la tecnología, el arte y la moda.” La arquitectura une los dos en un *código doble*; como ejemplo más logrado y creativo menciona la Piazza d'Italia, de Charles Moore en Nueva Orleans (1979).

## Análisis

Una de las facetas más importantes en la obra de Pelli fue, sin duda, el diseño de rascacielos.<sup>4</sup> Y uno de sus más emblemáticos complejos edilicios de rascacielos es Brookfield Place, originalmente conocido como World Financial Center, un complejo de 6 edificios comerciales y financieros ubicados en Manhattan, cerca del World Trade Center, construidos entre 1982 y 1988. Con vistas al Río Hudson, Brookfield Place ha sido la sede de varias compañías, incluyendo Merrill Lynch, RBC Capital Markets, Nomura Group, American Express y Brookfield Asset Management, entre otras. En 2014, el complejo cambio de nombre tras haber sido sometido a extensas reformas.

Los edificios del WFC dialogan con la tradición del rascacielos típica del sur de Manhattan (los edificios de Pelli son una versión estilizada del estilo arquitectónico llamado *pastel de bodas*<sup>5</sup>); pero, al mismo tiempo, cuatro de los edificios de este complejo tienen remates que incorporan el elemento narrativo: la pirámide trunca que evoca la cultura americana pre-colombina (maya, por ejemplo Chichén Itzá), el domo que evoca la cultura romana, la pirámide que evoca la cultura egipcia, y el zigurat (o pirámide escalonada) que evoca la cultura pre-colombina pero también la cultura de la Mesopotamia asiática (lo que hoy es Irak). A través de estos remates la arquitectura de Pelli entra en diálogo con las culturas antiguas, y renacentistas o modernas, les rinde homenaje y resignifica el perfil urbano neoyorkino, dentro del cual su obra se contextualiza desde un sentido estético y también artístico y cultural.

El mismo atrio del jardín de invierno tiene cierta reminiscencia histórica: es un espacio privado, pero de uso público con un techo abovedado de cristal y acero que evoca los materiales típicos de las construcciones de la revolución industrial del siglo XIX y además

---

<sup>4</sup> Entre los rascacielos más reconocidos de Pelli se destacan la torre One Canada Square en Canary Wharf (Londres); la torre Carnegie Hall (Nueva York); la Torre Salesforce (San Francisco); el Centro Internacional de Finanzas (Hong Kong); la torre Wells Fargo (Minneapolis); la Torre UniCredit (Milán); la Torre Banco Macro (Buenos Aires); y la torre Goldman Sachs (Jersey City).

<sup>5</sup> Este estilo ha sido predominante en la ciudad de Nueva York, debido a la resolución de zonificación de 1916, que obligaba a los edificios a reducir sus sombras a nivel de la calle mediante el empleo de reverses, lo que resulta en un perfil de zigurat.

incorpora como elemento narrativo los jardines botánicos del siglo XIX, por ejemplo, el Real Jardín Botánico de Kew, conocido como Kew Gardens, en Londres (que fuera construido a solicitud de la Reina Victoria). Vemos, entonces, cómo Pelli toma elementos de Oriente y de Occidente, de la Antigüedad y de la Modernidad, no solo para reafirmar la identidad y enriquecer el patrimonio arquitectónico tradicional de Nueva York, sino también para crear una nueva forma identitaria que forma parte de la cultura global y deviene un hito arquitectónico del siglo XX.

Ahora nos trasladamos a Argentina, más específicamente a Buenos Aires, para concentrarnos en la Torre Corporativa de Banco Macro (finalizada en 2018). Podría decirse –conjugando la teoría lingüística sobre la interculturalidad según Guilherme y la de la arquitectura como lenguaje de Jencks- que, de la misma manera en que la lengua es el vehículo de expresión de las culturas (tanto de la propia como de las diferentes de la propia), la arquitectura puede transformarse en el lenguaje a través del cual se exprese empatía y comprensión hacia el patrimonio cultural del otro. Y esto es lo que podemos ver y apreciar en la arquitectura de Pelli.

La arquitectura de Pelli acepta y alienta la revalorización de elementos histórico-narrativos y vernaculares en su propio contexto o en un contexto nuevo. En el caso del Edificio Corporativo del Banco Macro, una torre de 30 pisos que se encuentra en Avenida Madero 1180, en el distrito económico-financiero de Catalinas Norte,<sup>6</sup> la parte superior, es decir, el remate, parece re-crear las formas de una embarcación, contextualizando de esta manera el edificio, en la ribera del Río de la Plata. Otras interpretaciones desde el polo de la recepción ven en el remate de la torre el reflejo del suave ondular del oleaje del río. A esta contextualización contribuyen los muros que parecen cortinas de cristal que reflejan el río y se curvan hacia adentro en los pisos superiores. Y, como el edificio cuenta con perímetro libre, tiene imponentes vistas del río y de la ciudad de Buenos Aires hacia todos los lados.

---

<sup>6</sup> El edificio, de 135 m de altura, cuenta con 4 subsuelos y 30 pisos, de 1300 m<sup>2</sup> cada uno, totalizando una superficie de 52.000 m<sup>2</sup>.



La Torre fue diseñada para albergar a más de dos mil colaboradores y dispone de una sucursal bancaria, cafetería, gimnasio, consultorio médico, guardería, múltiples salas de reuniones, auditorio, comedor para el personal, tres niveles de subsuelos para estacionamiento y un espacio para bicicletas. El objetivo es que clientes y empleados puedan disfrutar de espacios funcionales, agradables y sustentables.

Si el exterior ofrece una imagen de solidez y vanguardia, los interiores refuerzan esta identidad con elegancia. Jorge Brito, el dueño de Banco Macro, le había solicitado a Pelli que quería un lobby con gran presencia, que fuera impactante. Para eso, Pelli creó una gran claraboya en forma ondulante. La idea era seguir la misma línea del diseño del edificio. Los empleados le pusieron a la claraboya el nombre de *La Sonrisa*. Se propuso para el lobby un café que no fuese solo para los clientes del banco sino para cualquiera que quisiera conocer el edificio. El objetivo es invitar al visitante a realizar una recorrida que, aunque no se pueda ser completa, se pueda vivir la experiencia de estar en un edificio diseñado por Pelli y sentir, como dijera Pelli en su libro *Observaciones sobre la Arquitectura* (2009):

La arquitectura es una de las grandes artes. Prueba de ello es la profunda emoción que sentimos cuando nos encontramos en un buen edificio. Esta emoción es comparable, y para mí, superior, a la que sentimos frente a buenos cuadros y a las buenas esculturas.

Y más adelante ejemplifica:

Edificios como Santa Sofía (siglo VI), el Palacio Katsura (siglo XVII) y Notre Dame du Haut en Ronchamp (1954) son logros artísticos sublimes. Validan nuestro arte tal como el Don Quijote de la Mancha de Cervantes, la Pasión según San Mateo de Bach y la Ronda de Noche de Rembrandt validan como artes la literatura, la música y la pintura.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> En diciembre de 2021 volvió a realizarse de modo presencial Open House, el festival de arquitectura y urbanismo más importante del mundo. Entre las actividades se destaca la posibilidad de visitar la Torre Macro, que, por primera vez, desde su apertura en 2018, ofreció el ingreso de público, para recorrer sus instalaciones.

Nuestro recorrido de las obras de Pelli nos lleva ahora a Córdoba, más precisamente al Campus de la Universidad Siglo XXI –en las cercanías del Aeropuerto Internacional Ingeniero Ambrosio Taravella-, donde se encuentra el Edificio Arcor (finalizado en 2004). En realidad, todo el *master plan* del campus universitario fue diseñado por Pelli. Las obras de paisajismo estuvieron a cargo de Diana Balmori, esposa de Pelli y titular de Balmori & Associates, un estudio internacional dedicado al paisajismo y creado en 1990.

Emplazada en un predio de 35 hectáreas, la principal sede de la universidad se inauguró en marzo de 2004. Pelli estuvo presente en el acto de inauguración, y en esa oportunidad el entonces intendente de la ciudad de Córdoba, Luis Juez, lo declaró huésped de honor.<sup>8</sup>

Este campus forma parte de un Plan de Compromiso Medioambiental, que tiene como objetivo contribuir a la construcción de un futuro sustentable. Para dar vida a este *pueblo académico peatonal*, la Universidad Siglo XXI tuvo que desarrollar una serie de servicios y obras de infraestructura urbana: una planta transformadora de energía eléctrica, una planta de tratamiento de líquidos cloacales, la extensión de la red de agua potable, un sistema de transporte propio con cuatro recorridos y 60 coches que cubren toda la ciudad. El predio cuenta además con un club estudiantil, un comedor, un cibercafé, fotocopiadora y biblioteca. Además de las edificaciones, el campus tiene calles enripiadas, estacionamiento, calles peatonales, servicio automático centralizado contra incendios, energía de media tensión que se transforma dentro del campus y un parqueizado con 1.500 árboles.

El último edificio incorporado al Campus es *Experimenta 21*, el cual forma parte del *master plan* diseñado por César Pelli y fue finalizado en 2016.<sup>9</sup>

Exploremos a continuación el Edificio Arcor. En un breve discurso el día de la inauguración del Campus, Pelli expresó su emoción por esta obra y dijo que el campus tiene una identidad indisimulada con Córdoba: “Campo, agua y sierra”, sintetizó, en relación al

---

<sup>8</sup> Los principales edificios que se habilitaron en marzo de 2004 llevan el nombre de Arcor y de Adrián Pascual Urquía (Aceitera General Deheza).

<sup>9</sup> Diseñado para el aprendizaje inmersivo, Experimenta 21 tiene once pisos y cuenta con instalaciones tecnológicas ambientadas para el aprendizaje colaborativo: aulas taller, de diseño, informáticas, 3D y 4D para el desarrollo de dinámicas interactivas, haciendo uso de software especializado, realidad virtual, gamificación y juegos sociales.

entorno. El Edificio Arcor está enclavado en medio de ese entorno, campo, agua y sierra, y por ello respeta las formas simples y de baja altura que reafirman la identidad cordobesa basada en ese contexto. Se percibe una comprensión empática de la cultura cordobesa anclada en lo natural y una orientación intercultural que obedece al contexto socio-geográfico en el que encuentra esa universidad. Aquí, el elemento narrativo atraviesa las características geográficas a las cuales se adecua la obra arquitectónica, y el *doble código* pone en diálogo el concepto vernáculo de pueblo peatonal con el concepto de ámbito académico empresarial. En una síntesis, este *doble código* se transforma en el *pueblo académico peatonal* que es el nombre que se le ha dado a este campus universitario. Pelli fomenta este diálogo a partir de su reconocimiento de los valores y forma de vida de Córdoba.

De esta manera, esta obra de Pelli parece facilitar la tarea de interacción entre el usuario y algunos aspectos de la sociedad donde está enclavada la obra y su cultura, a fin de que el usuario entre en contacto con los valores culturales proyectados por la obra, y a la vez se anime a investigar la alteridad que lo rodea en el contexto de internacionalización y globalización que caracteriza a una universidad. En síntesis, el trabajo de Pelli se caracteriza por la aceptación de preceptos universales que, sin olvidar la tradición moderna o particularidades locales, participan de una tendencia globalizadora de la disciplina en la cual los avances de la tecnología de la construcción tienen especial importancia.

### **Algunas reflexiones a modo de conclusión**

Quisiera finalizar citando a César Pelli en una entrevista que le hizo la Brandford Community Television en septiembre de 2018. En esa ocasión dijo:

Pienso que es un error tener un estilo porque nosotros, los arquitectos, trabajamos en muchos lugares muy diferentes en los cuales se les dan usos muy diferentes a los edificios. Creo que es un error transmitir la misma imagen en todos los casos. Creo que necesitamos ser más receptivos y sensibles con lo que hacemos; necesitamos

fortalecer la calidad del lugar y no debilitarla. Y pienso que si uno hace solo su propia voluntad, está debilitando la calidad del lugar en el cual construye. Y creo que esto es un error grave (Pelli, 2009).

De esta manera, Pelli defendía la capacidad de receptividad, de sensibilidad y de empatía que deben desarrollar los arquitectos. Los arquitectos deben mostrar esta sensibilidad y empatía con los lugares donde construyen, y no imponer su propio estilo sobre ellos. Deben satisfacer en lugar de desafiar. Y esto, lejos de constituir una debilidad, es una fuente de fortaleza.

Un buen arquitecto es aquel que, para diseñar su obra, se aboca al estudio de los elementos y facetas culturales del lugar donde dicha obra se emplazará, y los incorpora al diseño a fin de favorecer actitudes de respeto y comprensión hacia la alteridad, fomentando así la tolerancia y valoración del otro, acrecentando el interés por distintas realidades sociales y culturales, y actuando como mediador entre culturas. Un objetivo logrado con maestría y con infinita humildad por el arquitecto César Pelli.

## Referencias

- Caliz, A. (2018). Charles Jencks y el lenguaje de la arquitectura moderna. *Club Ensayos*. Disponible en <https://www.clubensayos.com/Historia/Charles-Jencks-y-el-Lenguaje-de-la-arquitectura/4308336.html>.
- Henández Gálvez, A. (2019). Charles Jencks (1939-2019). *Arquine*. Disponible en <https://arquine.com/charles-jencks-1939-2019/>.
- García Canclini, N. (2004). *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa.
- Jencks, Ch. (1981). *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*.
- Paricio Tato, M.S. (2014). Competencia intercultural en la enseñanza de lenguas extranjeras. *Porta Linguarium* (21), (215-226).
- Pelli, C. (2009). *Observaciones sobre la arquitectura*.

Sandra Fadda es Magister en Inglés con Orientación en Lingüística Aplicada (Facultad de Lenguas - UNC). Profesora titular en la Cátedra de Cultura y Civilización de los Pueblos de Habla Inglesa I y II, y docente en la Maestría en Inglés (Facultad de Lenguas – UNC). Dirige el proyecto de investigación *Globalización, interculturalidad y minorías en la cultura de los pueblos de habla inglesa y la cultura argentina*, con aval de SeCyT, UNC. Área de investigación: análisis (crítico) del discurso histórico-político. Es expositora en congresos y jornadas nacionales e internacionales y autora de publicaciones sobre la temática de su especialidad.

**Correo electrónico:** [sandra.fadda@unc.edu.ar](mailto:sandra.fadda@unc.edu.ar)

# Música, identidad y memoria en el álbum. *Pray for My Enemies* de la autora y artista muscogee Joy Harjo<sup>1</sup>

## Music, Identity and Memory in the album. *Pray for my Enemies* by Muscogee author and artist Joy Harjo

Estefanía Fernández Rabanetti

Universidad Nacional del Comahue

### Resumen

El presente trabajo tiene como objeto abordar el último disco de la autora y artista muscogee Joy Harjo para indagar de qué manera se produce el encuentro entre la música nativa y los elementos del *pop-rock* que se fusionan en los temas. Resulta indispensable, además, analizar cómo se construye la identidad cultural del disco no solo en lo que respecta a los estilos musicales que se entrelazan sino a la experiencia que se narra en las letras. El análisis pretende dar cuenta de cómo la autora se sirve de una diversidad de lenguajes (la lengua muscogee, la lengua inglesa, los instrumentos muscogee y del *pop-rock*) para transmitir una identidad etno-nacional que, argumentamos, es el resultado de un proceso de *transculturación*. Por último, música y narración se entrelazan para configurar un *lugar de la memoria* en el que se dibujan imágenes y sonidos que evocan el pasado de la nación muscogee, su presente y, tal vez, su dirección futura.

**Palabras clave:** música nativa, pop-rock, Joy Harjo, transculturación, memoria

### Abstract

The aim of this paper is to address the last music album released by Joy Harjo, author and artist of the Muscogee nation, in order to discuss the way in which the different elements of pop-rock and native music come together. This will lead us to approach, as well, the cultural identity that the album constructs not only regarding the fusion of music styles but also with respect to the subject's experience narrated in the lyrics. Our analysis will take us to enquire into how the author uses a series of languages (the Muscogee language, the English language, the language of music in the use of Muscogee instruments and pop-rock) to transmit an ethno-national identity that, we argue, is the result of a *transculturation* process. Last, music and narration sing together to create a *site of memory* in which images and sounds that represent the past, present and, perhaps, future direction of the Muscogee nation are (re)created.

**Keywords:** native music, pop-rock, Joy Harjo, transculturation, memory

### Introducción

A principios de 2021, la autora y artista muscogee Joy Harjo publicó el disco *I Pray for my Enemies* [Rezo por mis enemigos], luego de diez años de que saliera a la luz su última

---

<sup>1</sup> Esta comunicación se enmarca en el proyecto de investigación "Migración y memoria: lecturas/traducción del Atlántico ex-imperial británico en el cambio de milenio", dirigido por la Dra. Alejandra Olivares y co-dirigido por la Mág. Andrea Montani. FadeL, UNCo.

producción musical. Harjo es una conocida autora y *performer* de la nación muscogee y fue la primera poeta nativa en recibir, en 2019, el reconocimiento de poeta laureada de los Estados Unidos, un título que sostuvo durante tres temporadas consecutivas. Entre sus obras se cuentan nueve volúmenes de poesía, siete álbumes musicales, tres obras de teatro, dos libros para las infancias, dos memorias y, además, ha recibido un sinnúmero de premios y distinciones a lo largo de su carrera artística (Joy Harjo Official Site, s.f.).

### **El álbum musical**

*I Pray for my Enemies* (Harjo, 2021) cuenta con dieciséis temas<sup>2</sup> en los que se fusionan elementos de la música nativa típica de la nación muscogee y elementos del *pop-rock*. Junto al reconocido músico, compositor y productor de Seattle, Barret Martin, quien además es etnólogo y lingüista (Sunyata Media, s.f.), Harjo grabó los temas con el acompañamiento de estrellas del *pop-rock* anglosajón tales como Peter Dinklage, Mike McCready y Krist Novoselic que conformaran las conocidas bandas REM, Pearl Jam y Nirvana, respectivamente. Entendemos el *pop-rock* como lo define Regev (2007): “música creada y producida mediante amplificadores, instrumentos eléctricos y electrónicos, equipos de grabación sofisticados y otros aparatos de manipulación del sonido” (p. 320)<sup>3</sup>. Este uso de la tecnología, explica Regev, se entiende como parte esencial del estilo y la única manera de obtener determinadas texturas sonoras. Si bien la presencia de elementos del *pop-rock* es una constante en algunos de sus álbumes anteriores, es la primera vez que se incluyen figuras de mundo de la música anglosajón en un rol tan protagónico. Otro rasgo novedoso es la presencia de varios miembros de la familia de la autora: sus hijastras, en la voz, y su marido, Owen Sapulpa, en batería (Joy Harjo Official Site, 2021).

---

<sup>2</sup> 1.Allay Na Lee No; 2.An American Sunrise; 3.Calling the Spirit; 4.How love blows through the trees; 5.Earth House; 6.Fear; 7. Running; 8.We Emerged from Night in Clothes of Sunrise; 9.Midnight is a horn player; 10.Once the World was Perfect; 11.Rabbit invents the Saxophone; 12.Remember; 13.Why is beauty; 14.One Day there will be Horses; 15.Stomp all Night; 16.This Morning I Pray for my Enemies.

<sup>3</sup> Traducción propia.

En lo que respecta a la música nativa, se evidencia el uso de instrumentos como la flauta y el tambor ceremonial, y las sonajas hechas tradicionalmente con caparazón de tortuga. Estas últimas se atan a las pantorrillas y suenan al avanzar pisando fuerte sobre el suelo, como se puede observar en las ceremonias de *stomp* [pisoteo] que duran toda la noche y en las que hombres y mujeres caminan alrededor de un fuego ceremonial entonando canciones propias de su nación (Krehbiel-Burton, 2014). Los cánticos en lengua muscogee permean todo el disco y se conectan y continúan con los sonidos del pop-rock. Además, el uso que hace la autora del *spoken word* [palabra hablada], una práctica artística de recitado de poesía que deriva de la narración oral de los pueblos antiguos e involucra lo performático (Smith y Kraynac, 2009). El *spoken word* es la práctica predilecta de los poetas nativos y remite a la cosmovisión de un pueblo que mantuvo viva su historia a través del verbo y la transmisión oral.

### **La música en los temas del disco**

El disco abre su repertorio con una canción de bienvenida muscogee titulada “*Allay Na Lee No*” [¿Mientras voy/vengo?] (pista 1). Esta canción forma parte de una colección de poemas (Harjo, 2019), al igual que la mayoría de las letras de los temas musicales que son en realidad poemas ya publicados<sup>4</sup>. Antes de comenzar a cantar, Harjo explica en inglés la función ceremonial de la canción. Cuenta que le fue enseñada por su primo y que les recuerda el constante acompañamiento y protección de sus ancestros. Luego de entonarla en lengua muscogee al ritmo de las sonajas, Harjo se dirige de nuevo a la audiencia diciendo en inglés: “Estamos aquí para celebrar la vida. Es tan corta. Nos pusieron aquí para amarnos y cuidarnos los unos a los otros” (1:14). Harjo repite luego uno de los versos en lengua muscogee , “HOBANEE”<sup>5</sup>, y añade: “Vamos a bailar”, a modo de glosa (1:22). Así, da paso a un breve

---

<sup>4</sup> La mayoría de los versos fueron transcritos de los temas del disco (Harjo, 2021) y luego cotejados con la obra impresa de Harjo (1983, 2015 y 2019) ya que la versión en línea del álbum no brinda acceso a las letras. Las únicas letras escritas para el disco son: “How love blows through the trees”, “Earth House” y “Stomp all night”. Todas las traducciones son mías.

<sup>5</sup> HOBANEE significa “bailar” (Harjo, 2019).



interludio instrumental con sabor a *jazz* y con intervenciones de la guitarra eléctrica ejecutada por McCready. Los instrumentos electrónicos empiezan a perder fuerza y se oye solamente el golpe estridente de las sonajas. La misma canción muscogee del inicio vuelve a comenzar, pero esta vez entonada por una voz masculina. En una entrevista (Woody Guthrie Center, 2021), Harjo explicó que su primo había grabado la canción con el teléfono celular y se la había enviado. Harjo decidió incluirla al final de este primer tema si bien el sonido no es del todo limpio. El efecto es ciertamente desconcertante y establece el tono para el resto del álbum: una fusión de estilos nativos y del pop-rock que sirven de fondo para el continuo contacto entre la lengua muscogee y el inglés.

Esta misma configuración se repite en el tema titulado “*Earth House*” [Casa de tierra] (pista 5) en el que Harjo recurre al *spoken word* para el recitado en inglés del poema que hace de letra de la canción sobre una base rítmica de percusión. El tema finaliza con un cántico muscogee acompañado solo por el retumbar del tambor. En “*Running*” [Correr] (pista 7), el poema transcurre entre el sonido del *jazz* que se entremezcla con el de la flauta ceremonial. En los temas “*An American Sunrise*” [Un amanecer americano], “*Why is beauty?*” [¿Por qué es la belleza?], “*One day there will be horses*” [Un día habrá caballos] y “*Stomp all night*” [Pisar fuerte durante toda la noche] (pistas 2, 13, 14 y 15), los cánticos en lengua muscogee surgen como parte de un estribillo inesperado o toman casi la mitad de la letra del poema en inglés. En “*Stomp all night*”, que remite a la ceremonia de *stomp* mencionada anteriormente, Harjo está acompañada por sus hijastras en la voz mientras que la batería, el saxo y el teclado suenan en el fondo. Los encuentros y contactos que observamos reafirman la presencia de un pueblo cuyas tradiciones están vivas y no han permanecido congeladas en el tiempo; todo lo contrario, se han nutrido de influencias otras en un diálogo que se establece a lo largo de todo el disco. Los estilos se fusionan dando lugar a una singularidad etno-nacional que se expresa a través de un proceso de *hibridación* (Regev, 2007) en el que la música es protagonista. Para Regev, la hibridación es un proceso que surge del encuentro entre elementos de la música indígena y del pop rock. Coincidimos con el autor en que la hibridación

“no es una práctica arbitraria ni caprichosa” (p. 325), sino una práctica artística que responde a las intersecciones entre lo individual, lo local y lo foráneo.

*I Pray for my Enemies* (Harjo, 2021) pone en suspenso cualquier forma estereotipada de clasificación, reafirmando la reciprocidad entre arte y sociedad, en la que ambas se afectan mutuamente (DeNora, 2012). La música, como afirma también Frith (1996), es experiencia y vivencia; no es el resultado de una homologación entre un estilo musical y un grupo social particular. Tal es así que, lejos de adoptar una postura esencialista para circunscribir este disco a tal o cual estilo como expresión de una forma cultural definida, es más pertinente abordar el álbum desde el concepto de *transculturación* propuesto por Mary Louise Pratt<sup>6</sup>:

Los etnógrafos han utilizado este término para describir cómo los grupos subordinados o marginales seleccionan o inventan a partir de los materiales que les son transmitidos por una cultura dominante o metrópoli. Si bien los pueblos subyugados no pueden controlar por sí mismos lo que emana de la cultura dominante, sí pueden determinar en cierta medida lo que incorporan a la propia y cómo lo van a utilizar. (1992, p. 7)<sup>7</sup>

Harjo, como portavoz de una comunidad étnica singular, encarna la expresión de un proceso de transculturación que se puede observar en cada uno de los temas en los que se fusiona la música nativa y el pop-rock. La singularidad etno-nacional que representa esta autora es producto, a su vez, de una identidad en la que no solo se han fusionado estilos musicales. Entran en juego aquí los procesos de configuración identitaria de la nación muscogee como grupo minoritario que se vio forzado a migrar por la conquista en nombre de la civilización y el progreso que llevó adelante el gobierno de los Estados Unidos a principios del siglo XIX (Library of Congress, s.f.). La singularidad de la que hablamos se nutre, además, de los estilos de *swing* y *country* característicos de Oklahoma y es evidencia de que la música es un acontecer dinámico que no solo responde a lo social, sino que también lo constituye (Frith, 1996; DeNora, 2012).

---

<sup>6</sup> Pratt retoma el concepto que fuera acuñado por Fernando Ortiz en *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* ([1940] 1987).

<sup>7</sup> La traducción es mía.

### La experiencia narrada en las letras

Por último, la experiencia que se narra en las letras de los temas, la mayoría tomadas de poemas publicados previamente (Harjo, 1983, 2015, 2019), expresa esta singularidad étnica que describimos. “*An American Sunrise*” [Un amanecer americano] (pista 2) cuenta de los indios que todavía llevan auestas el enfrentamiento con los blancos: “Traíamos a la superficie el filo de las peleas de nuestros ancestros” (0:12). Surgen, además, imágenes del encuentro con los cristianos que venían a *salvarlos*: “Nosotros éramos los paganos, pero necesitábamos que nos salven de ellos” (1:05), dice Harjo en uno de los versos. La última línea, se va a repetir dos veces en el disco: “Todavía queremos justicia. Todavía somos América. Nosotros” (2:12), expresando un desafío de afirmación identitaria. “*Calling the Spirit Back*” [Para llamar al espíritu de vuelta] (pista 3) nos habla de la desconexión, de perderse en el mundo del materialismo y olvidar al espíritu. Le recuerda al indio “de pies de mocasín” (1:07) que regrese al círculo donde sus ancestros mantienen vivo el fuego, que regrese a casa después de haber estado perdido: “Llama a tu espíritu de vuelta. Puede que esté atrapado en los rincones y pliegues de la vergüenza, el juicio y el abuso humano” (2:58). Es así como la música contribuye a la configuración de los valores y tradiciones de la comunidad.

“*How love blows through the trees*” [Cómo el amor sopla entre los árboles] (pista 4) es una de las letras que Harjo escribió especialmente para el álbum (Woody Guthrie Center, 2021). En ella, cuenta de su abuelo y cómo rendía culto a los cuatro puntos cardinales y a la tierra. Harjo habla de la fuerza de la transmisión oral, de la importancia de pasar a otros el conocimiento que nos es dado: “Pasa este amor a otros, solía decir, sabe cómo doblarse, nunca se va a romper” (1:17). En una entrevista Harjo explicó que este tema en particular, escrito en medio de la pandemia por coronavirus, está fuertemente ligado con la incertidumbre (Woody Guthrie Center, 2021). En el poema, el abuelo habla de una sociedad que olvidó cuidar su tierra y de cómo llegaría un día en que esa misma tierra se desharía de aquellos que tomaban para sí y no ofrecían nada a cambio. La letra nos remite a la importancia del equilibrio y a cómo nos

relacionamos con el planeta y con los demás seres que lo habitan. Surge de nuevo la imagen de la codicia humana, de despojar a otros de lo que les pertenece.

“*Earth House*” (pista 5) relata la relación de Harjo con su madre, a quien describe como una mujer medicina que le enseñó a conectarse con el espíritu. El poema es un caleidoscopio de la vida en comunidad y de lo sagrado en lo doméstico. En uno de los versos, Harjo cuenta cómo recibe el tambor de manos de su madre y con él las canciones a los elementos, como la canción al árbol de cedro, sagrado para la mayoría de los pueblos nativos de América del Norte (Deschamps, 2019, párrafo 1). Harjo explica cómo su madre le mostró la importancia de mantenerse en el camino del espíritu y no dejarse vencer por la oscuridad que devino con el desalojo de los muscogee de sus tierras: “Cuando le canto la canción al cedro por todo lo que nos brinda, me recuerda que el camino espiritual a veces se presenta borroso por el humo del engaño de la historia” (pista 5, 3:10). Finalmente, en “*Remember*” [Recuerda] (pista 11), uno de sus poemas más famosos (Harjo, 1983), Harjo insta a su comunidad a que recuerde sus raíces, sus orígenes, y al mismo tiempo reafirma la presencia de lo sagrado en lo cotidiano y en la vida natural: “Recuerda. Recuerda el cielo bajo el que naciste. Aprende cada una de las historias de las estrellas. Recuerda la luna, conócela” (0:25). Harjo le recuerda a su pueblo que ellos son parte de esta Tierra y que están conectados con todos sus habitantes, sean humanos o no: “Recuerda que la tierra te dio la piel” (1:07); “Recuerda a las plantas, los árboles, a la vida animal. Ellos todos tienen sus tribus, sus familias, sus historias también” (1:24).

La experiencia narrada en los temas descriptos configura un *lugar de la memoria* en el que “se cristaliza y refugia la memoria colectiva” (Nora, [1984] 2008, p.19) como forma de resistir el borramiento de un pasado reescrito por una historia occidental o arrasado por ella. El disco *I Pray for my enemies* (Harjo, 2021) funciona como un modo de actualizar esta memoria. Harjo narra una experiencia individual, pero a la vez colectiva. Vuelve sobre las mismas imágenes y parece repetir en cada uno de los temas una parte de lo que ha vivido y de lo que le ha sido transmitido por sus ancestros. El inglés, la lengua dominante, es el arma que esgrime para nombrar lo que ha sido sepultado o tergiversado “por el humo del engaño de la historia” (pista

5, 3:10). Harjo es una activista de la memoria. Toda su obra surge como una manera de visibilizar a su nación, dejando atrás estereotipos y resignificando una memoria heredada a la que nos brinda acceso en sus propios términos: la apropiación de formas del *pop-rock* que se yuxtaponen con elementos propios de la cultura local del pueblo muscogee. En este proceso de transculturación (Pratt, 1992), los cánticos en lengua nativa se conectan con el sonido del saxofón y de la guitarra eléctrica. Se conectan y se continúan. En el fluir de los ritmos la melodía parece viajar y borrar toda frontera creando nuevas configuraciones que surgen a partir de la experiencia musical y poética.

El disco finaliza con el tema que lo titula: “*This Morning I Pray for my Enemies*” [Esta mañana rezo por mis enemigos] (pista 16). Harjo reconoce en este último tema un acercamiento con el enemigo que solo se logra a través de la música y de su capacidad de cruzar fronteras y apelar a los sentidos (Rega, 2021): “La puerta hacia nuestra mente debería abrirse solo desde el corazón. Un enemigo al que dejamos entrar, corre el riesgo de convertirse en un amigo” (pista 16, 1:03).

## Conclusiones

Queda claro que, en su rol activista, la autora hace uso de la música y la narración para propiciar un encuentro entre culturas enfrentadas por la historia Occidental. Más que el reconocimiento de víctimas y culpables, el disco apunta a la visibilización de la presencia del pueblo muscogee en una tierra que se ha visto disputada por unos y por otros. Música y poesía, a través de la fusión y la hibridación, dan paso a un encuentro conciliador, un acercamiento entre *enemigos* que podrían dejar de serlo por medio de una memoria viva que se recrea en el álbum a partir de la hibridación y el contacto entre lenguas y estilos musicales. “I turn in the direction of the sun and keep walking” [Me vuelvo hacia el sol y sigo caminando]. (Harjo, 2021, pista 16)

El disco, como acto performático, revierte la perspectiva con la que abordar el trauma del desarraigo. Harjo nos lleva en una dirección que nos aleja de la mirada derrotista sobre el pasado hacia la posibilidad de un futuro esperanzador. A nuestro entender, entonces,

reconfigurar la memoria del pueblo muscogee en este caso tal vez sea hacer las paces con la historia que nos contaron.

## Referencias

- DeNora, T. (2012). La música en acción: constitución del género en la escena concertística de Viena, 1790-1810. En C. E. Benzecry (comp.), *Hacia una nueva sociología cultural. Mapas, dramas prácticos* (pp. 215-248). Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes Editorial. Disponible en: <https://es.scribd.com/document/343135751/Tia-DeNora-La-Musica-en-Accion-pdf>
- Deshcamps, P. (2019). Apuntes sobre el lenguaje entre bosques y comunidades. En *Revista de la Universidad de México*, Dossier: Lenguaje [versión digital]. Disponible en <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/fc19a6a8-b5b8-41c0-9557-9530d64bd202/apuntes-sobre-el-lenguaje-entre-bosques-y-comunidades>
- Frith, S. (1996). Música e identidad. En S. Hall y P. Du Gay (comps), *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 181-213). Buenos Aires: Amorrortu Editores. Disponible en: <https://antroporecursos.files.wordpress.com/2009/03/hall-s-du-gay-p-1996-cuestiones-de-identidad-cultural.pdf>
- Harjo, J. (1983). *She Had Some Horses*. Nueva York y Londres: Norton.
- Harjo, J. (2015). *Conflict Resolutions for Holy Beings*. Nueva York: Norton.
- Harjo, J. (2019). *An American Sunrise*. Nueva York: Norton.
- Harjo, J. (2021). *I Pray for my Enemies* [Álbum musical]. Sunyata Records.
- Joy Harjo Official Site. (s.f.). About [Sección en sitio web]. <https://www.joyharjo.com/about>
- Smith, M. K. y Kraynac, J. (2009). *Take the Mic: The Art of Performance Poetry, Slam, and the Spoken Word*. Illinois: Sourcebooks.
- Krehbiel-Burton, L. (3 de junio de 2014). MCN Festival offers a glimpse of sacred rite. *Native Times*. <https://www.nativetimes.com/index.php/component/content/article/109-uncategorised/9990-mcn-festival-offers-a-glimpse-of-sacred-rite>

Library of Congress. (s.f.) *Research Guides Indian Removal Act: Primary Documents in American History* [Sección en sitio web]. <https://guides.loc.gov/indian-removal-act>

Nora, P. ([1984] 2008) *Los lugares de la memoria* (Laura Masello Trad.). Uruguay: Ediciones Trilce.

Pratt, M. L. (1992) *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. Londres y Nueva York: Routledge.

Rega, K. (21 de abril de 2021). All the elements: An interview with Joy Harjo. *Treble*. <https://www.treblezine.com/joy-harjo-interview-elements/>

Regev, M. (2007). Ethno-national pop-rock music: Aesthetic cosmopolitanism made from within. *Cultural Sociology*, 1 (3), pp. 317–41.

Sunyata Media. (s.f.). Books: Barret Martin [Sección en sitio web]. <https://sunyatarecords.com/books/barrett-martin/>

Woody Guthrie Center. (4 de marzo de 2021). *Joy Harjo discusses her 2021 album "I Pray for my Enemies"* [Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=UDT72FVT8lg>

Estefanía Fernández Rabanetti es Especialista, Profesora y Traductora Pública. Se desempeña como profesora adjunta regular de la cátedra de Traducción Literaria y docente a cargo de Lengua Inglesa IV Aplicada a la Traducción en la Facultad de Lenguas, UNCo. Como investigadora docente, aborda la producción de autoras que se encuentran entre lenguas y entre culturas. Actualmente, estudia la obra de la poeta Joy Harjo, de la nación muscogee (Creek), desde un abordaje interdisciplinar en el que convergen la música, la poesía performativa, los estudios de la memoria y la traducción.

Correo electrónico: [estefanisfr@gmail.com](mailto:estefanisfr@gmail.com)

# Joy Harjo: devuelve con gratitud

## Joy Harjo: Give it Back with Gratitude

Andrea Rosa Fuanna

Universidad Nacional de Lanús

### Resumen

Rememorar el pasado, pensar quiénes hemos sido, en qué hemos creído, cómo hemos vivido, es uno de los pilares para la constitución de la identidad. La poeta americana Joy Harjo se centra en el tema de la memoria y la trascendencia. Su poema "Por llamar al espíritu de regreso del vagar por la tierra en sus pies humanos", nos invita a dejar por un momento todo: "apaga ese teléfono celular, la computadora y el control remoto" para llamar al espíritu de vuelta. Analizaremos su poema a partir del filósofo argentino Julio De Zan y del francés Paul Ricoeur, en relación a la teoría de la identidad personal y de la identidad colectiva. De Zan sostiene en *Memoria e identidad* (2008), que mantener la memoria nos permite constituir nuestra propia identidad, hacernos cargo de nuestra realidad y habilita también el respeto de los demás. Tomaremos de Ricoeur, en *La memoria, la historia, el olvido* (2013), el concepto de "memoria feliz", aquella memoria en que el pasado ya no nos atormenta, pues es una memoria sana que nos permite a través del reconocimiento, volver a encontrar algo ausente, algo que se había perdido. El análisis revela que, en la constitución de la identidad, desde ese tesoro frágil que es la memoria, podemos volver a encontrarnos con todo lo que somos, con todo lo que nos habita y con todo lo que nos habla.

**Palabras clave:** recuerdo, trascendencia, voces, memoria, identidad.

### Abstract

Recalling the past, a thinking about who we have been, whom we have believed in, how we have lived, is one of the pillars for the constitution of identity. The American poet Joy Harjo's focuses on memory and transcendence. The poem "For calling the spirit back from wandering the earth in its human feet", invites the reader to put all things down for a moment, in Harjo's words, "turn off that cellphone, computer, and remote control" and call the spirit back. We will analyze the themes on personal identity and collective identity in her poem from the perspective of Argentine philosopher Julio De Zan and French philosopher Paul Ricoeur. De Zan claims in his work "Memory and identity" (2008) that keeping the memory helps us create our identity, a sense of responsibility for our own reality, while bringing a sense of respect for the others. We will take from Ricoeur in *Memory, History, Forgetting* (2003) the concept of "happy memory", that memory in where the past has ceased to haunt us, a now-healed memory that can bring us again, through acknowledgement that what has been absent, that what has been missing. The analysis reveals that, in the construction of identity, drawn from that fragile treasure which is our memory, we can once again experience all that we are all that dwells in us and all the voices kept within.

**Keywords:** recalling, transcending, voices, memory, identity

Rememorar el pasado, detenernos a pensar quienes hemos sido, en qué hemos creído, cómo hemos vivido es uno de los pilares más fuertes para la constitución de la identidad.

La poeta Joy Harjo se centra en la necesidad de recordar y trascender, trabajaremos con un poema suyo "For calling the spirit back from wandering the earth in its human feet" (*Para llamar al espíritu de regreso de sus merodeos por la tierra en pies humanos*), que forma parte del volumen *Conflict Resolution From Holy Beings* (2017), por medio del cual nos invita a dejar por un momento todo, "Turn off that cellphone, computer, and remote control" (*Apaga ese teléfono celular, la computadora y el control remoto*) para llamar al espíritu de vuelta. A través de la escritura y la música la poeta



intenta develar el sentido de la palabra y de las voces ancestrales, marca con su poesía la responsabilidad de hacer presente todo lo que la constituye, de sus ancestros, de su pasado y de asumir lo futuro.

Analizaremos su poema a través de dos teorías: las del filósofo argentino Julio De Zan y la del francés Paul Ricoeur, acerca de la identidad personal y de la identidad colectiva.

De Zan sostiene en su artículo "Memoria e identidad" (2008), que mantener la memoria de quiénes hemos sido, cómo hemos vivido o qué hemos hecho es lo que nos permite constituir nuestra propia identidad, así como también nos permite hacernos cargo de nuestra realidad y habilita también el respeto de los demás. Paul Ricoeur en "La memoria, la historia, el olvido" (2013) propone la teoría acerca de la "memoria feliz", aquella memoria en que el pasado ya no nos atormenta, pues es una memoria sana que nos permite a través del reconocimiento, volver a encontrar algo ausente, algo que se había perdido. Haciéndonos eco del poema de Harjo que invita a reconocer esta tierra que nos ha cuidado desde que éramos un sueño, sosteniendo la importancia de la gratitud, pues como define De Zan "la memoria es un tesoro de mucha fragilidad" sometido a la temporalidad y a deformaciones. Afirmando con Ricoeur que "contamos historias porque, al fin y al cabo, las vidas humanas necesitan y merecen contarse", para que, en la constitución de la identidad, desde ese tesoro frágil que es la memoria, podamos volver a encontrarnos con todo lo que somos, con todo lo que nos habita y con todo lo que nos habla.

### **Memoria e identidad**

En su artículo, afirma Julio De Zan que "sin detenerse a recordar su pasado (el sujeto), no sabría quién es" (2008, p. 2) que la forma de vida y el carácter de la persona pueden cambiar, pero lo que permanece firme en medio de las circunstancias que atraviesan la vida es la identidad moral y la responsabilidad del hombre de palabra.

Sostiene que debemos "mantener viva la memoria" (p. 2), para saber quiénes hemos sido, cómo hemos obrado en el pasado e inclusive debemos recordar las promesas que hemos hecho hacia el futuro, pues esto nos posibilita hacernos cargo de nuestra propia realidad y ser merecedores del respeto de los demás.

Los componentes de la identidad se integran con la memoria, la comprensión del presente y el proyecto de lo que queremos llegar a ser, "sin memoria del pasado y sin el plexo de las categorías recibidas de la tradición, no es posible ningún conocimiento comprensivo del presente y ningún proyecto consistente y realista para el futuro" (p. 2). Este movimiento existencial de la temporalidad está regido por la circularidad, que es un doble movimiento, miramos nuestro presente cargados de intencionalidades hacia el futuro, pero debemos hacerlo también hacia el pasado, ya que nosotros interpretamos y juzgamos el presente con los intereses vinculados a los proyectos a futuro que a veces condicionan la rememoración del pasado. Este doble movimiento circular de la doble vía de

la existencia, llamado “Círculo hermenéutico” no posee ningún orden lógico, sino que “está situado en el terreno de la contingencia y de la facticidad histórica” (p. 2)

Respecto a la memoria, uno de los momentos de esta doble vía de la existencia, el autor la considera un tesoro de mucha fragilidad, muchas veces sometida intencionalmente a su destrucción y sometida “a la contingencia de la temporalidad y a las deformaciones intencionales y a las políticas del olvido” (p. 2). Por eso se requiere de una memoria reconciliada, que consiste en la rememoración madura y, a la vez, exigencia de justicia, que posibilita traer “su vindicación de justicia del pasado a la situación del presente y la proyecta hacia el futuro más justo y solidario” (p. 3).

De zan introduce un tema fundamental que es el de la “memoria de la responsabilidad” (p. 43), es por medio de esta memoria que nos hacemos cargo de las deudas contraídas con los demás como principio de reparación y de reconciliación, se diferencia del olvido “porque lo sido, el pasado de nuestro ser, es la parte de nosotros mismos que no se puede ya cambiar ni desaparecer” (p. 4) para desde allí “construir la reconciliación de la memoria” permitiendo así cerrar las heridas del pasado, para comenzar a resolver los conflictos de la memoria, abriendo así las posibilidades del futuro (p. 4)

### **La memoria feliz**

Paul Ricoeur argumenta sobre la cuestión de la memoria de manera exhaustiva en su libro *La memoria, la historia, el olvido* (2013). En el preámbulo, el filósofo sostiene que la “fenomenología de la memoria se abre deliberadamente hacia el objeto de la memoria, el recuerdo que se tiene ante la mente”, señala que atraviesa luego “la fase de la búsqueda del recuerdo, de la anamnesis, de la rememoración” para luego pasar “de la memoria dada y ejercida a la memoria reflexiva, a la memoria del sí mismo” (p.14).

Para no extendernos, nos centraremos en el epílogo de esta vasta obra, en el punto que va a tratar de su concepto de “memoria feliz” (p. 633).

A través de su texto, el autor asume un ritmo ternario, teniendo presente en todo momento el concepto que presenta en su epílogo, el concepto de “memoria feliz”, que es el objetivo más relevante de su tesis, permite vertebrar toda la obra y también comprender por qué finaliza con el olvido y el perdón. Ricoeur afirma en el epílogo: “puedo decir ahora que la estrella guía de toda la fenomenología de la memoria ha sido la idea de memoria feliz” (p. 633). Cuando se trata de memoria “feliz”, el pasado ya no nos atormenta pues es una memoria sana que nos permite a través del reconocimiento, volver a encontrar algo ausente, algo que se había perdido.

Ricoeur entiende que esa “fidelidad al pasado no es un dato sino un deseo” (p. 633) y que ese deseo es la “representación retomada en una serie de actos del lenguaje constitutivos en la dimensión declarativa de la memoria” (p. 633). Este deseo es una pretensión pues es una representación presente de una cosa ausente “marcada por el sello de la anterioridad, de la

distancia temporal (p. 634). La memoria busca superar el dilema de la presencia y de la ausencia, “se libera el tema real del reconocimiento del recuerdo” (p. 634). Pasa de ser “una de las tipologías de la memoria” (p. 634) a afirmar su “preeminencia el fenómeno del reconocimiento” (p. 634). Este reconocimiento considerado “como un pequeño milagro de la memoria” (p. 634), permite que decidamos “entre dos ausencias: la de lo anterior y la de lo irreal” (p. 634), afirmando que esto “escindió por principio, la memoria de la imaginación” (p. 634).

El camino hacia la reconquista del recuerdo, el recorrido de la rememoración, entiende Ricoeur, descubre cómo la memoria transita por variados momentos y manifestaciones “memoria impedida, memoria manipulada, memoria obligada” (p. 635), el precio a pagar de la unión entre la memoria y el duelo, pasando la memoria feliz a ser una memoria apaciguada, permitida por la ayuda que el otro aporta a la repartición del recuerdo.

Finalmente sostiene Ricoeur que “en el reconocimiento de sí mismo culmina el momento reflexivo de la memoria” (p. 635). Afirma también, que es necesario poner a distancia para poder generar un momento de apropiación de los recuerdos, esto permitiría que “me sienta autorizado a considerar su entera sucesión como mía, como mi posesión” (p. 635). Para al mismo tiempo, “abrir la dialéctica del atar-desatar al otro distinto de mí mismo” (p. 635).

Culmina así Ricoeur afirmando que así se despliega dialécticamente el desatar-atar” a lo largo de las líneas de atribución del recuerdo a sujetos múltiples de la memoria: la memoria feliz, memoria apaciguada, memoria reconciliada, como figuras de felicidad que nuestra memoria desea para nosotros mismos y para nuestros allegados” (p. 636).

### **Llámate a ti mismo de vuelta**

La poeta Joy Harjo es una intérprete y poeta perteneciente a la Nación Muscogee (creek), nació en Tulsa, Oklahoma, EEUU, su poesía y su música se centran en la necesidad de recordar y trascender, alguna vez afirmó “siento firmemente que tengo una responsabilidad con todas las fuentes que soy: con todos los ancestros pasados y futuros, con mi país de origen, con todos los lugares en los que aterrizo y que soy yo, con todas las voces, todas las mujeres, toda mi tribu, toda la gente, toda la tierra, y más allá de todo principio y fin.” (Poetry Foundation). Su poesía habita paisajes, el sureste de EEUU, pero también Alaska y Hawái, su trabajo es a menudo autobiográfico, informado por el mundo natural y, sobre todo, preocupado por la supervivencia y las limitaciones del lenguaje. Fue nombrada poeta laureada de EE. UU. en junio del 2019. En una entrevista con Laura Coltelli en *Winged Words: American Indian Writers Speak*, Harjo compartió el proceso creativo detrás de su poesía: “Empiezo con la semilla de una emoción, un lugar, y luego muevo desde allí... Ya no veo el poema como un punto final, quizás más como el final de un viaje, a menudo largo. Viaje que puede empezar años antes, digamos con el desenfoque del recuerdo del sol en la

mejilla de alguien, un cierto olor, un dolor, y culminará años después en un poema, tamizado por un punto, un lago en mi corazón por el que el lenguaje debes venir."

En este trabajo nos centraremos en un poema suyo "For calling the spirit back from wandering the earth in its human feet", ("Para llamar al espíritu de vuelta de sus merodeos por la tierra en pies humanos") que forma parte de su libro *Conflict Resolution for Holy Beings*, 2015, solo por tomar alguno de sus ricos poemas, a modo de ejemplo del compromiso que tiene la poeta con la memoria de sus antepasados, con la vida, con la relación con la tierra, los animales y las personas, con la vida entera.

Turn off that cellphone, computer, and remote control.

Open the door, then close it behind you.

Take a breath offered by friendly winds. They travel  
the earth gathering essences of plants to clean.

Give back with gratitude.

(Apaga ese teléfono celular, la computadora y el control remoto. / Abre la puerta, luego ciérrala detrás de ti. / Toma un respiro ofrecido por vientos amigables. Ellos recorren/ la tierra recogiendo esencias de plantas que limpian. / Devuelve con gratitud)<sup>1</sup>

Harjo invita en este poema a dejar todo, a hacer silencio para volver a escuchar, eso que ofrecen los "vientos amigables" "Take a breath offered by friendly winds" (Toma un respiro ofrecido por vientos amigables). Afirma además que la poesía más significativa nace a través de grietas en la historia de lo que está roto y no se ve. Desafía a través de las palabras todo lo que fue borrado, lo que fuimos borrando en nuestras vidas, para ir reinscribiendo quienes hemos sido, quienes somos y quienes podemos ser.

Comienza su poema proponiendo dejar todos los elementos que la vida moderna, la globalización nos lleva a consumir, "putt down that bag of potato chips, that White bread, that bottle of pop" (Deja esa bolsa de papas fritas, ese pan blanco, esa botella de gaseosa) invitándonos a acallar los ruidos externos, materializados a través de la tecnología, "turn off that cellphone, computer, and remote control" (Apaga ese teléfono celular, la computadora y el control remoto). Abre la puerta, nos dice para luego cerrarla detrás nuestro para así adentrarnos al "campamento de los guardianes que te han conocido antes del tiempo".

Let your moccasin feet take you to the encampment of the  
guardians who have known you before time,  
who will be there after time.

They sit before the fire that has been there without time.

Let the earth stabilize your postcolonial insecure jitters.

---

<sup>1</sup> El poema y su traducción han sido tomados de Siwar Mayu <https://siwarmayu.com/es/13-poemas-de-joy-harjo/>  
Traductores: Andrea Echeverría y Juan G. Sánchez Martínez.

(Deja que tus pies de mocasín te lleven al campamento de los/ guardianes que te han conocido antes del tiempo, / quienes estarán allí después del tiempo. / Ellos sientan ante el fuego que ha estado allí sin tiempo. / Deja que la tierra estabilice tus inseguras inquietudes postcoloniales)

Su poema nos invita a ir sin miedo siempre, pidiendo perdón y ayuda a los que nos aman, "These helpers take many forms: animal, element, bird, ángel, saint, Stone, or ancestor" (Pide ayuda a los que te aman. Estos ayudantes toman muchas formas: animal, elemento, pájaro, ángel, santo, piedra o ancestro), para volver a nosotros mismos. Plantea a través de su poema que dejemos el dolor que retengamos en nuestra mente, dejando ir el dolor de nuestros antepasados para dar paso a quienes se dirigen hacia nuestra misma dirección "Let go the pain you are holding in your mind, your shoulders, your heart, all the way to your feet. Let go the pain of your ancestors to make way for those who are heading in our direction." (Deja ir el dolor que retienes en tu mente, tus hombros, tu corazón, que se extiende hasta llegar a tus pies. Deja ir el dolor de tus antepasados para dar paso a quienes se dirigen en nuestra dirección.)

Pidiendo ayuda a los que nos aman, ayudantes que toman muchas formas, para volver a nosotros mismo. Llamando a nuestra alma de tal modo que ella quiera regresar.

Nos dice la poeta que un día volverá (nuestro espíritu) hecho jirones, pero que esos jirones deben ser reunidos, pues estarán felices de ser halados después de estar perdidos "Welcome your spirit back from its wandering. It will return in pieces, in tatters. Gather them together. They will be happy to be found after being lost for so long." (Dale la bienvenida a tu espíritu que vuelve de sus merodeos. Volverá en pedazos, en jirones. Reúnelos. Ellos estarán felices de ser hallados después de estar perdidos por tanto tiempo).

## **Conclusión**

A través de su poesía Joy Harjo busca poner en palabras la búsqueda de su totalidad, del sí mismo. Su poesía está cargada de sentido y de voces ancestrales, dolor, angustia, éxtasis, celebración, desesperación o verdad abrasadora. Intenta develar el sentido de la palabra y de las voces ancestrales, marca con su poesía la responsabilidad de hacer presente todo lo que la constituye, de sus ancestros, de su pasado y de asumir lo futuro.

La palabra dicha, la palabra escrita y la poesía más directamente que cualquier otra forma de arte literario es la que permite decir la verdad cuando el significado necesita elevarse por encima o deslizarse por debajo del lenguaje cotidiano. La búsqueda de la identidad, de ese todo que somos, implica recordar el pasado pues, como afirma De Zan, mantener la memoria de quiénes hemos sido, cómo hemos vivido o qué hemos hecho es lo que nos permite constituir nuestra propia identidad, para comprender el presente, para proyectarse al futuro.

La escritura, revela Harjo, "en un sentido extraño me libera para creer en mí misma, para poder hablar, para tener voz, porque tengo que hacerlo; es mi supervivencia." Nos hacemos eco de su

poema, que sostiene que debemos reconocer esta tierra que nos ha cuidado desde que éramos un sueño: *Tu espíritu necesitará dormir un poco después de ser bañado y recibir ropa limpia. Ahora puedes hacer una fiesta. Invita a todos los que sabes que te aman y te apoyan. Guarda un espacio para aquellos que no tienen lugar a donde ir. Haz un sorteo, y recuerda, mantén breves los discursos. Luego, debes hacer esto: ayuda a la siguiente persona a encontrar su camino a través de la oscuridad.*

Siempre enfatizando la importancia de la gratitud, pues como dice De Zan “la memoria es un tesoro de mucha fragilidad” y afirmando con Ricoeur que contamos historias porque, al fin y al cabo, las vidas humanas necesitan y merecen contarse, para que, en la constitución de la identidad, desde ese tesoro frágil que es la memoria, podamos volver a encontrarnos con todo lo que somos, con todo lo que nos habita y con todo lo que nos habla.

### Referencias

De Zan, J. (2008). *Memoria e Identidad*. Tópicos (16). ISSN: 1666-485X. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28815531003>

Harjo, J. (2015). *Conflict Resolution for Holy Beings*. New York: W. W. Norton & Company, Inc.

Harjo, J. Siwar Mayu. 13 poemas de Joy Harjo. Tr. Echeverría, A. y Sánchez Martínez, J. G.

Disponible en: <https://siwarmayu.com/es/13-poemas-de-joy-harjo/>

Ricoeur, P. (2013). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Andrea R. Fuanna es Profesora y Licenciada en Filosofía y doctoranda en Filosofía en la UNLa, su investigación se centra en la identidad latinoamericana. Es docente en diversas instituciones e investigadora externa de la UNLa, explorando temas de filosofía latinoamericana, memoria e identidad en situaciones migrantes.

**Correo electrónico:** andreaфуanna@gmail.com

## ‘Puros’ e ‘impuros’ en los inicios del Pop

### ‘Pures’ and ‘impures’ at the beginning of Pop Art

Mónica García

María Infante

Adriana Libonati

Diana Murad

Universidad de Buenos Aires

#### Resumen

A sesenta años de la primera exposición de ‘arte pop’ en un museo estadounidense, y en el contexto del desprendimiento de muchos artistas respecto del expresionismo abstracto, analizaremos las distintas vertientes de esa reacción.

Hay una clasificación que considera que la corriente neoyorquina serían los **puros**, enfocados en el hecho visual. La otra corriente integrada por los seguidores de los primeros “New York five” más los artistas de la costa californiana se denominarían **impuros**, volcados hacia una tendencia más centrada en lo objetual. La fascinación por nuevos intereses y modelos llevaron a estos artistas a tratar con cuestiones que nunca habían sido consideradas en el ámbito del arte. Toda esta indagatoria produce una modificación de los paradigmas de las representaciones visuales. Estos acontecimientos están enmarcados en la expansión económica del aparato simbólico de Estados Unidos en el período de posguerra.

**Palabras clave:** arte pop, Estados Unidos, visual, objetual, nuevos paradigmas estéticos.

#### Abstract

Sixty years after the first "pop art" exhibition in an American museum, and in the context of the detachment of many artists from abstract expressionism, we will analyze the different aspects of that reaction.

There is a classification that considers that the New York current would be the **pure** ones, focused on the visual fact. The other current, made up of the followers of the first "New York five" plus the artists of the Californian coast, would be called **impure**, focused on a tendency more centered on the objectual.

The fascination with new interests and models led these artists to deal with issues that had never been considered in the field of art. All this inquiry produces a modification of the paradigms of visual representations. These events are framed in the economic expansion of the symbolic apparatus of the United States in the post-war period.

**Keywords:** pop art, United States, visual, objectual, new aesthetic paradigms.

*La obra pop debe ser popular, pasajera, de bajo costo, producida en masa, joven, ingeniosa, sexi, evasiva y atrayente. Richard Hamilton, 1957.*

Finalizada la Segunda Guerra Mundial y con los aportes financieros del Plan Marshall para Europa, avanza una economía y una política de características cada vez más integradas entre los EEUU y Europa Occidental. Dentro de estos parámetros generales se produce una revisión de todos los postulados sociales establecidos. Así se vuelve la mirada a las expresiones de las vanguardias del veinte que habían sido incomprendidas en su tiempo. Es un periodo de grandes movilizaciones sociales como pudieron verificarse en sucesos tales como el Mayo francés, la Primavera de Praga, la aparición del poder joven, las protestas por la guerra de Vietnam, la reivindicación de las minorías étnicas, los feminismos y la revolución sexual, cambios en las estructuras más arcaicas como la familia o lo comunitario, experimentación con sustancias que alteran la percepción, reorganización de las artes. La magnitud de los cambios propuestos se tradujo en la instalación de procesos consumistas mediante la extensión y refinamiento de los sistemas comunicativos y de la publicidad. Comienza entonces a crecer una fuerza hegemónica de nuevo cuño que desembocará en lo que se ha dado en llamar imperialismo económico. En palabras de Edgar Morin “las mercancías ultralivianas de consumición psíquica” que son los medios masivos.

Los sistemas hegemónicos lograron someter los campos culturales y políticos a los económicos. Podríamos decir entonces, que los años 60 constituyen una cúspide dentro del siglo XX. Un estallido de colores, líneas, temas y objetos que van a producir a partir de los años 70, una crisis generalizada de sus postulados económicos, políticos, sociales y culturales.

En 2022 se cumplieron sesenta años de la primera exposición de arte pop. *The New Painting of Common Objects* (25 oct. al 19 nov. 1962) que se realizó en el Pasadena Museum of Arts, California con la curaduría de Walter Hopps y que contaba con la participación de Dine, Dowd, Goode, Hefferton, Lichtenstein, Ruscha, Thibeaud y Warhol.

En este trabajo nos ocuparemos de la obra de Edward Ruscha, Wayne Thibeaud, Robert Dowd y Phillip Hefferton, artistas de la costa oeste y considerados ‘impuros’ por Lucy Lippard, pionera



en los estudios sobre el arte pop. Y también daremos cuenta de Tom Wesselmann, quien formó parte de los “puros” de los ‘New York five’.<sup>1</sup>

Desde sus inicios en Gran Bretaña, el Pop se difundió rápidamente por sus cualidades al resto del mundo. El atractivo escenario del Pop se expandió como agua que se desborda, alcanzando todos los puntos del planeta que se sintieran receptivos a este avance implacable e imparable. En algunos lugares halló el espacio ideal para cubrir necesidades o postular desafíos. En los Estados Unidos eclosionó con más fuerza e inventiva en Nueva York y Los Ángeles. La toma de conciencia por parte de la sociedad americana sobre los pintores que emergían de la *New York School*, a mediados de los ‘40, evidenciaba una madurez expresiva consagrada no sólo a nivel nacional sino también internacional; recordamos el derrotero de Jackson Pollock y Mark Rothko, artistas sobre los que hemos disertado en otras oportunidades o Mark Tobey que se alza con el Gran Premio de la Bienal de Venecia en 1958. Coincidiendo con la aceptación del público a nivel internacional, existió desde la esfera nacional un gran apoyo oficial a estas expresiones plásticas. Para esto se contó con el aporte del campo artístico neoyorquino, críticos, galeristas, curadores, los medios masivos con artículos sobre los artistas y sus obras. Además de un mercado de arte que respondía positiva y activamente, alentado por reducciones impositivas para la adquisición de obras.

La gran difusión de lo que sucedía en la escena artística, sumada a los factores recién mencionados, explicarían la rápida expansión de la siguiente tendencia, el Pop, nacido espontáneamente y nutrido por otros afluentes: la publicidad, la enorme abundancia de los productos de la sociedad de consumo, y el hecho fundamental de una nueva generación de artistas con una actitud diferente hacia sus obras.

Este distanciamiento es uno de los hechos más relevantes del período que se inicia a principios de los 60. Y lo que vemos es una aceleración cronológica. Al expresionismo abstracto le llevó

---

<sup>1</sup> Lucy Lippard menciona, en su libro de 1966, a los *New York five* como los *puros*, por sus originales contribuciones, seguidos por una segunda y una tercera ola de artistas, los llamados *impuros*, que se vieron influenciados por ellos y adherían a sus premisas.

casi 10 años afirmarse de 1946 a 1956, mientras que el Pop se va a afianzar casi inmediatamente. Museos y galerías a lo largo de EEUU albergaron muestras de esta nueva tendencia estética.

También fue objeto tempranas reflexiones teóricas, Un ejemplo de ello es el Simposio de Arte Pop que se realizó en el MOMA en 1962. Organizado por el curador Peter Selz allí se expusieron cuestiones acerca de la apreciación crítica y estética y de cómo abordar estas nuevas expresiones del arte. De estos coloquios surgió una pregunta que abarca muchos de estos aspectos ¿Es un arte que glorifica o satiriza el tema del consumo? Uno de los ponentes, el influyente crítico y curador Henry Geldzahler respondió acerca de lo estéril de esta disyuntiva porque implicaba una simplificación del pop que era una nueva manera de acercarse a la realidad, una nueva forma de representarla.

En esta aceleración de la legitimación y consagración, también encontramos el culto a lo nuevo y lo fácilmente reconocible y reproducible. Los lugares de exposición se pelean para mostrar las obras de los nuevos artistas que se comprometieron a un arte abierto y muy receptivo al mundo industrial estandarizado y fácilmente identificable, pero llevado al mundo del gran arte. De todos modos, las manifestaciones del pop se preocuparon por problemas formales, como la aplicación del color, la incorporación de objetos de la vida cotidiana, las composiciones con elementos simples, el uso del collage que llega a veces al nivel de una instalación y desde lo temático llevar al ámbito del arte temas que antes eran no eran dignos de atención.

Con el arte pop estaba naciendo un nuevo tipo de sensibilidad que registraba e imponía una distancia con respecto de lo representado, pues la intención era ofrecer una imagen fría y sin comentarios. Para ciertos sectores de la crítica era algo sospechoso, pues aún se pensaba en el antiguo concepto del artista como un ser enfrascado en su obra y alejado de las leyes del mercado del arte.

Dos personas son fundamentales para la difusión del pop. Habíamos mencionado que es en Londres donde nace el arte pop y es el crítico inglés Lawrence Alloway quien le da el nombre y

lo caracteriza. Junto a Eduardo Paolozzi y Richard Hamilton creó el grupo *Independent* en el Instituto de Arte Contemporáneo de Londres, que resultó decisivo para el desarrollo del pop inglés. Alloway posteriormente abandonó Londres para enseñar en EEUU y se convirtió en curador en el Guggenheim entre los años 1962/66, momento crucial para la difusión del pop americano. Con el tiempo hace el camino inverso volviendo a Londres con una exposición de pop americano. En su libro de 1974 *American pop art* explicó la trascendencia de este arte eminentemente americano.

Otro personaje fundamental para la difusión y la consolidación del pop fue el galerista Leo Castelli. En los años 30 abrió su primera galería en París donde entró en contacto con los círculos surrealistas. Con el estallido de la guerra, se trasladó a Estados Unidos, donde inauguró una nueva galería en 1957. Al alojar la obra de Jasper Johns y Robert Rauschenberg, comenzaba un cambio de ciclo en la escena neoyorquina que, tras el expresionismo abstracto, daría paso al pop. Castelli con su galería o, mejor dicho, con su red de galerías y de coleccionistas, intervino activamente en la vida y difusión de los trabajos de los artistas y creadores, conectándolos e introduciendo así un factor no solamente artístico, sino, en buena medida, social y comercial en el desarrollo del arte contemporáneo.

Cuando Lucy Lippard habla de los representantes del núcleo duro del Pop, como aquellos defensores de una pintura dedicada a lo visual y a su carácter literal y objetivo, entre los nombres infaltables van a estar Andy Warhol, claramente identificable con sus obras que remiten a productos de consumo masivo o sus emblemáticos retratos. En Roy Lichtenstein se hace también evidente la relación existente entre el arte y las nuevas formas mediáticas de representación como los afiches publicitarios y el universo de los comics.

Menciona también entre esos cinco grandes a James Rosenquist, que había pintado grandes carteles publicitarios con colores intensos y que va a desarrollar su carrera con obras compuestas por imágenes fragmentarias –que combinaba superponiéndolas– y a Claes

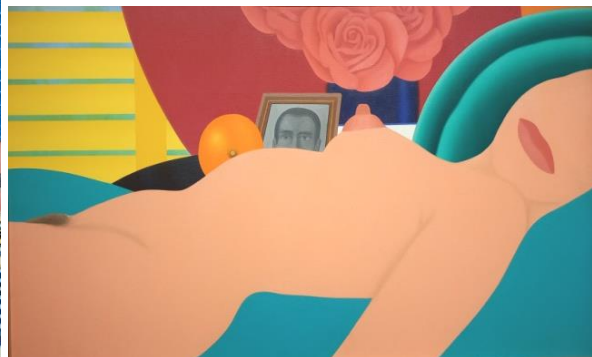
Oldenburg escultor, con réplicas gigantescas de objetos cotidianos, muchos referidos a alimentos deseables, sándwiches, tortas, helados, etc.

### Tom Wesselmann (1931-2004)

Es el quinto integrante de los *New York five*, si bien en 2016 el *New York Times* sacó un artículo con el título *The Most Famous Pop Artist You Don't Know*. Estudió para ser caricaturista. Lo interesante de las propuestas de Tom Wesselmann residía en la integración de objetos en sus pinturas que diferían de las esculturas de Oldenburg y de quienes trabajaban con assemblage. Sus interiores, compuestos por una pared sola, no son ambientes, ni cuadros con añadidos decorativos tridimensionales; son, en palabras de Wesselmann *una tajada de vida*. El realizaba anteriormente collages, pero cambió el estilo para entrar en el pop, con la inclusión de una puerta de heladera, por ejemplo. (Figura 1)



**Figura 1.** *Still life #30*. 1963, 122 x 167,5 cm. MOMA, Nueva York



**Figura 2.** *Nude No.1*, 1970, 63,5 x 114,5 Museo Thyssen-Bornemisza

Dentro de su obra es muy reconocido también por sus mujeres desnudas. Desde 1950 empezó con pequeños collages incluyéndolas para llegar a sus innumerables *Great American nudes*, (Figura 2) donde fusiona formas planas, líneas sinuosas y colores brillantes, producciones audaces que no pierden erotismo pero sí veracidad. Hasta 1964-65 continúa con el uso de

materiales reales porque su obra había cobrado proporciones cada vez mayores que sobrepasaban los elementos incluidos como radios y ventiladores, así como ventanas, heladeras, puertas, radiadores. De a poco se fue volviendo más austero, pero más volcado a adoptar un idioma comercial puro con un mayor uso del collage a base de marcas reconocibles.

### Edward Ruscha, 1937.<sup>2</sup>

El arte de Ruscha nos recuerda el humor visual del *Broadway Boogie Woogie* de Mondrian, pero es impresionante por su creación de un paisaje visual totalmente nuevo.



**Figura 3.** *Hurting the Word Radio #2*, Óleo s/ tela, 1964

**Figura 4.** *Twenty-six Gasoline Stations*

En *Lastimando la palabra Radio* (Figura 3), se observa un fondo con letras neutras, color plano pero con volumen que muestran solidez. Es una suerte de juego óptico o trampantojo.

Si tomamos en cuenta su marca estética, tan bien planteada entre el signo Radio como significante y significado a la vez, reforzado por el daño que le producen los *clamp*, que daría idea de la contradicción que se estaba viviendo en aquellos momentos en el arte en general, y la resignación ante la desmesurada expansión de los medios.

En 1963, Ruscha realiza la primera edición del que está considerado el primer libro de artista del pop: *Twenty-six Gasoline Stations* (26 Estaciones de gasolina) (Figura 4). Son fotografías de estaciones de servicio escalonadas a lo largo de la ruta entre las ciudades de Los Angeles y

<sup>2</sup> Nacido en Nebraska. Se educó en el Instituto de Arte Chouinard (1956–1960), California Institute of the Arts, Northwest Classen High School.

Oklahoma, de ida y de vuelta. En esos recorridos se carga combustible 13 veces en la ida y otros 13 en la vuelta, en total 26, como la cantidad de estaciones consignadas, incorporando como nuevo tópico el gasto de gasolina. Y en el libro se usa una foto por página, es decir anverso y reverso, lo que suma 52 imágenes. Estos libros de artista pueden ser vistos en relación con las artes de la fotografía y el cine, ya que sus plegados conforman un sintagma cinematográfico. La singularidad de estos libros es su concepción inicial como obras de arte, ya que en la mente del artista se crean con la intención de innovar en los recursos artísticos encontrando nuevos cauces para su creatividad. Si bien hasta 1971 Ruscha trabajó el género del libro de artista, ampliando sus horizontes como creador, no dejó de cultivar la pintura o el grabado entre otras expresiones plásticas.

**Phillip Hefferton** (1933 - 2008) y **Robert Dowd** (1936–1996).

Tanto Dowd como Hefferton pintan billetes de banco estadounidenses (Figura 5), exacerbando su carga emblemática y simbólica. Ambos pintores tienen un alto grado de calidad pictórica en la pintura. Los dos utilizan los recursos de la técnica pictórica del expresionismo abstracto: uso de color suelto sobre color, pinceladas arrastradas y secas, empastes y goteos.

Hefferton, usa el dinero como un dispositivo para hacer algunos retratos excelentes e imaginativos de Lincoln y Jackson y en algunos casos, los sustituye por un retrato familiar. Ambos artistas tienen una fijación con la figura de Lincoln. Todas sus pinturas tienen un alto grado de sofisticación pictórica usando el desenfoque como un dispositivo formal, casi como si su arte no dependiera de un entorno preciso. Otra de sus características es el juego lingüístico, con la tipografía y modificando las leyendas de los billetes, incorporando lo lúdico y lo paródico a la vez.



**Figura 5.** P. Hefferton (izq.) y R. Dowd (der.)

Ambos artistas se sumaron al legado de Jasper Johns, popularizando símbolos netamente estadounidenses, produciendo obras que hoy están en Museos nacionales y extranjeros.

### **Wayne Thiebaud (1920 – 2021)**

Este artista ha tenido una prolífica trayectoria.<sup>3</sup> Ha reivindicado el lugar que tiene California en el mundo del arte de EEUU, sin dejar de reconocer la importancia de NY como centro artístico. De su producción solamente mencionaremos los trabajos relacionados con la comida, aún cuando en los últimos años ha realizado numerosos paisajes, además de retratos y autorretratos.

Sus trabajos son *still life*, naturalezas muertas que representan objetos de la pastelería industrial, de la producción en serie y de la cafetería mecanizada. Esta idea de industrialización se hace evidente en la estructura fuertemente seriada, simétrica y ordenada tanto en la composición como en el manejo del color. Sus obras parecen iluminadas por luces de neón, son planas y homogéneas. Esto refuerza un sentido de artificio neutro, higiénico y despersonalizado. Pero esta artificialidad evidente, que puede producir un efecto de distanciamiento, no impide conectar al espectador con cierta idea de ingenua felicidad al

<sup>3</sup> En su adolescencia hizo trabajos menores para los estudios Disney y posteriormente se desarrolló como dibujante de historietas y diseñador gráfico en New York y en Los Angeles. Obtuvo una licenciatura y una maestría en la Universidad de California. Fue docente durante toda su vida.

contemplar imágenes tan atractivas y gratificantes a nivel sensorial, reforzando la idea de consumo publicitario. Su paleta es colorida y fuerte. Con pinceladas con gran carga matérica y muy texturadas que producen un efecto realista, háptico y sinestésico, lo que provoca en el receptor sensaciones visuales, pero también táctiles y gustativas.



**Figura 6.** *Boston Creams*, Wayne Thiebaud, 1962. 35,56 x 46 cm. Crocker Art Museum

Analizando la división entre puros e impuros, instalada en la década del 60, por Lucy Lippard, notamos que es una división que ya se vislumbra como diluida porque tanto unos como otros, a pesar de tonar diferentes modos y objetos de representación concluyeron en mostrar el cambio de la técnica, del público, del mercado y del mundo.

El arte pop, radical y nuevo en su momento de mayor riqueza, contribuyó a la formación de una nueva identidad cultural, y se encuentra en la actualidad activo y productivo. Estamos viviendo sus efectos, en algunos casos, incluso intensificados, por nuevas apropiaciones, resignificaciones. Las nuevas tecnologías aportaron nuevos circuitos y vehículos de difusión, extracción, refuncionalización y montaje.

## Referencias



Conley, K. (2016). The Most Famous Pop Artist You Don't Know. En <https://www.nytimes.com/2016/08/22/t-magazine/art/tom-wesselmann-pop-artist-profile.html>

Coplans, J. (1962). The new painting of common objects. Art forum, Nov 1962. En <http://www.artforum.com>

Guasch, A. M. (1997). *El arte del siglo XX en sus exposiciones.1945-1995*, Barcelona: Ediciones del Serbal.

Libonati, A., Murad, D. (2006). La expansion del mensaje: Lichtenstein, Apropiación y refuncionalización del arte en el comic, los dibujos animados y la publicidad. En: Costa Picazo, R. y Capalbo A. (compiladores). *El país de los sueños posibles. Estudios críticos sobre cultura estadounidense*. Buenos Aires: BMPress.

Lippard, L. R. (1966). *Pop Art*, London: Thames and Hudson.

Morin, E. (2011). *Introducción al pensamiento complejo*, México: Gedisa.

Pellegrini, A. (1967). *Las nuevas tendencias en la pintura*, Buenos Aires: Muchnik Editores.

Plagens, P. (2000). Two Pop: Edward Rusha and Wayne Thiebaud. Art forum, summer 2000. En <http://www.artforum.com>

Thiebaud, W. (2019). *Delicious metrópolis. The desserts and urban scene of Wayne Thiebaud*. San Francisco: Chronicle Books.

Mónica García es Licenciada en Artes Combinadas, FFyL UBA; actriz Nacional Escuela Nacional de Arte Dramático y Ex directora ejecutiva del Taller Escuela Guillermo Roux.  
**Correo electrónico:** [m.m.garcia61@hotmail.com](mailto:m.m.garcia61@hotmail.com)

María Infante es Licenciada en Artes Combinadas FFyL UBA. Integrante del GETEA. Ex asistente técnica de Franca Beer.  
**Correo electrónico:** [mariainfante08@gmail.com](mailto:mariainfante08@gmail.com)

**Adriana Libonati** es Licenciada y Profesora en Artes Combinadas FFyL UBA. Miembro del GETEA y GESAC. Se ha desempeñado durante veinte años, como docente en la Cátedra de Sociología y Antropología del Arte (FFyL UBA). Es investigadora con numerosas publicaciones sobre teatro, cine y educación.  
**Correo electrónico:** [superlibonati@gmail.com](mailto:superlibonati@gmail.com)

**Diana Murad** es Profesora de Historia USAL y Licenciada en Artes Pláticas (FFyL, UBA). Se ha desempeñado Docente y ejerció como Secretaria Académica del Departamento de Artes de la FFyL, UBA (2007-2009). Como investigadora, ha integrado varios proyectos UBACyT.

**Correo electrónico:** [dianamurad1@gmail.com](mailto:dianamurad1@gmail.com)

Las autoras constituyen un grupo de investigación independiente, que ha publicado numerosos artículos y son convocadas regularmente en mesas redondas y conferencias en diversos eventos académicos.

# Interculturalidad y artes visuales: Vik Muniz y Huma Bhabha cruzan fronteras

## Interculturality and the Visual Arts: Vik Muniz and Huma Bhabha Cross Borders

Diana Gonzáles del Pino

Universidad Nacional de Córdoba

### Resumen

Tanto el artista de origen brasileiro Vik Muniz como la artista de origen paquistaní Huma Bhabha trabajan y viven en Estados Unidos. En sus extensas producciones hay obras de sabores diversos que revelan una procedencia diferente.

El objetivo de este trabajo es indagar sobre la obra de Muniz y Bhabha, artistas que han cruzado fronteras para llegar hasta Estados Unidos y cuyas obras cruzan fronteras para llegar a todos los rincones del planeta. Examinaremos el mensaje en una obra de cada artista desde la perspectiva de las fronteras simbólicas y del diálogo intercultural.

Para ello consideraremos los postulados de Lamont y Molnár (2002), que en su análisis de las fronteras explicaron el concepto de *frontera simbólica* como “las distinciones conceptuales realizadas por actores sociales para categorizar objetos, personas, prácticas y hasta tiempo y espacio” (p. 168). Para referirnos al vínculo entre cultura y arte tomaremos los conceptos vertidos en el *Libro Blanco sobre el Diálogo Intercultural* (Consejo de Europa, 7 de mayo 2008) y las conclusiones de Susana Gonçalves (2016) quien sostiene que “no hay cultura sin arte y no hay arte sin cultura. Esta es la razón que explica por qué el arte es un instrumento poderoso para promover el entendimiento intercultural, la comunicación y la apreciación de la diversidad” (p. 6).

**Palabras clave:** Artes visuales, diálogo intercultural, fronteras, interculturalidad

### Abstract

Both the Brazilian-born artist Vik Muniz and the Pakistani-born artist Huma Bhabha, live and work in the USA. Their vast productions feature a variety of styles which reveal the artists' diverse origin.

The objective of this article is to inquire into the production of Muniz and Bhabha, artists that have crossed borders to arrive in the United States, and whose works cross borders to reach every corner of the world. We will analyze one work of each artist in the light of the concept of symbolic boundaries and the intercultural dialogue.

To this end, we will study Lamont and Molnár (2002), who analyzed boundaries and explained that “symbolic boundaries are conceptual distinctions made by social actors to categorize objects, people, practices, and even time and space.” (p. 168, 2002). In addition, to look into art and culture, we will examine the ideas in the *White Paper on Intercultural Dialogue* (Council of Europe, 7 May 2008) and Susana Gonçalves' (2016) conclusions, “there is no culture without art and there is no art without culture. This is reason enough to explain why art is a powerful instrument to foster intercultural understanding, communication and appreciation of diversity.” (p. 6).

**Keywords:** Borders, Interculturality, Intercultural dialogue, Visual Arts

### **Fronteras, culturas y arte**

Las profesoras de sociología Michele Lamont and Virág Molnár en su artículo *The Study of Boundaries in the Social Sciences* (2002) distinguen las fronteras simbólicas de las fronteras sociales. Definen las fronteras simbólicas como “las distinciones conceptuales realizadas por actores sociales para categorizar objetos, personas, prácticas y hasta tiempo y espacio<sup>1</sup>” (p. 168); examinar dichas fronteras, sostiene, nos permite estudiar las dinámicas de las relaciones sociales. Tomando un trabajo anterior aseveran que las fronteras simbólicas son las que separan personas en grupos y generan sentimientos de pertenencia (Lamont y Molnár, 2002, p. 168). Por otra parte, las fronteras sociales son “formas objetivadas de diferencias sociales que se manifiestan en el acceso desigual y la distribución desigual de los recursos (materiales e inmateriales) y de las oportunidades sociales” (2002, p. 168). En este sentido, las fronteras simbólicas serían los límites no reales entre diferentes grupos de personas mientras que las fronteras sociales serían las barreras entre grupos en una sociedad que marcan una desigualdad.

Estos conceptos son centrales para al hablar de Muniz, cuya historia es una historia de cruce de fronteras, y no sólo de las fronteras territoriales que lo definen como artista migrante. Vicente José de Oliveira Muniz nació en 1961 en el seno de una familia de bajos recursos en Brasil y por un incidente azaroso se trasladó a Nueva York, donde comenzó su vocación artística en el ambiente de la revolución cultural a comienzos de 1980. Muniz es hoy un artista norteamericano, no sólo porque produce desde allí y porque su se identifica con estilos propios de ese país, sino también porque no hay una barrera social entre él y otros artistas norteamericanos ya que sus obras están las colecciones del *Whitney Museum of American Art* y del *Museum of Modern Art* en Nueva York.

Lo mismo ocurre en el caso de Huma Bhabha. Nacida en Karachi, Pakistán en 1962, se trasladó a estudiar a Nueva York en 1981. Desde entonces vive en Estados Unidos y retorna a su país como visitante. Ella también ha cruzado fronteras territoriales y simbólicas.

---

<sup>1</sup> Todas las traducciones del inglés son propias.

Hoy pertenece al núcleo de escultores norteamericanos y sus obras se encuentran en las colecciones de grandes museos de ese país.

Sin embargo, estos artistas migrantes encarnan un permanente cruce de fronteras simbólicas en sus producciones, ya que no sólo son un espacio de contacto entre su origen extranjero y su producción localizada en Estados Unidos, sino que sus obras invitan a un diálogo entre diversas culturas y tiempos por lo que son difíciles de categorizar. Para echar luz sobre estos conceptos exploraremos la noción de diálogo intercultural.

En el *Libro Blanco sobre el diálogo intercultural* los ministros del Consejo de Europa sostienen que el diálogo intercultural es “un proceso que abarca el intercambio abierto y respetuoso de opiniones entre personas y grupos con diferentes tradiciones y orígenes étnicos, culturales, religiosos y lingüísticos, en un espíritu de entendimiento y respeto mutuos” (Consejo de Europa, 7 de mayo de 2008, p. 21). Para los ministros este diálogo implica un intercambio, es decir, no sólo la expresión de un mensaje, sino también la recepción del mismo.

Entre las numerosas instancias que promueven el diálogo intercultural los ministros mencionan las actividades culturales, dado que estas contribuyen a la promoción de expresiones culturales diversas. Respecto de las artes sostienen:

Las artes también son un terreno de contradicción y confrontación simbólica, que deja margen para la expresión individual, la autorreflexión crítica y la mediación. Por lo tanto, atraviesan las fronteras de una forma natural, crean contactos y conectan directamente con las emociones de las personas. Los ciudadanos creativos que participan en actividades culturales crean nuevos espacios y nuevas posibilidades de diálogo. Los museos y los sitios del patrimonio cultural tienen el potencial de cuestionar, en nombre de una humanidad común, relatos selectivos que reflejan el predominio histórico de un grupo étnico o nacional particular, y de propiciar el reconocimiento mutuo entre personas de diferentes orígenes (Consejo de Europa, 2008, p. 39).

Vemos cómo arte y artistas tienen esta gran potencia comunicadora, pueden expresar un mensaje único, auténtico. Volviendo al terreno de lo simbólico, el artista invita al diálogo, ofrece un mensaje y habilita una respuesta. Ofrece un mensaje propio, exclusivo que, en muchas ocasiones habilita a una reflexión, algo esencial en la comunicación intercultural.

La doctora en psicología con amplia trayectoria en estudios sobre la interculturalidad, Susana Gonçalves, en su obra *We And They. Art As A Medium For Intercultural Dialogue* sostiene que “las obras de arte son miradas y voces, narrativas de mundos posibles, libretos para la posteridad” (Gonçalves, 2016, p. 6). El arte comunica una interpretación del mundo, una mirada de la realidad y a la vez, la reflexión que promueve el arte permite que los sujetos actúen distinto, cambien el mundo, y es por eso que declara que el arte es una narrativa de un mundo posible. La autora también afirma que “no hay cultura sin arte y no hay arte sin cultura. Esta es la razón que explica por qué el arte es un instrumento poderoso para promover el entendimiento intercultural, la comunicación y la apreciación de la diversidad” (Gonçalves, 2016, p. 6). Con estas ideas vincula fuertemente al arte con la comunicación entre culturas.

Luego de un recorrido que hace la autora por diversa bibliografía sobre el diálogo intercultural, entre los que cita al *Libro Blanco* del Consejo de Europa, podemos destacar los siguientes puntos:

1. Los contactos interculturales siempre causan un efecto y generan cambios, aunque pequeños, en nuestras identidades. (Gonçalves, 2016, p. 6).
2. El diálogo intercultural promueve el entendimiento entre culturas. (Gonçalves, 2016, p. 8).
3. El arte funciona como una zona de contacto entre culturas. (Gonçalves, 2016, p. 6).

Ya hemos explicado que, teniendo en cuenta las fronteras simbólicas, Vik Muniz y Huma Bhabha han cruzado y cruzan permanentemente fronteras. Nos avocaremos ahora al tema de la interculturalidad y de la propuesta de diálogo intercultural que la obra de la obra de estos artistas genera.

***Wild Flowers, Summer 1915 after Tom Thomson, 2021 (Muniz, 2021)***

Vik Muniz es un artista de larga trayectoria y variada producción. Para robustecer la mirada intercultural nos vamos a detener en una de sus últimas producciones que se ha dado en el marco de su tarea como Embajador de Buena Voluntad de UNESCO, tarea que lleva adelante desde 2011. UNESCO ha visto en Muniz un activista del desarrollo sostenible y un artista comprometido con la inclusión social, programa que aborda desde la educación artística en su *Escola Vidigal* enseñando a niños de esa favela de Río de Janeiro.

En 2021 para el 50º aniversario del programa MAB (*Man and the Biosphere Programme "It's about Life!"*, Programa *El Hombre y la Biósfera, ¡Es sobre la Vida!*), Muniz presentó su obra *Wild Flowers, Summer 1915 after Tom Thomson, 2021 (Muniz, 2021)*. La obra tiene el sello del artista por dos motivos, la técnica y el tema. Respecto de la técnica, el artista recurre a una forma particular de collage que él denomina *mosaico*; el observador ve una imagen compuesta de muchísimas imágenes más pequeñas que van creando las distintas tonalidades para armar la composición. Muniz explica:

Siempre me fascinaron los mosaicos. Porque cuando los mirás, es difícil imaginar que cada piedra que forma la imagen viene de un lugar diferente. (...) Juntas, forman una imagen que lleva sentido. Los mosaicos son herramientas epistemológicas que conectan las partes a un todo. (Muniz, UNESCO, 2021, párr. 4)

La obra de Muniz reflexiona sobre el tema de la percepción y esta técnica permite el juego de la parte y el todo. Cuando uno está lejos de la obra ve el todo, una imagen. Cuando está cerca, ve miles de imágenes pequeñas que la componen.

Respecto del tema de la obra, Muniz toma como inspiración una obra de otro artista, como ha hecho también en las series *Imágenes de revistas* (2011) o *Imágenes de basura* (2008). En ellas, por ejemplo, reprodujo cuadros de grandes artistas de la historia del arte como George Stubbs y Pablo Picasso con la técnica del mosaico, utilizando materiales diversos como revistas o basura para componerlos. En esta ocasión, Muniz eligió una obra de Tom Thomson, un artista canadiense de principios del siglo XX que produjo activamente difundiendo la belleza de la naturaleza agreste de su país. Alternando diferentes trabajos

con largas estadías en los parques naturales, se dedicó a capturar la esencia del paisaje canadiense a fin de crear el primer movimiento artístico nacional (Silcox, [1937] 2015, p. 12), meta que sería finalmente alcanzada por el Grupo de los Siete en 1920. En una serie del verano de 1915 se dedicó a pintar las flores silvestres y acuáticas que observaba. De allí proviene la obra *Wild Flowers* (Thomson, 1915) que, con una paleta colorida y vibrante, revela lo que Thomson encontraba escondido en sus andanzas por la naturaleza profunda de Norteamérica. *Wild Flowers* (Thomson, 1915) nos presenta un ramo de flores en un fondo negro. Entre ella distinguimos claramente las margaritas blancas, propias de *Algonquin Park*, uno de los sitios que más frecuentaba. Si bien las flores están agrupadas como en un ramo, el título nos remite a su ambiente natural, como si Thomson las hubiera encontrado así en sus paseos.

Muniz escogió esta obra porque, en el marco en el que la produjo, quería poner en valor la diversidad natural y, casualmente, Thomson en su obra nos comparte la riqueza de la naturaleza de su país. Hay en esta primera opción un diálogo intercultural entre la naturaleza canadiense y nosotros, que la observamos a través de Muniz. Pero el artista brasileiro va más allá. A lo largo de un año recibió más de diez mil imágenes provenientes de más de 25 lugares diversos, muchos de ellos reservas naturales. Haciendo uso de sus tonalidades, confeccionó el mosaico para armar la imagen las flores de Thomson (UNESCO, 2021, min. 39) y llevar el mensaje claro del valor de la diversidad natural a todos quienes admiren su obra. Hay en este incorporar diversidad natural y cultural para retratar la diversidad un rico mensaje intercultural de las partes y el todo en el marco de la UNESCO, la agencia de las Naciones Unidas para la promoción cultural. Ya no se trata sólo de difundir la identidad canadiense a través de su paisaje como lo hizo Thomson. Ahora se trata de reflexionar cómo la diversidad es una unidad, como las imágenes representando las riquezas culturales y naturales de todos los rincones del mundo hacen un todo armónico.

Como lo declararan los ministros de Europa (Consejo de Europa, 2008), el arte está sirviendo en este caso como forma de expresión de las distintas culturas que enviaron a Muniz imágenes que expresaban la riqueza de su biodiversidad e identidad, y ese mensaje



está incluido en los mosaicos de la imagen. A su vez, tal como afirmara Gonçalves (2016), el arte funciona como punto de unión y comunicación entre culturas, ya que la imagen resultante del mosaico se compone diversas culturas y las alinea en la consecución de un objetivo común: la celebración de la (bio)diversidad.

### ***We come in peace* (Bhabha, 2018)**

Ahora nos volcaremos a la escultora de origen paquistaní, Huma Bhabha. Para abordar la interculturalidad analizaremos *We come in peace* (*Venimos en son de paz*) (Bhabha, 2018), una instalación con dos de sus esculturas que fueron especialmente diseñadas para la terraza del *Metropolitan Museum of Art* en Nueva York en 2018. Una nueva versión de una ellas, *We come in peace* (*Venimos en son de paz*) está instalada desde 2020 en el jardín de esculturas del *Hirshhorn Museum* en Washington. La obra *We come in peace* toma su nombre de la frase de la película de 1951 *The Day the Earth stood still* (El día que paralizaron la tierra), cuando el recién llegado extraterrestre declara delante de los soldados y la sociedad de Washington que viene en son de paz y, a pesar de ello, es aniquilado.

La obra de Bhabha tiene como materia prima una variedad de elementos como bronce, arcilla, madera, corcho y telgopor, algunos de ellos recogidos de descartes. Sus figuras se inspiran en diversas tradiciones. Para el estudio de la figura humana, por ejemplo, Bhabha ha investigado la obra de Rodin. Por otra parte, la característica expresiva de los rostros de dioses hindúes<sup>2</sup>, muchos de ellos de múltiples caras, también ha sido una influencia en la escultora paquistaní, aspecto que se refleja en los cinco rostros diferentes *We come in peace* (Hirshhorne, 2020, 39-40 min.).

La instalación está compuesta por dos figuras, una figura parada y otra acostada, hechas en bronce, pero que revelan las texturas del plástico o el corcho sobre los que fueron moldeadas. La figura parada de más de tres metros de alto tiene con sus piernas separadas insinuando movimiento y sus múltiples rostros miran en diferentes direcciones. No se puede

---

<sup>2</sup> Es relevante aclarar que Paquistán es un país de mayoría musulmana por lo que la inclusión de elementos del hinduismo implica una apertura hacia lo diferente, por lo tanto, una mirada intercultural.

definir el sexo, porque para sus obras Bhabha rechaza las categorías: “Cuando sos nada, podés llegar a ser todo” (Bhabha, Ables, 2020, párr. 4). La nota del diario *Washington Post* caracteriza este *personaje* como “un ‘otro’ definitivamente no amenazante” (Ables, 2020, párr. 4), porque es evidente que *We come in peace* no es un *nosotros*, es un otro.

La escultura gigante está en diálogo con la escultura acostada. De lo que pareciera ser una bolsa de plástico negro salen dos manos en aparente posición de súplica hacia la escultura parada, y una cola hacia atrás. Esta es la tercera versión de esta misma escultura y la particularidad, además de ser de mayor tamaño, es que, en esta oportunidad, ha recibido un nombre: *Benaam*, que en urdu, la lengua del país donde proviene Bhabha, significa *sin nombre*.

Hay una intención clara en Bhabha de que estas esculturas lleven un mensaje de paz. Además del mensaje en el nombre de la instalación, *Venimos en son de paz*, hay elementos en una de ellas que evocan recientes conflictos bélicos. Al reflexionar sobre *Benaam*, *sin nombre*, Bhabha explica:

Es una narrativa antibélica. Es sobre un cuerpo muerto, aunque no necesariamente muerto (...) es un capullo monumental con el potencial de renacer y, al mismo tiempo, el gigante sudario negro de plástico es un monumento a todas las víctimas desconocidas de la guerra. (Bhabha, Cascone, 2018, párr. 4)

Además, la posición de las manos de *Benaam* evoca el gesto de oración de los musulmanes o un gesto suplicante. *Benaam* se postra ante el llamado a la paz de su compañera.

Las dos esculturas dialogan e invitan al observador a ser parte de su diálogo de paz y acercamiento. Por más monstruosas y diferentes que puedan resultar, las esculturas *viene en son de paz*, estas esculturas de otro mundo, de un collage de tradiciones culturales diversas como la occidental y la oriental, salen a nuestro encuentro. Nos proponen un diálogo intercultural. El arte de Bhabha viene a nuestro encuentro para transformarnos, para crear otro mundo posible. Como lo afirmaran los ministros de Europa, “los ciudadanos creativos que participan en actividades culturales crean nuevos espacios y nuevas posibilidades de diálogo” (2008, pág. 39). Junto a Bhabha, cruzamos la frontera de los

relatos selectivos, excluyentes, y escuchamos un nuevo relato sobre el reconocimiento mutuo, sobre el intercambio entre diferentes.

### **Conclusión**

Si volvemos al comienzo de nuestro trabajo y repasamos la noción de frontera simbólica como la distinción conceptual con el fin de categorizar (Lamot y Molnár, 2002, pág. 168), podemos volver a aseverar con seguridad que Muniz y Bhabha cruzan estas fronteras con su arte. Al hacerlo, en una invitación al entendimiento, generan contacto entre las culturas que emergen en sus obras, y entre ellas y aquellos que las disfrutaron. Sus obras son universos únicos donde diversas tradiciones y elementos se conjugan para hablar un lenguaje común e invitar a todos al diálogo intercultural.

### **Referencias**

- Ables, K. (2020). The Hirshhorn Sculpture Garden's two newest works stir up dark associations. En *The Washington Post*. 17 de noviembre. Disponible en [https://www.washingtonpost.com/goingoutguide/museums/hirshhorn-art-review-huma-bhabha-sterling-ruby/2020/11/16/c67c091c-260c-11eb-a688-5298ad5d580a\\_story.html](https://www.washingtonpost.com/goingoutguide/museums/hirshhorn-art-review-huma-bhabha-sterling-ruby/2020/11/16/c67c091c-260c-11eb-a688-5298ad5d580a_story.html)
- Bhabha, H. (2018). We come in peace. [Instalación]. *The Metropolitan Museum of Art, New York*. Disponible en <https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2018/huma-bhabha>
- Cascone, S. (2018). They 'Come in Peace' But They've Been Through Hell: Huma Bhabha Brings Her Battle-Scarred Figures to the Met Rooftop. *Artnet*. 17 de abril. Disponible en <https://news.artnet.com/art-world/huma-bhabha-met-roof-commission-1266446>
- Consejo de Europa. (2008). *Libro Blanco sobre el Diálogo Intercultural "Vivir juntos con igual dignidad"*. Consejo de Europa. 7 de mayo. Disponible en [https://www.coe.int/t/dg4/intercultural/Source/Pub\\_White\\_Paper/WhitePaper\\_ID\\_SpanishVersion.pdf](https://www.coe.int/t/dg4/intercultural/Source/Pub_White_Paper/WhitePaper_ID_SpanishVersion.pdf)

Gonçalves, S. (2016). We And They. Art as a Medium for Intercultural Dialogue. En S. Gonçalves y S. Majhanovich (Eds.), *Art and Intercultural Dialogue*, 3–23.

Hirshhorn. (2020). *On Art and the Alien: Artist Talk with Huma Bhabha* [Video]. 23 de septiembre. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=ptwyL5bJpMg>

Lamont, M., Molnár, V. (2002). The Study of Boundaries in the Social Sciences. En *Annual Review of Sociology*, 28, 167-95. Disponible en [https://scholar.harvard.edu/lamont/files/m.lamont-v.molnar-the\\_study\\_of\\_boundaries.pdf](https://scholar.harvard.edu/lamont/files/m.lamont-v.molnar-the_study_of_boundaries.pdf)

Muniz, V. (2021). *Wild Flowers, Summer 1915 after Tom Thomson, 2021*. [Fotografía]. Disponible en <https://www.unesco.org/en/articles/presentation-vik-muniz-artwork-50th-anniversary-mab-programme>

UNESCO. (2021). *It's about life! 50<sup>th</sup> anniversary of the Man and the Biosphere (MAB)* [Video]. 17 de noviembre. Disponible en <https://youtu.be/QGGtitum2uc>

UNESCO. (2021). Presentation of Vik Muniz's artwork for the 50<sup>th</sup> anniversary of the MAB programme. Disponible en <https://en.unesco.org/news/presentation-vik-muniz-artwork-50th-anniversary-mab-programme>

Silcox, P. D. ([1937] 2015). *Tom Thomson: life & work*. Art Canada Institute, Toronto.

Thomson, T. (1915). *Wild Flowers*. [Pintura]. Disponible en <https://www.tomthomsoncatalogue.org/catalogue/entry.php?id=337>

Diana González del Pino es Profesora de Lengua Inglesa por la Facultad de Lenguas, Universidad Nacional de Córdoba y Magíster en Filosofía, Religión y Cultura Contemporáneas por la Universidad Católica de Córdoba. Actualmente se desempeña como profesora de la Cátedra de Cultura y Civilización de los Pueblos de Habla Inglesa de la Facultad de Lenguas, UNC. Hace más de diez años integra equipos de investigación sobre la cultura inglesa.

**Correo electrónico:** [diana.gonzalez.del.pino@unc.edu.ar](mailto:diana.gonzalez.del.pino@unc.edu.ar)

# La Generación Beat y sus inicios en el crimen

## The Beat Generation and its origins in crime

Gustavo Kofman

Universidad Nacional de La Rioja

### Resumen

Este trabajo explora los inicios de la Generación Beat, en las figuras de los jóvenes Lucien Carr, William Burroughs, Allen Ginsberg y Jack Kerouac, y sus vínculos con el asesinato de David Kammerer. No pretende trazar relaciones entre ese asesinato y algunas de las obras literarias que, sin duda, tienen claras marcas del hecho, sino simplemente esbozar algunas ideas generales sobre el contexto de la década de 1940 en Estados Unidos y la creciente criminalización de hombres gay. Para ello, el trabajo refiere a un texto reciente del investigador James Polchin, en el que analiza la criminalización de hombres gay víctimas de violencia en los Estados Unidos entre la Primera Guerra Mundial hasta las revueltas de 1969.

**Palabras clave:** Generación Beat, criminalización, gay

### Abstract

This paper delves into the origins of the Beat Generation through the lives of young Lucien Carr, William Burroughs, Allen Ginsberg, and Jack Kerouac, and their connection to the murder of David Kammerer. It does not intend to draw connections between this murder and some of the literary works that undoubtedly have clear marks of the event, but simply to outline some general ideas about the context of the 1940s in the United States and the increasing criminalization of homosexuality. To do so, this work refers to a recent study by researcher James Polchin, which analyzes the criminalization of gay men who were victims of violence in the United States from World War I to the 1969 riots.

**Keywords:** Beat Generation, gay, criminalization

El 17 de agosto de 1944, el *New York Times* celebraba en su portada el exitoso desembarco de los Aliados en la costa sur de Francia, parte de la Operación Dragón que permitió que las tropas aliadas franquearan un muro de hormigón que los nazis habían construido a lo largo de una playa cerca de la ciudad portuaria de Niza. En esa misma publicación, también en su portada, pero en el extremo inferior izquierdo, aparece en un recuadro un artículo titulado “*Columbia Student Kills Friend And Sinks Body in Hudson River*”, artículo breve que refiere a un homicidio ocurrido en el Parque Riverside, en la costa superior oeste de Manhattan, de la siguiente manera:

A fantastic story of a homicide, first revealed to the authorities by the voluntary confession of a 19-year-old Columbia sophomore, was converted yesterday from a nightmarish fantasy into a horrible reality by the discovery of the bound and stabbed body of the victim in the murky waters of the Hudson River. (Adams, 1944)

Se trata de un homicidio que involucró a Lucien Carr, quien asesinó de dos puñaladas a David Kammerer, un compañero de la Universidad unos diez años mayor que él, muy cercano del escritor William Burroughs. Asesinato que tomó rápidamente estado público en la prensa no solo de Nueva York, sino progresivamente de otros medios nacionales e internacionales, y muy vinculado a los integrantes fundadores de la denominada Generación Beat neoyorquina. Al referir a los trágicos eventos que siguieron, el *New York Times* retrató el asesinato como *una historia fantástica de un homicidio* y describió cómo Carr había confesado el asesinato incluso antes de que el cuerpo de Kammerer apareciera en el río Hudson. El relato, con tintes sensacionalistas y, por momentos, rasgos de thriller, continúa con detalles sobre el momento del asesinato y la habilidad del joven para deshacerse del cuerpo, con el riesgo de haber sido visto por algún transeúnte ya iniciado el día.

Muy pronto, la prensa tomó los primeros datos de la declaración inicial de Carr, y de otras que siguieron, con una especial atención en las motivaciones del crimen, las que indicaban que, según el homicida, la víctima le había hecho *insinuaciones indebidas* en reiteradas oportunidades. El uso de la frase *improper advances* en la confesión de Carr no era nuevo, sino que, junto a otras expresiones similares, ya había aparecido tanto en historias sensacionalistas de crímenes vinculados con el género, las identidades sexuales, étnicas y minorías, a partir de las que los acusados justificaban sus acciones violentas, en algunos casos, y, en otros, los crímenes quedaban sin resolver.

En este caso, como en tantos otros, no se ponía en tela de juicio la culpabilidad de Carr, sino que el misterio del crimen a resolver se centraba más en los motivos y si efectivamente esos avances o insinuaciones indebidas justificaban el homicidio. Esta fascinación con las motivaciones detrás del crimen y las identidades de género y sexuales de la víctima y el victimario llevó a una interminable serie de especulaciones y conjeturas en la prensa, las que

alimentaban, y guiaban, los argumentos en la investigación policial. A tal punto que el mismo *New York Times* relató, el 16 de septiembre de 1944, que el fiscal de distrito creía que Carr “no tenía la intención de matar a Kammerer, un homosexual, pero que Kammerer durante más de cinco años había insistido en hacerle insinuaciones indebidas, las que siempre fueron rechazadas” pero, según el fiscal, “la insistencia de Kammerer había vuelto al joven Carr ‘emocionalmente inestable’” (Polchin, 2019, p. 157).

Y así, según James Polchin, entre otros/as investigadores/as que se interesan en rastrear y entender las construcciones históricas de las identidades *queer* y la criminalización de los hombres gay, surgen estudios que, precisamente, recuperan las historias de crímenes *queer* reales, que fueron publicados en la prensa de los Estados Unidos y, algunos de ellos, como este, reescritos en la ficción estadounidense. Uno de estos trabajos es el de Polchin, quien en 2019 publica *Indecent advances: a hidden history of true crime and prejudice before Stonewall*, libro que analiza la criminalización de hombres gay víctimas de violencia, en este caso entre la Primera Guerra Mundial hasta las revueltas de 1969 (en referencia a la revuelta de Stonewall y manifestaciones que siguieron a los hechos del 28 de junio de 1969 en el barrio neoyorquino de Greenwich Village), a partir de las que, de a poco, se comenzó a escribir otra historia.

Polchin, en uno de los capítulos de su libro, refiere a este crimen en particular, el que involucra a los jóvenes de la Generación Beat. El relato indica que, unos meses antes del asesinato, Lucien Carr, a partir de su amistad con David Kammerer, había conocido a William Burroughs y a otros estudiantes de la Universidad de Columbia: Allen Ginsberg y Jack Kerouac. Polchin señala que Kerouac en realidad llegó primero a las portadas de los diarios por un crimen, y no por ser una de las principales voces de la Generación Beat. El investigador entiende que gran parte de la defensa de Carr se basó en la relación entre este grupo de jóvenes escritores. De hecho, Kerouac y Burroughs fueron arrestados a pocas horas de la confesión de Carr en calidad de testigos materiales del crimen, ya que Carr fue a visitarlos luego de asesinar a Kammerer, primero a Burroughs y luego a Kerouac. Fue con Kerouac que Carr pasó más tiempo el día del crimen, estuvieron casi todo ese día juntos: Kerouac ayudó a Carr a

deshacerse de los lentes de la víctima y del cuchillo con el que lo asesinó, luego pasaron el día bebiendo, fueron al Museo de Arte Moderno y más tarde al cine, hasta que finalmente Kerouac logra convencer a Carr de que fuera a la policía y confesara.

El crimen de Kammerer, y las relaciones con los Beat, sin duda ha formado parte de publicaciones, editoriales y artículos sobre el grupo de escritores, pero tal vez pocos se concentraron en pensar las implicancias de este hecho, tan real como cientos de otros, en la historia de la criminalización de los hombres gay en Estados Unidos.

Este estudio de Polchin no pretende indagar sobre aspectos biográficos o autobiográficos del autor en relación con su sexualidad o, como tantos otros, sobre algunos de los temas que parecieran frecuentes en la Generación Beat, sino conocer más acerca del contexto de posguerra en relación con la justificación de muchos crímenes de hombres homosexuales.

Como sabemos, este evento en la vida de Kerouac, Burroughs y, por añadidura, Ginsberg nutrió parte de la ficción de estos autores en más de un relato. Solo por mencionar algunos ejemplos, en su novela de 1958, *The Subterraneans*, el personaje de Kerouac se enfrenta a una situación similar, una invitación sexual *indebida* por parte de un hombre en el mismo parque donde Carr había asesinado a Kammerer. O en su autobiografía ficcional, *Vanity of Duluo: An Adventurous Education, 1935–46*, de fines de la década de 1960, Kerouac narra la historia de Claude (ficcionalización de Carr), un joven de diecinueve años víctima de una *propuesta indecente* por parte de un hombre mayor, un pederasta en términos del autor, a quien el joven *tuvo* que asesinar.

En esa misma línea se construyeron los argumentos en el juicio contra Carr. El abogado de Carr argumentó, entre otras opiniones, que “el joven tuvo que pasar por una experiencia terrible pero que, según los expertos médicos, puede ser rehabilitado” (Cita extraída del texto “Student Slayer Sent to the Reformatory,” *New York Times*, 7/10/1944, en Polchin, 2019, 162). El juez estuvo de acuerdo y terminó sentenciado a Carr a dieciocho meses en un reformatorio en el norte del estado de Nueva York. Polchin, entonces, se centra en reconstruir un hecho real que, al ser narrado, tanto por la prensa como luego por la ficción literaria, adquiere matices



particulares y materializan la creciente criminalización de los hombres gay durante la primera mitad del siglo veinte.

En ese sentido, el investigador nos recuerda la no muy bien recibida novela *And the Hippos Were Boiled in Their Tanks*, coescrita por Kerouac y Burroughs en 1945 y publicada de forma completa sesenta y seis años después, en 2008, luego de una serie de juicios y la muerte de Carr en 2005. En este texto, como en otros, Kerouac y Burroughs ficcionalizan el asesinato de Kammerer de la mano de Carr. Narran la escena, que, en vez de suceder en las orillas del río Hudson, tiene lugar en un depósito en Greenwich Village. Los personajes Phillip Tourian (Lucien Carr) y Ramsay Allen, o Al (David Kammerer) entran en un depósito, rompiendo algunas de sus ventanas. En el techo, Al le confiesa a Phillip que quiere embarcarse con él en un barco, creando una escena íntima y a la vez riesgosa entre los hombres. Luego, Al intenta abrazarlo y Phillip lo golpea en la frente. Al se cae del techo y muere. Lo interesante que señala Polchin en esta parte del relato es la mirada sobre el crimen en cuestión, y sus motivaciones. El personaje de Burroughs, por su parte, le proporciona a Phillip una coartada para el asesinato cuando señala: “Sabes lo que te pasó, Phil? (...) Te atacaron. Al te atacó. Intentó violarte. Perdiste la cabeza. Todo se volvió negro. Lo golpeaste. Tropezó y se cayó del techo. Entraste en Pánico.” (Polchin, 2019, pp. 165-166).

Luego, el personaje de Kerouac le da a Phillip una defensa incluso más precisa: “Al era gay. Te persiguió a través de continentes. Te arruinó la vida. La policía va a entender eso” (Polchin, 2019, pp. 165-166). Tal es así que, según el relato, la policía creyó estas supuestas justificaciones y el tribunal lo condenó a unos meses en un hospital psiquiátrico, escena que guarda grandes similitudes con la realidad, con el crimen real de Kammerer y las coartadas y excusas que se utilizaron en la investigación policial y el juicio. Sin embargo, según Polchin, esta ficcionalización deja al descubierto que, en definitiva, “[p]ara Kerouac y Burroughs, la defensa de Carr [fue] una fabricación construida adrede para un crimen (...) sin motivo” (Polchin, 2019, p. 164).

Quizás recuerden el film de 2013, *Kill Your Darlings*, dirigido por John Krokidas, y con las actuaciones de Daniel Radcliffe como Allen Ginsberg, Dane DeHaan como Lucien Carr, Michael Hall como David Kammerer, Jack Huston en el rol de Jack Kerouac, y Ben Foster como William Burroughs, que se centra precisamente en el crimen de Kammerer, las interacciones de estos jóvenes escritores y la construcción de las posiciones frente al hecho. Entre otras cuestiones, el film pone en tensión la construcción de la figura de Kammerer como un supuesto predador sexual del joven Carr, frente a otras miradas, como la del propio Ginsberg, quien desde la ficción construye otro relato. Así el film navega entre las construcciones sobre la relación entre los dos jóvenes y las razones detrás del crimen.

A partir de la divulgación de las cartas de Ginsberg y Kerouac en 2010 (en *Jack Kerouac and Allen Ginsberg: The Letters*, edición de Bill Morgan y David Stanford), la publicación de estudios sobre aspectos autobiográficos que el propio autor en realidad siempre dijo tener en sus obras se renovó con nuevos materiales. Pero, tal vez con lentes más actuales y sobre desarrollos teóricos en materia de género y crímenes vinculados con identidades de género y sexualidades, surge este estudio en particular, el que lejos de romantizar las violencias y los crímenes por cuestiones de género, pretende comprender e historizar la construcción de las identidades *queer* en el contexto de la criminalización de la homosexualidad, y por añadidura de todas las formas de violencia por cuestiones de identidades de género y sexualidades.

La Generación Beat muchas veces fue referida o descrita de forma pendular, incluso desde el significado del término *Beat*, al cual el propio Kerouac le dedicó, muy a su pesar, bastante de su tiempo; para muchos, sinónimo de espontaneidad y revolución, incluso de beatitud, mientras que, para otros, de decadencia, marginalidad, promiscuidad, adicciones e incluso violencia.

En aquel conocido artículo publicado en la edición de junio de 1954 de la *Revista Playboy* titulado "The Origins of the Beat Generation", y apegado en parte a su estilo narrativo espontáneo, Kerouac sostiene, entre otras cuestiones, que la Generación Beat "se ha convertido simplemente en el eslogan o la etiqueta de una revolución en las costumbres de

los Estados Unidos” (Kerouac, 1959, p. 5) y, en una clara defensa en contra de sus detractores, señala que:

ay, ay de aquellos que piensan que la Generación Beat significa crimen, delincuencia, inmoralidad, amoralidad... ay de aquellos que la atacan porque simplemente no entienden la historia y los anhelos de las almas humanas... ay de aquellos que no se dan cuenta de que Estados Unidos debe cambiar, cambiará y está cambiando ahora, creo que para mejor. (Kerouac, 1959, p. 9)

Incluso, en este texto absolutamente autorreferencial, expresa: “Nunca he tenido nada que ver con la violencia, el odio, la crueldad y todas esas cosas horribles sinsentido.” (Kerouac, 1959, p. 10).

Sin negar esta historia y mucho menos sin negar el contexto particular de la posguerra en Estados Unidos, el estudio de Polchin, como se viene señalando, recupera historias de personas reales que, incluso en ese contexto de liberación o revolución, se encontraron con formas de violencia que generaciones después lograrían, recién, desarticular. Precisamente, en ocasión de la divulgación de este trabajo de investigación, el 27 de junio de 2019 Polchin edita un artículo titulado “The Queer Crime That Launched the Beats”, que en realidad sintetiza algunos de los argumentos esbozados entorno al asesinato que apareció publicado en aquella portada del New York Times de 1944.

Polchin, entonces, sugiere que, si bien “[la] historia *queer* a menudo se ha centrado en narrativas de progreso en las que las minorías sexuales prosperan a pesar de los daños sociales que se les han hecho” (Polchin, 2019, 12), debemos reconocer que existe otra historia de experiencias *queer* muy vinculadas con la violencia y la muerte. Su propósito es documentar esas historias, muchas veces olvidadas, en las que nos encontramos con hombres apuñalados, baleados o estrangulados en habitaciones de hotel, departamentos, parques públicos y baños del metro. Somos testigos de relatos de violencia brutal entre compañeros de habitación, marineros y civiles, hombres jóvenes y mayores, hombres de clase trabajadora y adinerados, entre otros. Su objetivo es recuperar esas historias reales para comprender los procesos que siguieron en la ampliación de derechos, luchas que significaron

pérdidas irre recuperables en muchos sentidos. El activismo político, las nuevas formas de expresión cultural y la progresiva adhesión a las ideas de construcción colectiva son el resultado de décadas de luchas, muchas de las que provienen de experiencias como esta y tantas otras olvidadas.

El trabajo también presta especial atención al lugar, en términos discursivos y gráficos, que estos relatos reales de vidas tuvieron cuando fueron representados, ocupando lugares centrales con títulos escandalosos, en algunos casos, hasta recuadros perdidos en alguna parte de los periódicos de la época, en otros.

El investigador concluye que, si bien silenciadas, algunas de estas historias de violencia lograron superar las representaciones estereotipadas en la prensa, los tribunales y la sociedad. Progresivamente, esta conciencia crecería con una urgencia y una confrontación cada vez mayores en los movimientos de liberación sexual a fines de la década de 1960. Nos indica que las historias *queer* de crímenes reales nos muestran este movimiento que fue de la criminalización a la protesta social y que, en dicho proceso estas historias olvidadas demuestran cómo los hombres *queer* navegaron los prejuicios que los rodeaban cuando no se reconocían los peligros que enfrentaban, ni mucha compasión por la violencia que soportaban.

Para finalizar, resulta oportuno hacer referencia a un trabajo de investigación de Guillermo Badenes, titulado “How Queer is Queer? Burroughs’ Novella through Rose-Tinted Glasses”, publicado en 2017. El artículo pone en relación este texto de Burroughs con una traducción al español, para tensionar supuestos muy actuales sobre, entre otros, el lenguaje, desde los estudios de género y de traducción. En este sentido de luchas y caminos recorridos por los movimientos sociales, precisamente, Badenes nos indica que el “movimiento de liberación gay significó una voz para aquellos que habían estado callados durante mucho tiempo”, en especial relación con la vida de hombres en la década de 1940 en los Estados Unidos.

Y, sin duda, la Generación Beat no fue ajena a ello. De manera más abierta, como pudo ser el caso de Ginsberg, o con las propias ataduras del momento, como tal vez pudieron expresarlo Kerouac o Burroughs, se pusieron en juego miradas sobre la expresión de

identidades sexuales y de género, las que se hicieron de los mecanismos de representación que tuvieron a su alcance y lograron (o no) construir. Pero, sin duda, formaron parte de algún camino, de un recorrido doloroso por las carreteras de Estados Unidos que permitió, de manera progresiva, desarticular discursos y prácticas culturales de represión en favor de nuevos modos de representación.

## Referencias

- Adams, F. S. (1944). Columbia Student Kills Friend And Sinks Body in Hudson River; Student Murders Friend, Sinks Body. Aug. 17, 1944, Nueva York: The New York Times.
- Badenes, G. (2017). How Queer is Queer? Burroughs' Novella through Rose-Tinted Glasses. *CLINA Revista Interdisciplinaria De Traducción Interpretación Y Comunicación Intercultural*, 3(1), 99–115. <https://doi.org/10.14201/clina20173197115>
- Kerouac, J. (1959). The Origins of the Beat Generation, (pp. 72-76). *Playboy Magazine*, 6,
- Polchin, J. (2019). *Indecent Advances: A Hidden History of True Crime and Prejudice Before Stonewall*. Berkeley: Counterpoint. Ebook

Gustavo Kofman es Licenciado en Lengua y Literatura Inglesa y Mag. en Inglés con Orientación en Literatura Angloamericana, Facultad de Lenguas, Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Doctorando en el Doctorado en Letras de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNC; Profesor Regular en la UNC y en la Universidad Nacional de La Rioja (UNLaR). Docente de posgrado (UNLaR). Profesor Titular de Literatura Anglófona I y II en el Departamento Académico de Ciencias Humanas y de la Educación (UNLaR). Director ejecutivo y director consultor de proyectos de investigación, radicados en Secyt-UNLaR. Ha participado en numerosos encuentros científicos, y publicado en libros y revistas en áreas de su especialidad. Ha dirigido y dirige trabajos finales de licenciatura y tesis de maestría. Ha ejercido el cargo de Decano del Departamento Académico de Ciencias Humanas y de la Educación de la UNLaR (2017 a 2021). Es Vicepresidente de la Asociación Argentina de Estudios Americanos (AAEA).

**Correo electrónico:** [gkofman@unlar.edu.ar](mailto:gkofman@unlar.edu.ar)

## Poética afroestadounidense y reforma social en el siglo XX. Del Renacimiento de Harlem al *Black Arts Movement*

### African-American Poetics and Social Reform in the 20<sup>th</sup> century: From the Harlem Renaissance to the Black Arts Movement

Gabriela Leighton

Universidad Nacional de San Martín

Aimé Olguín

Universidad Nacional de San Martín

Universidad de Buenos Aires

#### Resumen

La experiencia comunitaria de esclavización y opresión del sujeto negro desde los inicios de las colonias norteamericanas dio lugar a una literatura profundamente ligada al devenir histórico nacional. Esas condiciones históricas definen el carácter expresivo de la literatura negra sin importar si el trabajo individual del escritor se inscribe totalmente en la tradición oral negra, en la tradición euro estadounidense o, de manera inestable y ambigua, entre ambas (Henderson, 1973). En los estudios críticos de la raza, se da por hecho que la estética “negra” dependería de dos condiciones *sine qua non* que explican su desarrollo. Por un lado, toda producción artística en el seno de esa comunidad estaría ligada a su papel sociopolítico en Estados Unidos y, por otro, estaría atravesada necesariamente por una ideología racial (Gates, 1988; Baker, 1987). El presente artículo se propone indagar en la relación que existe entre la poética afroestadounidense y la reforma social tomando como base las premisas estéticas y políticas que impusieron a sus autores los dos movimientos literarios negros del siglo XX: el Renacimiento de Harlem y el *Black Arts Movement*.

**Palabras clave:** literatura afroestadounidense, crítica poscolonial, Renacimiento de Harlem, Black Arts Movement

#### Abstract

African American literature has been closely linked to the historical plight of the Black subject from the onset of the colonial project. The joint experience of slavery and oppression defines the expressive nature of Black literature, whether individual writers ascribe to the vernacular tradition, the literary tradition of the West, or both (Henderson, 1973). Critical Race Theory ascertains that “Black” aesthetics rely on two conditions that are necessary to explain its development. On the one hand, every artistic production of the community is closely linked to its sociopolitical role within the United States of America. On the other hand, and of necessity, all Black texts are informed by a racial ideology (Gates, 1988; Baker, 1987). This article explores the existing relationship between African American poetics and social reform by delving into the aesthetic and political grounds of the two Black literary movements of the 20th century: the Harlem Renaissance and the Black Arts Movement.

**Keywords:** African American Literature, postcolonial criticism, Harlem Renaissance, Black Arts Movement

En las literaturas de minorías de base étnica no occidental, específicamente en el marco de los estudios conocidos como teoría crítica de la raza, o *Critical Race Theory*, lo literario se concibe necesariamente en relación con su carácter “negro”. No obstante, cuando se habla de “negritud” en la literatura afroestadounidense, entendemos que no hay un vínculo entre el color y los curiosos aspectos biologicistas que alimentan la ideología racial en ese país (Fields, 2013). En principio, y en concordancia con White (2002), la raza es en sí una “construcción cultural”, que opera “de manera simultánea como aspecto de identidad y como principio de organización” de estructuras sociales específicas (408).

La "negritud" de las letras negras se observa entonces en otros espacios. Refiere a la presencia reiterada de ciertos aspectos formales –estilísticos, retóricos y temáticos-- que dicha literatura revisa y que la construyen como un corpus relativamente homogéneo. Se trata de una literatura signada por un registro oral, por una manera de textualizar que echa luz sobre la herencia cultural africana del esclavo en América, las condiciones de desarrollo de la institución esclavista en Estados Unidos y su herencia contemporánea (Gates, 1988). Así, la literatura negra muchas veces se concibe como distinta en naturaleza de la literatura canónica euroestadounidense; en parte, porque exhibe esas marcas que problematizan su pertenencia en un canon nacional de impronta occidental. Al ser al mismo tiempo una literatura estadounidense escrita en inglés y una literatura de base étnica no occidental (con raíces vernáculas africanas), la literatura negra habita un espacio de doble pertenencia y entra en diálogo con dos tradiciones diferentes.

La manera en que se configura la tradición literaria afroestadounidense responde, en parte, a la historia compartida de la esclavitud en Estados Unidos entre los siglos XVII y XIX. Esa experiencia compartida no se detiene ni con la emancipación en 1865 ni con el fin de la segregación en el Sur un siglo más tarde. El linchamiento contemporáneo de George Floyd en 2016 a manos de la policía, que galvaniza al *Black Lives Matter*, es apenas uno de los cientos de casos de vulneración racial que afectan a la comunidad negra año a año y que desnudan la compleja trama de opresión racista en Estados Unidos. Así como ocurre con el entramado imperialista europeo –ciegamente convencido de la subalternidad natural de sus

súbditos africanos y orientales--, la trama de opresión racista estadounidense es sistemática, se actualiza constantemente y continúa más viva que nunca. El tiroteo del pasado 14 de mayo de 2022, cuando un adolescente supremacista asesinó a sangre fría a diez personas negras en un supermercado en Búfalo, es apenas una de sus actualizaciones. Pero existe un ciclo kármico que, por otra parte, subvierte la violencia sobre el otro racializado o construido como subalterno y la vuelve sobre el centro. Al igual que en el caso europeo, donde las viejas naciones imperialistas observan con desconcierto cómo sus paisajes urbanos e institucionales son arrasados por los migrantes poscoloniales que ellos mismos desposeyeron, Estados Unidos es incapaz de resolver el problema de su propia violencia al interior de la nación, a la que ya no le basta proyectarse estrictamente sobre el negro estadounidense, la sombra bárbara de la nación, sino que se vuelve sobre sus propios niños blancos, día tras día, y desde la comunidad WASP.

La experiencia comunitaria de captura, esclavización y opresión del sujeto negro desde los inicios de las colonias norteamericanas hasta la actualidad dio lugar a una literatura profundamente ligada al devenir histórico nacional. Esas condiciones históricas definen el carácter expresivo de esta literatura sin importar si el trabajo individual del escritor se inscribe totalmente en la tradición oral negra, en la tradición euroestadounidense o, de manera inestable y ambigua, entre ambas (Henderson, 1973). En los estudios críticos de la raza, se da por hecho, entonces, que la estética "negra" dependería de dos condiciones *sine qua non* que explican su desarrollo. Por un lado, toda producción artística en el seno de esa comunidad estaría ligada a su devenir histórico y sociopolítico en Estados Unidos y, por otro, estaría atravesada necesariamente por una ideología racial (Gates, 1988; Baker, 1987).

El esencialismo identitario de índole racial en el análisis de la poética negra puede abordarse como un recurso estratégico de amplio alcance crítico. En Estados Unidos, escribir literatura negra supone compartir una identidad y esa identidad se traduce en aspectos formales. Los usos de la memoria construyen tropos, motivos, temas, ritmo. Es una tradición artística que se inicia en los barcos esclavistas y se continúa en el campo de trabajo esclavo. Se erige como una literatura de doble voz: una voz africana, una voz americana y una síntesis de



ambas. Esta tradición doble es central para la discusión crítica de las letras negras. Es una problemática que atraviesa a la crítica literaria desde comienzos del siglo XX y que sigue apuntalando uno de los debates más productivos del campo de las humanidades en Estados Unidos. Nuevamente, se discute la cooperación de dos tradiciones, pero asumiendo que existe una poética esencialmente afroestadounidense, distinta en origen y naturaleza de la poética *WASP* que gobierna el canon literario desde los inicios del proyecto nacional.

Para empezar a pensar qué espacio ocupa el escritor negro en relación con esas dos tradiciones, deben formularse otras dos preguntas: ¿Qué relación debería fijarse entre las letras negras y el contexto sociohistórico? Y ¿qué papel debe ocupar el escritor negro como miembro de una minoría subalterna y racializada? Estos interrogantes se pueden abordar siguiendo una línea temporal de desarrollo literario, donde las décadas de 1920 y 1960-1970 ocupan espacios centrales.

Ya en 1900, con el surgimiento de *Colored American*, la primera revista de literatura y crítica afroestadounidense, se empieza a pensar la literatura como un espacio de producción que acompaña la reforma y el empoderamiento políticos de la comunidad negra. En línea con el pensamiento de varios líderes intelectuales de la época, Pauline Hopkins, su editora, identifica el valor literario con el poder de la literatura para contrarrestar arquetipos negativos sobre el estadounidense de ascendencia africana, reforzar las imágenes positivas de la comunidad y desandar el daño psicológico y cultural provocado por el racismo y la representación condescendiente del negro en el arte. La representación ridiculizada del negro ya se veía como la manera más eficaz de perpetuar la dominación socioeconómica y cultural de la comunidad tras la emancipación.

El interés por esa relación íntima entre arte y coyuntura se profundiza una década más tarde con la aparición de *Crisis*. Bajo la tutela de W.E.B. Du Bois, el gran pensador de la negritud en Norteamérica, esta revista aspira a definir los modos mediante los cuales el artista negro adquiere mayor visibilidad; a caracterizar el rol que deben asumir poetas e intelectuales hacia la configuración de una identidad racial; y a resaltar “el valor de la literatura como fuente de educación política y celebración cultural” (Napier, 2000, p. 1). Junto con *Opportunity*, que

surgiría en 1923 en plena ebullición modernista, *Crisis* aspira a divulgar una concepción del arte negro que acompaña la transformación de las condiciones sociales y subjetivas del sujeto negro. Estos dos espacios publicaban los trabajos que cobraban mayor relevancia en ese sentido. Asimismo, ambas publicaciones forman parte del Renacimiento de Harlem o *New Negro Movement*, el primer movimiento cultural de base racial de Norteamérica, y comparten con él la tarea de explorar el impacto social del arte negro como modo de revertir y transformar la realidad socioeconómica y cultural de la comunidad (Napier, 2000, p. 2). De ese interés reformista surge un fuerte impulso por indagar en la cuestión de la identidad negra, lo que significa ser a la vez africano y estadounidense y formar parte del mayor enclave “racial” en Estados Unidos. La pregunta sobre las características del “ser negro” empiezan a atravesar de lleno el ámbito de las humanidades. Los interrogantes sobre un pasado de supuesta obliteración cultural y material de la comunidad en relación con un presente socioeconómico desesperante se vuelven el centro de la escena crítica. Durante las décadas de 1920 y 1930, el campo de las humanidades negras se centra cada vez más en esclarecer las razones que les impiden ocupar un lugar relevante en la producción y circulación de sus bienes culturales. Nuevamente, la historia aporta importantes claves de lectura. Las características de la deportación forzosa durante la trata de negros y la institución esclavista en los Estados Unidos habían contribuido a crear una tradición anónima que, en ese entonces, se concebía como una ausencia total de tradición. La mezcla deliberada de esclavos de diferentes tribus y lenguas en los depósitos costeros y barcos impidió parcialmente la transmisión directa de la tradición folclórica oral (Rediker, 2007, p. 185). A partir de la aprobación de leyes que prohibieron la alfabetización de los esclavos por más de doscientos años, esa circunstancia colaboró en reforzar la idea de que las culturas previas a la colonización habían sido efectivamente eliminadas. A lo largo de los siglos XIX y XX, también se suma el acceso desigual a la educación y producción cultural de la comunidad (tanto antes como después de la Revolución por los Derechos Civiles). Así, se fomenta cada vez más la idea de que los negros exhiben una pobreza e inferioridad cultural que lo destinan a la asimilación total.

Los poetas de comienzos del siglo XX buscan entonces profundizar la discusión sobre la identidad negra para impugnar ese prejuicio y propiciar la transformación social en el ámbito de las humanidades en general y de las letras en particular. Es en ese espíritu crítico donde comienza a cobrar relevancia la discusión sobre las estéticas admisibles en la ficción y la poesía. En la década de 1920, con el Renacimiento de Harlem, Alain Locke acuña el concepto del *New Negro* para referirse a los nuevos artistas que trabajaban bajo una psicología diferente. Buscaban romper con el patrón de obligada sumisión estética al canon blanco, estaban motivados por el orgullo racial y por la posibilidad de contribuir a la transformación social (Locke, 1925, p. 11). Como los viejos intelectuales de principios del siglo, estos poetas, entre otros, Langston Hughes, Zora Nale Hurston, Claude McKay y Jean Toomer, veían en la literatura un espacio propicio para destruir mitos y estereotipos negativos sobre negro a la vez que redefinían el significado de “negritud” en territorio estadounidense. Trataban de comprender las razones por las que la literatura negra se había convertido en un mero apéndice folclórico en el espacio literario nacional: una literatura exótica y menor que, desde la periferia, no hacía sino robustecer la posición legitimada del canon blanco.

Deben hacerse dos aclaraciones importantes en cuanto a las aspiraciones sociales que impulsan la literatura del Renacimiento de Harlem. Primero, la relación entre el movimiento literario y la transformación social es directa. Es decir, en gran medida, la literatura de este periodo busca destruir los estereotipos racistas subvirtiéndolos. Intenta mostrar la compleja humanidad del negro y el racismo sistematizado proyectando sobre la sociedad blanca los mismos prejuicios que los afectan. Es una literatura que habla de la violencia racista y sus consecuencias: los linchamientos, la pobreza estructural y el encarcelamiento social. Y sus escritores, ya sea utilizando estructuras clásicas como el soneto o estructuras vernáculas como el *blues*, van a culpar a la comunidad blanca por ser la ideóloga de esa violencia. Para ellos, el racismo estructural no es sino una síntesis de la ignorancia y la brutalidad blancas. Pero, en segundo lugar, el Renacimiento de Harlem tiene ecos profundamente estadounidenses. No busca la separación social, sino la integración del negro en la sociedad estadounidense en términos igualitarios. Este primer movimiento acompaña una

transformación social integracionista, donde se aspira a participar de la promesa del Sueño Americano, una promesa largamente incumplida.

Esto último va a cambiar radicalmente con la radicalización del pensamiento nacionalista negro durante las décadas de 1960 y 1970. Es entonces cuando se termina de afianzar la relación directa entre literatura negra y reforma social, y cuando los escritores realmente se ven obligados a ubicarse ideológicamente de un lado u otro de la barrera racial (Smethurst, 2005). De hecho, el debate actual en torno a la estética negra como específica y separada de la blanca surge, en gran medida, de la acalorada discusión sobre el lugar que debía ocupar el artista tras el Movimiento por los Derechos Civiles, debate que moderaron publicaciones como *Liberator*, *The Journal of Black Poetry* y *Negro Digest* durante el *Black Arts Movement* (Napier, 2000, p. 5).

El *Black Arts Movement* es el segundo gran movimiento literario negro después del Renacimiento de Harlem. De alcance nacional y no local, se pone en marcha en 1965 cuando, tras el asesinato de Malcolm X, el poeta Amiri Baraka (LeRoi Jones) funda en Harlem el *Black Arts Repertory Theatre/School* y da nombre al movimiento, al que también se denomina a veces Segundo Renacimiento (Salaam, 2016). En las producciones culturales interdisciplinarias del *Black Arts Movement* (BAM) subyacen varios supuestos, entre los cuales se destaca, de manera explícita, el activismo político como base y como objetivo de la escritura literaria (Fenderson, 2019: 181). Uno de los objetivos políticos que asume el escritor negro dentro del BAM es el de desarrollar una estética negra que opere por fuera de la estética euroestadounidense y que, por lo tanto, pueda ser juzgada por separado, sobre la base de su propia tradición vernácula o híbrida (Neal, 1968, p.1).

Varios críticos contemporáneos coinciden en que la literatura negra siempre aspiró a transformar las condiciones socioeconómicas y culturales de su comunidad. No obstante, es a partir de este segundo movimiento cuando el proyecto literario empieza a coincidir en un todo con el proyecto político coetáneo del *Black Power Movement* (BPM), o movimiento por el poder negro. Entre los líderes ideológicos del BPM se cuentan W.E.B. Du Bois, Marcus Garvey y Elijah Muhammad, aunque quizá el que logró más influencia en el campo de las

humanidades negras haya sido El Hajj Malik El Shabazz, también conocido como Malcolm X, al que muchos escritores adoptaron como profeta de la liberación negra tras su asesinato en 1965 (Salaam, 2016, pp. 20-21).

El BPM tiene como objetivo central que la comunidad negra construya su propio poder material y simbólico para liberarse de las estructuras del poder blanco y de la opresión racista. Surge en respuesta al *ethos* integracionista de las décadas de 1950 y 1960, cuyo activismo político se centró en obtener la igualdad ciudadana en Estados Unidos. El movimiento por los derechos civiles había alcanzado su punto máximo con la Ley de Derechos Civiles de 1964, la Ley de Derecho al Voto de 1965 y el fin de la segregación *de iure* en el Sur estadounidense. A partir de ese momento, la igualdad aparece como insuficiente y las aspiraciones políticas de la comunidad negra empiezan a pensarse como revolucionarias (Salaam, 2016). Es decir, aspiran a alejarse de los pedidos de aceptación e integración, y a gestionar un poder negro (o una conciencia negra) que le permita a la comunidad emanciparse, lograr la autodeterminación política y el estado de nación (Turé, Hamilton, 1992; Carmichael, 1996). Como se menciona anteriormente, el derecho a la autodeterminación surge tímidamente en muchos escritos de la década de 1920, pero esta es la primera vez desde el movimiento nacionalista liderado por Marcus Garvey donde la autonomía y la emancipación cobran una relevancia absoluta hacia los objetivos de lograr reformas políticas de largo alcance (Peniel, 2009, p. 753; Salaam, 2005, p. 28).

El BAM busca replicar a nivel artístico los objetivos del BPM para iniciar una revolución cultural. Se propone, específicamente, destruir los estándares estéticos de la poética euroestadounidense y librarse de la evaluación que la crítica blanca hace de la literatura negra (que la confina a un espacio de etnicidad folclórica). Asimismo, el BAM busca profundizar el desarrollo de una tradición literaria específicamente negra, dirigida a la comunidad negra, que también los libere del racismo institucional y del racismo internalizado. Entre los líderes literarios más importantes que abogan por el *ethos* emergente de una conciencia artística negra se encuentran los críticos y poetas Amiri Baraka (LeRoi Jones), Larry Neal, Maulana Karenga y Askia Touré.

Un aspecto relevante de este Segundo Renacimiento es que sus escritores deben necesariamente adscribir a sus objetivos; a saber, lograr un liderazgo negro cultural dirigido a una audiencia negra, fomentar el concepto de la nueva estética negra y crear un arte comprometido socialmente que fomente la libertad y la liberación. Si bien existen varios trabajos donde el arte blanco se incorpora como punto de interrogación de la cultura dominante, las estructuras formales y temáticas responden a una tradición vinculada mayormente con la tradición vernácula negra y deben desarrollarse con esos objetivos en mente. Bajo esta premisa, no puede decirse que toda la producción literaria negra pueda considerarse parte del "arte negro" (Salaam, 2016, p. 1). Esos supuestos resuelven hipotéticamente la angustia de la influencia estética y la histórica tensión que sufrieron los escritores negros entre adscribir a formas literarias tradicionales o terminar de desarrollar una tradición propia. La tensión se resuelve porque el contenido y la forma se ponen al servicio de la causa común de la liberación.

De esta manera, el BAM pone al escritor negro en pie de guerra contra la sociedad estadounidense como nunca antes. El famoso ensayo del escritor y crítico Larry Neal define la relación del BAM con el BPM caracterizando al movimiento literario como "la hermana estética y espiritual del [...] Poder Negro [que responde] al deseo de los afroestadounidenses de lograr la autodeterminación y la independencia" (Neal, 1968, p. 272). Por otro lado, en otro de los ensayos fundacionales del movimiento, Baraka afirma que "queríamos un arte negro" y que "sentíamos que podíamos movilizar a nuestra gente [para que asumieran] una postura revolucionaria" (Baraka, 1994, p. 6). Esta retórica separatista y combativa es un emblema del trabajo de muchos de los poetas que escriben hacia fines de la década de 1960, y será un aspecto definitorio a la hora de determinar qué escritores adscriben al BAM según el grado de respeto que muestren hacia sus postulados.

Por último, hay varias orientaciones que deben guiar al escritor negro del BAM. El escritor debe revisar los antecedentes literarios e históricos que nutren al movimiento y adscribir a su carácter nacionalista y, en cierta medida, panafricanista. También deben romper con la estética blanca desmantelando la aparente división entre historia/arte/política que exige la

gran tradición occidental. En este sentido, la relación entre ética y estética es un supuesto esencial. Se trata de un movimiento que se opone radicalmente a una concepción del artista alienado de su comunidad: la literatura aborda directamente las necesidades y aspiraciones de los negros estadounidenses. Y se trata de un movimiento que propone, sobre el reordenamiento de la estética occidental, una crítica separada, una creación literaria separada, un simbolismo separado y una exploración de temáticas y estructuras íntimamente vinculadas con el desarrollo oral vernáculo de la comunidad. (Salaam, 2016)

A menos de sesenta años del fin de la segregación, el debate entre literatura negra y reforma social continúa más vigente que nunca. Los sectores conservadores de Estados Unidos formalizan sus intenciones con quitas de derechos y arengas retóricas que incitan al racismo y la xenofobia. La ficción literaria y la poesía vuelven a conjurar sus antecedentes literarios y la herencia compartida de la esclavitud para explorar nuevas maneras de habitar el mitológico territorio nacional; ese espacio de ejemplaridad supremacista que sigue impugnando derechos adquiridos tras tres siglos de lucha cultural y política, aunque siempre bajo esa consigna fundacional, tan contradictoria, de “la vida, la libertad y la búsqueda de la felicidad”.

## Referencias

- Baker, H. A. Jr. (1984). *Blues, Ideology, and Afro-American Literature. A Vernacular Theory*. The University of Chicago Press. Chicago.
- Baraka, A. (1994). *The Black Arts Movement*. National Black Arts Festival. Atlanta.
- Carmichael, S. (1970). We Are Going to Use the Term Black Power and We Are Going to Define It Because Black Power Speaks to Us. En Bracey, J.; Meier, A.; Rudwick, E. (eds.) *Black Nationalism in America*. Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, Inc.
- Fenderson, J. (2019). *Building the Black Arts Movement. Hoyt Fuller and the Cultural Politics of the 1960's*. University of Illinois Press.
- Fields, B. (2013). Esclavitud, raza e ideología en los Estados Unidos de América. En *Huellas de Estados Unidos. Estudios, Perspectivas y debates desde América Latina*. Número 4,

marzo de 2013, (pp. 24-44). Recuperado de [http://www.huellasdeeu.com.ar/ediciones/edicion4/3-Fields\\_pp.24-44.pdf](http://www.huellasdeeu.com.ar/ediciones/edicion4/3-Fields_pp.24-44.pdf)

Gates, H. L., Jr. (1989). *The Signifying Monkey. A Theory of African-American Literary Criticism*. Nueva York: Oxford University Press.

Henderson, S. (1975). Saturation: Progress Report on a Theory of Black Poetry. *Black World*, 24 (pp. 4-17). *Black World*, 24, 8, June.

Napier, W. (2000). Introduction. *African American Literary Theory: A Reader*. Nueva York: NYU Press.

Neal, L. (1968). The Black Arts Movement. *Drama Review*. National Humanities Center Resource Toolbox. The Making of African American Identity: Vol. III.

Locke, A. (1925). The New Negro. En *The New Negro: Voice from the Harlem Renaissance*. Nueva York: Touchstone.

Peniel, E. (2009). The Black Power Movement: A State of the Field. *The Journal of American History*, (pp. 751-776). Vol. 96. N° 3.

Rediker, M. (2007). *The Slave Ship. A Human History*. Nueva York: Penguin.

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

Turé, K. y Hamilton, C. (1992). *Black Power. The Politics of Liberation in America*. Nueva York: Random House.

White, S. C. (2002). Thinking Race, Thinking Development. En *Third World Quarterly*, (pp. 407-419). Vol.23, N°4.

Ya Salaam, K. (2016). *The Magic of Juju. An Appreciation of the Black Arts Movement*. Chicago: Third World Press Foundation.

Gabriela Leighton es Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires, Doctora en Letras por la Universidad de Luton, Reino Unido, y por la Universidad Nacional de Cuyo, Argentina. Sus líneas de investigación son la literatura poscolonial de mujeres en lengua inglesa, las lenguas extranjeras y el género. Es autora de numerosos libros, entre ellos *La literatura y los medios audiovisuales en lenguas extranjeras*, volumen 1 a 6, el *Manual de Turismo Idiomático, una Gramática de la Lengua Inglesa (English Grammar, as taught in our Program)*. Actualmente, está en edición un libro de crítica literaria sobre literatura poscolonial de mujeres en lengua inglesa. Es investigadora invitada en las Universidades de Lancaster y



Liverpool, y evaluadora de la Universidad de Oxford. Formó parte del Board de la Revista *Imperium*, Universidad de Luton, Es docente e investigadora de la UNSAM, donde dirige la Licenciatura en Lengua Inglesa y el Centro para el Estudio de Lenguas. Se desempeña actualmente, como Secretaria de Ciencia y Tecnología, Universidad de Morón.

**Correo electrónico:** [glighton@unsam.edu.ar](mailto:glighton@unsam.edu.ar)

Aimé Olguín es traductora literaria y docente de Literatura Norteamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires y en el Instituto Superior en Lenguas Vivas "Juan Ramón Fernández", donde también se desempeña como profesora interina de Estudios Literarios. Sus líneas de investigación se centran en la literatura de minorías estadounidenses y en las tradiciones vernáculas y el canon occidental. Completó su maestría en Estudios Literarios en la Universidad de Buenos Aires, con tesis en redacción. Actualmente cursa el Doctorado en Humanidades, UNSAM, el tema de su tesis es la poesía negra contemporánea.

**Correo electrónico:** [aimeolguin@gmail.com](mailto:aimeolguin@gmail.com)

# **Desayuno de campeones: una Poética de la Desprogramación**

## **Breakfast of Champions: a Poetics of Deprogramming**

**Franco Pascual**

**Lisa Ferrero**

Universidad Nacional De Río Cuarto

### **Resumen**

*Desayuno de campeones* (1973), de Kurt Vonnegut, es un esbozo experimental de una búsqueda desesperada de una cultura, una lucha encarnizada contra el nihilismo de la posmodernidad. Podemos leer en la novela un ensayo sobre una poética de la desprogramación, esto es, la invención de una técnica novelística para devolver algún sentido de “lo sagrado” a una sociedad definida por el consumo y desahuciada de comunidades humanas. En este sentido, el autor se involucra a tal punto con su proyecto ficcional que se construye como personaje para buscar, junto a las demás criaturas del universo de la diégesis, una reducción a la quintaesencia del ser, una solución al problema del tapamiento de la identidad cultural tras una corteza de signos publicitarios reciclados hasta la saturación y el sinsentido. La estrategia principal que Vonnegut activa, como autor, narrador y personaje de su historia, tiene que ver con una apropiación del lenguaje publicitario (por medio de palabra e imagen) orientada a la construcción de un dispositivo capaz de mostrar los recursos de la matriz consumista, y también de desmontarlos por su propia evidencia. El principio del descarte, anunciado desde el prefacio de la novela: “este libro es una acera sembrada de chatarra, basura que arrojé sobre mis hombros” (p. 5), replica precisamente la lógica de la subjetividad impuesta en la modernidad líquida baumaniana. El uso de la hipercodificación, en el sentido baudrillardiano, y del significante vacío laclauiano son otros ejemplos de fenómenos posmodernos que el autor subvierte hacia su propia desprogramación.

**Palabras clave:** Vonnegut, Posmodernidad, cultura, lenguaje publicitario, sociedad de consumo.

### **Abstract**

*Breakfast of Champions* (1973), by Kurt Vonnegut, is an experimental outline of a desperate search for culture, a grim battle against postmodernity's nihilism. We can find in the novel an attempt towards a poetics of deprogramming, that is to say the invention of a novelistic technique which is to function in recovering a sense of “the sacred” for a society defined by consumerism and devoid of human communities. In this sense, the author gets involved with his fictional project to the point of becoming a character in order to, along with the rest of the inhabitants of the diegesis, look for a reduction to the quintessence of being, a solution to the problem of the concealing of cultural identity behind a crust of publicity signs recycled to utter saturation and nonsense. The main strategy that Vonnegut uses as author, narrator and character of his story, consists of an appropriation of the language of advertising (by means of word and image) oriented to building a device capable of exhibiting the resources of the matrix of consumerism, and of disassembling them by their sheer evidence. The principle of discarding, announced from the novel's preface: ““this book is a sidewalk strewn with junk, trash which I throw over my shoulders” (p. 5), replicates precisely the logic of the imposed subjectivity in Bauman's liquid modernity. The use of hypercodification, in the baudrillardian sense, and of the laclauian significant vacio are other examples of postmodern phenomena which the author subverts on the road to his own deprogramming.

**Key words:** Vonnegut, Postmodernity, Culture, Language of Advertising, Consumerism.

## **1. Introducción**

Hacia el final de *Breakfast of Champions* ([1973] seguimos la edición de Dial Press Trade del año 2011), cuyo título en español es *Desayuno de campeones*, el narrador (Kurt Vonnegut hecho personaje) expone su análisis de la gran crisis ideológica que reconoce en las lecturas de sus compatriotas sobre la realidad: todos viven como si fueran personajes literarios. La violencia, la conducta irascible y autodestructiva de las personas, el siniestro paralelo entre autor-personaje y gobernante-gobernado en el mundo occidental descansan sobre una suerte de “literarización” de la vida social, un estado de lo real fabricado por autores como la escritora gótica Beatrice Keedsler en pos de propugnar un paradigma de sociabilidad que hace de los sujetos meros dispositivos literarios de novela burguesa, vaciados de derechos y, en última instancia, mecanizados, articulados en la red de un relato que no pueden entender ni mucho menos modificar. Ante este diagnóstico, la respuesta de Vonnegut narrador es categórica: “Decidí rehuir la narración”<sup>1</sup> (p. 215). Tal resolución, opuesta a la misma existencia de la novela, no puede sino hacernos problematizar el concepto de narrar y repensar lo que hacemos cuando narramos, en los términos sugeridos por el narrador: “Que otros pusieran orden al caos, yo pondría al caos en orden, en cambio, lo cual creo que he logrado” (p. 215). Narrar parece ser, en este sentido, imponer un orden a un conjunto de acontecimientos para hacer de ellos una sucesión lógico-cronológica, y renunciar a la narración, por otra parte, tendría que ver con inaugurar un proyecto poético cuyo único principio sea el caos, la aleatoriedad de los fenómenos reconocida abiertamente como tal, último horizonte de democracia.

Así las cosas, parece clara la manera en que *Desayuno de campeones* deja sentadas las instrucciones para su propia lectura. En el prefacio, se describe la novela como una vereda con basura esparcida encima, basura que el narrador-autor va arrojando sobre sus hombros en un retorno mítico al estado de gracia posnatal en el que finalmente podrá escapar del bombardeo publicitario de su sociedad, y donde podrá encontrar la dimensión sagrada del

---

<sup>1</sup> Las traducciones del inglés son propias.

ser, desvestido del collage desproporcionado producto de la avanzada mediática sobre su identidad.

*Desayuno de campeones* es un esbozo experimental de una búsqueda desesperada de una cultura, una lucha encarnizada contra el nihilismo de la posmodernidad. En el mundo de Vonnegut (y también en el nuestro), como explica Byung-Chul Han (2018), es característica “la caída del horizonte” (p. 75), esto es, la pérdida de armonía en sentido vinculante, totalizador, cósmico. De acuerdo con el filósofo surcoreano, “el tiempo se desnuda, es decir, desviste la narración” (p. 75), por lo que no queda mucho espacio para vetustos artificios literarios que otrora articularan la experiencia humana según la uniformidad y univocidad de lo lineal; la nueva norma es la creatividad del *patchwork*. Y a pesar de que la filosofía pesimista de Vonnegut que trasunta en esta novela nos lleve a dudar sobre el margen de libertad creativa que le pueda quedar al sujeto posmoderno, no deja de ser evidente que la fragmentación y la misma lógica televisiva del *zapping* y de la publicidad le proporcionan al autor las herramientas literarias para invertir el sistema y vaciarse de basura. Por esta razón, es menos una trama lo que debe esperarse de *Desayuno de campeones*, y más un ensayo sobre una poética de la desprogramación, es decir, la invención de una técnica novelística para devolver algún sentido de “lo sagrado” a una sociedad definida por el consumo y desahuciada de comunidades humanas.

## **2. Lo hiperreal, el significante vacío y la cultura del descarte**

Lo que Vonnegut llama programación puede equipararse con la codificación sobre la que escribe Baudrillard (1978): se trata del procedimiento de abstracción que trae como corolario la pérdida del rastro de lo real (lo auténtico) en virtud de la instalación del simulacro (la copia). En la actualidad, lo que alguna vez se pensó inalienable puede ser alienado, es decir, puede ser arrancado de cualquier valor tangible, inmediato que pudiera haber portado y puede comenzar a regir su propia reproducción según principios abstractos. Este es, *grosso modo*, el proceso de construcción de lo hiperreal, del “producto de una síntesis irradiante de modelos combinatorios en un hiperespacio sin atmósfera” (p. 7). Lo que se entendía como real, de esta

manera, pierde su rastro al ser suplantado por signos de lo real; la imitación hace del referente un espectro y luego lo destruye “en un circuito ininterrumpido donde la referencia no existe” (p. 13).

La denuncia al sistema virtual deshumanizante y desvinculante que configuran los signos de la sociedad del consumo es una preocupación constante del narrador a lo largo de la novela; la insistencia en la imagen como recurso de simbolización es prueba fehaciente de ello. La función de los dibujos autorales responde, en esta línea de sentido, a un interés por codificar doblemente los objetos o entidades a los que se refiere el texto, por medio del lenguaje y por medio de la imagen. Este procedimiento visual de recorte y pastiche, que pone en relación de proximidad y equivalencia semántica la bandera de los Estados Unidos con ropa interior femenina, mantiene evidentes parentescos con la construcción de lo real por simulación según Baudrillard: “Lo real es producido a partir de células miniaturizadas, de matrices y de memorias, de modelos de encargo— y a partir de ahí puede ser reproducido un número indefinido de veces” (p. 7). El mundo pictórico que palpita en las páginas de *Desayuno de campeones* es una parodia de un sistema semiótico de miniaturas que se vacían progresivamente de referencia.

El narrador muestra, por ejemplo, cómo una empresa de lácteos sostenida por la fuerza de trabajo de presidiarios se desentiende de su mano de obra en la construcción de la marca registrada: “Reina de las praderas” (traducción propia), que pone la imagen de la cabeza de una vaca al centro, imagen que se vincula menos con el animal real que con la leche como signo de mercado con valor comercial y con lo natural como construcción de *marketing*.

Así, la sociedad de masas contra la que se pronuncia Vonnegut narrador se caracteriza por juegos de significantes vacíos según la teorización que hace Ernesto Laclau, esto es, “significantes que no pueden ser directamente asimilados a ningún significado preciso” (Landau, 2006, p. 183). La dispersión característica de la posmodernidad es aglutinada o contenida por íconos lisos, signos nulos que no forman parte de la identidad de una cultura o comunidad específicas, sino que emergen en el discurso como objetos de consumo masivo susceptibles de alearse con cualquier particularidad, y generar una falsa universalidad.

Los estadounidenses, observa Vonnegut, recurren al papel moneda (que en sí mismo es un monumento a la codificación, en cuanto soporte de una cifra espectral, inasible por ser siempre cambiante) en busca de pistas sobre lo que significa el país. Allí encuentran una figura de una pirámide con un ojo sobre el vértice superior, la cual el autor se encarga de desplegar en la página por medio de un dibujo. ¿Su significado? Una incógnita: “Ni siquiera el presidente de los Estados Unidos sabía de qué se trataba todo eso. Era como si el país les estuviera diciendo a sus ciudadanos: “*en el disparate está la fortaleza*”” (p. 9) (destacado en el original, traducción propia). Cuando Trout, protagonista y *alter ego* de Vonnegut, se encuentra, en la cabina de un camión Galaxie, con un extintor de marca Excelsior, indaga en busca de una relación natural entre nombre y cosa, a lo que el chofer responde: “A alguien le debe de haber gustado cómo *suenan*” (p. 177) (destacado en el original, traducción propia). El procedimiento así descubierto consiste en una exhumación de un significante proveniente de una lengua muerta (latín), desvinculado de su significado original y reconfigurado en función de un bien de consumo, siguiendo apenas un criterio afectivo superficial: los clientes se sentirán intrigados por la imagen sonora de la palabra, y tal imagen sonora devendrá significado: *el concepto será precisamente su forma*.

El juego del significante vacío cristaliza en su instancia definitiva durante el brote psicótico homicida que sufre el otro protagonista de la novela, Dwayne Hoover, al convencerse de que es el único ser dotado de libre albedrío por el Creador, y todos los demás son máquinas diseñadas para causar en él diferentes reacciones. Dwayne Hoover, siguiendo el ejemplo del protagonista de la novela de Trout, *Ahora puede ser dicho* (traducción propia), se reconoce como el único agente en el universo que imposibilita el estatus de omnisciencia en Dios, y decide divertirse exprimiendo su propia imprevisibilidad mientras la instancia divina se esfuerza inútilmente por adivinar lo que dirá a continuación: “Esto es lo que Dwayne gritó en la ambulancia: “¡Adiós, lunes azul!”. Entonces le pareció que otro día había pasado en el planeta virgen, y era momento de gritar de nuevo. “Ni un tosido en un vagón lleno”, gritó” (p. 280). La retórica sin conceptos se codifica en la conducta de este personaje que sucumbe a su propia programación.

Y lo vacío es siempre descartable, por el hecho mismo de que no existe en ello ningún valor dado a su propia composición, la cual se agota en sí misma en el acto efímero del consumo, acto definido por el descarte. Ya señaló Zygmunt Bauman (2005) que la sintomatología de la alienación posmoderna se expresa, en gran parte, en la incapacidad de mantener vínculos duraderos que demuestran las personas, atraídas por una cultura del consumo que se sostiene por (y se nutre de) un fugaz aprovechamiento y un descarte de la cosa, en vistas a los nuevos bienes y su subsiguiente uso. Este movimiento constante, este veloz pasaje de un objeto de consumo al siguiente, es un rasgo nodal de los frágiles vínculos en el marco de lo que Bauman denomina modernidad líquida.

En la novela, la lógica del descarte está anunciada desde el mismo prefacio: “Por lo que este libro es una vereda esparcida con porquería, basura que tiro sobre mis hombros mientras viajo en el tiempo hasta el once de noviembre de mil novecientos veintidós” (p. 5). En cada capítulo, las publicidades, los íconos, los garabatos, los recortes de moda y los automóviles son los retazos del desorden que el narrador-autor quiere arrancar de su mente. Un ejemplo paradigmático es el de la pornografía, en la medida en que, como explica Germán Ayala Osorio (2007), la industria les da a sus protagonistas “el carácter de mercancías, esto es, de bienes de uso y consumo que rápidamente caen en la obsolescencia” (p. 24). Las obras de Trout, que figuran en volúmenes de revistas pornográficas, en su misma publicación y distribución pasan de objetos artísticos (y, por lo tanto, compuestos por materia sutil, no intercambiable) a productos descartables. La promesa de estas revistas, “¡castores bien abiertos adentro!” (traducción propia), apela a lo que Ayala Osorio denomina “una genitalización de la sexualidad” en el marco de una fascinación pública que concentra lo erótico en el cuerpo de la mujer, cada vez más transformado, a fuerza de manipulaciones mediáticas, en un bien de consumo.

La desaparición de lo real en calidad de contacto con un mundo tangible, susceptible de ser significado de manera armónica, o cuanto menos de resistir los efectos de la atomización posmoderna, es motivo de angustia para Vonnegut, y este estado de consciencia atravesado por la desvinculación con el medio y por la falta de una cultura como orden coherente de

valores no alienables es lo que conduce la empresa de escribir una novela como *Desayuno de campeones*: “Cuando lo real ya no es lo que era, la nostalgia cobra todo su sentido. Pujanza de los mitos del origen y de los signos de realidad” (Baudrillard, 1978, p. 15). De aquí se explica el anhelo por el estado de gracia que puede ser hallado únicamente mediante un viaje en el tiempo hasta el natalicio. Con todo, es claro que, según la visión del autor, el camino a la liberación debe estar, como ya hemos postulado, cubierto de basura; esto significa que los mecanismos y dispositivos para la emancipación no se crean fuera del sistema, *ex nihilo*, sino que se derivan de la misma mecánica de la programación, y redundan tanto en una crítica abierta al sistema, como también en una salida de la lógica de su reproducción.

### **3. Robarles las armas a los medios, dispararlas y destruirlas en el proceso: una poética de la desprogramación**

De acuerdo con Adam Kaiserman (2012), en la novela se expresa el interés de Vonnegut por las estrategias de plataformas educativas de pedagogía cultural como la PBS (red de televisión pública de EEUU), cuyo objetivo tiene que ver con el rescate y la difusión de la alta cultura a través de la mímica del “flow”, es decir, de la estructura televisiva consistente en la fórmula programación-publicidad-programación. Este método fue implementado históricamente, y con un notorio grado de éxito, por *shows* como *Sesame Street*, el cual, en secuencias breves, replicaba rasgos superestructurales del discurso publicitario de la televisión para comunicar contenido educacional con un impacto análogo al de la televisión comercial: “En vez de decirles a los niños *¡Compren! ¡Compren! ¡Compren!* —el mantra de toda la televisión comercial— *Sesame Street* insistía en que los niños *¡Aprendan! ¡Aprendan! ¡Aprendan!*” (Kaiserman, 2012, p. 335). De acuerdo con Kaiserman, Vonnegut se nutre de ideas a partir del modelo *Sesame Street* en pos de construir un relato que utilice la estrategia publicitaria para desmontar y poner en evidencia precisamente dicha estrategia.

En el sentido en que Ashcroft *et al.* (2002) señalan sobre las literaturas poscoloniales, Vonnegut emplea una estrategia de apropiación del lenguaje mediático hegemónico, y le descubre nuevos usos al volverlo en contra de su propia matriz. El mismo proyecto literario



de *Desayuno de campeones* podría incluso ser leído en concordancia con los procesos políticos de los que dan cuenta las teorías decoloniales, procesos que tienen al centro la búsqueda de una palabra autónoma que muestre la opresión del sistema-mundo moderno/colonial (Mignolo, 2000) y se afirme en un margen de arraigo en pos de resguardar un sentido dado a la existencia (Kusch, 1976). Vonnegut, en efecto, escribe desde una sociedad que ha sido colonizada por el imperio capitalista sustentado en la programación para el consumo; su novela se replantea la pregunta de la cultura y la pone como objetivo final de los dolorosos procedimientos de depuración estética.

Así, la empresa del escritor consiste en una subversión de los mecanismos propios de los medios de difusión, o sea, una apropiación deliberada y siempre autorreflexiva del criterio del desorden consumista, la cual quiere culminar con la destrucción de su propia superestructura, tras haber sido evidenciada en su funcionamiento puesto al servicio de la novela. El narrador hace uso extensivo y exhaustivo del descarte propio de la modernidad líquida baumaniana, pero este descarte es definitivo en la medida en que no se concreta para abrir paso a lo próximo a agotar, sino que constituye un acto de protesta y ruptura manifiesta con la sociedad del consumo: al final del libro, la carga inarmónica que hace a la sustancia de la programación habrá sido expulsada, y quedará la veta de la identidad predispuesta a la formación de una cultura coherente y humanizadora.

Los personajes —y el narrador-autor inmiscuido entre ellos, devenido signo literario— son quienes sufren el quirúrgico proceso de vaciamiento que conlleva la desprogramación. Parte de este proceso es el caos de violencia que se desata con el colapso de Dwayne Hoover, sujeto de una crueldad necesaria por parte de la mente demiúrgica autoral: deben verse los efectos de la alienación llevada al extremo para inclinar el ánimo del lector a una reducción a la quintaesencia del ser. Vonnegut también paga un precio: no sólo sale herido del incidente de Dwayne Hoover, sino que además simboliza, de acuerdo con Kaiserman (2012), su propia pérdida de poder en la castración que sufre por la descarga de adrenalina ante el encuentro con un fiero doberman pinscher.

Por último, un Vonnegut emasculado destruye el aparato literario que ha erigido en imitación del simulacro, poniéndole fin a su relato, dejando de escribir, lo cual conlleva, naturalmente, la elección de renunciar a la programación de sus personajes, que pasan a estar liberados a un orden invisible fuera de la página, ya no determinado por el imperativo estructurante de la voz narradora. Se trata de la dimisión definitiva de la tarea de narrar, anunciada anteriormente mediante la defensa del caos como antinarración, opuesta al trabajo de Beatrice Keedsler. Kilgore Trout es el único que se acerca a la figura del autor en la medida en que es hecho partícipe consciente del proyecto autoral de liberación: “Señor Trout, yo lo amo. (...) He roto su mente en pedazos. Quiero volverla íntegra. Quiero que usted sienta una integridad y armonía interior como nunca antes le he permitido sentir” (p. 300). Este encuentro entre autor y personaje (entre *ego* y *alter ego*) marca la iniciación a una cultura, acontecimiento que sigue a la desprogramación, y que parece querer regresar la vista a la novela (acaso al arte) como dispositivo de construcción de cohesión social por medio de redes comunes de sentido.

#### **4. Hacia algunas conclusiones**

*Desayuno de campeones* debe sacrificarse como obra de arte, atiborrarse de signos vaciados, simulacros sin fin, basura publicitaria, para agolpar todo aquello que quiere derribar en su autodestrucción. No obstante, la apuesta al arte del prefacio (“¿Qué más es sagrado? Oh, *Romeo y Julieta*, por ejemplo. Y toda la música lo es” (p. 6) sugiere la pregunta por lo que queda: acaso el autor y un puñado de personajes que comulgan en el caos y en la experiencia del dolor, pero también, desde luego, la novela que los contiene. Por un lado, al final, parece apenas haberse anunciado un proyecto novelístico, cuyos prolegómenos podemos entender como el objeto mismo de la narración: el arte contrae una responsabilidad indelegable con la cultura como uno de sus pilares, para emanciparlo hay que desarticular el edificio publicitario que lo quiere comprimir. No otra cosa pretende ser *Desayuno de campeones*; una promesa: sobre esta piedra edificaré mi iglesia, parece decir Vonnegut. Por otro lado, el mismo texto es producto y evidencia de una forma de novelar verdaderamente innovadora.

Lo paradójico, ciertamente, es que, al incorporar las frases cristalizadas, significantes sin concepto y demás dispositivos comunes de la sociedad del consumo a la novela, se los vuelve materia sutil, objeto no intercambiable, parte inalienable del discurso literario; devienen arte. Sufren, cabalmente, el proceso inverso a la circulación de la novelística de Trout, contaminada por lo desechable. Parece irresistible, entonces, abrir las puertas a la contradicción inmanente al texto y a su lenguaje, compuesto a partir de la retórica publicitaria según un principio ordenador que la reconstruye como arte a la vez que pretende que se siga agitando en ella todo lo que la hace antiartística, en función de una narración que no quiere distinguirse de aquello a lo que se opone: *mass-media* y su repetición infinita, con lo cual no hace sino lograr una originalidad sin precedentes en el campo de la novela estadounidense.

## Referencias

- Ashcroft, B., Griffiths, G. y Tiffin, H. (2002). *The Empire Writes Back. Theory and practice in post-colonial literatures*. Nueva York: Routledge.
- Ayala Osorio, G. (2007). Medios de comunicación, publicidad e industria cultural: hacia la genitalización de lo erótico-sexual. En *El Hombre y la Máquina*, 28, enero-junio, Cali: Universidad Autónoma de Occidente, 22-29. Disponible en <https://www.redalyc.org/pdf/478/47802803.pdf>
- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona, España: Editorial Kairós.
- Bauman, Z. (2005). *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A.
- Byung-Chul, H. (2018). *Hiperculturalidad. Cultura y globalización*. Barcelona, España: Herder Editorial, S.L.
- Kaiserman, A. (2012). Kurt Vonnegut's PBS Style: *Breakfast of Champions*, *Sesame Street*, and the Politics of Public Culture. En *The Journal of American Culture*, V35, N° 4, Diciembre. 332-344. <https://doi.org/10.1111/jacc.12003>
- Kusch, R. (1976). *Geocultura del hombre americano*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.

Landau, M. (2006). Laclau, Foucault, Rancière: entre la política y la policía. En *Argumentos*, 19, n° 52, 179-197. Disponible en <https://www.scielo.org.mx/pdf/argu/v19n52/v19n52a9.pdf>

Mignolo, W. (2000). La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad. En Lander, E. (ed.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales* pp. 55-85. Buenos Aires: CLACSO.

### **Biodata**

Franco Lisa Ferrero es estudiante del Profesorado y la Licenciatura en Lengua y Literatura en la Universidad Nacional de Río Cuarto. Ha sido distinguido como abanderado en reconocimiento a su desempeño académico. Ha participado como becario en el proyecto de extensión "Comunidades lectoras offline/online" y como colaborador alumno en el Proyecto de Investigación acreditado *Literatura e imagen en la era digital: lectura y literacidad crítica en lengua extranjera*. Actualmente, se desempeña como ayudante alumno en la materia Lengua y Literaturas extranjeras (opción lengua inglesa).

**Correo electrónico:** [pascuallisa09@gmail.com](mailto:pascuallisa09@gmail.com)

# ***Bienvenidos a la casa del mono: ¿cuentos o sólo un cuento?***

## ***Welcome to the Monkey House: stories or a single story?***

**Raquel Lothringer**

Universidad Nacional de Entre Ríos

### **Resumen**

Muchos investigadores sostienen que el arte de narrar es tan antiguo como la humanidad. También consideran que no ha existido pueblo sin historias y muchos estudios indican que hay una marcada tendencia entre los escritores de cuentos a agrupar sus narraciones en colecciones de diferentes tipos y para las cuales se ha acuñado una variedad de rótulos: relatos con marco, ciclo, paranovela, narrativa de comunidad, novela compuesta. Además, la experiencia lectora indica que estas colecciones son susceptibles de, al menos, dos tipos de abordaje: cada historia puede leerse de manera aislada, independiente del resto o se puede optar por un acercamiento holístico a los cuentos. Este trabajo está centrado en *Bienvenidos a la Casa del Mono* de Kurt Vonnegut, una colección de veinticinco cuentos escritos entre 1950 y 1968 que no están ordenados cronológicamente. La colección está precedida de un paratexto autoral integrado por título, epígrafe, dedicatoria y prefacio. Tres son los propósitos que subyacen en este trabajo: explorar la función de los elementos paratextuales, determinar si la obra se inscribe en alguno de los tipos de colecciones identificadas por la crítica, y dar cuenta, a partir de una lectura integradora, de algunas de las relaciones que se instauran entre los cuentos de la colección. Si bien cada nueva lectura de *Bienvenidos a la Casa del Mono* revela nuevos ángulos y aunque la colección elude las clasificaciones definitivas, el análisis realizado indica que una aproximación holística a la colección pone al descubierto numerosas y fructíferas relaciones.

**Palabras clave:** cuento, colecciones de cuentos, paratexto autoral, enfoque holístico, novela en cuentos

### **Abstract**

Many scholars claim that the art of storytelling is as old as mankind. They also consider that there is no people without narrative and many studies indicate there is a widespread tendency among short story writers to group their stories in collections of different types and for which a variety of labels have been coined: frame stories, cycles, paranovel, narrative of community, composite novel. Besides, reading experience shows that these collections are susceptible, at least, to two different types of reading: each story may be read in isolation or the stories may be holistically approached. This work focuses on Kurt Vonnegut's *Welcome to the Monkey House*, a collection of twenty-five short stories written between 1950 and 1968, which are not chronologically ordered. The collection is preceded by an authorial paratext consisting of a title, an epigraph, a dedication, and a preface. Three purposes underlie this work: to explore the function of the authorial paratext; to determine if any of the labels used to describe short story collections may be used to typify Vonnegut's stories and to uncover some of the relationships that a holistic approach to the collection reveals. Despite the fact that each new reading of *Welcome to the Monkey House* discloses new angles and that the collection eludes definitive classifications, our analysis indicates that a holistic approach to Vonnegut's book unveils numberless and fruitful relationships.

**Keywords:** short story, short story collections, authorial paratext, holistic approach, novel in stories

La organización de un todo produce cualidades o propiedades nuevas en relación con las partes consideradas en forma aislada.

Edgar Morin

Más que un límite o un borde sellado, el paratexto es un umbral [...] un vestíbulo que ofrece a todo el mundo la posibilidad de ingresar o de retroceder.

Gerard Genette

### **Cuento, cuentos y abordajes**

En una entrevista realizada 1988 por Mempo Giardinelli para la revista *Puro Cuento* e incorporada luego a su libro *Así se escribe un cuento. Historia, preceptiva y las ideas de veinte grandes cuentistas* (2012), Silvina Ocampo, refiriéndose a los géneros y tipologías literarias, ponía en foco la antigüedad y el valor genético del género *cuento* con estas palabras:

Yo creo que el cuento es superior a la novela. Como género, digo. El cuento es lo primero que ha existido en la literatura. Existe como Adán y Eva. Como un algo que inicia todo. Es genético, diríamos. Podríamos remedar a la Biblia: ‘Lo primero fue el cuento’ (p. 143).

A la antigüedad del género se suma la tendencia de los autores a reunir relatos en volúmenes de distinto tipo y la literatura de los Estados Unidos es pródiga en esta clase de colecciones. Baste mencionar *Cuentos de lo grotesco y lo arabesco*, *En Nuestro Tiempo*, *Desciende Moisés*, *Crónicas marcianas*, *Krik Krak*, *Olive Kitteridge* o la colección que nos ocupa, *Bienvenidos a la casa del mono* de Kurt Vonnegut. Además, viene al caso recordar que para narrar historias hasta se ha recurrido al género epitafio, como en la *Antología de Spoon River* de Edgar Lee Masters; y hay ejemplos de autores que para contar apelan al verso como medio expresivo, tal el caso de *Thomas y Beulah* de Rita Dove y de la mencionada colección de Masters.

Ahora bien, desde la perspectiva de su abordaje, las colecciones de cuentos reunidas por sus autores en un volumen son susceptibles de, al menos, dos tipos de lectura: una atomista y otra compleja. Vale decir que se puede optar por la lectura de cuentos aislados o se puede abordar la colección como una totalidad, como una suerte de *novela*. Se trata en este último caso de una lectura holística, integradora en la que, como señala E. Morin (1999):

Hay presencia del todo al interior de las partes [...] como cada punto singular de un holograma contiene la totalidad de la información de lo que representa, cada célula singular, cada individuo singular contiene de manera holográfica el todo del cual hace parte y que al mismo tiempo hace parte de él (p. 6),

Es decir, cuentan las relaciones entre los elementos ya que la parte está en el todo que está en la parte.

Tres son los propósitos de este trabajo centrado en *Bienvenidos a la Casa del Mono*: explorar la función del paratexto autoral, determinar si la obra se inscribe en alguno de los tipos de colecciones identificadas por la crítica y dar cuenta, a partir de una lectura integradora, de algunas de las relaciones que se instauran entre los cuentos de la colección.

### **Desde el umbral**

*Bienvenidos a la Casa del Mono* consta de veinticinco cuentos precedidos de un paratexto autoral constituido por título, epígrafe, dedicatoria y prefacio. Para titular la colección Vonnegut ha adoptado el nombre de uno de los cuentos, el que aparece en cuarto lugar en el libro, el único de 1968 que es la fecha más tardía de producción de los cuentos de la colección. Este título consta de dos lexemas: *bienvenidos* y *casa del mono*. El primero es un término que se usa para indicar que se recibe a alguien con agrado o alegría, es una expresión con la que se saluda cortésmente a una persona o grupo que acaba de llegar. En cuanto al segundo término, en inglés, una de sus acepciones es *lugar caótico*, y en los Estados Unidos es un término vulgar con el que se alude a un *burdel* y que, en nuestro medio, equivaldría al uso que habitualmente damos a la palabra *quilombo*. Desde el punto de vista funcional, *Bienvenidos a la casa del mono* cumple dos de las funciones que los teóricos asignan a los títulos: identificar la obra e invitar a la lectura.

*A Knox Burger, diez días mayor que yo, ha sido un muy buen padre para mí*<sup>1</sup>, es una dedicatoria canónica por su ubicación (margen superior derecho en la página que sigue a la del título), su extensión (dieciocho palabras en el original en inglés), su carga performativa (las palabras instancian el acto mismo de dedicar) y su función (expresión de gratitud, reconocimiento, admiración). Además, esta dedicatoria tiene la impronta del estilo de Vonnegut ya que interpela al lector a seguir investigando, y en este caso, lo mueve a saber más acerca de la identidad de Knox Burger al plantear una relación padre-hijo entre personas con una diferencia de edad de sólo diez días. Si se sigue el mandato del autor y se indaga acerca de la identidad del dedicatorio, se constata que la elección no es casual: Knox Breckenridge Burger editor, escritor y agente literario de Nueva York fue quien publicó el primer cuento de Kurt Vonnegut.

El breve epígrafe, tomado del capítulo 1 de *Walden* es una advertencia: *Cuidado con todas las empresas que requieren ropa nueva* (Thoreau 1846, p. 710). La frase puede interpretarse como un simple homenaje o bien impulsar a la lectura del párrafo completo del que está extraída. En este último caso, el epígrafe parece dar una pista para la lectura del texto: toda nueva empresa requiere cambios y pareciera que Vonnegut está reclamando hombres diferentes de los de *La casa del mono*, capaces de construir un mundo mejor acorde con las demandas de los nuevos tiempos.

El prefacio que precede la obra está organizado en seis partes, con blancos tipográficos que separan cada una de ellas. Resulta difícil desentrañar cuál es la lógica que subyace en esta segmentación ya que no se vislumbra ni un orden cronológico ni una temática dominante en cada una.

La colección se presenta como una *exhibición retrospectiva de los trabajos más breves* (p. IX) del autor y Kurt Vonnegut asume la palabra para decirnos: *Soy escritor desde 1949, soy autodidacta y no tengo teoría sobre la escritura que pueda ayudar a otros* (p. IX).

---

<sup>1</sup> La traducción de citas tomadas de obras escritas en inglés, y que figuran como tales en Referencias, es nuestra.



A lo largo de este prefacio el autor alude al curioso origen de su apellido, menciona diferentes trabajos que ha desempeñado, da información acerca de sus antepasados y de su entorno familiar, lugar de nacimiento, esposa e hijos, y hermanos a quienes dice les debe los principales temas de sus novelas. Señala que el libro está constituido por trabajos vendidos para financiar la escritura de sus novelas y que es ahí donde se encuentran los frutos de la libre empresa. Cabe señalar que es, precisamente, en los intersticios de esa información (aparentemente) fáctica, donde Vonnegut esboza de manera un tanto caótica problemas relevantes que luego adquieren otra dimensión en los cuentos: desde mofarse de su propio aspecto físico, decir que fumar es una forma honorable y segura de suicidio, detenerse en lo que le va a preguntar a Dios el día del Juicio Final que podría estar muy cerca, hablar de la ciencia ficción sembrando dudas acerca del valor del género, cuando en la colección un buen número de los cuentos se inscriben en ese género, hasta burlarse de la manera en que los diletantes pronuncian ciertos términos para terminar reflexionando acerca de su supuesto narcisismo.

En síntesis, entendemos que este prefacio autoral, periférico, con algunos elementos autobiográficos, y en el que hay escasas referencias directas a los cuentos, es una maniobra discursiva multifuncional del autor que da pistas sobre los ejes temáticos de la colección y hace un guiño al lector para que lea los cuentos en clave de parodia satírica del mundo circundante.

### **Ingresando a *La casa del mono***

Los veinticinco cuentos que constituyen *Bienvenidos a la casa del mono* fueron escritos a lo largo de dieciocho años, entre 1950 y 1968. Para desentrañar la lógica que subyace en la selección o en el orden de presentación interesa considerar la fecha de composición, el orden de presentación y el número de cuentos correspondientes a los diferentes años (Tabla 1). En este sentido no se observan regularidades ni ordenamiento cronológico. Por el contrario, hay una suerte de *desorden* que, como veremos más adelante, es intencional. A manera de

ejemplo, hay dos cuentos de 1950: uno de los escritos más tempranamente, *Informe sobre el efecto Barnhouse*, aparece en el décimo quinto lugar y *Epicae*, también de 1950, está ubicado en el lugar número veintitrés. Cuatro cuentos de 1951, *El Portafolio Foster*, *Más Mansiones Señoriales*, *El Asunto Euphio* y *Adam*, aparecen en el sexto lugar, en el decimosegundo lugar, en el lugar número dieciséis y veinticuatro respectivamente.

**Tabla 1. Cuentos que integran Bienvenidos a la casa del mono**

Fecha y Cantidad de Cuentos	Títulos y Orden
1950 [2]	Informe sobre el efecto Barnhouse (15) Epicae (23)
1951 [3]	El portafolio Foster (6) Más mansiones señoriales (12) La cuestión Euphio (16)
1953 [5]	Todos los caballos del rey (8) El perro lanudo de Tom Edison (9) D.P (14) No listo para ser usado (20) Mañana y mañana y mañana (25)
1954 [1]	Adam (24)
1955 [3]	Al lado/La casa vecina (11) Ciervos en las obras (18) El chico que nadie podía manejar (21)
1956 [1]	Señorita Tentación (7)
1958 [1]	Los misiles tripulados ((22)
1960 [1]	Larga caminata hacia la eternidad (5)
1961 [2]	Harrison Bergeron (2) ¿Quién soy yo esta vez? (3)
1962 [2]	Regresa a tu hermoso hijo y esposa (17) La Mentira/El Engaño (19)
1963 [1]	La historia del Puerto de Hyannis (13)
1964 [1]	Donde vivo (1)
1967 [1]	Nuevo diccionario (10)
1968 [1]	Bienvenido a la casa del mono (4)

Cuando ponemos los cuentos bajo la lupa en búsqueda de regularidades observamos variedad de especies genéricas: crónica o cuentos realistas, ciencia ficción cómica, historias románticas, cuentos fantásticos; también se observa variado espectro de narradores. Hay narradores que son personajes, que están dentro de la ficción y narradores que están fuera de la historia. Entre esos narradores que tienen un rol en la ficción, los hay protagonistas y otros que son meros testigos. También encontramos cuentos en los que el narrador no es personaje y dentro de esta categoría, narradores omniscientes y otros con conocimientos limitados. Basten dos o tres ejemplos: son omniscientes los narradores en *Señorita Tentación*, en *Largo camino a la eternidad* o en *Harrison Bergeron* y son personajes los narradores de *El portafolio Foster* y de *Regresa a tu preciosa esposa e hijo*. Y en todos los cuentos, la abundancia de diálogo es una herramienta útil para acercar los personajes al lector y dar verosimilitud a los relatos.

Para dar cumplimiento a otro de los propósitos de este trabajo fijamos la atención en el conjunto como colección a fin de ubicarla en alguna de las categorías descritas por especialistas. Desde las primeras décadas del siglo XX la crítica ha usado diferentes nombres para designar las colecciones de cuentos reunidos en volúmenes por sus autores. *relatos con marco, ciclos, novela compleja, narrativa de comunidad, novela compuesta, novela en cuentos* (Anderson Imbert, 1979; Dunn y Morris, 1995; Garland Mann, 1989; Ingram, 1971; Matheny *et al.* 2012)).

Dunne y Morris (1995), en su meduloso estudio sobre la *novela compuesta* señalan que algunos tipos de colección tienen siglos de gestación, mencionan más de veinte rótulos usados por la crítica para ese tipo de colección, pero señalan que muchos de ellos han sido usados, pero no definidos rigurosamente y que *relatos con marco, ciclos* y *novela compuesta* son los tipos de colecciones más explorados.

Cuando ponemos la mira sobre nuestra colección para determinar si es susceptible de ser encasillada en alguna de esas categorías se observa que el texto de Vonnegut carece de una trama pretexto que sirva de marco y justifique la reunión de los relatos. No se trata entonces

de *relatos enmarcados*. No se detecta en ellos la presencia de un protagonista individual o de un colectivo, miembros de una familia, un grupo de personas que reaparecen una y otra vez y que aglutinan los cuentos. Aunque Hyannis Port es el telón de fondo en cuentos como *La historia del puerto de Hyannis* y *Bienvenidos a la casa del mono*, y los escenarios distópicos predominan en los cuentos de ciencia ficción, no se observa un paisaje común para toda la colección. Nada indica tampoco que haya una secuenciación que ordene la lectura y que en muchas colecciones es un elemento cohesivo. No es un ciclo cuentístico porque ese nombre privilegia el cuento en desmedro de una mirada global. En síntesis, *Bienvenidos a la Casa del Mono* no responde a encasillamientos fáciles. A pesar de esto, parece pertinente describir la colección como *novela en cuentos* ya que es la lectura totalizadora la que permite apreciar la obra en toda su riqueza.

### **Saliendo sin cerrar**

A partir del abordaje de los cuentos como una suerte de *novela*, algunas conclusiones, no definitivas, por cierto, porque cada nueva lectura de Vonnegut con su escritura palimpsestosa abre más interrogantes y genera nuevas interpretaciones.

Sobre el ordenamiento de los cuentos y su relación con la fecha de composición se señaló un aparente *desorden*. Sin embargo, entendemos que esa *arbitrariedad* se condice con la idea de desorden o caos sugerida por el título. En el mismo sentido apunta la elección azarosa de temas y la segmentación un tanto caótica que observamos en el *prefacio*.

En relación con el rol del paratexto autoral, corresponde poner en relieve su importancia como fuerza cohesiva y como herramienta facilitadora para la lectura integral del texto. Y en esta línea, el título que encierra una paradoja y es una metáfora, merece las palabras finales. *Bienvenidos a la casa del mono* encierra una paradoja porque se vale de una expresión que indica amabilidad nada más ni nada menos que para proponer el ingreso a un lugar caótico y desagradable. Además, el título de la colección es una metáfora que condensa la visión del mundo que tenía nuestro autor y de cuyos rasgos sobresalientes los distintos cuentos se

nutren e ilustran: materialismo, violencia, corrupción, crueldad, consumismo, caos, degradación, manipulación política, superstición.

Al final del recorrido por la *mansión señorial* de Vonnegut una vez más surge claro que *Bienvenidos a la casa del mono* es, usando palabras de Umberto Eco (1992), *un objeto abierto a una infinidad de degustaciones* (p. 48).

## Referencias

Anderson Imbert, E. (1979). *Teoría y Técnica del Cuento*. Buenos Aires: Marymar Ediciones.

Dunn, M. and Morris, A. (1995). *The Composite Novel. The Short Story Cycle in Transition*. New York: Twayne Publishers.

Eco, U. (1992). *Obra Abierta*. Barcelona: Planeta-Agostini.

Garland Mann, S. (1989). *The Short Story Cycle: A Genre Companion and Reference Guide*. New York: Greenwood.

Giardinelli, M. (2012). *Así se escribe un cuento. Historia, preceptiva y las ideas de veinte grandes cuentistas*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

Ingram, F. (1971). *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century: Studies in a Literary Genre*. The Hague: Mouton.

Matheny, A.G. *et al.* (2012). The Short Story Composite and the Roots of Modernist Narrative. Disponible en [https://ir.ua.edu/bitstream/handle/123456789/1392/file\\_1.pdf?sequence=1&isAllowed=yhttps://ir.ua.edu/bitstream/handle/123456789/1392/file\\_1.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://ir.ua.edu/bitstream/handle/123456789/1392/file_1.pdf?sequence=1&isAllowed=yhttps://ir.ua.edu/bitstream/handle/123456789/1392/file_1.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

Morin, E. (1999). *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*. París: Unesco.

Thoreau, H.D. ([1846] 1985) *Walden*. En *Concise Anthology of American Literature*. Second Edition. En G. McMichael (General Editor). United States of America: Macmillan Publishing Company

Vonnegut, K. (1979). *Welcome to the Monkey House*. New York: Dell Publishing Co.,Inc.

Raquel Lothringer es Profesora de Inglés, de Castellano y Literatura (Instituto Nacional Superior del Profesorado-Paraná) y Especialista en Educación en Entornos Virtuales (UNQ); se ha desempeñado como docente en la Licenciatura en Inglés (Facultad de Humanidades y Ciencias. UNL), como tutora de seminarios virtuales de posgrado (UNER). Es además, co-editora de AJAL (*Argentinian Journal of Applied Linguistics*). Ha participado en congresos, desarrollado acciones de capacitación e investigación, publicado en revistas especializadas e integrado jurados de concurso.

**Correo electrónico:** [lothringerr@gmail.com](mailto:lothringerr@gmail.com)

# Cuellos azules y excesos: el realismo sucio de Bukowski como manifestación del capitalismo tardío

## Blue collars and excesses: Bukowski's dirty realism as the manifestation of late-stage capitalism

Sofía Agostina Marti

Universidad Nacional de Tucumán

### Resumen

La implementación del fordismo y el fin de la Segunda Guerra Mundial; la lucha de clases y la explotación de una Estados Unidos proletaria precarizada desembocaron en un popurrí de movimientos contraculturales que expresaron el desagrado de la clase obrera ante un futuro cada vez más gris. Es entre *beats*, *hippies* y *punks* que Charles Bukowski emerge en la escena literaria y se establece como figura de relevancia, como anti-héroe maldito. Bukowski fue considerado siempre un artista difícil de abordar: tanto aproximarse a su obra como categorizarla son tareas complejas, por su lenguaje políticamente incorrecto, cargado de vulgarismos y desdén. Nos proponemos un análisis del poema "Dinosauria, We" ("Dinosaurios, nosotros") (1991), destacado en tanto crítica social, que exhibe claramente las corrientes nihilistas su obra. Buscamos definir los ideales filosóficos y contraculturales detrás de ésta y abrir una discusión sobre las motivaciones tras su uso de lo obsceno. Cabe preguntarse si su empleo de elementos del realismo sucio, como ser un vocabulario corriente y temáticas como el alcohol, el sexo y otros excesos, constituye una simple excentricidad o la manifestación sintomática de los problemas estructurales que el sistema implica en una clase obrera agotada e impotente. Para ello, utilizaremos las nociones planteadas por el crítico inglés Mark Fisher (2012) sobre la "tristeza hedonista" (p.168) y el carácter sistemático y estructural de los problemas de salud mental, fruto del capitalismo tardío; lo que nos será útil para reformular las motivaciones tras el estilo del autor.

**Palabras clave:** realismo sucio, contracultura, capitalismo tardío

### Abstract

Along with the implementation of Fordism and the end of World War II, the class struggle and exploitation of a precarized proletarian America led to a miscellany of countercultural movements, which aimed to express the discontent of the working class before the prospect of a future that only got greyer. It is among beats, hippies and punks that Charles Bukowski emerges in the literary scene and solidifies as a relevant figure, as a damned anti-hero. Bukowski was always considered a problematic artist: approaching his works and categorizing it are both difficult tasks, because of his politically incorrect language, loaded with vulgarisms and disdain. We propose an analysis of the poem "Dinosauria, We" (1991), relevant for its explicit social critique; as it exhibits the nihilistic tendencies embodied in his work. We aim to define the philosophical and countercultural ideals behind it, and to open up a discussion about the true motivations behind his use of the obscene. One may ask whether his use of elements of dirty realism, such as common language and themes of alcohol, sex and other excesses, are simply an excentricity or the symptomatic manifestation of the structural issues that the socioeconomic system implicates for a weary and impotent working class. To achieve our purpose, we will use notions posed by English critic Mark Fisher (2012), those of "hedonistic sadness" (p.168) and the structural and systemic nature of mental health issues resulting of late stage capitalism; which will be useful in the task of reformulating the motives behind the author's particular style.

**Keywords:** dirty realism - counterculture - late stage capitalism

### **“Dinosauria, We”<sup>1</sup>: Bukowski como proto-punk**

El término “contracultura” suele atribuirse a Theodore Roszak (1969), que lo define como un conjunto de creencias y comportamientos radicalmente desafiliados de lo canónico y convencional. Timothy Leary (2004), psicólogo experto en la experimentación psicodélica y uno de los íconos más grandes de la contracultura, dividió la cultura alternativa en cuatro periodos: los Beats (1944-1959), Hippies (1959-1975), los Punks (1975-1990) y los Cibernautas (1990-2005). Para poder categorizar los ideales tras la obra bukowskiana, nos interesa describir a los Beats y los Punks, movimientos a los que se aproximó en mayor grado que a la tendencia Hippie.

La Generación Beat, grupo de gurús literarios inspirados por pensadores como Henry David Thoreau o escritores como Walt Whitman, revolucionaron la Estados Unidos de los años 50 repudiando las narrativas canónicas, explorando religiones orientales y drogas psicodélicas, advocating por la liberación sexual, resistiendo el materialismo con la crudeza de sus obras, y apuntando a transformar las posibilidades de significación de la lengua. Jack Kerouac (1958) definió este movimiento como “una generación de hipsters demenciales e iluminados, alzándose de pronto y vagando por América, serios, dementes, holgazaneando y haciendo autostop por todas partes, harapientos beatíficos, bellos de un modo innovador, feo y agraciado” (p.24). Así, poetas como Allen Ginsberg se auto-construyeron como héroes de los marginados, los vagabundos y los *hobos* (vagabundos), elevando espiritualmente estos tipos sociales como estandartes de la cultura alternativa.

Por otro lado, la década de los setenta trajo consigo a Estados Unidos el movimiento inglés del Punk, que variaba ideológicamente desde lo netamente anti-sistémico hasta el libertarismo y el anarquismo central. Se movió principalmente en el ámbito de la música, entre figuras como los Sex Pistols, en Inglaterra y los Ramones, en Estados Unidos. Sin embargo, escritores punk como Patti Smith, Kathy Acker, Dennis Cooper y John Cooper Clarke

---

<sup>1</sup> “Dinosaurios, nosotros”



exploraron, bajo el lema de “No Future” (sin futuro), la expresión de la ira y la vulgaridad ante las promesas rotas de un futuro mejor.

Llevándonos de una perspectiva estrictamente temporal, sería posible categorizar a Bukowski en cualquiera de éstos movimientos, ya que se mantuvo activo a través de todos ellos. Sin embargo, existen factores expresamente divisorios que lo alejan de la cultura Beat. Para poder comprender íntegramente la obra bukowskiana, es imprescindible entender su trasfondo filosófico-ideológico.

Es cierto que comparte similitudes con los beatniks, como la desilusión ante el sueño americano y el desagrado por la sociedad consumista, pero existen diferencias esenciales: mientras que los beats demandaban un cambio y espiritualizaban la marginalidad para elevarla, Bukowski encarnaba al *outsider* (forastero, persona ajena) y a la periferia hablando de sí mismo, exponiendo la realidad cruda y desesperanzada de los trabajos *blue-collar* sin pretensión alguna de solucionar sus problemáticas. El entendimiento bukowskiano del outsider no admite ninguna esperanza de salvación, es la concreción de un nihilismo que responde a la miseria de la realidad proletaria.

La manera en que Bukowski y los Beats reaccionaron a la cultura *mainstream* es radicalmente diferente. Exceptuando a William Burroughs, éstos últimos encarnarían una disidencia materializada en desobediencia civil; en su desafío a pautas sociales anticuadas se deja entrever una creencia genuina en un panorama de progreso. Es aquí relevante hacer uso de los conceptos de *dissenter* o disidente (Heath y Potter, 2004), para quienes adoptan una filosofía del cambio, y *deviant* o desviado (Becker, 1963), para aquellos que parten de una posición enteramente individualista y demuestra una apatía por el devenir de la sociedad; “el desviado beat es un rebelde sin causa, demasiado narcisista para reconocer cualquier cosa por fuera de la satisfacción y gratificación de sus necesidades personales” (Clements, 2013, p.89)

Si bien la “desviación” de Bukowski, tomando los términos de Clements, reside en su indiferencia por las víctimas que retrata, no se trata de una obra enteramente apolítica, pues “si se tienen en cuenta los temas que configura, especialmente la negativa al trabajo, la

conciencia de clase y la crítica a la explotación capitalista y a las jerarquías sociales, cabe reconocer que su obra es abiertamente política” (Harrison, 1994, p.17).

Basándonos en su tratamiento de temáticas mundanas y tabúes desde una óptica pesimista, que no admitía salvación espiritual del desgaste diario de la clase obrera, proponemos colocar al autor como prototipo de lo que posteriormente configuraría el movimiento punk. Una muestra particularmente explícita de los ideales punk que impregnan la obra poética de Bukowski es el poema *Dinosauria, We*, publicado en 1991 en el poemario *In the Shadow of the Rose (A la sombra de la rosa)*.

El poema no sigue ningún tipo de estructura estable ni patrones lingüísticos. Utiliza un verso libre que carece de puntuación, factor determinante en la construcción general del tono. La falta de comas, los versos breves y la utilización constante de anáforas contribuyen a un ritmo rápido e ininterrumpido que incrementa gradualmente la tensión. Es posible dividirlo en dos partes según las expresiones de temporalidad.

La primera parte se inaugura con la frase “Born like this / Into this” (Nacido así/ Dentro de esto), y el verbo “born” (nacido) se repite en numerosas ocasiones, estableciendo la impotencia de un sujeto que no tuvo voz ni voto en tanto a las condiciones del mundo al que ha sido traído. En el primer eje temporal, los verbos están en presente, refiriendo hechos en los que el individuo no puede interferir: la muerte, la ruina política, la devaluación de la educación, la crisis climática, las deplorables condiciones laborales, la alienación de los individuos en las grandes ciudades, la violencia, las injusticias como la inaccesibilidad al sistema de salud o la ineficiencia del sistema judicial. Asimismo, la repetición del artículo demostrativo “this” (así) al final de varios versos contribuye a la creación de un clima de iracundia que se intensifica hasta liberarse al final del poema.

La primera alusión al yo lírico se pone de manifiesto en el deíctico “We” (Nosotros), identificándolo a éste como parte de una colectividad de seres humanos afectados por las condiciones del mundo que los rodea y entablando, simultáneamente, una conexión con el destinatario dentro del acto poético. Bukowski utiliza múltiples participios que ponen de relieve la calidad de receptor de la acción de este sujeto imaginario. El ser humano es “hecho

inhumano y violento” por la naturaleza de su realidad, sin tener ninguna agencia ni elección en el asunto, y las alternativas nos recuerdan a los planteos de la teoría de lo absurdo de Camus (1942): ante su inherente sufrimiento, el hombre se torna a la violencia o a los excesos de la droga y el alcohol como medio de de-sensibilización y distracción.

En el segundo eje temporal, los verbos se conjugan en futuro con un carácter profético y agorero: se describe una decadencia catastrófica sin escapatoria. Ante esta catástrofe, “los ricos y elegidos mirarán todo desde plataformas espaciales”, aislados de las penurias de la vida obrera. El único fin que el poeta concibe para tales desgracias es el fin de la humanidad, sólo cuando todos los hombres hayan desaparecido se alcanzará la paz. La crítica explícita a la clase alta, las autoridades políticas y las grandes industrias, así como el tono iracundo y nihilista de esta pieza poética, ayudan a determinar el punto ideológico desde el que es posible posicionar a Bukowski como proto-punk.

### ***The dirty old man* y el realismo sucio**

Oscilando entre relatos cortos, ensayos, novelas, una lírica altamente narrativa, y hasta el guion cinematográfico, Charles Bukowski se erigió como una de las personalidades más prominentes dentro del género del realismo sucio, junto a Raymond Carver y Cormac McCarthy. Desprendiéndose del minimalismo estilístico, hizo su aparición a fines de los setenta y principios de los ochenta, con personajes mundanos de los sórdidos barrios bajos. Se trata de una tendencia a ficcionalizar los incidentes cotidianos que preocupaban a los trabajadores *blue-collar* de los pequeños pueblos estadounidenses sumidos en la pobreza (Baldick, 2001, p.68). El realismo sucio despoja a la ficción de todo ornamento, presenta en primerísimo plano la realidad norteamericana, y Bukowski transporta este brutalismo de la palabra a la lírica.

Uno de los elementos cruciales a la hora de definir éste estilo es su deliberada franqueza. El escritor que se aventura en las entrañas de este género busca siempre representar el mundo en toda su falta de esplendor, nos revela los rincones oscuros de la tierra de la libertad, los callejones cubiertos de vómito que son escenario cotidiano para el hombre común. Ésta es

una particularidad esencial del estilo poético de Bukowski que, ante las apariencias relucientes del sueño americano, disuelve los espejismos con puro realismo. Como su editor John Martin declaró, el autor “odiaba cualquier tipo de deshonestidad, odiaba el engaño” (Sounes, 1998, p. 11). De esta manera, la crudeza de su obra no es más que un espejo de lo podrido y lo brutal de la realidad. El empleo de figuras retóricas para embellecer el lenguaje es muy limitado, y se prioriza la transmisión eficiente del mensaje con la menor cantidad de palabras posibles.

El mismo Bukowski reveló que su propósito era traer a la luz las peripecias de la vida del trabajador de fábrica, las realidades básicas del hombre ordinario (Clements, 2013), lo que nos trae a otro de los elementos constitutivos del realismo sucio: lo vulgar o común. Reconocemos en el empleo de un lenguaje “sucio” su determinación por mostrar la vida con total verosimilitud, incluyendo palabras grotescas de uso cotidiano. Asimismo, el factor de lo “feo”, la cara del hombre detrás de las máscaras, se materializa en las temáticas del alcohol, las mujeres, el trabajo, el sexo, y el juego (Hemmingson, 2008).

### **Hedonia depresiva**

Aquellos excesos y vulgaridades mantienen una estrecha relación con la filosofía pesimista del Punk. La desesperación y resignación de una clase obrera para la que cualquier imagen de un futuro diferente era impensable se concretaron en Bukowski como una ruptura radical del decoro ilusorio que no permitía una adecuada representación de su realidad.

Sin embargo, este hastío no es un evento aislado, sino que parte de un problema estructural mucho más complejo. En su libro, *Realismo Capitalista*, el teórico cultural Mark Fisher (2012) plantea que existe una correlación directa entre la variante neoliberal del capitalismo que se practica en Estados Unidos y la epidemia de desórdenes mentales. Alega que ésta es un síntoma de la disfuncionalidad de un capitalismo tardío, donde la ideología preponderante se basa en la imposibilidad de cambio alguno en la manera en que funciona el mundo. Más específicamente, caracteriza este tipo de enfermedad como una “hedonia depresiva”; *una incapacidad del individuo posmoderno para hacer cualquier cosa que no sea buscar placer.*

Tal es el desgaste psicológico que generan las formas laborales típicas del fordismo y, más adelante, del posfordismo.

Hemos de tener en cuenta la propia trayectoria de Bukowski. Nació en 1920 en Los Ángeles y creció durante la Gran Depresión, con su padre fluctuando constantemente entre el empleo y el desempleo. Durante la guerra, recorrió Estados Unidos trabajando en puestos precarizados como empleado de estación de servicio, operador de ascensores, camionero o supervisor en una fábrica de comida para perros. Perteneció a la clase baja por gran parte de su vida; recién a partir de los años sesenta obtuvo un trabajo estable en las oficinas del correo de Los Ángeles. Comenzó a escribir poesía en 1956, y a publicarla a partir de 1960, plasmando en su obra un recuento retrospectivo de sus experiencias. Vivió así los pasos graduales hacia una sociedad post-industrial, en la que imperarían la inestabilidad y la “flexibilidad” del trabajo posfordista.

Desde esta perspectiva, nos proponemos reconceptualizar la obscenidad del autor, entendiéndola como la manifestación sintomática de los estragos del capitalismo tardío en los sectores populares de la cultura. La cancelación del futuro, la desesperanza generalizada, el placer y los excesos como forma de lidiar con el capitalismo acelerado se vislumbra en la obra de Bukowski, como expresión de su propia hedonia depresiva.

En el realismo sucio del autor, los fluidos corporales, los insultos comunes, los tugurios de una ciudad repleta de prostitutas, indigentes y alcohólicos, representan la emergencia en el plano literario de una tristeza hedonista. Ésta es producto de una Estados Unidos de posguerra que vio los vaivenes de la inestabilidad económica y el cansancio de una clase trabajadora empobrecida.

### **Conclusión**

A modo de cierre, encontramos que los elementos principales de la hedonia depresiva (la cancelación del futuro, los excesos y placeres como respuesta ante ésta) conforman los ideales que Bukowski encarna como prototipo de lo punk y como figura relevante dentro del realismo sucio. “Dinosauria, We” es un claro ejemplo de cómo estos factores entran en juego

en su obra. En el poema, los recursos retóricos que conforman el estilo personal del autor, el verso libre y un vocabulario simple, emergen del trasfondo ideológico que sirve de base para el tratamiento de tópicos como el deterioro político de Estados Unidos y los conflictos de clase constituyendo así una suerte de diatriba contra la inestabilidad casi absurda de un capitalismo cada vez más exacerbado.

### Referencias

- Baldick, C. (2011). *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford: Oxford University Press.
- Becker, H. (1963). *The culture of a deviant group the "jazz" musician*. Londres: Routledge, 55–65.
- Bukowski, C. (1991). *In the Shadow of the Rose*. Santa Clara: Black Sparrow Press.
- Camus, A. (1992). *Le mythe de Sisyphe*. París: Gallimard.
- Clements, P. (2013). *Charles Bukowski, Outsider Literature, and the Beat Movement*. Nueva York: Routledge.
- Fisher, M. (2012). *Realismo Capitalista: ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra editora.
- Harrison, R. (1994). *Against the American Dream: Essays of Charles Bukowski*. Santa Clara: Black Sparrow Press.
- Heath, J., y Potter, A. (2004). *Nation of Rebels: Why Counterculture Became Consumer Culture*. Nueva York: HarperCollins.
- Hemmingson, M. (2008). *The Dirty Realism Duo: Charles Bukowski & Raymond Carver* Holicog: Wildside Press, LLC.
- Kerouac, J. (1958). The Philosophy of the Beat Generation. En *Esquire*. 24. Recuperado de: <https://classic.esquire.com/article/1958/3/1/the-philosophy-of-the-beat-generation>
- Leary, T. (2004). *Counterculture through the ages: From Abraham to Acid House*. Nueva York: Villard Books.

Roszak, T. (1969). *The makings of a counterculture: Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition*. Nueva York: Doubleday and Company.

Sounes, H. (1998). *Charles Bukowski Locked in the Arms of a Crazy Life*, Edimburgo: Rebel Inc.

Sofia Marti es estudiante avanzada de la carrera de Letras en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán. Su campo de estudio es la literatura anglosajona.  
**Correo electrónico:** sofia.marti777@gmail.com

# Teorías del Poder desde la perspectiva de feministas estadounidenses

## Theories of Power from the Perspective of American Feminists

Florencia María Martini

Universidad Nacional del Comahue

Universidad Nacional de Córdoba

### Resumen

En el presente se indaga sobre el poder desde una perspectiva feminista y desde la perspectiva de las autoras estadounidenses Amy Allen y Judith Squires entendido en dos variantes como poder sobre y poder para. Poder como recurso y poder como dominación, son formas de poder entendido como “poder sobre”, mientras que poder como cuidado y poder como libertad femenina son formas de interpretar el poder como “poder para”. Mientras el poder sobre limita las posibilidades de otras personas o grupos el poder para capacita, transforma, potencia. Se identifican las corrientes feministas que adhieren a diversas variantes del poder y la progresión del poder sobre hacia el poder para efectuado por el feminismo a partir de los noventa con la relectura de la idea de poder vinculado a la comunidad llevado a cabo por Hannah Arendt.

**Palabras clave:** Poder, feminismo, recurso, dominación, empoderamiento, affidamento, autoridad.

### Abstract

Currently, power is inquired from a feminist perspective and from the perspective of the American authors Amy Allen and Judith Squires, understood in two variants as power over and power for. Power as a resource and power as domination are forms of power understood as “power over”, while power as care and power as female freedom are ways of interpreting power as “power to”. While power over limits the possibilities of other people or groups, power to train, transform, power. The feminist currents that adhere to various variants of power and the progression from power over to power to carried out by feminism from the nineties with the rereading of the idea of power linked to the community carried out by Hannah Arendt are identified.

**Keywords:** Power, feminism, resource, domination, empowerment, affidamento, power, authority.

Para Amy Allen (Allen 1999; 2005), hay tres modos en los que la teoría política feminista ha abordado la cuestión del poder: (1) el poder como recurso, (2) el poder como dominación (o poder sobre) y (3) el poder como empoderamiento (o poder para). El poder sobre es la habilidad de un individuo o un grupo de limitar las opciones de otro en virtud de un conjunto de factores culturales, sociales, institucionales y estructurales (Allen 1999, p.123). Las autoras que interpretan de este modo el poder son fundamentalmente las radicales y socialistas. El poder para es la capacidad de un individuo o colectivo de perseguir una serie de fines, a menudo a pesar de su situación de subordinación (Allen 1999, p.126). Las autoras



maternalistas y defensoras de la diferencia sostienen esta idea del poder. Allen sostiene la necesidad de integrar ambas nociones (poder sobre y poder para) en una idea compleja de poder, que interprete estas distintas formas de experimentarlo como dimensiones diferentes, pero que se dan simultáneamente en un mismo fenómeno social y político. Para Allen, además, hay una tercera cara del poder: el poder con, o solidaridad, que debe ser analizado con más profundidad crítica de lo que lo ha hecho la teoría feminista de segunda ola (relacionada con la suposición acrítica de una identidad colectiva), especialmente por lo que respecta a su vínculo con el poder sobre y el poder para.

Por su parte, Judith Squires (Squires 2000) sostiene la tesis general de que la teoría feminista se ha desarrollado en tres direcciones: la de la inclusión – esto es, no modificar el marco hegemónico, sino entrar en él-, la de la inversión –esto es, proponer como marco normativo el opuesto al hegemónico- y, finalmente, la del desplazamiento –esto es, generar una propuesta teórica nueva, que supere la dialéctica anterior. En el caso de la conceptualización del poder, Squires distingue estas tres tendencias de la siguiente manera. En primer lugar, el poder se ha interpretado como poder sobre o potestas, interpretación que ha tenido dos variantes: la perspectiva individualista y la perspectiva estructural. Ambas formarían parte de una idea conflictual y de suma cero del poder, en la línea de la concepción hegemónica. Una segunda perspectiva del poder sería la que invierte la noción tradicional y entiende el poder como *potentia* o poder para. Finalmente, Squires apunta a la opción del desplazamiento de la dicotomía entre poder para y poder sobre, mediante un concepto de poder más inclusivo. Esta tercera opción, según, Squires se ha desarrollado mediante dos estrategias: la primera ha sido al de remitirse a una distinta tradición de conceptualización de poder, la abierta por Foucault. Ésta, aunque problemática, permite reconceptualizar el concepto de una forma más explicativa de la realidad con perspectiva de género, gracias a la idea generativa de poder. La segunda estrategia ha consistido en integrar la visión que enfatiza el poder sobre y la que enfatiza el poder para, y señalar que una potestas democrática es necesaria para el desarrollo de la *potentia*.

Algunos trabajos, ligados al pensamiento liberal, han interpretado el poder como un recurso que debe ser repartido entre hombres y mujeres, un bien a distribuir. Bajo esta perspectiva el poder es entendido como la posesión que hace que otros y otras tomen decisiones que de otro modo no tomarían. Se trata de un elemento que debe ser justamente distribuido, del mismo modo que lo deberían ser otros bienes, como los bienes materiales o el dinero. Tal y como enfatiza Squires, esta perspectiva de poder es una de las caras del poder como “poder sobre” y, se corresponde con una noción unidimensional del poder, esto es un fenómeno analizable desde una perspectiva positivista-individualista.

Una segunda perspectiva feminista del poder es aquella que lo concibe como un fenómeno estructural de dominación. A diferencia de la perspectiva anterior, en este caso no se trata de una propiedad de tipo individual, sino de un fenómeno estructural, que por tanto no puede ser distribuido. Se trata, al contrario, de dismantelar el sistema que lo sostiene (Allen 1999, p.11). La dominación es aquel poder sobre de carácter estructural que provoca una subordinación que revierte en una desventaja estable para las mujeres. En los años setenta se desarrollaron distintas teorías sobre la dominación masculina, y como ya se ha señalado, se ahondó en la idea del patriarcado, entendido como el sistema de dominación de los hombres sobre las mujeres.

Un segundo grupo de trabajos desarrolla una idea del poder entendido no como poder sobre, sino como poder para. Esta perspectiva invierte la lógica hegemónica de lo que es el poder puesto que la considera parcial e incapaz de dar cuenta de unas relaciones socio-políticas en las que las mujeres están presentes. El poder como “poder para” hace referencia a la capacidad de hacer, de desarrollarse frente al mundo, de facilitar con la propia existencia la existencia de otros.

El feminismo anglosajón propone revisar la noción hegemónica para complementarla con una idea del poder que no restringe, sino que habilita a otras personas (poder como cuidado). En cambio, la visión continental propone prácticas lingüísticas, psicológicas y relacionales entre mujeres, oponiéndose al orden simbólico patriarcal mediante la performatividad de relaciones libres entre mujeres, como un modo de empoderamiento individual y colectivo. No se reconoce

la preeminencia de la esfera pública (o de la esfera social mixta, de hombres y mujeres) sino que se apuesta por una política de las mujeres.

El “poder para” es entendido entonces como cuidado (corriente anglosajona) y poder como libertad femenina (continental).

Tanto Squires como Allen sostendrán la necesidad de superar la disyuntiva entre el “poder sobre” y el “poder para”, para alcanzar una noción más integrada, más compleja y amplia del poder.

### **El “poder sobre” como recurso**

El poder sobre entendido como un recurso, ha concebido el poder como un bien que debe ser distribuido. El poder sobre otros lo tienen los individuos, y su injusto reparto entre hombres y mujeres es un problema social y político que debe ser analizado y corregido. Esta forma de comprender la cuestión implica un individualismo metodológico en el que poder es poseído o sostenido por los individuos, no por organizaciones, instituciones o estructuras sociales. La desigualdad en la distribución de los recursos es la forma clave de injusticia de género, y existe un agnosticismo en relación a las opciones individuales de vida, por lo que la igualdad de oportunidades es la perspectiva de fondo de esta perspectiva teórica. Dicha igualdad de oportunidades incluye un igual reparto del poder y una protección adicional o compensación para las personas que se encuentran, a priori, en una situación de desventaja en relación al mismo, o en relación a otros recursos que están estrechamente relacionados con éste (económicos o educativos). Las teóricas feministas que utilizan este marco se adscriben al feminismo liberal, que se caracteriza por considerarlo un bien social fundamental (Rawls 1971) equivalente a otros. El poder sobre es entendido en una *lógica mecanicista causal*. Aunque no sea una realidad física, implícitamente se analiza como si lo fuera, y por tanto se le supone *una realidad fija y constante que, activada por individuos, provoca efectos sobre otros discernibles empíricamente*. Una teoría individualista afirma que las únicas entidades reales y eficaces en la vida social son los individuos, o bien que todos los fenómenos sociales pueden

reducirse en última instancia a fenómenos referentes a individuos, propiedades de individuos o relaciones entre individuos (Elster 1982).

La teoría feminista liberal precisamente estudia los factores que favorecen a los hombres sobre las mujeres en la obtención de bienes como el trabajo, el dinero y el poder (Tong 1989, p.28).

Según Okin, Rawls (como otros relevantes teóricos de la justicia social, como MacIntyre, Walzer o Nozick) ha sido incapaz de dar cuenta de dos elementos cruciales: la familia en tanto institución donde deberían introducirse criterios de justicia y las desigualdades de género en el reparto del trabajo. Ambos elementos están estrechamente relacionados, en un círculo vicioso. Ambas esferas son interdependientes, y la división de género del trabajo (que sitúa el trabajo femenino gratuito en el hogar, y el masculino remunerado, en el ámbito público) articula una situación de injusticia sistemática en el ámbito público y en el privado (Okin 1989). Para Okin la división de roles dentro del matrimonio provoca la explotación y la vulnerabilidad de las mujeres en la esfera pública.

### **El poder como dominación**

A partir de los años setenta se desarrolló una perspectiva diametralmente distinta sobre el poder que se correspondía a una práctica política mucho más crítica con la democracia liberal del momento. La redistribución del poder entre hombres y mujeres no se consideraba posible. El poder pasó a entenderse no ya como un atributo individual, sino como *una relación de dominación/subordinación de origen estructural*. El poder ya no podía tener valor normativo positivo, ni carácter de posesión, sino que equivalía a opresión. El poder ya no era algo a distribuir de forma más justa entre hombres y mujeres, sino algo a ser erradicado (Allen 1999, Squires 2000). Una de las primeras formulaciones de esta perspectiva es la siguiente, de Kate Millet, que acuñó el término política sexual: “[La política sexual es] el conjunto de relaciones y compromisos estructurados de acuerdo con el poder, en virtud de los cuales un grupo de personas, las mujeres, queda bajo el control de otro grupo, los hombres.” (Millett, 1970, p.68) En este grupo pueden incluirse múltiples y heterogéneos enfoques teóricos (existencialistas,

radicales, culturales, marxistas, socialistas, materialistas). Por ello, entre éstos existen diferencias teóricas sobre la naturaleza de la dominación misma (esto es: si es fundamentalmente sexual, económica o cultural). Las teóricas radicales fueron las que afirmaron, por primera vez, que la opresión femenina es la forma más fundamental de opresión, el mínimo común denominador de la perspectiva radical sobre el poder es la necesidad de dar cuenta de un régimen opresivo que puede ser comprendido (y desafiado) en sí mismo, sin ser subsidiario de otras lógicas opresivas, y que es considerado el más antiguo y universal de los sistemas de dominación. En esta perspectiva se integró la realidad estructural y responsabilidad individual: cada hombre individual oprime a cada mujer individual con la que se relaciona, puesto que ejerce control sobre su libertad sexual, explota su trabajo invisible, la desvaloriza mediante su comportamiento o lenguaje. Este es el significado que, para estas autoras, tiene el eslogan “lo personal es político”.

El patriarcado se constituye en un concepto clave para entender el poder como dominación. Pateman ha identificado tres tipos de patriarcado: el patriarcado tradicional, *premoderno*, en el que la autoridad del padre en la familia es el modelo para otras relaciones de poder, que lo emulan. El patriarcalismo *clásico* que afirma que el poder patriarcal y político son poderes equivalentes y cada uno ocupa su espacio. Finalmente, está el patriarcado *moderno*, que se inicia con la era contemporánea sosteniéndose gracias al relato contractual. Estructura la sociedad civil capitalista y es de tipo fraternal: los hombres pactan –como hermanos, como iguales- la subordinación de las mujeres mediante su exclusión de la esfera pública a través del contrato matrimonial (Pateman 1988). El patriarcado moderno se legitima a través de la ficción del contrato social, que es, en realidad un contrato sexual. Durante los últimos cuarenta años el concepto de patriarcado ha implicado la aceptación de dos rasgos mínimos comunes: es sistémico y es específico. La primera característica implica la ampliación de la noción de poder, más allá del Estado y más allá del mercado. En segundo lugar, el patriarcado es un sistema distinto de otros sistemas de opresión. Millet dirá, por primera vez, que es el más fundamental, sobre el que se asientan otros como el de clase o raza. Como se verá en algunos casos (MacKinnon, 1989) se considerará que el control de la sexualidad femenina es el lugar

fundamental de la dominación masculina y en consecuencia el *patriarcado se considerará fundamentado en la institución de la heterosexualidad*. MacKinnon sostiene que el derecho a la privacidad es el sostenimiento legal de la tradición de dominación masculina como derecho del hombre a ser dejado en paz para oprimir a su mujer. En otros casos, es la función reproductiva (o reproductiva y productiva de bienes y servicios) la que se considera fundamental para el sostenimiento del sistema, que se producirá mediante la explotación de dichas tareas en las familias. En todo caso la especificidad del patriarcado tiene que ver con el rol central de la familia y con el hecho de que las mujeres, en tanto que tales, son su sujeto subordinado y los hombres el sujeto opresor.

El sistema jurídico no se ve ya como el mecanismo a reformar para proteger a las mujeres de la subordinación (como pasaba entre las feministas liberales), sino como un mecanismo intrínsecamente concebido para dar cobertura a la dominación existente en las familias, y gracias al cual las mujeres se ven privadas de un buen número de derechos civiles y sociales, a los que, en todo caso, pasarán a tener derecho de forma indirecta a través del marido o padre.

Los mecanismos fundamentales de la dominación masculina serán la ideología (con sus componentes psicológicos, culturales y simbólicos), la explotación del trabajo como sistema económico y el control jurídico de la sexualidad y los cuerpos de las mujeres.

### **El “poder para”**

La reconceptualización del poder sobre desde el feminismo hacia el poder para (o en su visión colectiva, “poder con” o solidaridad) se efectúa a partir de la revalorización de la experiencia real de las mujeres y la crítica no sólo de la tradición sino también de la epistemología hegemónica. La idea de poder es entendida como capacidad, agencia, generación, en el que la violencia y la jerarquía no juegan ningún papel.

### **El poder como cuidado**

En la variante anglosajona, el poder como cuidado fija el poder como relación social que permite capacitarse a una misma para participar en sociedad y política estableciendo una relación afectiva con los otros y de responsabilidad (Carol Gilligan), frente a la ética de la justicia en el marco de una teoría del “poder sobre” en la versión de “recurso” a distribuir (Rawls) de corte individualista (liberalismo político), continuado por Habermas (racionalidad comunicativa o ética del discurso, en las condiciones ideales del habla). Lo relevante de esta posición es que se concibe en la esfera pública desde una lógica relacional en la que importa el cuidado y responsabilidad de los otros y con los otros concretos, situados, frágiles, contextuales por oposición a la ética de la justicia imparcial, universal, general, abstracta, deontológica de corte kantiano (deber ser), en la lógica procedimental, formal que prescinde del concepto de lo “bueno” como atributo sustantivo circunscripto a la moral privada (ser) de cada individuo.

La interacción social y política de los modelos contractuales está basada en la ética de los derechos (ética de la justicia) mientras que la *ética/política del cuidado* propuesta por Gilligan parte de dinámicas sociales en la que los sujetos están interconectados (Benhabib, 1990) y tiene que ver con el desarrollo moral de la ética de la responsabilidad. El poder como cuidado permite reinterpretar la sociedad desde un punto de vista feminista (Allen, 79, 1999).

### **El “poder para” como libertad**

Se basa en el empoderamiento propio a partir de la experiencia colectiva compartida. Se desarrolló en Francia e Italia, como forma de agencia física, lingüística e individual (poder para) y colectiva (poder con). Estas prácticas se basan en la relación entre mujeres, y no determinan contenidos concretos que deban ser adoptados en una esfera pública mixta.

La relación estrecha entre poder, comunidad y acción proporciona una visión de la comunidad política entendida como un mundo compartido, donde unos individuos se funden con otros y se distinguen al mismo tiempo (Hartsock, 1983, 212).

Arendt es el punto de partida para ambas corrientes del “poder para” (cuidado y libertad).

Poco después que Arendt desarrollara sus ideas en los Estados Unidos, los grupos feministas de autoconciencia, surgidos en los años sesenta y setenta, llevaban a la práctica una idea política autogeneradora y normativamente positiva, en un contexto de malestar en el marco de la democracia representativa y el rol de las organizaciones clásicas políticas y sindicales en la misma. El “poder para” individual se producía gracias a la solidaridad de las participantes y la acción colectiva era posible gracias al empoderamiento individual de las mujeres participantes en dichos espacios.

La identidad femenina y el estatus de lenguaje constituyen dos ideas centrales de esta orientación teórica. La necesidad de las mujeres de reconocer su propia experiencia es un punto de partida fundamental. Es necesario construir una alternativa epistemológica, ontológica y política basada en el ejercicio de un lenguaje no mediada por el lenguaje falocéntrico definida por el poder para como fundamento de lo político.

Partir de sí, buscar palabras que permitan expresar la experiencia propia libre de los constreñimientos de lo que Butler llamará la identidad normativa. El “poder para” es un proceso individual que requiere de una dinámica colectiva que lo arrope.

Los rasgos distintivos serán los siguientes: en primer lugar, se contraponen la identidad fija de las cosas a una identidad basada en la contingencia, opuesta a las prácticas ligadas a la emancipación futura. En el propio actuar libremente se encuentra la resistencia política y la subversión. En segundo lugar, no interactúa con el orden simbólico imperante, promoviendo el separatismo en la organización política de las mujeres, es decir, repele la legitimación concedida por instituciones neutras o masculinas.

El “poder con” como *affidamento*, implica una relación social entre mujeres de carácter político. Reivindica la autoridad femenina, a partir de la diferencia apuntada por Arendt entre *auctoritas* y *potestas* (2003), *potestas* como fuerza, potencia, derecho y *auctoritas* como capacidad, cualidad relacional donde no median las instituciones, ni la representación, móvil, cambiante, contingente.

## **Colofón**



El poder en la teoría crítica feminista de los Estados Unidos en las variantes expuestas a lo largo del texto se caracteriza por:

- a) Abandonar una perspectiva transhistórica en favor de una perspectiva historizada, comprometida con las demandas sociales de la época.
- b) Comprender los ejes de opresión a favor de la aproximación a una estructura social más compleja donde no sólo factores de clase y género actúan.
- c) Superar la razón imparcial trascendente excluyente de la afectividad y el cuerpo, mediante una posición pragmática donde la racionalidad se interpreta como un dar razones en un diálogo con voluntad de consenso -siguiendo críticamente- la propuesta de Habermas frente al marxismo clásico.
- d) “Lo personal es político” es interpretado como la inclusión de características asociadas a la vida privada en la vida pública, de ahí categorías como el Otro concreto en Seyla Benhabib, la crítica a la imparcialidad de lo cívico público de Iris Marion Young, o la crítica a la dicotomía habermasiana mundo de la vida/sistema por parte de Nancy Fraser.
- e) Hacer compatible una perspectiva materialista con el giro lingüístico y alguna de las propuestas de la política de la identidad, incorporando demandas teóricas de nuevos movimientos sociales.

## Referencias

- Allen, A. (1999). *The power of feminist theory*. Bolder, CO. Westview Press
- Arendt, H. (1993). *La condición humana*. Barcelona:Paidós.
- Arendt, H. (1993). ¿Qué es la autoridad? En *Hanna Arendt, entre el pasado y el futuro: ocho ejercicios sobre la reflexión política*. Barcelona: Edición Península 62.
- Benhabib, S. (2006). *El ser y el otro en la ética contemporánea. Feminismo, comunitarismo y posmodernismo*. Gedisa: Barcelona.
- Connolly, W. (1973). *The terms of political discourses*. Oxford: Blackwell.
- Elster, J. (1982). Marxismo, funcionalismo y teoría de juegos. Alegato en favor del individualismo metodológico. En *Zona Abierta* 33. Octubre-diciembre, 21-52.

- Fraser, Nancy (1992). Repensando la esfera pública. Una contribución a la crítica de la democracia realmente existente. En *Habermas y la esfera pública*. Original Habermas and the Public Sphere. En C. Calhoun (comp.). The MIT Press, Cambridge, Massachusetts and London, England.
- Gilligan, C. (1982). *In a diferente voice psychological theory and women's developmen*, Harvard University Press: Cambridge Mass.
- Hartsock, N. (1983). *Money, sex and power*. New York: Longman.
- Mac Kinnon, K. (1989). *Feminism unmodified: Discourses on life and law*. Harvard Univ. Press.
- Millet, K. (1970). *Política sexual*. Madrid: Cátedra.
- Okin, S. (1989) *Justice, gender and the family*. Nueva York. Basic Books.
- Pateman, C. (1988). *El contrato sexual*. Barcelona: Anthropos.
- Rawls, J. (2004). *Teoría de la Justicia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Squires, J. (2000). *Gender in political theory*. Londres: Wiley Blackwell
- Tong, R. (1989). *Feminist Thought: A Comprehensive Introduction*. Boulder CO: Westview Press.
- Young, Iris M. (2001). Imparcialidad y lo cívico-público. Algunas implicaciones de las críticas feministas a la teoría moral y política. En R. del Aguila y F. Vallespin *La democracia en sus textos*, 445-469. Madrid: Alianza Editorial.

La Dra. Florencia Martini es abogada (UNCo), Doctora en Derecho (UNC), especialista en Derecho Penal y Ciencias Penales (UNCo). Asimismo es Licenciada en Filosofía (UNCo) Maestranda en Estudio de Mujeres y de Género (UNCo), miembro del Centro Interdisciplinario de Estudios de Género (UNCo), miembro de la Asociación Argentina de Estudios Americanos, miembro del Tribunal de Impugnación del Poder Judicial de Neuquén, profesora de posgrado del Seminario "Género" y Derecho" de la Especialidad en Derecho Penal y Ciencias Penales (UNCo).

**Correo electrónico:** [florenciamariamartini@gmail.com](mailto:florenciamariamartini@gmail.com)

# Migración, memoria cultural y literatura en *Boundaries* de Elizabeth Nunez<sup>1</sup>

## Migration, Cultural Memory and Literature in Elizabeth Nunez's *Boundaries*

Andrea Montani

Universidad Nacional del Comahue

### Resumen

El presente trabajo tiene por objetivo analizar una de las novelas de Nunez, *Boundaries* (2011), partiendo de la concepción de la literatura como un medio de representación de la memoria. Examinaremos la memoria transcultural, definida por Astrid Erll como una perspectiva de investigación que observa las construcciones de la memoria *entre* culturas y *más allá* de ellas (2011, p. 9). Se abordará el contenido, las estrategias y los usos del recuerdo, en términos de Tzvetzan Todorov (2000), además de explorar las interrelaciones entre memoria e identidad cultural concebida en términos no esencialistas.

La obra de la autora Elizabeth Nunez, que ha sido investigada fundamentalmente desde las perspectivas feminista y poscolonial, explora tanto las raíces de Nunez como las historias que atraviesan al Caribe anglófono y su diáspora en Estados Unidos. Sus relatos registran memorias de opresión y empoderamiento, enfocando relaciones desiguales de poder en términos de 'raza', género, clase, y nacionalidad, entre otras.

**Palabras clave:** memoria cultural, memoria ejemplar, diáspora, Elizabeth Nunez

### Abstract

This paper presents an analysis of one of Nunez's novels, *Boundaries* (2011). The discussion is based on the conception of literature as a medium of memory and it explores transcultural memory, defined by Astrid Erll as a research perspective which observes the construction of memory *across* and *beyond* cultures (2011, p. 9). We will examine the content, strategies and uses of memory, in Tzvetzan Todorov's terms (2000), apart from discussing interrelations between memory and cultural identities in non-essentialist terms.

Elizabeth Nunez's work, which have been investigated from feminist and postcolonial perspectives, explore not only her own roots but also the histories of the Anglophone Caribbean and its diaspora in the United States. Her novels voice memories of oppression and empowerment, focusing on unequal power relations in terms of "race," gender, and nationality, among others.

**Keywords:** cultural memory, exemplary memory, diaspora, Elizabeth Nunez.

---

<sup>1</sup> Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación "Migración y memoria: lecturas/traducción del Atlántico eximperial británico en el cambio de milenio" (PIN J035) de la Facultad de Lenguas, Universidad Nacional del Comahue.

## Introducción

Elizabeth Nunez es una escritora oriunda del Caribe anglófono que creció en Trinidad durante el período colonial, emigró a Estados Unidos en 1963 para cursar sus estudios universitarios y se estableció allí de manera permanente. La obra de Nunez – que comprende diez novelas publicadas entre 1986 y 2022, algunos cuentos y sus memorias – explora tanto las raíces de la autora como las historias que atraviesan al Caribe anglófono y su diáspora en Estados Unidos. En términos generales, sus relatos registran memorias de opresión y empoderamiento, enfocando relaciones desiguales de poder en términos de ‘raza’,<sup>2</sup> género, clase, y nacionalidad, entre otras. Nunez afirma, en una entrevista realizada por la autora del presente trabajo, que se considera “una escritora que no se ve limitada por el color de su piel o su herencia cultural” y escribe “sobre nuestra condición humana, con todas sus imperfecciones y triunfos” (comunicación personal, 15 de abril de 2022). Resalta, sin embargo, que el trabajo de un(a) escritor(a) debe estar enraizado en lo específico y que lo específico para ella es el Caribe. Su intención como escritora es contribuir “a la literatura que busca derribar barreras en torno a la raza, la clase social, la etnia y la orientación sexual” (comunicación personal, 15 de abril de 2022). Los personajes de Nunez invitan a la reflexión sobre las construcciones de la otredad en distintos contextos, cuestionando la manipulación y la naturalización de prejuicios y estereotipos.

El presente trabajo propone un acercamiento a la novela *Boundaries*, publicada en 2011. El relato gira en torno a las experiencias de una mujer afrocaribeña llamada Anna Sinclair que crece en una isla del Caribe colonial anglófono. Anna emigra a Estados Unidos porque el país del norte le ofrece mayores oportunidades laborales y de desarrollo profesional. A través de las vivencias que estructura Nunez para la protagonista, el texto examina la experiencia de la migración y plasma memorias compartidas por la diáspora<sup>3</sup> afrocaribeña. En este sentido, es

---

<sup>2</sup> Este término se incluye entre comillas para indicar que se entiende a la “raza” como una construcción discursiva de ciertas diferencias fenotípicas – por ejemplo, el color de la piel – como si fueran manifestaciones físicas de diferencias biológicas (Quijano, 2000, p. 374).

<sup>3</sup> Siguiendo lo propuesto por Khachig Tölölyan (2019), el concepto de diáspora remite a las comunidades dispersas cuyas diferentes formas de asociación perduran al menos durante tres generaciones (p. 25).

posible abordarlo como un registro de la memoria transcultural donde, según argumentaremos, la autora hace un uso ejemplar de la memoria.

### **Construcciones y usos del recuerdo**

El abordaje del recuerdo como fenómeno transcultural pone de relieve el movimiento y los viajes de la memoria. Según la define Astrid Erll (2011), la memoria transcultural es una perspectiva de investigación que estudia las construcciones de la memoria *entre* culturas y *más allá* de ellas. Si bien, como explica la autora, el estudio de la memoria cultural ha estado fuertemente ligado a la investigación de las memorias nacionales, en el contexto actual, con la aceleración de la globalización y el aumento de los flujos migratorios, resulta indispensable analizar los modos en que la memoria trasciende fronteras sociales, territoriales y lingüísticas. Los viajes de la memoria transcultural suceden en contextos diversos, entre los cuales Erll (2011) señala la migración y la diáspora, la guerra y el colonialismo. El estudio de la memoria transcultural implica problematizar la noción de que cada cultura tiene una memoria única y enfatizar el carácter heterogéneo y dinámico de la memoria cultural.

Los personajes de *Boundaries* son *carriers* o portadores de la memoria transcultural: se desplazan entre el Caribe y Estados Unidos en una serie de viajes que activan, en el texto, la construcción del pasado compartido. Anna decide pasar sus vacaciones en la isla de su infancia. Su visita se prolonga a raíz del descubrimiento del cáncer de su madre y el comienzo de su tratamiento, que culmina con una intervención quirúrgica en Estados Unidos. El movimiento de Anna hacia el lugar de origen y el de sus padres hacia Nueva York disparan una profunda revisión sobre la migración, la vida en el Caribe y en Estados Unidos, aspectos que constituyen el contenido de la memoria transcultural.

Con respecto a la migración, Nunez retrata, a través de una voz narrativa externa, las emociones asociadas al momento del retorno. La perspectiva de regresar al hogar despierta en la protagonista el deseo de reconectarse con los espacios asociados a lo familiar y la calidez de los afectos: “quiere grabar en su mente el color y la textura de la tierra que alguna vez conoció como la palma de su mano (...) quiere saborear el perfume y el sabor del mar

que antes amaba” (Nunez, 2011, p. 11).<sup>4</sup> La añoranza del retorno y la nostalgia pronto se mezclan con la tensión generada por los conflictos sin resolver con su madre y el peso de lo que Anna percibe como un “acuerdo implícito” entre quien emigra y quienes permanecen en el hogar. Dicho acuerdo implica que “a casa solo se envían buenas noticias. Quien emigra tiene el deber de ahorrarle a su familia y amigos el conocimiento sobre sus fracasos. El migrante no debe decepcionar” (Nunez, 2011, p. 22). El regreso la enfrenta con las expectativas de su padre y madre sobre su vida en el exterior, sobre el bienestar y el éxito que supuestamente justifican sufrir los inviernos del norte. Asimismo, la perspectiva del viaje de su padre y madre a Estados Unidos implica que entrarán, por primera vez, en su vida y su espacio en Nueva York. El texto sugiere que la inmigración permite reinventarse, vivenciar la libertad de la mirada, y desprenderse de los juicios familiares. Las visitas, sin embargo, cualquiera sea su dirección, generan la necesidad de complacer y demostrar que quien ha emigrado ha aprovechado bien su tiempo en el exterior.

La migración como contenido de la memoria transcultural permite articular los recuerdos asociados a distintos espacios de pertenencia. La novela plasma, por una parte, memorias colectivas de la comunidad caribeña angloparlante. El Caribe es retratado como una zona de contacto, en el sentido de Mary Louis Pratt (2011), o un espacio de encuentro y enfrentamiento entre culturas atravesadas por relaciones desiguales de poder. El retorno moviliza el recuerdo del legado colonial, cuestión que genera un fuerte rechazo en la protagonista. Anna intenta establecerse en la isla luego de terminar sus estudios universitarios. Descubre, sin embargo, que, aun después de la independencia, las vacantes en las instituciones educativas son reservadas para profesionales de origen inglés o canadiense, lo cual implica que las relaciones de poder configuradas por el proyecto colonial continúan vigentes. Anna se ve obligada a emigrar cuando su propio hogar le niega tanto el reconocimiento de su formación académica en Estados Unidos como un buen empleo. En este sentido, el Caribe aparece asociado a la historia colonial y la exclusión socioeconómica de la comunidad afrocaribeña.

---

<sup>4</sup> Las traducciones del inglés son propias.

La madre y el padre de Ana encarnan la colonización cultural al preservar los valores y hábitos inculcados por la cultura colonizadora. Ana observa la insistencia en la puntualidad, el ritual de tomar el té, y la estricta reserva al expresar afecto o emociones como resabios de la educación recibida por su madre y su padre. Es consciente sobre los mecanismos implementados para obtener el consentimiento de los colonizados:

¿Por qué había dejado su isla verde? Por un tiempo había puesto sus esperanzas en las promesas de independencia, en el fin del dominio colonial (...) pero las actitudes eran las mismas. ¿Y cómo no? Habían sido educados para servir a la Madre Patria, les habían enseñado a venerar su historia, sus logros, su belleza, su arte. (...) Una era juzgada por la vara de aprobación británica y cada logro requería la validación de la Madre Patria o, de lo contrario, se consideraba inferior (Nunez, 2011, pp. 23-24).

El sistema educativo implementado en el Caribe británico apuntó legitimar el orden colonial y desprestigiar conocimientos, literaturas, tradiciones y valores distintos de los europeos. Negó el mundo de los colonizados, al decir de Merle Hodge (1996), y ofreció otro mundo a modo de salvación: “yo y mi mundo no éramos nada (...) y para rescatarnos de la nada misma, lo mejor que podíamos hacer era buscar entrar al mundo de sus libros de cuentos” (p. 395). De este modo, se implantaron las memorias culturales<sup>5</sup> coloniales (Rothberg, 2013) en detrimento de las de los colonizados. Estos últimos fueron inducidos a contemplar el mundo – y a sí mismos – a partir de una perspectiva británica.

Nunez introduce en su relato otros personajes caribeños que, al igual que Anna, son críticos de la historia colonial y la manipulación de la memoria cultural a través de la educación. Paul, su pareja, comenta que, al leer *Pride and Prejudice* en la escuela, solía pensar que “el plan de los británicos era volvernos pasivos. Darnos sus historias, contarnos cuán admirable era su gente, y de este modo arrullarnos hasta que olvidáramos nuestras historias y cómo robaron nuestra isla. Todo lo que queríamos entonces sería ser como ellos” (Nunez, 2011, p. 93). Las palabras de Paul evocan las visiones de Edward Said (1994), que advierte sobre el poder de

---

<sup>5</sup> Jan Assmann (1995) define la memoria cultural como el conjunto de conocimientos del cual un grupo deriva la consciencia de su propia unidad y peculiaridad (p. 130).

la novela en el marco de proyecto colonial y las estrategias de representación que contribuyeron a reforzar percepciones y actitudes sobre Inglaterra y su relación con el resto del mundo. Las reflexiones e intercambios entre los personajes de Nunez contribuyen al registro de la memoria de la opresión colonial y las consecuencias de la colonización cultural sobre la sociedad caribeña actual.

Considerando que *Boundaries* reescribe la historia colonial del Caribe a partir de los modos de desigualdad que subsisten, podemos afirmar que la novela ofrece un uso ejemplar de la memoria, en términos de Tzvetan Todorov (2000), y se distancia de la memoria literal. En la concepción del autor, la memoria literal implica la preservación del pasado de modo intransitivo, es decir, como una realidad estática y cerrada que no conduce más allá de sí misma: “subrayo las causas y las consecuencias de ese acto, descubro a todas las personas que puedan estar vinculadas al autor inicial de mi sufrimiento y las acoso a su vez” (p. 21). En contraste, el uso ejemplar de la memoria implica una examinación crítica del pasado para formularle preguntas y “permite utilizar el pasado con vistas al presente, aprovechar las lecciones de las injusticias sufridas para luchar contra las que se producen hoy día, y separarse del yo para ir hacia el otro” (p. 22). La memoria ejemplar aborda el pasado como una construcción parcial y abierta que puede contraponerse con situaciones del presente para actuar sobre él. La novela de Nunez re-construye el pasado colonial de un modo que trasciende el deseo de recordar con el solo fin de preservar una memoria dolorosa aislada. *Boundaries* exhuma estas memorias a través de su legado sobre el presente, observando su continuidad en la subordinación socioeconómica y cultural de los afrocaribeños. Los personajes y situaciones retratadas en la novela le permiten a la autora indagar sobre los modos en que, algunas décadas después de haber logrado la independencia del imperio británico, los caribeños continúan reproduciendo visiones, prácticas y relaciones de poder instaladas por el grupo colonizador.

También se observa un uso ejemplar del recuerdo en la yuxtaposición de las memorias colectivas caribeñas y las de la diáspora. Si bien Estados Unidos representa, al comienzo de la narración, mayor libertad y mejores oportunidades de crecimiento, las vivencias de la



protagonista pronto evidencian los modos de clasificación social que regulan la vida en Estados Unidos y las relaciones de poder que atraviesan a Anna en su posición de mujer, afrocaribeña e inmigrante. Nunez ubica a su protagonista como directora de Equiano, una rama de una editorial que se dedica a publicar literatura escrita por afrodescendientes. Los valores e ideales de la protagonista, tanto como sus aspiraciones de vivir en una sociedad más igualitaria, entran en conflicto con las políticas de la editorial.

Anna cuestiona el supuesto de que la literatura producida por afrodescendientes solo es consumida por afrodescendientes, lo cual implica un modo de segregación racial. Asimismo, observa con preocupación que la ficción más vendida por la editorial es poco nutritiva para sus lectores/as. Publican mayormente textos de lectura sencilla que no permiten reflexiones profundas y, lo que es peor, tienden a reforzar estereotipos sobre los/las afroamericanos/as como “sujetos obsesionados con el sexo, materialistas, avariciosos y dispuestos a utilizar la violencia para obtener lo que desean” (Nunez, 2011, p. 139). Estos estereotipos evocan las representaciones discursivas que legitimaron la esclavitud. El texto problematiza los tipos de ficción considerados de interés para la población afrodescendiente, su impacto en la educación de lectores/as y su contribución a la formación de prejuicios y modos de (auto)percepción. En este sentido, registra y expone los modos de discriminación arraigados en el mercado editorial y la persistente marginación de los/las afrodescendientes.

La novela da voz, asimismo, a la preocupación de Nunez en torno a las dificultades afrontadas por los/las escritores/as afroamericanos/as. En uno de sus ensayos, la autora se refiere a su propia experiencia y reflexiona que:

Soy escritora de ficción literaria, y, aun cuando soy la primera en admitir que los/las escritores/as blancos/as que producen ficción literaria afrontan una batalla difícil, el desafío para los/las afrodescendientes que intentan publicar ficción literaria es mucho mayor. ¿Qué chances tiene un(a) afroamericano/a cuando la industria editorial es blanca, cuando las elecciones se hacen en base a la familiaridad de los/las editores/as con los mundos recreados en los libros, cuando, para que la ficción literaria tenga un

alcance amplio, quien escribe debe ser ungido/a por un(a) crítico/a o escritor(a) blanco/a? (Nunez, 2017)

Las experiencias de la autora en el mercado editorial revelan las oportunidades desiguales al alcance de escritores/as blancos/as y afrodescendientes. Nunez puntualiza que, más allá de los avances en materia de derechos, el racismo continúa atravesando al mercado editorial y a la sociedad estadounidense en general. El mundo de la ficción representado en *Boundaries* evoca las vivencias de exclusión de Nunez, de otros/as escritores/as, de la comunidad afrodescendiente y la diáspora afrocaribeña, en particular, en un contexto donde persiste la desigualdad. La novela constituye un espacio de la memoria que invita a repensar las historias afroamericanas tanto como los ideales de la libertad e igualdad asociados a la tierra del norte. Volviendo al uso ejemplar de la memoria, entonces, Nunez contrapone dos espacios de pertenencia, el Caribe y Estados Unidos, atravesados por el colonialismo y la esclavitud, enfatizando que, en ambos, continúan vigentes las relaciones de poder que relegan a las comunidades afrodescendientes a posiciones de inferioridad y subordinación social, cultural y económica. *Boundaries* permite vislumbrar, asimismo, el rol central de la lectura – y la educación en general – en la construcción de las diferencias en ambos contextos. El personaje de Anna, que, en este sentido, encarna las vivencias de la autora, recibe una formación colonial en el Caribe y logra distanciarse críticamente de la misma para observar el uso de la educación en la colonización cultural y la implantación de memorias culturales coloniales. A la luz de estas experiencias, percibe el rol del mercado editorial en Estados Unidos en la marginación del arte producido por afrodescendientes tanto como en la transmisión de modos de representación que contribuyen a la estigmatización. De este modo, Nunez se posiciona como migrante caribeña en Estados Unidos y registra memorias transculturales de opresión. Instala el recuerdo del pasado colonial y esclavista, aunque no de manera aislada, sino que lo resignifica en torno a los modos de exclusión de la actualidad. Así, el texto evita la recuperación del recuerdo por el solo hecho de recordar y revisa el pasado con la vista puesta en el presente para derivar lecciones que permitan tanto comprender las realidades de hoy como actuar sobre ellas para construir un futuro mejor.

## Conclusiones

En términos generales, hemos abordado la novela como registro de la memoria transcultural. *Boundaries* pone de relieve tanto la experiencia de la migración como las migraciones de la memoria que permiten revisar, conectar y, de este modo, resignificar historias de exclusión. A partir de un conjunto de personajes portadores de memorias viajeras, el texto entreteje las historias de opresión que atraviesan a las sociedades caribeña y estadounidense, enfocando las relaciones asimétricas de poder que continúan vigentes.

El mundo de la ficción configurado por Nunez enfatiza el rol central de la lectura en la estigmatización de los/las afrodescendientes en el pasado y en el presente, tanto en el Caribe como en Estados Unidos. La literatura, en este sentido, aparece ligada a la imposición cultural, la formación de estereotipos y las construcciones de la otredad que legitiman la marginación. El texto invita a la reflexión sobre el potencial de la lectura en la formación de valores, visiones y modos de percepción. Alerta a quien lee, asimismo, sobre el racismo instalado en el mercado editorial, que genera un impacto directo sobre la difusión de obras literarias o autores/as. De este modo, Nunez plantea interrogantes en torno a qué leemos y qué voces son silenciadas por las políticas del mercado.

A partir de su propia escritura y el uso ejemplar de la memoria transcultural, sin embargo, la autora acciona contra la exclusión y la desigualdad. Genera consciencia sobre las limitaciones que afrontan los/las escritores/as afrodescendientes y, simultáneamente, las supera con la publicación de su novela *Boundaries*. Nunez concreta el proyecto frustrado de su editora protagonista al publicar ficción literaria que aspira a estimular el pensamiento crítico. La escritura y la publicación de su novela contribuyen a la preservación de las historias de opresión cristalizadas en el texto. Nunez trasciende, sin embargo, la victimización y reafirma el uso de la palabra y la ficción en la lucha contra la desigualdad y la construcción de una sociedad más justa.

## Referencias

- Assmann, J. (1995). Collective Memory and Cultural Identity. En *New German Critique*, 65, 125-33.
- Erl, A. (2011). Travelling Memory. En *Parallax*, 17 (4), 4-18.
- Hodge, M. (1996). Challenges of the Struggle for Sovereignty: Changing the World versus Writing Stories. En A. Donnell y S. Lawson Welsh. (Eds.), *The Routledge Reader in Caribbean Literature* (pp. 394-397). Londres y Nueva York: Routledge.
- Nunez, E. (2011). *Boundaries*. Nueva York: Akashik, 2011.
- . (2017). Widening the Path: The Importance of Publishing Black Writers. En *Poets & Writers Magazine*, 45 (1).
- Pratt, M. L. (2011). *Ojos Imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Quijano, Aníbal. (2000). Colonialidad del poder y clasificación social. En *Journal of World-Systems Research*, VI (2), 342-386.
- Rothberg, M. (2013). Remembering Back: Cultural Memory, Colonial Legacies and Postcolonial Studies. En G. Huggan. (Ed.), *The Oxford Handbook of Postcolonial Studies* (pp. 359-379). Oxford: Oxford.
- Said, E. (1994). *Culture and Imperialism*. Nueva York: Vintage.
- Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.
- Tölölyan, K. (2019). Diaspora Studies: Past, Present and Promise. En R. Cohen y C. Fischer. (Eds.), *Routledge Handbook of Diaspora Studies* (22-30). Londres y Nueva York: Routledge.

Andrea Montani es Magister en Inglés, Universidad Nacional de Córdoba y Profesora de Inglés por la Universidad Nacional del Comahue. Actualmente codirige el Proyecto Migración y memoria: *Lecturas/traducción del Atlántico eximperial británico en el cambio de milenio* (FADEL, Uncoma). Se desempeña como docente en las materias Literatura en Habla Inglesa del Traductorado en Inglés, e Historia de la cultura, Literatura en Habla Inglesa I, II y III del Profesorado en Inglés de la (FADEL, Uncoma).

**Correo electrónico:** [andymontani@hotmail.com](mailto:andymontani@hotmail.com)

# ***The Silence* (2020) de Don DeLillo: el silencio tecnológico como síntoma de la novela poshumana**

## ***The Silence* (2020) by Don DeLillo: Technological Silence as a Symptom of the Posthuman Novel**

**Marianela, Mora**

Facultad de Lenguas, UNC

### **Resumen**

*En The Silence* (2020), la última novela de Don DeLillo, nos sumergimos en un apagón global que aprisiona a toda la humanidad en un incómodo y preocupante silencio tecnológico. Cuando todas las pantallas en el mundo se tornan negras, la esencia de la vida moderna tal como la conocemos se desmorona. El evento catastrófico se sitúa cronológicamente en el año 2022 y se presenta no solo como una repentina interrupción de todos y cada uno de los dispositivos tecnológicos, sino que adquiere matices distópicos al plantear los efectos y derivaciones que la premisa del silencio digital encierra. Los personajes que la narrativa introduce —un grupo de amigos de mediana edad en la ciudad de Manhattan— debaten primero sobre las causas posibles del desastre y, posteriormente, penetran otros aspectos tales como la ubicuidad de la tecnología, el vínculo del ser humano con el ambiente tecnológico, el significado de la vida y la condición humana. A partir de este marco de referencia, proponemos la lectura del texto de DeLillo como una narrativa que se inscribe como ejemplo de lo que recientemente se ha denominado literatura poshumanista, enfoque en donde el ser humano es solo una entidad en un complejo entramado de procesos y sistemas interconectados (Clarke-Rossini 2017). En este sentido, la novela postula un giro hacia un paradigma posantropocéntrico en donde la noción del "ser humano" como medida de todas las cosas, según lo establecía la proposición protagórica, y la supremacía del *antropos* por sobre el resto de las especies son cuestionadas.

**Palabras clave:** poshumanismo – literatura poshumanista – ambiente tecnológico

### **Abstract**

In *The Silence* (2020), Don DeLillo's latest novel, we plunged into a global blackout that imprisons humanity in an uncomfortable and disturbing technological silence. When all the screens in the world go black, the essence of modern life as we know it falls apart. The catastrophic event is located chronologically in the year 2022 and is presented not only as a sudden interruption of all technological devices, but also acquires dystopian features by establishing the effects and consequences that the premise of digital silence contains. The characters that the narrative introduces —a group of middle-aged friends in the city of Manhattan— first discuss the possible causes of the disaster and, later, they penetrate other aspects such as the ubiquity of technology, the link between human beings with the technological environment, the meaning of life and the human condition. From this frame of reference, we propose reading DeLillo's text as a narrative inscribed as an example of what has recently been called post-humanist literature. In this approach, the human being is only a single entity in a complex framework of processes and interconnected systems (Clarke-Rossini 2017). In this sense, the novel postulates a shift towards a post-anthropocentric paradigm in which Protogoras' proposition of the "human" as a measure of all things and the supremacy of the *anthropos* over the rest of the species are questioned.

**Keywords:** posthumanism – posthumanist literature – technological environment

Las narrativas que proponen un planteamiento distópico exploran generalmente la presencia de sistemas totalitarios e ideologías extremas en un mundo imaginado que pretende advertir y anticipar peligros que las sociedades engendran. Tales son las producciones concebidas por los ingleses George Orwell o Aldous Huxley en la primera mitad del siglo XX. En la actualidad, la ficción especulativa continúa creando mundos “infelices” de la mano de autores contemporáneos tales como Philip Dick y Paolo Bacigalupi. A diferencia de los mundos catastróficos aludidos en la tradición literaria distópica, la ciencia ficción de Dick nos interpela en relación con la inteligencia artificial y la deshumanización que la tecnología impone. *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968) es sin duda una de las más reconocidas, especialmente por su transposición cinematográfica. Por otro lado, Bacigalupi proyecta futuros indeseables a partir de las consecuencias de la crisis climática y el agotamiento de los recursos naturales, temática que domina su producción.

Recientemente, el reconocido escritor estadounidense Don DeLillo publica una novela corta distópica aunque esta vez, la premisa del mundo indeseable no se funda en regímenes totalitarios o escenarios pos apocalípticos. Tampoco lo hace por medio del aturridor *White Noise* (1985) donde expone el consumismo y la saturación de los medios de comunicación que dominan la cultura moderna. Por el contrario, el cataclismo ficcional se centra en un repentino silencio tecnológico. El relato con su sucinto y elocuente título *The Silence*, paratexto que adquiere mayor significado si tenemos en cuenta que fue publicada en octubre de 2020, se presenta con contundentes rasgos sintomáticos de lo que se ha denominado literatura poshumanista.

Cary Wolfe define la corriente poshumanista en su famoso texto *What is Posthumanism?* (2010) como un discurso definido a partir de su imbricación en redes técnicas, médicas, informáticas y económicas que se han vuelto cada vez más imposibles de ignorar (p. 11). Más allá de la insoslayable incidencia del ambiente tecnológico en la vida contemporánea, en el planteo filosófico subyacente —según entiende Rosi Braidotti— la condición poshumana no solo indaga sobre quiénes somos sino también en quiénes estamos a punto de convertirnos (2013). Desde una ontología esencialmente relacional, la pensadora italiana presenta un

sujeto como un eslabón en una incesante interconexión entre entidades humanas y no humanas.

La genealogía del giro poshumano que intentamos describir, se inscribe en la teoría literaria en la última década del siglo pasado. Francesca Ferrando (2019) enmarca esta corriente en lo que denomina Poshumanismo cultural, tendencia impulsada también por la reconocida Donna Haraway (Wolfe, 2010, pp. xiii-xiv). El sujeto POShumano según lo configura esta corriente, promueve en definitiva una coyuntura en la evolución humana, de acuerdo argumenta Ferrando. En este contexto, se interpreta que el antropocentrismo, noción que entiende al “ser humano” como medida de todas las cosas, según lo establecía la proposición protagórica, y la supremacía del *antropos* por sobre el resto de las especies son cuestionados. Asimismo, este enfoque reconoce la tecnología y el medio ambiente, entre otros, como aspectos definitorios del ser humano (Ferrando, 2019, p. 27), lo cual implica entender al sujeto en un complejo entramado de materialidades y entidades que exceden lo que tradicionalmente hemos entendido como naturaleza humana (Clarke y Rossini, 2017). En función de estos conceptos, nos proponemos una lectura de *The Silence* de Don DeLillo como texto portador de una mirada posbinarista y posantropocéntrica que expone un sujeto que se constituye en y con su entorno natural y cultural.

La novela nos introduce en el inicio de la narrativa a Jim Kripps y a Tessa Barends, una pareja a bordo de un vuelo de París a Newark. El año es 2022. Imprevistos inconvenientes técnicos y mecánicos obligan a la tripulación a hacer un aterrizaje de emergencia que afortunadamente es llevado a cabo sin mayores obstáculos. Paralelamente, una pareja amiga de Jim y Tessa, Diane Lucas y Max Stenner los esperan en Nueva York junto a un ex alumno de Diane, Martin Dekker, un experto en Albert Einstein. El encuentro planeado por los cinco amigos es para ver juntos el *Super Bowl*. Mientras Lucas, Max y Martin esperan a la pareja que se demora su llegada por los incidentes con su vuelo, la señal de televisión repentinamente se corta mostrando solo una pantalla negra. Es este el momento en que se da inicio al derrumbe digital. DeLillo nos sumerge así a un inexplicable apagón global y las páginas subsiguientes del relato se remiten a los distintos estadios por los que pasan los personajes en relación a la

interrupción que sufren todos los equipos tecnológicos a escala mundial y las especulaciones que se conjeturan alrededor del episodio disruptivo.

Estructuralmente la novela se divide en dos partes e ingresamos al texto por medio de un epígrafe, una famosa frase de Albert Einstein: No sé con qué armas se peleará la Tercera Guerra Mundial, pero la Cuarta Guerra Mundial se peleará con palos y piedras (p. 7). La alusión así a un periodo de la humanidad que precede a la tecnología moderna se insinúa desde el inicio. Con reminiscencias para el lector de la pandemia, De Lillo aprisiona esta vez en su ficción a toda la humanidad en un aterrador y angustiante silencio tecnológico que desintegra el orden de la vida moderna, lo cual lleva al ser humano a enfrentarse con cuestionamientos sobre la esencia no solo de las características del mundo contemporáneo sino también de lo que constituye ser humano en la segunda década del siglo XXI.

“El hombre apretó un botón y su asiento se movió de su posición vertical” (p. 3)<sup>1</sup>. Así se inicia la narración a bordo de un avión —ícono seguramente de los logros tecnológicos de la ingeniería moderna— en el que, mirando una pantalla, el pasajero obtiene información sobre la altitud, temperatura atmosférica, velocidad y tiempo estimado de llegada. Incluso el lenguaje utilizado por la pareja a bordo, Jim y Tessa, parece interferido por el ambiente tecnológico:

Aquí, en el aire, mucho de lo que la pareja decía el uno al otro parecía ser una función de alguna suerte de proceso autómatas, comentarios generados por la naturaleza del viaje en avión en sí. Ninguna de las divagaciones de la gente en habitaciones, en restaurantes, donde el mayor movimiento es detenido por la gravedad, hablan flotando libremente. Todas estas horas sobre océanos o vastas masas de tierra, oraciones recortadas, como auto-encapsuladas, pasajeros, pilotos, auxiliares de vuelo, cada palabra olvidada al momento en que el avión aterriza en la pista y comienza a rodar interminablemente hacia una pasarela desocupada. (p. 7)

La ubicuidad de la tecnología se hace también presente cuando el grupo de amigos prepara la reunión alrededor del televisor para ver el *Super Bowl*. Cuando inesperadamente las

---

<sup>1</sup> Las traducciones son propias.



pantallas se eclipsan, Max cree que es un problema del control remoto o, incluso, el televisor. Sin obtener respuesta favorable, él y su esposa, espontáneamente revisan sus celulares. Los encuentran “muertos”. Continúan así inspeccionando los aparatos: el teléfono fijo, una laptop... Todos estaban “sin vida” (p. 26).

La humanización de estos dispositivos parece renegociarse entre el ser humano y la tecnología. La repentina “muerte” del aparato digital empuja a la humanidad hacia una parálisis en la que cuasi inertes e inmóviles los personajes sólo pueden especular sobre las causas e incluso, conjeturar argumentos paranoicos. Primero apuestan a que son los chinos quienes han generado un “apocalipses selectivo de internet” (pp. 26-27), luego recurren a explicaciones que aluden a alienígenas, más tarde apelan a los vecinos para dar con posibles respuestas. Sorprendentemente, los protagonistas sienten que se convierten en “vecinos” por primera vez (p. 33) como si de algún modo el sentido de comunidad estuviera dado solo ante la imposibilidad de conectarse por medio del artefacto tecnológico. Una falla en los sistemas, una mancha solar, son algunas de las justificaciones que encuentran los confundidos protagonistas; Diana, incluso, ironiza: “¿Es este el abrazo casual que marca la caída de la civilización mundial?” (p. 35).

Las pantallas han sido protagonistas recurrentes en las ficciones a las que DeLillo nos tiene acostumbrados, no obstante, en esta última novela nos presenta personajes desorientados en la brusca oscuridad digital que envuelve al planeta. La identidad de aquello que los individualiza e identifica se disuelve en el silencio global, por tanto, que ya no se definen como humanidad sin la tecnociencia; han renunciado como especie a ser “exclusivamente” humanos. La confusión los lleva a autoperibirse como “viajeros”, “vagabundos” y “peregrinos”. A nivel narrativo, la indefinición identitaria es también enfatizada en el sentido que frecuentemente en la novela es difícil precisar quién es el personaje que comenta sobre la situación que están atravesando.

Lo acontecido y las reacciones de los protagonistas se presentan como indicio también del descentramiento ontológico del sujeto humano. En clara oposición al pensamiento humanista, uno de los conceptos que el poshumanismo desafía es la excepcionalidad del humano

(Braidotti, 2019, p. 8). La presencia e influencia del artefacto tecnológico en la vida moderna conlleva una dependencia que altera precisamente la noción de qué significa ser “humano” en el siglo XXI. La tecnología moderna altera, según nos señala Goody, no solo los conceptos de cuerpo y espacio sino también de las relaciones humanas (Brooks, p. 6). Tessa, nuestra protagonista a bordo del avión, de pronto recuerda un nombre que había intentado recuperar de su memoria:

Hablando de recordar. Ahora me acuerdo”, dijo. “¿Qué?” “Vino de la nada. Anders.” “Anders.” “El primer nombre del Sr. Celsius.” “Anders,” dijo él. “Anders Celsius.” Encontró esto satisfactorio. Vino de la nada. Casi no hay nada que venga de la nada. Cuando un hecho perdido emerge de la nada sin asistencia digital, cada persona lo anuncia al otro mientras mira hacia una distancia remota, el otro mundo de lo que se sabía y se perdió. (DeLillo, pp.14-15)

La cita expone lo que teóricos, Latour y Stiegler entre otros (Braidotti y Hlavajova pp.209-10) definen como ontología relacional en la cual la subjetividad es entendida como “nómada, distribuida, relacional” (p. 221). Desde una perspectiva de pensamiento no-binario, esta corriente disuelve categorías oposicionales tales como humano/ no-humano, cultura/naturaleza (p. 221), lo que afirma la articulación entre las diversas entidades. La sujeción a las pantallas y *smart phones* genera en los personajes una suerte de nihilismo en el que se sienten abandonados, “abandonados por la ciencia, la tecnología, el sentido común” (DeLillo, p. 29) dice Diane. Como aquel ser humano abandonado por Dios, están solos y sienten miedo: “La vida puede llegar a ser tan interesante que nos olvidamos de tener miedo” (DeLillo, p. 37) nos explica el narrador omnisciente. La ausencia de artefactos de comunicación progresivamente incita también pensamientos en torno al ambiente material y a la corporalidad del sujeto.

La incapacidad de funcionar en el espacio virtual provoca un retorno hacia cuestiones más tangibles y estimula interrogantes que aluden a la materialidad del cuerpo humano y sus necesidades elementales. Tessa hacia el final de la novela mira sus manos y sus características como tal vez nunca lo había hecho antes y esta nueva percepción de su

fisicalidad la conecta con una nueva interpretación de lo que implica ser y estar en un determinado lugar en el planeta en un momento particular. No es casual que, ante el vacío producido por las pantallas, varias de las reflexiones se desatan cuando los personajes examinan y perciben sus cuerpos sin la presencia de dispositivos. “¿Qué nos queda para ver, oír o sentir? (p. 80), se preguntan los personajes mientras siguen por inercia creyendo en la salvación tecnológica:

¿Algún número selecto de gente tiene un tipo de teléfono implantado en sus cuerpos?  
¿Será esto una protección en contra del silencio global que marca las horas, minutos y segundos? ¿Quiénes son esas personas? ¿Cómo acceden a las llamadas subcutáneas? ¿Hay algún código corporal, un tipo de latido secundario que transmite una alerta local? (p. 80)

Sin atisbo de ironía por parte de Martin en la cita que precede ni cuando Max se pregunta qué será de aquellos que viven dentro de sus celulares (p.52), el lector accede a preguntas e interrogantes para los cuales no habrá respuesta en el relato. La pérdida del dios tecnológico desconcierta en todo sentido y lleva incluso a cuestionar los fenómenos físicos más elementales: se preguntan si el sol continuará brillando, si habrá si quiera un sol (p.112), o si acaso no deberían solo ocuparse por “comida, abrigo, amigos, tirar la cadena” (p.113), como una suerte de recuerdo nostálgico del pasado previo al desarrollo tecnológico.

Las expresiones de los personajes evidencian cómo el concepto de lo que constituye el cuerpo humano se ha modificado ante el avance tecnocientífico. El desvanecimiento de límites entre cultura/naturaleza, material/virtual se pone de relieve cuando curiosamente, Tessa concluye que la situación es una “desviación de la naturaleza” o una forma de “realidad virtual” (p.112). Ante el escenario planteado, los personajes, incluso cuando han sido “desamparados” por las redes informáticas y los sistemas operativos que forman parte de sus vidas cotidianas, no logran pensar el mundo natural sin que medie alguna explicación tecnocientífica, ni tampoco logran verdadera y simplemente pensarse como sujetos por medio de la materialidad de sus cuerpos.

Además de los planteos referidos, el silencio digital —como antesala tal vez del silencio inexorable— agita reflexiones que designan a los individuos como astillas humanas de una civilización (DeLillo, p. 90), una civilización consciente de aquello que ya no es. No es casual que ante la “muerte” de los dispositivos digitales, el espíritu que caracteriza al grupo de amigos corresponde a expresiones de duelo ante la terrible pérdida. Incluso, hasta nos atrevemos a identificar momentos que corresponden a los diversos estadios por los que se transcurre ante la pérdida de un ser querido: negación, ira, negociación, depresión y aceptación. Luego del descreimiento inicial y los intentos por corroborar el colapso de las redes de telecomunicaciones, el enojo impulsa la necesidad de encontrar culpables. Más tarde, piensan en la posibilidad y estrategias de contingencia informática que los científicos seguramente han ideado. Posteriormente, la angustia invade a los personajes que se hunden en reflexiones existenciales. “El mundo es todo, el individuo nada” (p.112), dice Martin. Finalmente, la novela concluye con un Max que se sienta frente al televisor y mira la pantalla en blanco (p.116), envuelto en absoluta resignación.

Como expresión literaria de un movimiento que se ha iniciado hace solo tres décadas, la novela poshumana expone la desintegración de límites que nos empuja hacia el umbral de lo que significa ser humano en nuestro contexto socio-histórico. El ser “humano” se constituye en el interjuego entre su corporalidad y su entorno, a saber, natural, cultural y tecnológico. En este escenario que despliega la corriente poshumana, cabe precisar que la entidad de lo humano ya no se concibe apelando a su tradicional categoría ontológica sino que, por el contrario, efectivamente, se define en relación a aquello con lo que se vincula. Es en este incesante intervínculo con su entorno natural y cultural que se construye su condición humana, siempre provisional y transitoria. Como se evidencia, la relocalización ontológica del ser humano hace que ya no goce de preeminencia por sobre otras formas de materialidades y entidades —de allí, la superación del binarismo y el antropocentrismo— lo cual deja en suspenso la pregunta de quién somos como especie para comenzar a preguntarnos con quién y con qué somos. DeLillo, sin ánimo tecnofóbico, como intérprete privilegiado de los signos y síntomas de nuestra cultura, nos señala aquello que la humanidad ha dejado de ser, y,

seguramente como una *cautionary tale* —género al que apela en su narrativa— nos insinúa hacia dónde se encamina la raza poshumana.

## Referencias

- Braidotti, R. (2013). *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press.
- Braidotti, R. (2019). *Posthuman Knowledge*. Medford, MA: Polity Press.
- Brooks, J. A. (2013). *Rewriting the Human: Death Anxiety and Posthuman Vision In Literature Since 1945*. (Tesis de Maestría. University of South Carolina). Disponible en <https://scholarcommons.sc.edu/etd/1051>.
- Braidotti, R. y Hlavajova, M. (2018). *The Posthuman Glossary*. London: Bloomsbury Academy.
- Clarke, B., y Rossini, M. (2016). *The Cambridge Companion to Literature and the Posthuman*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DeLillo, D. (1985). *White Noise*. New York, NY: Viking Adult.
- DeLillo, D. (2020). *The Silence*. New York, NY: Scribner.
- Dick, P. (1968). *Do Androids Dream of Electric Sheep?* New York, NY: Ballantine Books.
- Ferrando, F. (2019). *Philosophical Posthumanism*. London: Bloomsbury Academic.
- Wolfe, C. (2010). *What is Posthumanism?* Minneapolis, Minn: University of Minnesota Press.

Marianela Mora es Profesora y Licenciada en Lengua y Literatura Inglesa. Magister en Culturas y Literaturas Comparadas de la Facultad de Lenguas, UNC. Doctoranda en Ciencias del Lenguaje con Mención en Culturas y Literaturas Comparadas. Investigadora categoría IV en el Programa Nacional de Incentivos. Proyecto: "Imaginarios ambientales en narrativas del Antropoceno: Tensiones y perspectivas", SeCyT, UNC, dirigido por la Dra. Mirian Carballo Co-autora del capítulo del libro *Eco-crítica, "Crítica Verde". La naturaleza y el medioambiente en el discurso cultural anglófono* (Carballo- Aguirre, ed.).

**Correo electrónico:** [mmora@unc.edu.ar](mailto:mmora@unc.edu.ar)

# Los géneros cinematográficos para contar la historia de vida de Malcolm X en la película de Spike Lee

## The film genres to tell the life story of Malcolm X in Spike Lee's film

Carolina Pérez

Universidad Nacional de Luján.

### Resumen

Este trabajo analiza dos géneros fílmicos: docuficción y biopic presentes en la película *Malcolm X* del director estadounidense Spike Lee, de 1992. La docuficción y la biopic, presentan una relación estrecha, pero abordan los hechos históricos de maneras diferentes. Combinado ambos, el director evoca el pasado. Sin embargo, sus decisiones hablan también del presente en que la película es pensada, de la idea del cineasta respecto del momento histórico y de la necesidad de mirar ese momento de tensión del pasado que se evoca para correlacionarlos con el presente de producción.

**Palabras clave:** Cine, géneros fílmicos, Spike Lee, Malcolm X, Historia

### Abstract

This paper analyses the film genres: docufiction and biopic- present in the 1992 film *Malcolm X*, directed by Spike Lee. Docufiction and biopic have a close relationship, but they approach historical events in different ways. When the director combines both he evokes de past but his decisions also picture the present time in which the film is conceived and the filmmaker's idea of that historical period. There is also a correlation between the need to revise the tension of that historical time and the present of production.

**Keywords:** Cinema, Genre, Spike Lee, Malcolm X, History

Una de las primeras observaciones que podemos compartir al mirar la película *Malcolm X*, de Spike Lee es que no se encuentra enmarcada en un género fílmico uniforme que se sostenga a través de toda la película. Todo lo contrario, la combinación de distintos géneros fílmicos le da a la obra una gran cantidad de posibilidades e incluso hace que algunos pasajes de la vida de Malcolm X lleguen a los espectadores de una manera didáctica y comprensible. Es en este punto donde se puede apreciar que el director toma los géneros de “*docuficción*” y “*biopic*” como ejes centrales para componer la historia que busca relatar.

El género cinematográfico docuficción permite incorporar personajes, escenarios o elementos en la narrativa que no existieron en la vida real. Este género le aporta a la película la ficción necesaria para la creación cinematográfica dado que se proponen situaciones imaginarias,

estas se guionan y se llevan a la película reforzando la verosimilitud de los hechos que se presentan. Otra gran ventaja que tiene el género es la de establecer una lógica secuencial que se interrumpe con otros recursos, como por ejemplo los *flashbacks*, que le permite al espectador apreciar el devenir histórico que se busca mostrar dado que el centro de esta película es mostrar la vida de Malcolm X, su infancia, su evolución, su ideología, etc. En *Malcolm X*, este género se explicita por medio del personaje de Baines, que esta personificado por el actor Albert Hall, y que es el único personaje central de ficción de toda la película. Este personaje aparece mientras Malcolm X está preso, es quien de alguna manera lo salva de las drogas lo acompaña en el proceso de desintoxicación, lo introduce en la cultura islámica y le presenta una forma de pensar en la que el conocimiento es el centro de la vida de una persona, sobre todo para alguien que tiene aspiraciones intelectuales. Es decir, un personaje de ficción inspirado en una persona real que conoció a Malcolm y que se considera uno de los conspiradores en su asesinato. Nos referimos a Louis X, Louis Farrakhan, miembro de la Nación del Islam y de la supremacía negra. En la docuficción, el personaje de Baines es además de introducirlo al islam, es el testigo que acompaña toda su metamorfosis dentro de la cárcel y el conspirador de su asesinato. Esto le permite al espectador comprender las fuerzas en tensión dentro de los miembros de la Nación del Islam (NOI) en esa época, así también como las tensiones raciales y religiosas en el contexto histórico, aunque se dejan de lado la centralidad de las tensiones políticas.

Podemos destacar que en las escenas que se suceden dentro de la prisión y que acompañan el momento del despertar intelectual de Malcolm X hay movimientos de cámara que funcionan a modo de citas bibliográficas y como cuestionamiento sobre los valores religiosos que impone el hombre blanco. Es decir, cuando Baines le explica a Malcolm las ideas de los blancos sobre los negros, la cámara se acerca hacia la entrada de un diccionario y se mueve como si estuviéramos leyendo la definición de la palabra: “negro” del diccionario. La cámara son los ojos y se mueve de izquierda a derecha reflejando el movimiento de los ojos en la lectura. Luego vemos a Malcolm leer la definición de la palabra: “blanco” y se repite el movimiento de

la cámara sobre la entrada del diccionario. Esta escena tan sencilla pero muy valiosa para indicar el contraste en el contenido de la historia y sumamente didáctica para todo tipo de espectador llamo mucho la atención de la hija de Malcolm X, Attallah Shabazz. En la introducción del libro *The autobiography of Malcolm X as told to Alex Haley*. Attallah Shabazz afirma:

The Movie *Malcolm X*, which was originally contracted as *X: The Movie*, shows him learning how to read a dictionary as if he didn't already know how. The truth is, it had been a while since he'd read anything. But after being reacquainted with books, he proceeded to outread the library stock. (Haley, 1999, p. xv.)

La película *Malcolm X*, que originalmente se iba a llamar *X: The Movie*, muestra a mi padre aprendiendo a leer el diccionario como si él no supiera cómo hacerlo. La verdad es que había pasado un tiempo sin leer. Pero cuando se puso en contacto con los libros leyó el stock completo de la biblioteca.

Si leemos la autobiografía mencionada, en el capítulo once denominado "*Saved- A salvo*", el propio Malcolm menciona una gran cantidad de libros y sobre cada uno de ellos comenta críticamente cuanto ese libro le aportó en su comprensión de la situación racial y religiosa de los negros en los Estados Unidos y en el desarrollo de su propia visión de mundo. Pensamos que Spike Lee potencia el género con el que está trabajando y lo lleva a un plano didáctico muy comprensible para todo espectador, su trabajo se centraliza en rescatar las ideas sobre el racismo que Malcolm X va descubriendo y considerando para su vida y la de su grupo étnico en los Estados Unidos de 1960.

Otra de las secuencias en la que se refleja el trabajo de docuficción y la primera persona del director, es cuando las imágenes originales de Martin Luther King, hablando sobre su postura frente a la agresión racial, se intercalan con documentales que muestran las consecuencias de su postura. El tono pacifista de King y las consecuencias violentas encarnadas por la policía y por quienes se consideran miembros de la supremacía blanca acentúan el contraste entre los discursos y cuestionan la forma de acceso a los derechos civiles. Toda la secuencia



documental esta intercalada con imágenes en blanco y negro de la actuación de Denzel Washington respondiéndole a Martin Luther King, el guion que se utiliza es un discurso de Malcolm X completo, sin ningún tipo de recorte, pero editado de tal forma que expone las posturas de ambos y el accionar del estado. Otro aspecto interesante es que a medida que el discurso toma mayor fuerza las escenas toman color, indicando al espectador que retomamos la vida de Malcolm y la ficción.

También quisiéramos mencionar que otra técnica que utiliza el director para exaltar el carácter de docuficción es la de incluir cierta textura visual que hace que las imágenes nuevas parezcan viejos documentales. Nos referimos al graneado que se observa en la imagen del rostro de Denzel Washington y que nos hace dudar sobre quién es.

Cabe aclarar que la escena del asesinato de JFK, no recupera las imágenes documentales, sino las de la película *JFK*, de Oliver Stone (1991). Spike Lee incorpora la secuencia completa del asesinato de JFK y de esta forma queda claro que el género de docuficción, compuesto por documentales, películas sobre la época y de la época, diarios y personajes ficticiales, componen un collage que le agrega a la obra un carácter fluido, didáctico y que, sobre todo, dan cuenta del devenir histórico a partir de lo que sucedió en ese momento en adelante. Es decir, todo el material que propone nos permite entender el momento, y se abre a más preguntas.

Hasta aquí hemos comentado el aporte que hace la docuficción como género en esta película. Ahora, nos gustaría considerar qué le aporta el género de biopic a esta composición. A diferencia de la docuficción, el género biopic no busca centrarse en material documental sino en la dramatización cinematográfica de la vida de una persona real. Es otra forma de presentar el cine histórico o de época. Los personajes sobre los que se trabaja son personas reales y los eventos que se presentan son conocidos. Pero el foco principal está puesto en el actor o la actriz que lleva adelante el papel protagónico. Para estos actores el trabajo es demandante, ya que tanto directores como espectadores esperan ver en los actores y actrices no solo los rasgos más característicos de esas personas reales sino una reproducción fiel de la forma de

vivir, los gestos, la forma de hablar, etc. Para actores y actrices es poner su cuerpo a disposición de ser otra u otro. Otro elemento presente es que si bien se reproduce la historia de la época en que la persona vivió, esta no es el centro del trabajo de producción ya que el centro es ver a ese personaje desde su subjetividad frente a el evento destacado y conocido, es decir, el objetivo es mostrar la vivencia del personaje y no el evento histórico.

Desde el comienzo de la película, el personaje se presenta a través de un discurso en la voz de Denzel Washington con una entonación y acentuación que evoca la forma de hablar de Malcolm X. Las escenas que se ven son el linchamiento a Rodney King ocurrido el 3 de marzo de 1991 y ejecutado por la policía de Los Ángeles, LAPD (Los Ángeles Police Department). Estas escenas se intercalan con una bandera de Estados Unidos que se ve prendida fuego y que se va quemando hasta formar la letra X. Pensemos en este gran trabajo de edición. La voz *over* nos introduce al personaje central y lo que expresa refleja sus ideas respecto de la discriminación racial en Estados Unidos en 1960, pero las escenas del linchamiento por parte de la policía son de 1991. De esta forma el director va mostrando la continuidad que hay entre lo que se decía y lo que sucede al momento de realizarse la película y todo transcurre sobre la misma bandera que a su vez esta prendida fuego. Vemos los dos géneros cinematográficos unidos mostrando la perspectiva crítica del presente de producción sobre el pasado histórico, exaltando también la continuidad de los hechos violentos, sobre la misma idea de nación presente en la bandera que, a su vez, representa a las instituciones encargadas de asegurar la justicia y la garantía de los derechos de todas las personas que habitan ese país.

Otro ejemplo del género biopic puede observarse cuando Malcolm Little, está en la peluquería tratando de alisarse el pelo para parecer un hombre blanco. La cámara esta casi permanentemente en su rostro y cuando toda esa secuencia termina el foco se hace sobre ese rostro, la imagen se congela, y tenemos el primer *flashback* que coincide con la forma en la que comienza su autobiografía. Es decir, el relato en la voz de Denzel Washington es literal, no se argumentan fechas, pero se muestra el episodio en el que el Ku Klux Klan, rodea su casa en Omaha, Nebraska, una noche y disparando, rompiendo vidrios mostrando sus armas

gritan llamando a su padre que no estaba en la casa. En su lugar sale su madre a la puerta, embarazada de Malcolm, los miembros del Klan la intiman a irse y le dicen que la gente blanca y cristiana no quiere entre los negros buenos a aquellos que proponen “volver a África”.

A continuación, y sin registrar fechas precisas lo vemos relacionarse con una mujer blanca y rubia que conoce en un lugar donde va a bailar, su nombre es Sophia. Es el comienzo de los años de delincuencia. Como es muy típico en las biopic la cámara funciona poniendo al personaje en el centro de la escena o moviéndose como si fuera él. En estas escenas se observa mediante el color lo que estamos comentando. Malcolm aparece en un auto con Sophia, el color de fondo es azul, los colores de tapizado del auto, bordo y rojo y el auto es color manteca. Es un auto de los años cincuenta. Pero en esta fotografía vemos otro rasgo centra de la biopic. Todos los elementos que se presentan están muy cuidados pero la escena no tiene contexto, ni físico ni histórico, son los dos personajes como en el aire.

Antes del segundo flashback hay una escena de “Shorty”, amigo de Malcolm, personificado por Spike Lee, y Malcolm en el parque, en la que se aprecia el color. Las imágenes son de un alto contraste, donde los rojos y los verdes sugieren un momento de la vida alegre y divertida. Pero el contraste es fuerte cuando Malcolm cae en el pasto vemos el rostro de su padre en la misma posición a punto de ser atropellado por un tranvía. Pasamos de colores bellos y brillantes a los azules oscuros, grises y negros. Nuevamente los objetos son precisos y toda la escena se focaliza en el drama sin contexto físico, siguiendo la narración de la autobiografía. El tercer *flashback* describe una escena que también comenta su hija en la introducción de *The autobiography of Malcolm X as told to Alex Haley* y que se encuentra en el capítulo denominado “*Mascot*” de la biografía. Se refiere a un dialogo que tiene Malcolm con su maestro blanco en el que el docente le pregunta qué desea ser cuando sea grande, Malcolm contesta que desea ser abogado, ya que fue elegido presidente de su clase en la escuela y tiene las mejores notas. El maestro le contesta que no es una profesión para negros, que mejor sería pensar en ser carpintero. El juego que se presenta en esta escena es de la cámara principalmente. Vemos un plano picado, no superior a la altura del maestro, en el que Malcolm

se ve muy pequeño sobre el extremo derecho. Los colores que predominan son los marrones y la luz ingresa desde las ventanas que están a su lado generando incomodidad en el espectador. A esta imagen la sigue la de el maestro, que es blanco y esta ubicado en el extremo opuesto, nos referimos a la izquierda, con un plano americano, iluminado y de camisa blanca que resalta por sobre todos los colores que se presentan. La cámara se mueve hacia cada uno de los personajes mientras estos van hablando, cuando enfoca al maestro la cámara viaja hacia la izquierda y cuando lo enfoca a Malcolm lo hace hacia la derecha. Ambos trailers son suaves, pero uno va en el sentido contrario a la lectura, es decir cierra. El otro va en el sentido de la lectura, es decir abre, vamos a seguir hablando de Malcolm. Finalmente, la cámara termina en un plano medio para ambos de forma separada.

Por último, quisiéramos comentar sobre el uso de *Double Dolly shot* que hace Spike Lee y que es una técnica inventada por él. Básicamente la cámara y el actor se ubican en el mismo carro y se mueven juntos, pero lo que se percibe es que lo que se mueve es el fondo. Por eso, se logra el efecto del personaje levitando, flota mientras toda gira. Cuando Spike Lee usa este plano sabemos que la situación va a cambiar rotundamente. Es una característica que aparece en muchas de sus películas. Creemos que esta técnica acentúa una vez más el género biopic ya que le da una centralidad singular al personaje.

Hasta aquí hemos comentado los dos géneros cinematográficos que juegan en toda la creación filmica. De ninguna manera pensamos que la apreciación técnica esta finalizada dado que la película dura tres horas y veinte minutos, y solo hemos comentado algunos de los rasgos principales. Consideramos que cada género aporta un significado singular a esta creación y que combinados ayudan a rever de forma crítica el devenir histórico, las consecuencias y la continuidad de las temáticas que aborda. Creando una ficción que invita a considerar aquellas tensiones de la época, la coyuntura en el momento de producción y la vigencia que tienen esos hechos aun en nuestros días, especialmente si consideramos el caso de George Floyd. Esta forma particular de enhebrar los hechos e impulsarlos a través del cine constituyen un material indispensable para el debate contemporáneo.

## Referencias

Altman, R. (1999). *Los géneros cinematográficos*. Buenos Aires: Paidós.

Bettetini, G., Fumagalli, G. (2001). La verdad en la ficción y en el espectáculo. En *Lo que queda de los medios. Ideas para una ética de la comunicación*. Tr. A. Zagari y V. Durante. Buenos Aires: La Crujía.

Bruner, J. (2005). Los usos del relato. *La fábrica de historias. Derecho, literatura, vida*. Buenos Aires: FCE.

Casetti, F., Di Chio, F. (1999). Los regímenes del narrar. En *Cómo analizar un filme*. Barcelona: Paidós.

Feldman, S. (2002). La realización cinematográfica: análisis y práctica. Buenos Aires: Gedisa.

Haley, A., Malcolm X (2015). *The Autobiography of Malcolm X as told to Alex Haley*. New York: Ballantine Books, Random House.

Piedras, P. (2014). *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós.

Carolina Pérez es Profesora de Inglés (UTN), Licenciada en Educación (UNQ), Licenciada en Lengua Inglesa (UNSAM). Actualmente se encuentra cursando la Maestría en Educación Lenguajes y Medios (UNSAM). Además, se desempeña como Docente en Profesorados de Inglés y en la Universidad Nacional de Luján, donde dicta cursos de Extensión para docentes.

**Correo electrónico:** [caro\\_mcs@hotmail.com](mailto:caro_mcs@hotmail.com)

# Identidad amerindia contemporánea: una mirada desde la obra de Jaune Quick-to-See Smith

## Contemporary Native American Identity: a perspective from Jaune Quick-to-See Smith's art

Saldubehere, María Eugenia  
Facultad de Lenguas, UNC

### Resumen

El presente trabajo se propone analizar la identidad amerindia contemporánea desde la perspectiva de Jaune Quick-to-See Smith, una de las artistas más influyentes del Arte Amerindio Contemporáneo. A tal fin, mediante el análisis de su obra *The Red Mean: Self-portrait* (1992), se intentará verter nueva luz sobre la identidad que se construye cuando las comunidades amerindias entran en contacto con la sociedad dominante. Para ello, se partirá de los conceptos de identidad propuestos por Stuart Hall (2010), Madan Sarup (1996) y Néstor García Canclini (1995; 2001), para luego aproximarse a los procesos de hibridación que se generan en situaciones de contacto cultural, nuevamente desde la mirada de García Canclini (2001).

**Palabras clave:** identidad amerindia contemporánea, hibridación, Jaune Quick-to-See Smith

### Abstract

This paper aims at analyzing contemporary Native American identity from the perspective of Jaune Quick-to-See Smith, one of the most influential artists of Contemporary Native American Art. To this end, through the analysis of her work *The Red Mean: Self-portrait* (1992), this paper will try to shed new light on the identity that is constructed when Native American communities come in contact with the dominant society. In this regard, this research work will examine the concepts of identity proposed by Stuart Hall (2010), Madan Sarup (1996) and Néstor García Canclini (1995; 2001) and then the hybridization processes that take place when two cultures meet, again from the perspective of García Canclini (2001).

**Keywords:** contemporary Native American identity, hybridization, Jaune Quick-to-See Smith

Jaune Quick-to-See Smith (1940 - ), miembro *Sqelix'u* (Salish) inscrita en las Tribus Confederadas de la Nación Salish y Kootenai en la Reservación Flathead, Montana, es una pintora, curadora, profesora y activista política considerada hoy una de las artistas amerindias más influyentes del Arte Amerindio Contemporáneo. Su obra no se enmarca en un solo movimiento artístico, sino que la artista trabaja con lenguajes heterogéneos desarrollando un estilo propio, único e inigualable marcado por la influencia de movimientos artísticos modernos, pero que a la vez retoma elementos de su herencia cultural amerindia. A lo largo de los años, Smith ha utilizado esta variedad de lenguajes para producir un arte ecléctico que le ha permitido expresar su identidad como artista amerindia y generar conciencia sobre la identidad amerindia contemporánea, cuestionando las concepciones de identidad amerindias

sostenidas por gran parte de la sociedad dominante. En esta línea, el presente trabajo, mediante el análisis de la obra *The Red Mean: Self-portrait* (1992) de Smith, intentará estudiar la identidad amerindia contemporánea desde el punto de vista de la artista; para ello, se partirá de los conceptos de identidad propuestos por Stuart Hall (2010), Madan Sarup (1996) y Néstor García Canclini (1995; 2001). Asimismo, debido a que, a través de su obra, Smith presenta la identidad que se construye cuando los amerindios entran en contacto con la sociedad dominante, estudiar la identidad amerindia contemporánea implicará adentrarse en los procesos de hibridación; se aproximará a estos procesos de hibridación que se generan en situaciones de contacto cultural nuevamente desde la mirada de García Canclini (2001).

### **Identidad e hibridación**

En su trabajo “La cuestión de la identidad cultural”, Stuart Hall (2010), teórico cultural y sociólogo jamaicano considerado uno de los principales referentes de los estudios culturales, explica cómo, con los años, el concepto de identidad ha cambiado e indica que, a diferencia de otros momentos de la historia en que el sujeto se concebía como algo totalmente unificado, centrado y racional, poseedor de una identidad originaria, estable y completa que permanecía esencialmente igual a lo largo de su existencia; en la modernidad tardía, el individuo se está volviendo fragmentado y fracturado, no tiene una identidad fija, esencial o permanente, sino diversas identidades, a veces contrapuestas o no resueltas. La identidad es, en palabras de Hall, una ‘fiesta móvil’, pues se transforma en función a la manera en que el sujeto es interpelado por los sistemas culturales que le rodean, de modo que se estructura histórica y no biológicamente (Hall, 2010, p. 365). Por ello, sostiene el autor, el sujeto “asume diferentes identidades en momentos distintos, identidades que no están unificadas en un ‘yo’ coherente” (Hall, 2010, p. 365). Numerosos teóricos coinciden con esta idea de fragmentación y fracturación de la identidad. Madan Sarup (1992), crítico nativo de la India, en su libro *Identity, Culture and the Postmodern World*, sostiene que la identidad es una construcción que resulta de la interacción entre el individuo, las instituciones y las prácticas culturales. Esta no es estática sino dinámica, ya que cambia con el tiempo y en la medida en que los sujetos van formando parte de distintos grupos. En este sentido, el crítico afirma que “no tenemos una identidad homogénea, pero que sí tenemos varios ‘yo’ contradictorios”; de cierto modo, la identidad es heterogénea (Sarup, 1996, p. xvi). Néstor García Canclini (2001), antropólogo y crítico cultural argentino-mexicano, en su obra *Culturas híbridas*, plantea una postura similar a la de Hall y Sarup al expresar que no es posible hablar de una identidad estable y uniforme como si solo la constituyeran un conjunto de rasgos fijos que tenemos una vez y para siempre (p. 17). Según el autor, “la identidad (...) es políglota, multiétnica, migrante, hecha con elementos cruzados de varias culturas” (García Canclini, 1995, p. 109). Asimismo, para García

Canclini, no se puede hablar de identidades únicas, puras y auténticas, porque esta visión singular y unificada de la identidad no es capaz de captar las situaciones de contacto cultural; según el autor, las identidades se forman a partir de las diferentes culturas y subculturas a las que el individuo pertenece o en las que participa, lo que nos lleva a adentrarnos en los procesos de hibridación.

García Canclini acuñó el término hibridación durante los años 1990 para referirse a la fecundidad que resulta de las múltiples alianzas en el terreno sociocultural y a las diversas mezclas interculturales modernas. El autor la define como los “procesos socio-culturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían de forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (García Canclini, 2001, p. 14). Estas estructuras y prácticas discretas fueron también el resultado de hibridaciones, por lo que no pueden ser consideradas como fuentes puras. García Canclini utiliza la fórmula *ciclos de hibridación* de Brian Stross para describir este tránsito de lo discreto a lo híbrido, y a nuevas formas discretas. Entonces, en la historia, pasaríamos de formas más heterogéneas a otras más homogéneas y luego, a otras comparativamente más heterogéneas, sin que ninguna sea ‘pura’ o completamente homogénea (García Canclini, 2001, p. 15). En este sentido, podría decirse que el contacto entre culturas provoca la hibridación de culturas que ya son híbridas. Asimismo, como consecuencia del contacto cultural, los actores se apropian de elementos de varias culturas, los combinan y transforman, por lo que su identidad ya no puede definirse por la pertenencia exclusiva a una comunidad cultural determinada.

García Canclini (2001) reconoce las limitaciones de una teoría de la hibridación, por lo que propone que el objeto de estudio no es la hibridez, como algo consolidado, sino los procesos de hibridación, ya que estos procesos son dinámicos, flexibles y cambiantes y permiten reconocer no solo lo que llega a ser fusionado, sino también “lo que no se deja, no quiere o no puede ser hibridado” (p. 20); el contacto cultural favorece intercambios y mezclas, pero esto no significa dejar de lado lo propio.

### **Identidad amerindia contemporánea: una identidad híbrida**

En la obra *The Red Mean: Self-portrait* (1992),<sup>1</sup> Jaune Quick-to-See Smith, quien ha construido su identidad a partir de culturas dispares, despliega sobre el lienzo una mezcla compleja de estilo, imagen y texto que se combinan y transforman en una poderosa declaración de identidad amerindia contemporánea, una identidad fragmentada, heterogénea, híbrida, que cuestiona el relato de la sociedad dominante.

---

<sup>1</sup> La obra se puede ver en <https://museums.fivecolleges.edu/browser.php?m=objects&kv=2012267&i=3416503>.



*The Red Mean: Self-Portrait* (228,6 x 152,4 cm) es una composición compleja que, aunque en un principio parezca difícil de descifrar, atrae al espectador a contemplarla para dilucidar el significado de la variedad de elementos que la componen, tanto visuales como verbales. En un primer momento, un gran círculo sagrado o rueda medicinal atrae la atención del espectador. El centro de la rueda coincide con el vientre de una gran figura central dibujada con gruesos contornos negros y rodeada de pinceladas energéticas y gestuales, pintura goteando y ciertos acentos de color, una síntesis entre lo figurativo y lo abstracto que evoca el expresionismo abstracto de Willem de Kooning. Igualmente, en línea con técnicas asociadas al *Pop Art* de Jasper Johns y Robert Rauschenberg, sobre el lienzo se superpone una variedad de elementos, como páginas de diario, recortes de revistas, y palabras y números estarcidos que crean un collage con múltiples capas de significados.

En esta composición, la figura humana, que es en realidad el contorno del cuerpo real de Smith trazado por su esposo mientras ella yacía sobre un soporte de papel de diario en collage, se extiende más allá del círculo -y del lienzo- delimitador que busca contener su figura, su identidad. De esta manera, mediante este círculo contenedor, Smith intenta representar el modo en que un alto porcentaje de la sociedad dominante piensa al ser amerindio en la actualidad. Gran parte de esta sociedad tiene una mirada nostálgica de los amerindios que los congela en un pasado romantizado en el que el verdadero amerindio es aquel guerrero feroz, violento y agresivo, de extraordinarias habilidades e inquebrantable valor que, con su tocado de plumas, empuñando una lanza o un arco y flecha, y montado a su caballo, le hace frente al avance del hombre blanco; o la princesa<sup>2</sup> obediente, ingenua, inocente y extremadamente bella hija del jefe de alguna tribu; o ese 'buen salvaje' noble, sabio, espiritual, pacifista que no ha sido tocado por el mundo moderno y posee una intensa conexión con la naturaleza (Misrepresentation, 2015, p. 7). Esta mirada romantizada evidencia que, para gran parte de la sociedad estadounidense, el ser amerindio ha permanecido invariable a través de los años, de hecho, no obedecer a alguno de los estereotipos descritos, sostiene el antropólogo estadounidense Shepard Krech (1999), ha conducido a los amerindios a ser vigorosamente condenados y acusados de no actuar como deberían hacerlo (p. 216). No obstante, al dibujar la figura cruzando los límites del círculo, Smith cuestiona esta premisa de que las identidades amerindias son puras, fijas en un pasado esencial e impermeables al contacto con diversas culturas, pues, los individuos están atravesados por una red de relatos, en un constante proceso de cambio y transformación. De hecho, si bien las condiciones en las que viven algunos amerindios hoy pueden llegar a parecerse a aquellas en las que vivían

---

<sup>2</sup> Noción estrictamente europea, pues las comunidades amerindias nunca han tenido un concepto de realeza (Misrepresentation, 2015, p. 7).

sus ancestros hace cientos de años, como consecuencia, primordialmente, de las políticas de relocalización de las comunidades amerindias que se implementaron a mediados del siglo XX, un enorme número de amerindios migraron a las ciudades y actualmente viven en contextos urbanos, inmersos en la economía de mercado, lo que ha favorecido el contacto y la apropiación de elementos de diversas culturas, principalmente de la dominante; esto no ha significado la desaparición de sus identidades amerindias, solamente que estas se han modificado, se han mezclado, se han hibridado.

Los sujetos, debido a la gran variedad de experiencias y contactos culturales que experimentan, se apropian de elementos de diversas culturas, pero los combinan y transforman de maneras desiguales, no todos practican hibridación de la misma manera. Por ello, en *The Red Mean*, Smith realiza una potente declaración sobre *su propia* identidad fragmentada, fracturada, híbrida, que se compone de todas las experiencias, interacciones y culturas en las que está inmersa o con las que ha entrado en contacto; de hecho, la pintura es un autorretrato -como lo indica el subtítulo de la obra, *Self-Portrait*- en el que la identidad de la artista está literalmente inscrita dentro del contorno de su cuerpo trazado sobre el lienzo. La cabeza de la figura está centrada en la portada del *Char-Koosta News*, periódico oficial de las Tribus Confederadas de la Nación Salish y Kootenai de la Reservación Flathead, de esta manera, Smith teje su identidad a partir de la comunidad amerindia donde nació y creció. Igualmente, diversos recortes de diario sobre el abdomen de la figura con las frases *Montana Indian Reservation* (Reservación Amerindia de Montana), *Flathead*, *Salish language* (Lengua Salish) y *Pow Wow* reunidas bajo las palabras *MAJOR VALUES* (VALORES PRINCIPALES); un repertorio de imágenes, cuyos diseños refieren a los motivos geométricos y abstractos de los *parfleche*, dispuestas en sus piernas sobre la etiqueta *SALISH INDIAN ART* (ARTE AMERINDIO SALISH); el círculo sagrado o rueda medicinal –símbolo amerindio sagrado-; y el uso del color rojo sobre el lienzo y en el título de la obra –*The Red Mean*- afirman su herencia amerindia. No obstante, Smith abre un segundo campo discursivo que complica las nociones sobre su identidad; una calcomanía en su pecho que reza *MADE IN THE USA* (HECHA EN LOS ESTADOS UNIDOS) y el uso de la técnica del collage típica del *Pop Art* y las pinceladas enérgicas y gestuales con pintura goteando que resuenan con el estilo de la Escuela de Nueva York –los dos estilos más influyentes en el arte estadounidense del siglo XX- revelan su influencia estadounidense. Estas características de la obra connotan una identidad formada por rasgos de identidades generalmente construidas como opuestas: amerindia o estadounidense, pero Smith, al colocarlas dentro del lienzo y del contorno de su figura, rechaza estas oposiciones simplistas y reclama toda su herencia identitaria; su identidad no puede definirse por la pertenencia exclusiva a una comunidad cultural determinada, ella es tan amerindia como estadounidense.

## Conclusión

En la actualidad, una visión fuertemente arraigada en gran parte de la sociedad dominante, sostiene el escritor y académico estadounidense James Wilson (1998), es que los amerindios pertenecen esencialmente al pasado, un pasado romantizado en el que estos no han sido tocados por el mundo moderno, lo que ha llevado a la sociedad a creer que el ser amerindio ha permanecido invariable a través de los tiempos (p. xxii). Frente a esta esencialización de la identidad amerindia, Smith ha desarrollado un arte narrativo que, más allá de las consideraciones estéticas, busca revelar las limitaciones de esta mirada de la sociedad dominante y transmitir un mensaje preciso sobre cuestiones de identidad amerindia.

La mirada de la sociedad dominante, que construye a los amerindios como seres dotados de un irreductible centro cultural con una identidad estática, anacrónica, unificada y desconectada de la vida moderna, ha tendido a reforzar una oposición según la cual los individuos solo pudieran ser amerindios o estadounidenses, visión reduccionista que ignora que la identidad no puede definirse por la pertenencia exclusiva a una comunidad dada, puesto que los sujetos están inmersos en una red de narrativas a partir de las cuales construyen y reconstruyen su identidad. Smith, en *The Red Mean: Self-portrait* (1992), con ricas referencias a su herencia cultural amerindia, pero también a la cultura occidental, objeta las nociones esencialistas de identidad amerindia de la sociedad dominante y revela que los amerindios viven en el mismo mundo moderno que el resto de la sociedad y se van apropiando, en mayor o menor medida, de elementos de ese mundo, lo que les permite desenvolverse con fluidez entre la reservación y la ciudad, entre lo tradicional y lo *mainstream*, entre la lengua amerindia y el inglés, entre la cultura amerindia y la cultura dominante. En efecto, en esta pintura, mediante la yuxtaposición de una gran variedad de imágenes, textos y estilos expresivos, Smith se presenta como una artista consciente de su propia identidad, fragmentada, heterogénea, híbrida. De hecho, la coexistencia de varios códigos simbólicos no solo esta pintura, sino en toda su obra, marcada por la influencia de movimientos artísticos modernos pero que a la vez retoma elementos de su herencia cultural amerindia, da cuenta de la identidad de una artista que no es amerindia o estadounidense, sino una síntesis de ambas.

Según García Canclini (1995), “la identidad es una construcción, pero el relato artístico (...) que la constituye se realiza y se transforma en relación con las condiciones socio históricas no reductibles a la puesta en escena” (116). Entonces, la obra de Smith nos lleva a repensar la identidad de los amerindios más allá de la pintura. Una identidad que, como construcción, no puede ser reificada ni claramente delineada y definida, sino que se reconstruye incesantemente en diálogo con otros. Este diálogo permite adentrarse en los procesos de

hibridación que actúan a la hora de construir y renegociar esa identidad; una identidad híbrida que reconcilia las contradicciones entre lo amerindio y lo estadounidense.

### Referencias

- García Canclini, N. (1995). *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. Buenos Aires: Gedisa.
- García Canclini, N. (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Hall, S. (2010). La cuestión de la identidad cultural. En E. Restrepo, C. Walsh & V. Vich (Eds.), *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, pp. 363-404. Instituto de estudios sociales y culturales Pensar, Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Peruanos, Universidad Andina Simón Bolívar sede Ecuador, Enviñón Editores.
- Krech, S. (1999). *The Ecological Indian: Myth and History*. New York: W. W. Norton.
- Misrepresentation. Stereotypes: The Romanticization of Indigenous Peoples in the Media (2015, 7 de noviembre) *Indigenous Issues in Education* (2), 7. Disponible en: <https://issuu.com/ediblenews/docs/november>
- Sarup, M. (1996). *Identity, Culture and the Postmodern World*. Athens: University of Georgia Press.
- Wilson, J. (1998). *The Earth Shall Weep. A History of Native America*. Nueva York: Groove Press.

**María Eugenia Saldubehere** es Magíster en Filosofía, Religión y Cultura Contemporáneas (FFyH, UCC) y Profesora, Traductora y Licenciada en Lengua Inglesa (FL, UNC). Es profesora adjunta de la Cátedra de Cultura y Civilización de los Pueblos de Habla Inglesa I y profesora asistente de la Cátedra de Cultura de los Pueblos de Habla Inglesa II (FL, UNC). Su participación en diversos equipos de investigación ha resultado en publicaciones y presentaciones vinculadas a la cultura de los pueblos de habla inglesa, los pueblos indígenas de Estados Unidos y Canadá, y la interculturalidad. Actualmente investiga las formas en que los pueblos indígenas de Estados Unidos y Canadá piensan, se ven afectados por y responden a la revolución del antropoceno.

**Correo electrónico:** [esaldubehere@unc.edu.ar](mailto:esaldubehere@unc.edu.ar)

# ***Archivo Dickinson* de María Negroni o el doblez de la enunciación**

## ***Archivo Dickinson* by María Negroni or the question of dual enunciation**

**María Carolina Sánchez**

UNT-CONICET

**María Cecilia Testa**

UNSAM

### **Resumen**

El presente trabajo tiene como propósito explorar en *Archivo Dickinson* (2017) de María Negroni la apropiación del yo poético, el *ars* poética y los objetos del mundo imaginario de la poesía de Dickinson y el proceso mediante el cual la poeta argentina inscribe su propia voz. Producidos sobre la base de la palabra y su resonancia como disparadora de la composición, el artículo procurará dar cuenta del doble gesto, identificación y diferenciación, respecto de un modelo. En este sentido, se orienta a analizar aquellos poemas de *Archivo* que reflexionan sobre la escritura y el lenguaje.

**Palabras claves:** Dickinson, Negroni, identificación, diferenciación

### **Abstract**

This paper aims at exploring in *Archivo Dickinson* (2017), written by María Negroni, the appropriation of the lyrical subject, the *ars poetica* and the objects of the imaginary world of Dickinson's poetry, as well as the process through which the Argentine poet engraves her own voice in her own poems. Using the word as cornerstone and its resonance to trigger composition, this article will seek to give an account of the dual gesture, identification and differentiation, according to a model. In this sense, it will aim at analyzing those poems in *Archivo Dickinson* that reflect on the act of writing and on language.

**Keywords:** Dickinson, Negroni, Identification, Differentiation

Publicado en 2017, *Archivo Dickinson*, de María Negroni, se configura como un poemario que evoca la figura y la escritura poética de Emily Dickinson, la lejana poeta de Amherst, cuya poesía, casi en su totalidad, fue conocida póstumamente, ya que solo publicó muy pocos poemas en vida teniendo su vasta y silenciosa producción. El título la nombra y juega con la ambigüedad respecto de la atribución de los versos contenidos en su interior: ¿a quién pertenecen?, ¿se trataría de la publicación de unos papeles exhumados, de un trabajo de traducción o de un conjunto de poemas inspirados en Dickinson y, por ello, un homenaje?, ¿constituiría una expresión coleccionista de Negroni, que ha tomado material dickinsoniano y lo atesora bajo el rótulo de *archivo*, motivado ya sea en el deseo de investigar o simplemente de poseer copia de papeles que le pertenecieron? Una vez inmerso en este libro, el lector descubre que Negroni es la autora de las piezas poéticas

contenidas, a la vez que reconoce en ellas un aire de familia que evoca a la escritura de la poeta norteamericana. En una entrevista en *Página 12*, al referir la génesis del libro, Negroni (2018) comenta:

Se remonta a 2013, cuando la Universidad de Harvard puso a disposición del público los papeles privados de Dickinson, y yo me encontré con un Lexicon (*sic*) de 9000 palabras, ordenadas alfabéticamente, que registraba de modo exhaustivo las recurrencias verbales de la autora. Ese catálogo, se comprenderá, no sólo indicaba una riqueza lingüística. Supe de inmediato que era también un sumario de obsesiones. (...) No pude sustraerme a la tentación. Elegí, sin pensarlo, las palabras que más resonaban conmigo y a partir de allí, escribí *Archivo Dickinson* (...).

De acuerdo con esto, la ligazón establecida se funda en la conexión personal propiciada por el halo que envuelve a las palabras, una *resonancia* que va más allá de su sentido literal. El coleccionismo de la autora se orienta entonces hacia el lenguaje y en este acto subyace todo un planteamiento alrededor de la producción literaria como operación de reescritura. Si bien en el pasaje citado se fija un origen preciso, a nuestro criterio, se trata de un proceso más amplio que el comentado previamente por Negroni; excede al libro aquí examinado para plasmarse en lo que Fabián Iriarte (2019) ha definido como “Taller Dickinson” (p. 33), un asedio de la obra de la poeta norteamericana que se origina en el ensayo “Miniatura Incandescente” (2016), continúa con la traducción de algunas de sus poesías en *Carta al mundo y otros poemas* (2016) y, finalmente, deriva en una apropiación y labor de creación en los poemas reunidos en *Archivo Dickinson* (2017). En su conjunto, estos trabajos pueden ser interpretados como “taller”, porque describen, como ha visto Iriarte, el proceso de fraguar la propia escritura ante un modelo.

El poemario *Archivo Dickinson* (2017) está compuesto por setenta y seis poemas breves escritos en prosa, titulados con la palabra que Negroni ha escogido del lexicón. Muchas de ellas son sustantivos abstractos, mientras que un grupo menor, como “Higginson”, “Sue”, “Maestro”, “Hermana” –cuyo primer verso nombra a “Vinnie”, como llamaba Emily a Lavinia– y “Hermano”, –que comienza haciendo mención a Austin–, remiten a figuras ligadas a la biografía de la poeta y conforman su

universo íntimo y afectivo. En estos poemas se torna evidente la identificación, un juego en el que Negroni pretende disolver las individualidades, un gesto apropiador que alcanza hasta la simulación de la identidad.

Un concepto acuñado por Negroni (2016) para definir los cuartetos con los que Dickinson acompañaba sus cartas, el de *miniatura incandescente* (p. 59), puede ser proyectado a las piezas poéticas de su autoría que conforman *Archivo. Miniatura*, por la dimensión de sus poemas; una apuesta clara por una brevedad que se asocia con maestría y lucidez a la condensación, en la medida en que, aun en su opacidad, ellos son portadores del intento de abordar lo incomprensible, una búsqueda en la que incursiona la poesía de Negroni y que la aproxima al asedio dickinsoniano del misterio. Como es sabido, los poemas de la poeta de Amherst, notablemente concisos, generan una fuerza explosiva que los hace inolvidables, debido a que, como precisa José Pedro Díaz (2013), “lo fugaz da testimonio de la eternidad, lo pequeño evidencia el infinito universo y ‘ser una flor es profunda responsabilidad’” (1981-82). Lo *incandescente* hace alusión a las pequeñas verdades o errores luminosos a los que la poeta arriba en el tránsito doloroso y feliz, a la vez, de la escritura. Para su par rosarina (2018), “el poema intenta siempre perderse por los pasillos de lo inhóspito a ver si así consigue adueñarse de un trozo de lo real” (*Página 12*). Capturar lo inasible, esa discontinuidad o desfase entre lenguaje y realidad, requiere un laborioso trabajo con la palabra, desplazarla de los usos cotidianos hasta enrarecerla para expresar el lado complejo e indecible de la experiencia. En *Archivo* (2017) esta búsqueda se encauza también mediante la rebelión respecto de la sintaxis, cuestión en la que Negroni parece apropiarse del estilo de Dickinson, evidente en el uso de guiones y combinaciones sintagmáticas poco convencionales.

Si pensamos en la extrema atención puesta en la construcción del universo poético desplegado por ambas poetas y en el enigma que representan, a primera vista, sus poemas, ese concepto de *miniatura incandescente*, que da título al ensayo de Negroni sobre Dickinson, no solo cabe a la creación de la poeta de Amherst sino también a la poesía misma de Negroni. Se identifica con su par lejana en la obsesión por el lenguaje y su incapacidad para nombrar, y, a la vez, en la conciencia de que este constituye el único instrumento para una poeta en su intento de asir el mundo. De esta manera, cuando admira el dominio lingüístico de Dickinson y reconoce el arduo trabajo tendente a

alcanzar la máxima carga de significación, Negroni (2016) expresa: “es como si las palabras (...) frotadas como sílex, pudieran ir más rápido a lo indecible” (p. 63), una afirmación en la que puede inscribirse también el quehacer poético de sí misma, como si el análisis del modelo enriqueciera su propio ejercicio. La opacidad de sus poemas, al igual que la de los de Dickinson, está vinculada con esa oscuridad por donde se filtra, aunque sea fugazmente, cierta luz, como una revelación efímera, una chispa que logra conmover y brindar cierta esperanza transitoria.

Los poemas de Negroni son *cofres diminutos*, potentes en su decir. En el poema en prosa titulado con la palabra dickinsoniana “Programa” (p. 53), Negroni parece plasmar una reflexión sobre la escritura al momento mismo de fraguar un poema, en una suerte de ars poética. Su modo de enunciar se define como *balbuceo*, un decir modesto, apartado de las bocanadas, de las exhalaciones grandilocuentes. Podría interpretarse que el balbuceo se origina ante el territorio en el que incursiona *a contrapelo* el poema, el lugar de la *casa de la sombra*, metáfora del lenguaje, sobre el que hay que adentrarse, recorrerlo en un sentido contrario para salir de los condicionamientos de la convención, restregarlo para intentar nombrar y acceder a una nueva percepción. Abundan las referencias a la actitud enunciativa, por ejemplo, *sin buscar otra cosa que gerundios*, poniendo de relieve la importancia de lo durativo, en tanto camino en desarrollo sin una meta final. Nuevamente, otra caracterización de la postura de la poeta hablante está presente en la frase *Con desorientación al menos grave*, respecto de la que luego precisa, recurriendo magistralmente a los desconcertantes guiones dickinsonianos, *casi categórica*. El uso de este recurso, marca registrada de la poeta estadounidense, permite a Negroni plantear una paradoja aparente, lo categórico se relativiza al ser atenuado por el adverbio *casí* reforzando ese proceder marcado por la *desorientación* y construyendo un oxímoron. Es posible relacionar este modo de enunciar cuidadoso, delicado, y en contrasentido, con la concepción misma de poesía como *epistemología del no saber*, que Negroni ha proporcionado reiteradamente en sus entrevistas. La escritura del poema resulta un tránsito doloroso, una fatigosa labor de búsqueda en la que el yo poético expresa *alguna vez, tal vez, podré sobrevenirme*, un verbo impersonal aplicado a sí misma para dar cuenta del deseo de acceder a la dimensión de lo indecible. De allí también la aparente contradicción entre dolor por las limitaciones del lenguaje y las alegrías ínfimas, mínimas que posibilitan a veces vislumbrar cierta luz, cierta coincidencia. *Sobrevenirme*



tiene que ver con esa epifanía a la que se aspira ingresar y que siempre es fugaz, escasa, insuficiente. Seguidora de la máxima acuñada por Samuel Beckett, Negroni postula que lo interesante de este fracaso es su condición de perfectible, de lograr mejores aproximaciones.

En los poemas “Límites” y “Decepciones” puede reconocerse también, bajo diferentes modulaciones, ese intento de formular una definición de poesía, de trazar una poética o plantear una concepción de la escritura. Daría la impresión de que ellos despliegan imágenes que dan cuenta del empeño puesto por el sujeto poético para procurar y procurarse un modo de comprensión de la propia búsqueda emprendida al momento de escribir. El primero de esta serie, “Límites”, delimita dos espacios. Uno de ellos corresponde a la comarca del *afuera*, donde sitúa al mundo con sus *tales ansias de pertenencia a nadie* y sus *tales vestigios de insuficiencia*, calificaciones que remiten a una percepción de una realidad exterior carente de un sustento en sí misma, marcada por la privación y la carencia, en una imposibilidad de bastarse a sí en su existencia, que produce mudez en el sujeto poético. El otro territorio, el de adentro, es donde existen los *cofres diminutos*, metáfora que representa al poema y su *esfuerzo inmenso, una gran conversación con Dios*. El dominio del poema se define por su vocación de absoluto, nombrado en la figura de Dios, cuyo efecto genera ambivalencia en el sujeto poético: *deslumbramiento*, por la incandescencia del instante, y *hambre* por lo precario de esa conexión. La mudez ante el mundo y la actividad poética como búsqueda de sentido encuentra, sin embargo, *límites*, en la medida en que la dimensión a la que se logra acceder es siempre fugaz y nos devuelve al estado de carencia.

Dentro del mismo campo semántico que el primer poema, aunque sin ese destello breve que se entrevé, “Decepciones” recoge esa falta de ligazón del lenguaje con las cosas: *Lo que se desactiva nunca más volverá a ser*, expresa en su primera frase. Prevalece aquí la ineficacia de la *lucidez* y del alfabeto, la palabra *no puede combatir su propia oscuridad* y no existen posibilidades de restablecer el enlace perdido. Proliferan en el poema las partículas de negación nunca, *ninguna*, *no*. La imagen dickinsoniana de la alondra, cuyo canto delinea un símil de la poesía, de la escritura, adquiere en Negroni nuevas resonancias. Como ha analizado Iriarte (2018), la imagen de esta ave, y también la de la oropéndola, aparecen en algunos poemas de Dickinson, que podrían interpretarse en términos de *ars poética*. En la apropiación, Negroni conserva esta metaforización, si bien su

caracterización de *amotinada* enfatiza ese camino a contrapelo de la escritura, que *desoye conveniencias* y se asocia con la falta, *lo incurable* que pretende suturar. Si Dickinson, como ha notado Iriarte, pone en escena un escéptico que cuestiona el origen del canto, el sujeto poético en este poema está habitado por la decepción, respecto de una palabra iluminada, esa que puede hilvanarse al mundo. Por último, cabría destacar que insubordinada como el ave es la sintaxis de este poema, por ejemplo, en la frase *hay por ningún lado*, se transgrede el uso gramatical para potenciar el sentido. En cuanto al verbo *coser*, un verbo estrechamente vinculado a la actividad que rodea a la escritura dickinsoniana, se asocia aquí a la sanación de una herida incurable, un nuevo y sorprendente oxímoron.

Esta posición de búsqueda de un más allá del lenguaje, de restablecer la ligazón con lo absoluto, acerca, de la manera más raigal, la poesía de Negroni a la de Dickinson, en torno de quien existe una muy establecida tradición crítica que la ha calificado como un ser enigmático, creando una imagen persistente de ella como poeta mística o sibilina que intuía más que pensaba, autora de una poesía “impenetrable” e “incomprensible” (Deppman, Noble y Stonum, 2013).<sup>1</sup> El poema dickinsoniano 958, impregnado por los debates imperantes a mediados del siglo XIX cuando la geología ponía en cuestión las verdades de la fe, y preparaba el camino a las teorías evolutivas, “muestra la tendencia de Dickinson a mirar a la ciencia para que corrobore su esperanza de inmortalidad” (Eberwein, 2013).<sup>2</sup>

Nos conocimos como Destellos —Piedras Divergentes

Lanzadas en diversos —caminos dispersos—

Nos separamos como la Piedra Central—

Nos desbastaron con una Azuela—

Perdurando en la Luz que Llevamos

Antes de Sentir la Oscuridad—

Lo sabíamos por el cambio en sí

---

<sup>1</sup> Traducción propia.

<sup>2</sup> Traducción propia.

Y ese Destello etéreo. (Traducción de González, 2020, p. 72)

El plural del poema expresa el sentir de una humanidad que ha recorrido desde épocas lejanas, que pese al *cambio* y sentir la Oscuridad, está habitada por un *Destello etéreo*. Lo geológico funciona como un subtexto para revalidar la sed de *eternidad*.

Del recorrido por este poema de Dickinson, puede apreciarse la presencia de esas palabras y poses, que Negroni se apropia para llevar hacia problemáticas que la obsesionan a ella. La angustia dickinsoniana por la trascendencia del ser equivale a la desazón de Negroni por el lenguaje, en ambos casos expresada a través de un juego entre luz y sombra, metáforas que operan para adentrarse en el misterio de lo oculto. Tienen en común el despliegue de un trabajo de condensación sobre sus respectivas escrituras que, como indica Susan Howe (2020), fuerzan al lector “a percibir de otra manera (...) a través de un impacto y la reducción de lo ordinario” (p. 73). Consiste en un instante en el que los significados convencionales son desmantelados y trascendidos.

## Conclusión

En palabras de Negroni (2018), este nuevo poemario es “homenaje y desmesura” (*Página 12*) respecto de Dickinson. Esa admiración y reconocimiento subyacen en la apropiación del yo poético de su par de Amherst —por ejemplo, en el poema “Biografía”, Negroni (2017) juega con adoptar la identidad de su antepasada: “Me llamo Emily. Nací en Nueva Inglaterra, un 10 de diciembre muy blanco y altivo, y otra vez blanco” (p. 12)—, de los objetos de su mundo imaginario —abejas, aves, jardín, insectos y su círculo de afectos, Dios, la Muerte—, modos de entender la poesía, que analizamos en su ars poética, y la imitación de su particular transgresión de la sintaxis, las combinatorias incompatibles y el particular uso de los signos de puntuación y mayúsculas acorde a las necesidades expresivas. Esto se sustenta en la postura de Negroni respecto de la palabra como puente cuando, al referirse a la cita, señala que citar, apropiarse, le permite traer a su territorio cómplices, poses que la autorizan a decir, porque la literatura no se hace de la nada, sino que una reescritura constante. Desmesura porque *Archivo Dickinson* (2017) desborda, excede tales apropiaciones en sí para crear algo nuevo que se diferencia y conserva a su vez su modelo. Eso que

excede es la inscripción en la palabra de sus propias inquietudes, un gesto en el que reside el doblez de la enunciación. La obra poética dickinsoniana se convierte entonces en un intertexto de referencia, sujeta a reformulaciones. Negroni inscribe en los elementos constitutivos del universo dickinsoniano una búsqueda personal sin que la voz la lejana poeta de Amherst se pierda sino, por el contrario, sea evocada en la nueva creación.

## Referencias

- Deppman, J., Noble, M. y Stonum, G. L. (2013). Introduction. En Deppman, J., Noble, M. y Stonum, G. L. (Eds). *Emily Dickinson and Philosophy*. New York: Cambridge University Press.
- Díaz, J. P. (2013). Prólogo, La poesía de Emily Dickinson. En Díaz, J. P. *Emily Dickinson, 50 poemas. Traducción Amanda Berenguer*. (pp. 1981-82). Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura, Biblioteca Nacional de Uruguay.
- Eberwein, J. D. (2013). Outgrowing Genesis? Dickinson, Darwin, and the Higher Criticism. En Deppman, J., Noble, M. y Stonum, G. L. (Eds). *Emily Dickinson and Philosophy* (pp. 47-67). New York: Cambridge University Press.
- Friera, S. (2018). No pude sustraerme a la tentación. En *Página 12*. 23 de abril. Disponible en [https://www.pagina12.com.ar/109846-no-pude-sustraerme-a-la-tentacion?qclid=EA1aIQobChMI4POX8Yzn-QIV409IAB3RawfYEAMYAiAAEgl0KPD\\_BwE](https://www.pagina12.com.ar/109846-no-pude-sustraerme-a-la-tentacion?qclid=EA1aIQobChMI4POX8Yzn-QIV409IAB3RawfYEAMYAiAAEgl0KPD_BwE)
- Iriarte, F. (2018). El escéptico y las aves. *XLVIII Jornadas de Estudios Americanos*. Trabajos generales. Disponible en <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/charla/J2016/paper/view/3541/2268>
- Iriarte, F. (2019). El “taller Dickinson” de María Negroni: ensayo, traducción, poesía. En *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*. Año V, n° 9, segundo semestre de 2019, 33-39. Disponible en <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/eljardindelospoetas/article/view/3807>
- Negroni, M. (2016) Emily Dickinson. La miniatura indancescente. En Negroni, M. *El arte del error* (pp. 59-63). Madrid: Vaso Roto Ediciones.
- Negroni, M. (2017). *Archivo Dickinson*. Buenos Aires: La bestia equilátera.
- Howe, S. (2020). *Mi Emily Dickinson*. Tr. Ana R. González Matute. Santiago de Chile: Bisturí 10.

María Carolina Sánchez es Profesora, Licenciada y Doctora en Letras, egresada de la Universidad Nacional de Tucumán. Se desempeña como Profesora Adjunta a Cargo en la cátedra de Literatura Extranjera I: Anglosajona (UNT). Es, además, Investigadora Adjunta (CONICET), autora de artículos difundidos en revistas nacionales y extranjeras.

**Correo electrónico:** [caro\\_mcs@hotmail.com](mailto:caro_mcs@hotmail.com)

Cecilia Testa es Traductora en inglés (IES en Lenguas Vivas “Juan Ramón Fernández”), estudiante avanzada de la Licenciatura en Lengua Inglesa con Orientación en Literatura y Cine, Escuela de Humanidades, Universidad Nacional de San Martín.

**Correo electrónico:** [soyceciliatesta@gmail.com](mailto:soyceciliatesta@gmail.com)

## “El elefante en la sala” y “la rana en el caldero”.

Las expresiones metafóricas en los documentales ambientalistas *El Planeta de los Humanos* (EEUU, 2019) y *Punto de No Retorno* (Argentina, 2021)

## “The elephant in the room” and “The frog in the pan.”

The metaphorical expressions in the environmental documentary films *Planet of the Humans* (USA, 2019) and *Punto de No Retorno* (Argentina, 2021)

Amancay Sansiñena  
Facultad de Lenguas, UNC

### Resumen

Jeff Gibbs en *El Planeta de los Humanos* (2019) y Sergio Federovisky en *Punto de No Retorno* (2021) entrevistan a científicos, políticos y ambientalistas para demostrar que el impacto humano en nuestro planeta se evidencia en el cambio climático generado por el calentamiento global debido a la sobrepoblación, el consumo excesivo y el crecimiento económico basado en combustibles fósiles. Ambos documentalistas argumentan que, si bien el medioambiente y el desarrollo sustentable integran la agenda política mundial y de las ONGs ecologistas, las emisiones de gases de efecto invernadero crecen como consecuencia del modelo de producción impuesto por los países centrales. Para Gibbs “el elefante en la sala”, el asunto del que no se habla, son los banqueros, los industriales, los políticos y los activistas ambientales enfocados en la tecnología verde quienes por beneficio económico manipulan a la población, creando la ilusión de la energía verde, de las fuentes de energía renovable, y los biocombustibles, aunque tampoco son renovables ni sostenibles. Según Federovisky nosotros somos “la rana en el caldero” que no advertimos los cambios a nuestro alrededor, inmersos en algún estadio del aumento de temperatura del planeta Tierra y podemos sucumbir si como ciudadanos no contamos con la información necesaria que nos permita tomar buenas decisiones. Es decir, ser una sociedad con capacidad de intervención para que los 15 países responsables del 75 por ciento de las emisiones de gases de efecto invernadero a nivel mundial dejen de elevar la temperatura del planeta.

**Palabras clave:** energía verde, cambio climático, metáfora, documental

### Abstract

Jeff Gibbs in *Planet of the Humans* (2019) and Sergio Federovisky in *Punto de No Retorno* (2021) interview scientists, politicians and environmental activists to expose the human impact in our planet reveals climate change is generated by global warming due to overpopulation, excessive consumerism and economic growth based on fossil fuels. Both documentarists argue that even though the environment and sustainable development are part of the world political agenda and of the ecologist NGO's, greenhouse gasses emissions grow as a consequence of the production model imposed by central countries. Gibbs considers “the elephant in the room”, the issue we do not talk about, are bankers, industrialists, politicians and environmental activists focusing on green technology who because of economic benefit manipulate the population and create the green energy, the renewable energy sources and the biofuels illusion even though they are neither renewable nor sustainable. Federovisky believes we are “the frog in the pan” that does not notice the changes around us, immersed in some stage of temperature rise on planet earth and that we could perish if we, as citizens, do not have the necessary information to take the correct decisions. That is to say, become a society with the capacity to intervene so the 15 countries responsible of the 75 percent of greenhouse gasses emissions worldwide stop rising the temperature of the planet.

**Keywords:** green energy, climate change, metaphor, documentary film

Los grandes eventos biológicos y geológicos que ha experimentado la Tierra desde su formación, más de 4.500 millones de años atrás, hasta el presente, han dejado sus huellas en los estratos de las rocas de la superficie terrestre. La geología estudia esas transformaciones ocurridas a lo largo del tiempo y las divide en unidades de tiempo geológicas que clasifica en eras, períodos, épocas y edades. Esos análisis han llevado a establecer que desde hace unos 12.000 años el planeta y todos los seres que vivimos en él estamos transitando la era cenozoica, la última etapa del período cuaternario, la época del *holoceno*; esto es desde el final de la Edad de Hielo y a partir del surgimiento de la civilización actual con el Homo Sapiens. Durante estos últimos milenios, la vida animal y vegetal no ha evolucionado significativamente, pero sí se han producido considerables cambios en la distribución de los seres vivos a partir de la migración y el asentamiento del ser humano en los continentes, con el desarrollo de la agricultura primero y luego, desde la segunda mitad del siglo XVIII, con la llamada Revolución Industrial y el auge del capitalismo hasta nuestros días.

Inicialmente, la expansión de la industria en ámbitos urbanos y del comercio internacional fue promovida por la máquina de vapor que usaba el carbón como combustible tanto para la maquinaria industrial como en trenes y barcos. Posteriormente, la explotación de otras fuentes de energía como el gas, el petróleo o la electricidad, y materiales como el acero permitieron el desarrollo de nuevos sistemas de transporte (el avión, el automóvil, modernas máquinas de vapor), el impulso de medios de comunicación (el teléfono y la radio) y la producción masiva de bienes manufacturados. En la actualidad, el avance de las tecnologías de la comunicación y el uso de Internet, como la implementación de la energía nuclear y de las llamadas energías verdes renovables, a saber, biomasa, eólica, geotérmica, hidroeléctrica y solar, entre otras, expanden la industria y el comercio transnacional.

Para la biología, este desarrollo de la civilización en los últimos 250 años ha ocasionado profundos cambios en el medio ambiente debido a la acelerada extinción de plantas y animales, la contaminación y el extractivismo. La acción humana en este corto tiempo geológico ha provocado un cambio climático y una crisis ecológica que desde comienzos del nuevo milenio motiva a científicos de diversas disciplinas y a creadores de diferentes expresiones estéticas a comprometerse con la ecología política. Los referentes del pensamiento ambiental promueven una agenda científica, política y cultural centrada en los riesgos tecnológico-industriales, las desigualdades en el acceso a los recursos y la protección del medio ambiente. Es por ello que el químico neerlandés Paul Crutzen acuñó el término *Antropoceno* en el año 2000 para nombrar la nueva época geológica marcada por el impacto

del ser humano sobre la Tierra. Sin embargo, dos historiadores medioambientales, el sueco Andreas Malm y el estadounidense Jason Moore en 2009 plantearon sustituir dicha denominación por la de *Capitaloceno*, ya que consideran que el conjunto de la humanidad no es responsable de la destrucción ecológica del planeta, sino el modelo político, económico y social imperante.

En este ensayo, utilizamos dos conceptos de la bióloga y filósofa norteamericana Donna Haraway y de la antropóloga estadounidense Anna Tsing, *Plantacionoceno* (creado colectivamente por ellas y otros pensadores en 2014), y Chthuluceno (propuesto por Haraway, 2014) para analizar dos documentales: *El Planeta de los Humanos*<sup>1</sup> (2019) de los realizadores norteamericanos Jeff Gibbs y Michael Moore, y *Punto de No Retorno*<sup>2</sup> (2021) del biólogo argentino Sergio Federovisky. En estos textos culturales, además, estudiamos las expresiones metafóricas “el elefante en la sala” y “la rana en el caldero” utilizadas en relación a la crisis medioambiental denunciada en ambas películas cinematográficas.

Jeff Gibbs al igual que Sergio Federovisky entrevistan a científicos, políticos, líderes ambientalistas y ciudadanos preocupados por su entorno para demostrar que el impacto humano en el planeta Tierra se evidencia en el cambio climático como consecuencia del calentamiento global debido a la sobrepoblación, el consumo excesivo y el crecimiento económico basado en los combustibles fósiles. Ambos documentalistas argumentan que, si bien en las últimas décadas el medioambiente y el desarrollo sustentable son parte de la agenda de la política mundial y de las ONGs ecologistas, las emisiones de gases de efecto invernadero han crecido exponencialmente como consecuencia del modelo de producción impuesto por los países centrales de occidente y de oriente. Los dos filmes realizan una ecocrítica al biopoder estatal y a los organismos internacionales por su falta de estrategias de lucha y de políticas de concienciación para afrontar la crisis climática, como también a las organizaciones ambientalistas no gubernamentales por aceptar el financiamiento de grandes corporaciones que usan el discurso de las energías verdes renovables como excusa para continuar con sus prácticas extractivistas de explotación para seguir acumulando capital.

Para los científicos entrevistados en el film documental por Jeff Gibbs “el elefante en la sala”, la cuestión de fondo que está a la vista de todos, pero sobre la que nadie dice nada es la sobrepoblación mundial, la cantidad de seres humanos usando demasiados recursos a gran velocidad. El realizador Gibbs (2019) introduce este tema señalando que: *“aunque cada experto con el que hablé se toma el cambio climático seriamente, todos querían que prestara*

---

<sup>1</sup> <https://planetofthehumans.com/>  
<https://www.youtube.com/watch?v=Zk11vl-7czE>

<sup>2</sup> <https://pdnr.fundacionambienteymedio.org/streaming/?nocache=20210618160231>  
<https://www.youtube.com/watch?v=3Y3gUW90mUY>



*atención al mismo problema subyacente.*" (traducción propia) El antropólogo Steven Churchill explica que *"Como una comunidad global, realmente con lo que tenemos que comenzar a lidiar es con el asunto de la población"* (traducción propia). En esta línea, la antropóloga Nina Jablonski explicita que *"El crecimiento de la población continúa siendo no el elefante, sino la manada de elefantes en la sala. Tenemos que controlar nuestra capacidad de consumo porque no somos buenos para restringirla y hay un consumo de recursos desenfrenado."* (traducción propia) A lo que Steven Churchill agrega "ahora un gran porcentaje de ese consumo es suministrado por la agricultura industrial, que está subsidiada por el petróleo. Y no es sostenible. [...] Y no hay marcha atrás." (traducción propia). En el libro *Seguir con el problema: generar parentesco en el Chthuluceno* Donna Haraway propone:

El Chthuluceno necesita un eslogan, al menos [...] propongo "¡Generen parientes, no bebés!". Generar-y reconocer-parientes es quizás lo más difícil y urgente. (p.157)

[...] Mi propósito es hacer que "pariente" [kin] signifique algo diferente/algo más que entidades ligadas por sus ancestros o su genealogía. [...] Generar parientes es generar personas, no necesariamente como individuos o como humanos. (p.158)

[...] Quizás de aquí a un par de siglos, las personas de este planeta puedan ser otra vez dos o tres mil millones y, al mismo tiempo, ser parte de un mayor bienestar para seres humanos diversos y otros bichos, en tanto medio y no solo como fines. (Haraway, 2016, p.159)

Según Jeff Gibbs "el elefante en la sala", el asunto del que no se habla, son los banqueros, los industriales, los políticos y hasta los activistas ambientales que se han enfocado en la solución de la tecnología verde por beneficio económico y han manipulado a la población, creando la ilusión de la energía verde, de las fuentes de energía renovable: la eólica, la solar, y la biomasa y los biocombustibles a partir de árboles, algas y grasa animal, aunque tampoco sean renovables ni sostenibles. El documentalista Gibbs (2019) presenta su argumento diciendo *"Creo que la cuestión de la biomasa es inviable. Solo encontré un líder ambientalista dispuesto a rechazar la biomasa y los biocombustibles."* (traducción propia) La física y filósofa Vandana Shiva comenta:

Entonces, estamos hablando de una antigua economía del petróleo tratando de mantenerse ahora mediante otro material crudo, el planeta verde. La única razón por la que el maíz y la soja han sido plantados como biocombustible en este país (EEUU) es por los subsidios que lo hacen rentable. Creo que la gran crisis de nuestro tiempo es que nuestras mentes han sido manipuladas para darle poder a los engaños. Cambiamos la medida del crecimiento no en términos de enriquecimiento, sino en cómo la vida es destruida. (traducción propia)

Jeff Gibbs (2019) concluye que:

La razón por la que [los multimillonarios, los banqueros, y las corporaciones] no están hablando de sobrepoblación, consumo y del suicidio del crecimiento económico es que sería malo para el negocio. Especialmente la forma de capitalismo que domina el mundo. Ahora escondido bajo una fachada verde.

En el texto ya mencionado de Donna Haraway (2016), la autora plantea que

[...] los seres humanos no son los únicos actores importantes en el Chthuluceno, con todo el resto de seres [...] El orden ha sido retejido: los seres humanos son de y están con la Tierra, y los poderes bióticos y abióticos de esta Tierra son la historia principal. (p.95)

[...] El Chthuluceno, todavía inacabado, debe recolectar la basura del Antropoceno, el exterminismo del Capitaloceno; trocear, triturar y apilar como un jardinero loco, hacer una pila de compost mucho más caliente para pasados, presentes y futuros aún posibles. (Haraway, 2016, p.98)

Sergio Federovisky considera que nosotros somos “la rana en el caldero” ya que no advertimos los cambios que se van produciendo poco a poco a nuestro alrededor, en la cotidianeidad, sino que estamos inmersos en algún estadio del aumento de temperatura del ámbito que nos contiene, o sea, la Tierra y para advertirnoslo Federovisky (2021) se vale de la metáfora de la rana:

El ejemplo de la rana nos habla de una presunta adaptación inicial positiva a la situación que se le presenta al anfibio. Se va adecuando y sobrevive solo hasta que el aumento de la temperatura se lo permite. Pero en el extremo, habla de todo lo contrario de la adaptación, porque la rana se muere. Eso no es adaptación, eso es sucumbir frente a una realidad adversa, adaptarse habría sido escapar, cuando ya las condiciones no permiten su habitabilidad. [...] Nosotros somos la rana. ¿Por qué? Porque todo aquello que pasa en términos climáticos lo vamos viendo como algo propio del clima, algo que pasa más allá de nosotros, como la hornalla para la rana, y lo que no estamos viendo es que, en verdad, son todos pequeños pasos del aumento sistemático de la temperatura del recipiente en el que estamos metidos, el planeta. Y al igual que a la rana, lo peor que nos puede pasar es la falta de información, las respuestas que nos permitan saber cómo evitar que esa olla se siga calentando.

En su libro *The mushroom at the end of the world* Anna Tsing afirma que

[...] El clima mundial está fuera de control y el progreso industrial ha demostrado ser mucho más mortal para la vida en la Tierra de lo que nadie imaginaba hace un siglo. [...] Y no es solo que podría temer una racha de nuevos desastres [...] la precariedad una vez parecía el destino de los menos afortunados. Ahora parece que todas nuestras

vidas son precarias [...] ahora, muchos de nosotros, en el norte y el sur, afrontamos la condición del problema sin fin. (Tsing, 2015, pp.1-2, traducción propia)

Sin lugar a dudas, Sergio Federovisky explicita que podemos sucumbir frente a esta realidad adversa si como ciudadanos no contamos con la información necesaria que nos permita tomar buenas decisiones. Es decir, ser una sociedad con capacidad de intervención para que los culpables de las emanaciones de gases de efecto invernadero a nivel mundial dejen de elevar la temperatura del planeta. Federovisky (2021) afirma que:

[...] Algunos dicen que hace falta conciencia, aunque lo que más nos permite tomar buenas decisiones es la información.

[...] No nos hagamos trampas, nosotros no somos la rana, no somos simplemente víctimas, sino que somos una sociedad con capacidad de intervención, de transformación de la naturaleza, solo basta ver cómo la empeoramos; somos la rana prendiendo el fuego y tirándose adentro. Un suicidio colectivo como el de una secta adoradora del consumismo que finalmente la consume. Ahora bien, ¿la sociedad entera es la rana, o hay ranas que deciden y ranas que obedecen? Ranas culpables y ranas víctimas, si solo 15 países son responsables del 75 por ciento de las emisiones de gases de efecto invernadero y apenas cuatro países China, EEUU, India y Rusia concentran la mitad de las emisiones, ya no se puede seguir hablando de todos, o de nosotros, o de la humanidad.

[...] Nosotros actuamos como la rana, pero no somos una rana, somos una sociedad, tenemos la capacidad de mirarnos y descubrir en qué situación estamos. Si se logra tomar conciencia colectiva y transformarla en acciones concretas a través de los mecanismos sociales, no solo de los individuales, sino institucionales, quizás haya una chance. Estamos cerca del punto de no retorno, tras el cual, volver a la situación anterior es imposible.

En el texto arriba citado de Anna Tsing, la autora expone que

La bomba en Hiroshima cambió las cosas. Repentinamente tomamos conciencia de que los humanos podían destruir la habitabilidad del planeta – intencionalmente o no. Esta concientización solo aumentó cuando supimos acerca de la contaminación, de la extinción en masa y del cambio climático. [...] ¿con qué clases de alteraciones humanas podemos vivir? Pese a hablar de sustentabilidad, ¿cuánto cambio tenemos para heredarle un medio ambiente habitable a nuestros descendientes multiespecies? (Tsing, 2015, p.3, traducción propia)

Para Anna Tsing y Donna Haraway entre otros, el concepto de Plantacioceno incluye el flujo de personas y seres, entiende todo el entramado en las plantaciones: los humanos, las plantas, los animales, los microbios y organismos que sostienen la reproducción de la

biodiversidad o que, por el contrario, la quebrantan y crean paisajes homogéneos a partir de la explotación y el extractivismo. De esta forma se amplía el enfoque incorporando a otras especies no humanas.

Como conclusión, ambos documentales nos desafían a informarnos objetiva y científicamente para tomar conciencia de la verdadera situación del planeta en el contexto de la crisis medioambiental y climática que estamos atravesando para actuar a tiempo, antes del punto de no retorno porque no hay marcha atrás. Nociones como las de Plantacioceno y Chthuluceno de Haraway y Tsing nos guían en esa tarea para superar los límites del Antropoceno y complementar al Capitaloceno, los conceptos propuestos previamente por otros autores.

### Referencias

Federovisky, S. (2021). *Punto de No Retorno*. Documental. Argentina

Gibbs, J. (2019). *Planet of the Humans*. Documental. Estados Unidos.

Haraway, D. (2016). *Seguir con el problema: generar parentesco en el Chthuluceno*, Durham: Duke University Press.

Tsing, A. (2015). *The mushroom at the end of the world*, Princeton: Princeton University Press.

**Amancay Sansiñena** es profesora de Lengua Inglesa y Licenciada en Lengua y Literatura Inglesa (FL, UNC). Magíster en Lenguajes e Interculturalidad (FL, UNC). Integra el equipo de investigación SeCyT/UNC: Imaginarios medioambientales en narrativas del Antropoceno: Tensiones y perspectivas. Ex becaria de Intercambio de Máster en Estudios Latinoamericanos (2013/ 2014) en la Universidad de Salamanca, España.

**Correo electrónico:** [amancay.sansinena@unc.edu.ar](mailto:amancay.sansinena@unc.edu.ar)

# En los márgenes: las notas al final en *La broma infinita*, de David Foster Wallace

## In the Margins: the Endnotes in David Foster Wallace's *Infinite Jest*

Nancy Viejo

Universidad de Buenos Aires

Universidad Nacional de Córdoba

### Resumen

El uso del paratexto como las notas al final en la obra de David Foster Wallace, han sido objeto de estudio e investigación tanto por la crítica especializada como por el ámbito académico. Durante su vida, el mismo autor ha debido confrontar a editores, así como justificarse ante la crítica y sus lectores en relación con la utilización profusa de recursos paratextuales. Su obra más famosa, *La broma infinita* (1996), presenta un caso paradigmático en relación a las digresiones que se presentan en sus recursos paratextuales, obligando al lector a un juego permanente de corte y reconexión, entrando y saliendo del mundo ficcional creado por la narración. Pero además, este recurso lleva al límite la estructura del género "novela", a la vez que expone de manera ambigua las categorías narrador/autor.

**Palabras clave:** David Foster Wallace, Paratexto, notas al final, *La broma infinita*, novela

### Abstract

The use of paratext, such as endnotes in David Foster Wallace's work, has been the object of study and research by both specialized critics and academics. During his lifetime, the author himself has had to confront editors, as well as justify himself before critics and his readers in relation to the profuse use of paratextual resources. His most famous work, *The Infinite Jest* (1996), presents a paradigmatic case in relation to the digressions presented in his footnotes, forcing the reader to a permanent game of cutting and reconnecting, entering and leaving the fictional world created by the narrative. In addition, this resource pushes the structure of the "novel" genre to its limits, while ambiguously exposing the narrator/author categories.

**Keywords:** David Foster Wallace, Paratext, Endnotes, *The Infinite Jest*, novel.

El uso del paratexto como las notas al pie y las notas al final en la obra de David Foster Wallace, ha sido objeto de estudio e investigación tanto por la crítica especializada como por el ámbito académico. Inclusive durante su vida, el mismo autor ha debido confrontar a editores, así como justificarse ante la crítica y sus lectores, en relación con la utilización profusa de estos recursos, ya que gran parte de su obra –de ficción y de no ficción–, se caracteriza por el uso habitual de este tipo de recursos paratextuales. Inclusive, como advierte Eva Dolo, las notas “marcaron cambios en la vida personal de Wallace -en su propia piel, de hecho- como

un asterisco tatuado”<sup>1</sup>. Con esta afirmación, la autora refiere a la anécdota de que Wallace convirtió su brazo en una “nota a pie de página viviente” al tachar el tatuaje del nombre de su novia “Mary”, al que agregó un asterisco bajo el símbolo del corazón, y luego sumó otro asterisco con el nombre de “Karen”, su futura esposa (Dolo, 2015, p. 78).

Pero volviendo a su obra, tenemos también como ejemplo su ensayo “Consider the Lobster”, donde Wallace utiliza el paratexto para proporcionar información sobre el Festival de la Langosta de Maine y la historia del consumo de langosta en Estados Unidos.

Sin embargo, en su obra más famosa, *Infinite Jest* (1996), *La broma infinita* en español, las notas al final, además de proporcionar información contextual o explicaciones sobre un aspecto mencionado en la narración, van mucho más allá, ya que –entre otras funciones– estas notas pueden ofrecer también perspectivas alternativas o contraargumentos a la voz narrativa principal (sobre temas como las adicciones, cuestiones que hacen al papel del entretenimiento en la sociedad, etc.). En este sentido, complejizan la estructura de la novela, ya que derivan en capas adicionales de información, brindando un efecto especial en la experiencia de lectura, que demanda la participación activa del lector.

De hecho, la novela ha sido calificada comúnmente como una novela “enciclopédica”, a causa de su extensión, la minuciosa atención prestada a los detalles, pero también, este adjetivo guarda relación especialmente con las digresiones, que presentan este caso especial de notas, ya que estos saltos e interrupciones a la lectura, algunas constan de pocas palabras, y otras pueden alcanzar varias páginas de extensión, y en ocasiones, inclusive reenvían a otras notas al final. El concepto de “novela enciclopédica” se refiere a los ensayos del crítico Edward Mendelson (1976), quien las definen como un intento de

representar la gama completa de conocimientos y creencias de una cultura nacional, a la vez que identifican las perspectivas ideológicas desde las cuales esa cultura

---

<sup>1</sup> Traducción propia. Original inglés: “Notes not only appear in the majority of his fictional and non-fictional writing, but they also marked changes in Wallace’s personal life – on his very skin, in fact – as a tattooed asterisk”

moldea e interpreta su conocimiento. Dado que son productos de una época en la que el conocimiento del mundo es mucho mayor de lo que cualquier persona puede abarcan, necesariamente hacen un uso extensivo de la sinécdoque. (Mendelson, 1976: 1269)<sup>2</sup>

Pero a pesar de este encasillamiento, las notas al final de *La broma Infinita* no se usan todas para proporcionar un tipo de dato “enciclopédico”, sino que también, abren al juego metaficcional al desplegar hilos de lectura yuxtapuestos y simultáneos.

Si bien no se trata de un uso habitual en la literatura, (que supone un uso moderado de este recurso) es claro que existen una serie de autores relevantes que influyen la obra de Foster Wallace, en lo que hace a este tipo de paratexto: podemos pensar sin dudas en *Moby Dick* (1851), de Herman Melville, aunque tenemos también un ejemplo más cercano, en el uso particular del paratexto que encontramos especialmente en *Pale Fire* (1962), (*Pálido Fuego*), de Vladimir Nabokov, novela en que el juego de lectura se plantea a través del recurso paratextual. Podemos encontrar otras influencias en *Giles Goat-Boy* (1966), de John Barth, (*Giles, el niño-cabra*), que presenta un uso ficcional de todos los recursos paratextuales, así como también, podemos encontrar ejemplos similares en la obra de John Updike y Thomas Pynchon.

*La broma infinita*, distingue la segunda etapa de la obra de David Foster Wallace, período que comienza luego de lo que él mismo describe como un agotamiento de los recursos de la metaficción que caracterizaban la literatura posmodernista, a la que consideraba autorreferencial y vacía (Foster Wallace, 2001). En este sentido, la novela articula, a fines de la década del 90, las características del maximalismo posmoderno en la línea de John Barth y Thomas Pynchon, con la sensibilidad de las nuevas generaciones de escritores, que tiempo después se ha distinguido –entre otros– con el término metamodernista.

---

<sup>2</sup> Traducción propia. Original inglés: Encyclopedic narratives all attempt to render the full range of knowledge and beliefs of a national culture, while identifying the ideological perspectives from which that culture shapes and interprets its knowledge. Because they are products of an era in which the world's knowledge is vastly greater than any one person can encompass, they necessarily make extensive use of synecdoche. (Mendelson, 1976: 1269)

Si bien es cierto que no nos corresponde juzgar otra cosa sino el resultado final, cabe destacar que la novela presenta un caso paradigmático en relación a este tema ya que, la gran cantidad de notas al final tuvo que ver en principio, con el problema que representaba para su editor, Michael Pietsch, la publicación de una obra que consideraba demasiado extensa. Es decir, que la gran cantidad de notas fue la combinación de un recurso técnico literario con una solución para la comercialización de la obra.

En efecto, los adelantos que Foster Wallace le había presentado a principios de 1993, le revelaron a Pietsch el desafío que constituiría llevar a un tamaño viable desde el punto de vista comercial, la publicación de esta novela. Además de someter el texto a recortes y reformulaciones, el autor propone también una solución muy afín a su estilo: transformar parte del texto en notas al final, lo que, al permitir la utilización de un tamaño de fuente menor al cuerpo principal, permitiría ajustar la cantidad de páginas.

En abril de 1994, presentó la idea a Pietsch y agregó: "Me he apegado intensamente a esta estrategia y lucharé con mis veinte garras para preservarla". Explicó que las notas finales "me permiten hacer que la lectura del texto primario sea más fácil, a la vez 1) permitiendo un estilo discursivo, autoritario intrusivo sin *Finneganizar* la historia, 2) imitar la inundación de información y el sistema de clasificación de datos que espero sea una parte aún mayor de vida de los Estados Unidos dentro de 15 años. 3) Tener mucha más verosimilitud médico/técnica 4) permitir/hacer que el lector vaya literalmente en forma física 'de ida y vuelta' quizá imitando simpáticamente algunas de las temáticas de la historia. . . 5) sentir emocionalmente como que estoy satisfaciendo tu pedido de comprimir el texto sin sacrificar una cantidad enorme de cosas". También dijo: "Por favor nada de esto es hipertexto, pero parece interesante y la mejor manera de lograr el pulido e inclinación que quería a la trama"<sup>3</sup>. (Max, 2009)

---

<sup>3</sup> Traducción propia. Original inglés:

In Bloomington, Wallace struggled with the size of his book. He hit upon the idea of endnotes to shorten it. In April, 1994, he presented the idea to Pietsch, adding, "I've become intensely attached to this strategy and will fight w/all 20 claws to preserve it." He explained that endnotes "allow . . . me to make the primary-text an easier read while at once 1) allowing a discursive, authorial intrusive style w/o Finneganizing the story, 2) mimic the information-flood and data-triage I expect'd be an even



Finalmente, el editor lo convence de organizar el paratexto en notas al final, ya que facilitaría la lectura, y la primera edición de la novela sale a la luz en 1999, con 1079 páginas de las cuales, 97 corresponden a las 388 notas al final.

Una interpretación posible de las notas al final de *La broma Infinita*, se inclina a percibir en ellas una parodia a la crítica académica, ya que en cierto sentido “confían en la tradición académica de notación a la que hacen referencia, pero también se burlan de las pretensiones de dicha referencia” (Forster, 2009). Tenemos por ejemplo notas con fórmulas químicas como la “8” y la “9” –difíciles de comprender si no se es experto en esta disciplina– las notas pueden dar detalles sobre funcionamientos de antidepresivos, pero también llegan a brindar información deportiva. Ciertas veces proporcionan detalles adicionales sobre la creación de la película llamada “el entretenimiento” (una película tan adictiva que provoca la muerte por deshidratación e inanición de sus espectadores) ayudando al lector a comprender la importancia esta cuestión que resulta central de la trama. Existen muchas notas que aclaran las siglas, como el caso de la “23”, sobre “la prestigiosa institución gubernamental ONR” (p. 82), donde se aclara que es la “Oficina de Investigación Naval, Departamento de Defensa de Estados Unidos”, a la que luego le sigue la famosa nota “24”, que a su vez tiene cinco subnotas, conteniendo la extensa filmografía ficcional de James O. Incandenza, correspondiente a sus “doce años de actividad como director”. Esta nota, que llega a ocupar diez carillas en su versión en español, y supera las ocho en su versión en inglés, incluye los resúmenes de la trama y los aspectos de la producción de setenta y ocho películas, muchas de ellas inacabadas. Otras, como las notas “39 (b)”, “45”, “173” y la “302 (a)” reenvían todas a la compleja nota “304”, que incluye a su vez otras subnotas con diversos niveles de datos, y se extiende a lo largo de varias páginas.

---

bigger part of US life 15 years hence. 3) have a lot more technical/medical verisimilitude 4) allow/make the reader go literally physically ‘back and forth’ in a way that perhaps cutely mimics some of the story’s thematic concerns . . . 5) feel emotionally like I’m satisfying your request for compression of text without sacrificing enormous amounts of stuff.” He also said, “I pray this is nothing like hypertext, but it seems to be interesting and the best way to get the exfoliating curve-line plot I wanted.” Pietsch countered with an offer of footnotes, which readers would find less cumbersome, but eventually agreed (Max, 2009).

Pero además de este efecto paródico, las notas derivan en un efecto de desdoblamiento del narrador al introducir un nuevo tipo de enunciador, más cercano a la figura del autor, que interviene con rigurosidad excesiva en temas teóricos, científicos, políticos, sociales y culturales en general.

El contenido de estas notas brinda diferentes niveles de información. En ocasiones, pueden llegar a resultar totalmente irrelevantes y, sin embargo, este tipo de notas, convive a la vez con otras que resultan fundamentales, ya que complementan parte de la trama. Por otra parte, otras notas llegan a funcionar como comentarios muy marginales, mientras que varias de ellas remiten a citas de obras ficticias, mientras que sobre otras puede afirmarse que resultan totalmente inútiles. Muchas de ellas cumplen el papel de “metacomentarios” sobre el mismo proceso de lectura e interpretación de la novela. En definitiva, al mejor estilo borgeano, estas notas producen una imagen especular de la figura del autor, y generan efecto recursivo en la trama.

Es decir, todo esto crea una estructura recursiva, casi laberíntica, que anima al lector a considerar la relación entre la novela, el autor y el propio acto de leer. Por lo tanto, se hace difícil pensar en una lectura sistemática, lineal, que organice una interpretación, lo que transgrede las formas tradicionales de lectura, y las posibilidades de construcción de sentido de una novela cuya trama, ya resulta de por sí, densa y difícil de seguir. Por otra parte, tampoco podemos encontrar en las funciones que este tipo de notas hayan podido tener en otras obras literarias, una explicación adecuada para la función de las notas al final en *La broma Infinita*, sobre todo tantas notas inútiles, en una novela ya de por sí, de una extensión considerable (Letzler, 2012). Por lo que se puede afirmar que se trata de una forma realmente inédita en la utilización de este recurso, con que el autor logra un enfoque único e innovador de la narración.

Lógicamente, existe la posibilidad de una lectura que ignore las referencias paratextuales, más aún, tratándose de notas al final. En verdad, parece evidente que las notas al final de un texto son un elemento secundario, y, por lo tanto, virtualmente prescindibles, quizás en cualquier tipo de texto; “pero es justamente esto lo que lo refuerza su carácter lúdico” (Burn,

2012); por lo que la hipotética lectura que prefiera omitirlas, estaría claramente evadiendo el juego planteado en el texto.

Es así que se puede deducir que el lector previsto por esta obra, se someta al influjo obsesivo que lo obliga a ir y venir cual entusiasmado Lönnrot a través del laberinto planteado por el sistema de anotación. Pero además, en varias oportunidades el mismo autor defiende su estilo fragmentado de escritura, y la utilización de las notas como la manera más fiel de mostrar cómo se constituye el pensamiento. En palabras de Foster Wallace:

Lo cierto es que las notas a pie de página son una parte programática fundamental de *La broma infinita*, y en cierto modo acabas conviniéndote en un adicto a ellas. [...] Y en cierto modo, creo que las notas a pie de página son mejores representaciones de patrones de pensamiento y patrones de hechos. Lo duro de las notas a pie de página es que son irritantes y requieren un pequeño trabajo extra, y por tanto o han de estar vinculadas o su lectura ha de ser divertida. (Burn, 2012: 123-124).

Este juego entonces, plantea “la interrupción del flujo con digresiones e interpolaciones que el lector ha de esforzarse en conectar entre sí y con la narración” (Burn, 2012: 62), obligando a alternar el plano de la narración propiamente dicha –la ficción–, con el de las notas paratextuales, un dispositivo que se presupone como complemento lógico en la construcción de sentido, en tanto se supone que debe servir para organizar la coherencia en relación con el “mundo”, además de que se instala como un elemento de prueba que ratifica la inserción de un discurso en un cuerpo fáctico de conocimiento, es decir, con una disciplina que la respalda. Pero –como se explicó–, la cantidad y diversidad de funciones que presentan los tipos de notas, subvierte la unidad del género “novela”, pone en evidencia la textualidad de lo real, a la vez que genera ambigüedad en el dispositivo narrador/autor.

Entonces, si bien algunos críticos sostienen que las notas tienen un propósito más bien funcional, otros apuntan a las características de la fragmentación, la intertextualidad y la disolución de los límites discursivos/ textuales, propio de la literatura posmoderna. Evidentemente, el tipo de uso autorreferencial que se hace de las notas al final, permite poner en evidencia naturaleza artificial de la obra. Es así que la lectura de la *Infinte Jest* guía la

interpretación metaficcional, como resultado de la interacción entre ambos planos materiales de la novela que se reenvían el uno al otro, y se materializa en el espacio intermedio entre la ficción y lo “real”. Pero muchas notas van más allá de esto, ya que a partir de ellas se desarrollan una amplia gama de temas, desde la historia del tenis hasta la naturaleza de la adicción, pasando por la filosofía de la conciencia. Estas discusiones tangenciales pueden abrir nuevas perspectivas a las cuestiones centrales de la trama, permitiendo acceder a otros niveles de comprensión, a la vez que crea nuevos desafíos para el lector.

## Referencias

- Burn, S. J. (2012). *Conversaciones Con David Foster Wallace*. Málaga: Pálido Fuego.
- Dolo, E. (2015). Too Much Fun. Endnotes in Infinite Jest. En R. Ahrens & K. Stierstorfer (Ed.) *Symbolism* 15. Berlin, München, Boston: De Gruyter. 75-100  
<https://doi.org/10.1515/9783110449075-006>
- Forster, C. (2009). On Endnotes and Infinite Jest. En C. Forster Blog. 25 de agosto.  
<http://cforster.com/2009/08/on-endnotes-and-infinite-jest/>
- Foster Wallace, D. (2001). E Unibus Pluram: Televisión y narrativa americana. En *Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer*. Barcelona. Mondadori.
- Foster Wallace, D. (2012). *Infinite Jest a novel*. Little, Brown & Co, Boston
- Foster Wallace, D. (2016). *La broma infinita*. Barcelona: Penguin Random House.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Tr. Cecilia Fernández Prieto. Madrid: Taurus
- Howard, J. (2011). The Afterlife of David Foster Wallace. En *The Chronicle Review*, January 06.  
<https://www.chronicle.com/article/The-Afterlife-of-David-Foster/125823/>
- Hutcheon, L. (1989). *The Politics of Postmodernism*. New York: Routledge.
- Letzler, D. (2012). Encyclopedic Novels and the Craft of Fiction: *Infinite Jest's* Endnotes. En *Studies in the Novel*, Vol. 44, No. 3, *David Foster Wallace: Part 1*. Fall. Johns Hopkins University Press, 304-324. <http://www.jstor.org/stable/23406575>

Lipsky, D. (2010). *Although of Course you end Becoming Yourself: A Road Trip with David Foster Wallace*, Broadway Books, New York.

Lyotard, F. (2000). *La Condición Postmoderna*. Madrid, Cátedra.

Max, D. T. (2009). The Unfinished. David Foster Wallace's struggle to surpass *Infinite Jest*. February 28 <https://www.newyorker.com/magazine/2009/03/09/the-unfinished>

McAffery, L. (1993). An expanded interview with David Foster Wallace. En S. J. Burn (ed.) *Conversations with David Foster Wallace*. University Press of Mississippi, 2012. (pp. 21-52).

Mendelson, E. (1976). *Narrativa enciclopédica: de Dante a Pynchon*. MLN . 91 (6): 1267-1275. doi: 10.2307 / 2907136 .

Moore, S. (2009). The First Draft Version of Infinite Jest. En *The Howling Fantods Blog*. 16 de Julio. <http://thehowlingfantods.com/dfw/the-first-draft-version-of-infinite-jest.html>

Nancy Viejo es Licenciada en Letras y Profesora en Letras, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como docente en Semiología (CBC) y la Cátedra de Literatura Norteamericana (Filo), Universidad de Buenos Aires. Integra como investigadora el proyecto de Globalización y Contrahegemonía, Centro de Investigación en Ciencias del Lenguaje de la Facultad de Lenguas, Universidad Nacional de Córdoba. Ha dictado cursos y seminarios especializados en Literatura estadounidense en distintas universidades y es autora de artículos de investigación sobre literatura y cultura estadounidense. Miembro de la Asociación Argentina de Estudios Americanos (AAEA).

**Correo electrónico:** [nancyviejo@hotmail.com](mailto:nancyviejo@hotmail.com)

# Elizabeth Bishop y María Negroni: dos formas de fidelidad en el poema “The Shampoo” y sus traducciones

## Elizabeth Bishop and María Negroni: two forms of fidelity in “The Shampoo” and its translations

Jesús Martín Exequiel Villagra

Cecilia Testa

Universidad Nacional de San Martín

### Resumen

Elizabeth Bishop fue una poeta norteamericana quien nunca publicó un poema sin estar ciento por ciento segura de la precisión de sus palabras y la fidelidad a la imagen evocada. Charles Simic (2006) hace referencia a la fidelidad y la precisión que obsesionaban a Bishop, y también menciona su habilidad para usar el lenguaje de una forma simple para crear poemas que, a primera vista, parecen sencillos y que cobran distintos sentidos a la hora de hacer un análisis minucioso. Tal es el caso de “The Shampoo”, último poema del libro *A Cold Spring* (1955). En su libro, *Una especie de fe* (2020), María Negroni, poeta, ensayista y traductora argentina, incluye a Elizabeth Bishop entre las poetisas sobre las que reflexiona y a quienes, luego, traduce. Incluye una segunda versión de “The Shampoo”, ya que la primera había sido publicada en *La pasión del exilio* (2007). En esta ponencia, buscaremos ahondar en el ejercicio de revisión de María Negroni, en las diferencias y similitudes entre ambas versiones del mismo poema, en pos de atender el paralelismo entre la práctica de escritura de Bishop y de traducción de Negroni. En otras palabras, este estudio comparativo analiza la forma en que Negroni, en su proceso de traducción y revisión, hace eco del modo de escritura trabajada de Bishop.

**Palabras clave:** Bishop, Negroni, fidelidad

### Abstract

Elizabeth Bishop was an American poet who never published a poem without being one hundred percent sure of the accuracy of her words and the fidelity to the image evoked. Charles Simic (2006) makes reference to the fidelity and accuracy that obsessed Bishop and he mentions her ability to use language in a simple manner to create poems that, at first sight, may seem straightforward and that may carry different meanings once a detailed analysis is carried out. Such is the case of “The Shampoo”, the last poem of *A Cold Spring* (1955). In her book *Una especie de fe* (2020), María Negroni, Argentine poet, essayist and translator, includes Elizabeth Bishop amongst the poets she reflects about and who she, then, translates. Includes a second version of “The Shampoo”, since the first one had been published in *La pasión del exilio* (2007). In this paper, we will aim at examining María Negroni’s revisionism, the similarities and differences between both versions of the same poem in order to highlight the parallelisms between Bishop’s writing and Negroni’s translation practices. In other words, this comparative analysis focuses on the way in which Negroni, in her translation and revision processes, may be echoing Bishop’s accurate writing.

**Keywords:** Bishop, Negroni, Fidelity

Exilio. Traducción. Fidelidad. Tres puntos de contacto entre Elizabeth Bishop y María Negroni. En el caso de Bishop, la poeta norteamericana nacida en 1911, el exilio o, mejor dicho, la búsqueda de un hogar fue fundacional en su vida y en su poética. Huérfana de padre a muy temprana edad y con una madre enferma a quien no volvió a ver después de los tres años, se podría decir que Bishop tuvo que construir su propia noción de *territorio*, su propio mapa, desde muy pequeña. No es casual, entonces, que sus poemas refieran, muchas veces, al entorno, a la geografía y los elementos que los conforman. También, se puede decir que Bishop coquetea con lo formal en los poemas, las rimas, en especial, porque es su modo de poner orden a aquello que es efímero, que se le escapa, como el viaje, la pérdida, la distancia. María Negroni, por su parte, nació en Santa Fe en el año 1951, vivió en la Argentina durante la última dictadura y emigró a los Estados Unidos tiempo después del retorno a la democracia. Antes de su exilio, escribió su primer libro de poemas, que ella misma caracteriza como una forma de sobrevivir al caos del momento y al sentimiento de desesperanza luego de que fracasara el ideal político de muchos jóvenes en los años setenta. El exilio, en el caso de Negroni, fue una suerte de escape del clima político complejo. Entre los libros que publicó mientras vivía en los Estados Unidos, destacamos dos: *Ciudad Gótica* (2007) y *La pasión del exilio* (2007). En el primero, Negroni escribe ensayos sobre diversos objetos de estudio del ámbito del arte y de la poesía. En *La pasión del exilio* (2007) hace una selección de poemas de las poetisas norteamericanas incluidas en *Ciudad Gótica* (2007) y los traduce. Bishop es una de ellas. Los ensayos sobre las poetisas y las traducciones se reeditaron, años después, en *Una especie de fe* (2020). Allí, Negroni reescribe pasajes de las traducciones y de los ensayos. En términos concretos, en esta tríada, Negroni (2007) delimita una genealogía “en extremo arbitraria” (p. 12) de poetisas norteamericanas del siglo XX en quienes cree ver “dilemas compartidos, insubordinaciones y miedos conocidos” (p. 12).

Para Negroni y Bishop, la traducción es, en cierto modo, una consecuencia del exilio ex profeso o una forma de explorar la lengua del país de residencia. Durante su estadía en Brasil, Bishop eligió traducir poetisas de Brasil siempre con la misma premisa en mente: que el texto original se

adecuara bien al inglés, lengua que “tiene ventaja, al menos en poesía” (Bishop, 1994, p. 224), según refiere en una carta a Marianne Moore de 1952. En el caso de Negroni, la traducción se presenta, en primera instancia, como una posibilidad para adentrarse a los poemas en otro idioma. Un modo de aprender. Luego, como en toda su poética, surge la obsesión por la pérdida, por la imposibilidad del lenguaje para replicar, en el idioma de llegada, “una realidad que es, ante todo, verbal” (Negroni, 2016, p.115). Ambas poetisas son rigurosas y precisas en su práctica de escritura y traducción, logran tensar el lenguaje y dotarlo de múltiples significados, y son, a su vez, reticentes. Es decir, ambas condensan, trabajan con el mínimo de palabras, y de esa tensión surgen poemas opacos, acaso misteriosos. Según Simic (2016), “la modestia, para ella (Bishop), era el valor poético supremo” (p. 42). En su poesía, existe una obsesión por ser fiel a la vivencia y describirla en términos simples: el registro no es formal ni suntuoso.

En términos de fidelidad, el proceso de traducción y revisión de Negroni hace eco del modo de escritura trabajada de Bishop: publicó una primera traducción de “The Sampoo” en 2007 y, para la publicación de 2020, modificó su forma, su sintaxis y ciertas opciones léxicas.

Respecto específicamente del poema “The Sampoo”, el último del libro *A Cold Spring*, de 1955, podría decirse que Bishop toca dos temas recurrentes, de algún modo contrapuestos, en este poemario y también en su poética: el paisaje exterior (la naturaleza) y la intimidad. Existe un pasaje entre ambos en varios poemas del libro: Bishop hace hablar a la naturaleza “como si se protegiera de la furia o el abismo” (Negroni, 2007, p. 44). La sutileza permea el poema. Las imágenes crean un tono delicado, discreto. “The Sampoo” abre con la figura de líquenes que se expanden sobre las rocas y que crecen como intentando llegar a la luna y, luego de que la voz poética menciona a la querida amiga y al Tiempo, cierra con la escena cotidiana, en cierto punto extraña, pero también amable de lavarle el pelo a una persona amada. Hay un llamado a una acción tranquila y pausada, íntima, y es allí donde se puede pensar al poema como un espacio para preservar el tiempo o, incluso, moldearlo.



## Las traducciones

En su libro *Traducir Poesía*, Delfina Muschietti (2013), poeta, ensayista y traductora argentina, intenta formar una “nueva escuela de traducción poética” (p. 7). De allí tomamos ciertos lineamientos para analizar las dos traducciones de María Negroni, asumiendo una posición de lectores críticos para “*hacer hablar* a la forma hallada en cada traducción” (Muschietti, 2013, p. 17).

Previo al análisis semántico, es importante atender a lo perceptible a simple vista: el dibujo gráfico del poema. Las diferencias son claras. En la primera versión, Negroni tiende a respetar la forma del poema de partida, sus encabalgamientos, su sintaxis. En la segunda, tenemos una versión un tanto más libre. Basta considerar, por ejemplo, el final de la primera estrofa: “Han logrado/ rimar con los anillos de la luna aunque/ en nuestra memoria no han cambiado” (Negroni, 2007, p. 41) y “Han decidido anillarse/ en torno a la luna, aunque/ nuestros recuerdos no se inmuten” (Negroni, 2020, p. 59). El corte de verso del original en la segunda versión no se respeta y, por ende, la forma cambia. Una posible explicación nos devuelve al concepto de reticencia: la segunda traducción de Negroni es más compacta, un intento por desmalezar la primera y, en ese gesto, quizás, emular la práctica de escritura de Bishop. Esto implica un riesgo, al menos en términos gráficos y sintácticos, pero también resulta interesante porque se aprecia una versión más concisa, llevada a su más mínima expresión sin desatender la idea original. En general, las traducciones al español suelen ser más largas que el texto de partida. En ese sentido, entonces, se podría decir que la síntesis de Negroni en su segunda traducción de *El shampoo* es excepcional: no explica ni explicita el original, sino que, donde Bishop quizá tiende a expandir, Negroni condensa. Dicho esto, y antes de pasar a la segunda estrofa, nos detendremos en la entrada del poema de 2020, la única instancia en que Negroni explicita una comparación que no está presente ni en el original ni en la versión de 2007. En palabras de Muschietti (2013), esto podría tratarse de una “actitud paternalista (...)”, una interpretación que clausura la extrañeza

indecible del original” (p. 17). Al entrar al poema con la palabra *como*, naturalmente, estamos esperando la segunda parte de la comparación, pero, en este caso, no es fiel al poema original. En la segunda estrofa, surgen ciertas diferencias léxicas que dan cuenta de la destreza con que Negroni moldea el lenguaje. Podríamos postular que, en la segunda versión, Negroni se ciñe más a su propio horizonte estético-cultural, lo cual implica despegarse del texto de partida. Tomemos, por ejemplo, los adjetivos “precipitate and pragmatical” (Bishop, 1999, p. 84): en la primera versión, Negroni (2007) opta por dos términos que en español imitan el sonido del inglés “apresurada y pragmática” (p. 41). En este sentido, no solo mantiene la aliteración, sino también la transparencia del texto de partida. En la segunda versión, vemos cómo se despega del original y cambia su traducción por “utilitaria y ansiosa” (Negroni, 2020, p. 59). Lo primero que notamos es que desaparece la repetición del sonido, recurso fundamental en la construcción de un poema (y más aún en Bishop), pero, además, se produce cierta extrañeza con la palabra *utilitaria*, cuyo uso no es tan común en español como el de la palabra *pragmática*. Es por eso que postulamos que esta decisión responde solo a un criterio estético o un corrimiento léxico. Si consideramos la obra poética de Negroni, desde su primer libro, *De tanto desolar* (1985), ya se vislumbra, por momentos, cierta tendencia a apartarse de los usos convencionales del español (basta pensar en el título de ese libro y el verbo pronominal desnaturalizado).

Muschietti (2013) indica que, junto con los guiones, las mayúsculas “repiten e insisten en el corte de la respiración del flujo gráfico y sonoro. Son formas de indicar voces en alto y silencios” (p. 63). Al enfrentarnos a un poema, lo primero que nos llama la atención como lectores es, de tenerlo, el título, la forma y las mayúsculas. En este poema, el único caso en que se utiliza la mayúscula -más allá de los usos normados- es en el sustantivo *Tiempo*. Al usar este recurso, la poeta dirige la atención del lector a aquello que, luego de la lectura, entendemos que podría ser el tema del poema. No es casualidad que, además, al analizar los otros poemas que conforman *A Cold Spring* (Bishop, 1999), encontremos este uso infrecuente de la mayúscula para vocablos como *Universe*, *Remember* o *Distance*. Negroni la respeta en ambas traducciones.

En la tercera y última estrofa, no se advierten cambios demasiado evidentes ni en la forma gráfica ni en las opciones léxicas o sintácticas. Sí cabe mencionar un cambio de orden de la tercera línea en la traducción de 2020. En la versión de 2007, Negroni mantiene el orden del adverbio interrogativo *dónde*, lo que genera cierta extrañeza en la lectura. El poema en inglés tiene una rima asonante al final del primer y el tercer verso, así como del cuarto y el sexto, y es por eso que Bishop invierte el orden natural de la pregunta. El adverbio interrogativo *where* al final de la oración rima con *hair*, pero, además, es un uso generalizado de la pregunta en inglés, mientras que, en español, no lo es. Si bien la primera traducción respeta el orden léxico de la pregunta, no presenta la rima del original, entonces es acertado tender al uso naturalizado de la interrogación en español, como en el caso de la traducción de 2020.

Si pensamos, como dice Muschietti (2013), en el poema como una “caja de resonancias” en el que el “sentido estalla, viaja, difiere” (p. 11), no es casual que encontremos en las dos versiones de *El shampoo* distintas opciones léxicas y decisiones diferentes respecto de los cortes de verso, el sentido y la sintaxis. Podríamos decir que en las dos resuenan distintos sentidos posibles del poema, ya que no se puede recuperar la ambigüedad en español. Por ejemplo, no es lo mismo decir “el Tiempo es, pese a todo, sumiso” (Negroni, 2020, p. 59) que “en el Tiempo, que es nada, se puede confiar” (Negroni, 2007, p. 41). Si bien ambas versiones describen el tiempo como un artefacto maleable o, al menos, confiable, el sentido de la estrofa y del poema en sí cambian con una versión o la otra. Algo similar ocurre en otras líneas del poema. Una posible explicación tiene que ver, nuevamente, con el uso de la reticencia con que Bishop escribía sus poemas. Al expresar sus ideas de la manera más mínima posible, al no explicitar, el texto se presta a mayores ambigüedades. Por eso, podríamos decir que, en la caja de resonancias de Negroni, se activa un sentido u otro y su tarea como traductora se complejiza. Sería ideal leer ambas versiones para reparar la pérdida, pero también sabemos, como diría Negroni (2016), que “no existe equivalencia entre las palabras de dos idiomas distintos, como no existe equivalencia entre las palabras del idioma original y la realidad que supuestamente esas palabras intentan captar” (p. 117). De todos

modos, contamos aquí con dos escritoras que sopesan la palabra, la punzan y, así, dibujan su propio mapa fiel, al menos, a ellas.

## Referencias

- Bishop, E. (1999). The Shampoo. En *Elizabeth Bishop Complete Poems*. (p. 84). Londres: Chatto & Windus.
- Bishop, E. (1994). *One Art: Letters Selected and Edited by Robert Giroux*. Nueva York: Farrar Straus Giroux.
- Muschiatti, D. (2013). *Traducir poesía*. Buenos Aires: Bajo la luna.
- Negróni, M. (2016). *El arte del error*. España: Vaso Roto Ediciones.
- Negróni, M. (2020). El shampoo. En *Una especie de fe* (p. 59). Buenos Aires: Bajo la luna.
- Negróni, M. (2007). *Ciudad Gótica*. Buenos Aires: Bajo la luna.
- Negróni, M. (2007). El Shampoo. En *La pasión del exilio* (p. 41). Buenos Aires: Bajo la luna.
- Simic, C. (2016). Elizabeth Bishop: El poder de la reticencia. (Trad. Fabián Iriarte). *Hablar de poesía*. Volumen 16, (pp. 32-46). Buenos Aires: Grupo editor latinoamericano.

Martín Villagra es profesor de inglés y Licenciado en Lengua Inglesa. Se desempeña como docente en inglés. Además, como investigador, su área de estudio es la poesía, tanto en español como en lengua inglesa.

**Correo electrónico:** [p.martinvillagra@gmail.com](mailto:p.martinvillagra@gmail.com)

Cecilia Testa es Traductora en inglés (IES en Lenguas Vivas “Juan Ramón Fernández”), estudiante avanzada de la Licenciatura en Lengua Inglesa con Orientación en Literatura y Cine, Escuela de Humanidades, Universidad Nacional de San Martín.

**Correo electrónico:** [soyceciliatesta@gmail.com](mailto:soyceciliatesta@gmail.com)

## COMITÉ REVISOR

### **María Graciela Abarca**

Doctora en Historia por la Universidad de Massachusetts, Amherst; especialista en Historia de los Estados Unidos. Ha recibido becas y subsidios del *National Endowment for the Humanities*, el Programa Fulbright y la Universidad de Massachusetts. Fue coordinadora y asesora académica del Programa Fulbright de Intercambio Educativo entre Argentina y los Estados Unidos desde 1998 hasta 2006. Ha dictado cursos de grado, posgrado y extensión universitaria en la Facultad de Filosofía y Letras, y en la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad de Buenos Aires; la Universidad Torcuato Di Tella; la Universidad del Salvador y la Universidad Austral. Es autora de *El fin de la ilusión. Los trabajadores estadounidenses en la era de Vietnam* (2005) y de un número de artículos sobre Estados Unidos en publicaciones nacionales e internacionales. Fue Secretaria Académica del Nivel Superior del IES en Lenguas Vivas “Juan Ramón Fernández”, donde es titular de las cátedras “Historia de los EE.UU.” e “Introducción a los Estudios Interculturales”. Es asesora académica de la Fundación Centro de Estudios Americanos y ha contribuido con numerosas publicaciones nacionales e internacionales. Actualmente integra la comisión directiva de la AAEA.

### **Susana Raquel Barbosa**

Doctora en Filosofía (USAL). Es *Profesora Emérita* de la Universidad del Salvador, donde dicta Antropología Filosófica, en la Escuela de Filosofía. Se desempeña como investigadora en el Instituto de Investigaciones de Filosofía, Letras y Estudios Orientales (IIFLEO, USAL). Fue profesora adjunta regular concursada en la Universidad Nacional del Sur y profesora adjunta en la Universidad Nacional de Mar del Plata. En la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires, *Instituto de Derecho Público, Ciencia Política y Sociología* radicó su actividad como Investigadora de Conicet (2018-1990). Realizó investigaciones en la Universidad Nacional de Lomas de Zamora, en la Universidad Nacional del Sur, en la Universidad Nacional de Mar del Plata, en la Universidad Nacional de Lanús y en la Universidad del Salvador (2018-1990). Autora de *Max Horkheimer, la utopía instrumental* (2003), *Contrahistoria y Poder* (1999); co-autora de *Tendencias sociales y políticas contemporáneas* (1992); co-editora de *Razón, técnica e historia en sus usos no modernos como pilares de la crítica de la metafísica* (2016). Es autora de artículos y ensayos en: filosofía argentina, teoría crítica, filosofía política y social, filosofía de la tecnología. Integró las Comisiones Asesoras de Filosofía en Conicet (2017-2009), la Comisión Científica de la Revista *Cuadernos del Sur* (UNS), la Revista *Enfoques* (UAP), entre otras. Actualmente es Evaluadora en Organismos Nacionales de Promoción Científica y Cultural. Organizó las Jornadas Nacionales de Antropología Filosófica anualmente y a lo largo de todo el país (2022-2010).

### **Marcelo Burello**

Es Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es profesor a cargo de la Cátedra de Literatura Norteamericana, (Facultad de Filosofía y Letras, UBA). En la actualidad, es investigador y docente de grado y posgrado en las Facultades de Filosofía y Letras y de Ciencias Sociales de la esta Universidad. Ha dictado cursos y conferencias en Alemania, Brasil y España, así como en otras instituciones académicas y culturales argentinas. Fue becario del Servicio de Intercambio Académico Alemán (DAAD). Entre otros libros, es autor de *Autonomía del arte y autonomía estética. Una genealogía* (2012) y *Gilgamesh, o del origen del arte* (2013). Dirige las colecciones “Arte & Estética” y “Epistolarios”, donde ha editado y traducido a autores como J. W. Goethe, Friedrich Schiller, Richard Wagner, Charles Baudelaire y Fredric Jameson. Es coeditor y coautor de *El sueño americano y sus Pesadillas* (2022). Miembro de la AAEA.

### **Marcos Carmignani**

Es Doctor en Letras (UNC), Licenciado en Letras Modernas y Licenciado en Letras Clásicas (UNC). Se desempeña como Profesor Titular de Filología Latina (UNC), Profesor Titular de Latín I y II (UNC) y Profesor Adjunto a cargo de Historia de la Literatura Latina (UNC). Es Investigador Adjunto del CONICET y Docente-Investigador Categoría II en el Programa de Incentivos. Fue Profesor invitado de la Università degli Studi di Perugia (Italia). Asimismo, fue Becario de la Scuola Normale Superiore di Pisa (Italia) y Becario Doctoral y Posdoctoral del CONICET. Es miembro del Comité Académico del Doctorado en Letras (UNC). Editor General de *Ordía Prima. Revista de Estudios Clásicos*. Ha dictado conferencias y cursos de posgrado en Italia, Brasil, Colombia y Argentina. Ha publicado numerosos artículos en revistas de Alemania, EEUU, Italia, Holanda, Bélgica, España, Brasil y Argentina. Actualmente, está preparando una edición crítica, con traducción y notas de los centones virgilianos. Dentro de sus intereses de investigación, se destacan la novela latina (sobre todo, Petronio y la Historia de Apolonio, rey de Tiro), la Eneida de Virgilio, la recepción de la literatura clásica en la obra de Borges y la cuentística norteamericana, sobre todo, los cuentos de Raymond Carver.

### **Irene Chikiar Bauer**

Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Mag. en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural por la Universidad de San Martín. Mag. en Literaturas Comparadas, Universidad Nacional de La Plata. Periodista, docente y escritora. Es docente en la Universidad nacional de San Martín y en la Universidad Nacional de San Antonio de Areco. Ha publicado ensayos literarios sobre San Juan de la Cruz, *Ejercicio de amar*, Julio Cortázar, Felisberto Hernández y Juan L. Ortiz. Es autora de los libros: *Eduarda Mansilla. Entre-ellos, una escritora argentina del siglo XIX* (Biblos, 2013), de la biografía *Virginia Woolf, la vida por escrito* (Taurus, Bs As 2012. Barcelona, 2014), que en España supera la tercera edición. Sus últimos libros son *Victoria Ocampo. El ensayo personal* (Mardulce, 2021) y *Virgina Woolf y Victoria Ocampo. Biografía de un encuentro* (Ateneo, 2023). Es autora de la obra teatral *Virginia y Victoria*, que dirigió en el Teatro Payró en 2021. También dirigió la puesta en escena de *A puerta cerrada*, de Jean Paul Sartre (2017). Como periodista, editó la sección bibliográfica de la revista *El Arca*, en la que colaboró cerca de quince años con artículos y entrevistas a personalidades de la cultura, y ha sido columnista en radio, televisión y diversos medios gráficos. Ha realizado ciclos de entrevistas a escritores para el canal de internet *Todas artes TV*. Condujo los ciclos de entrevistas a escritores *Nombres de letras* y *En la Biblioteca* que se emiten por *Canal (á)*. Su ciclo de entrevistas *El señalador*, por el mismo canal, lleva varios años en pantalla. Estuvo a cargo de la *Comisión de escritoras* de Pen Argentina. Integra la comisión directiva de la Asociación Argentina de Estudios Americanos (AAEA). Actualmente, es presidente de la Asociación Argentina de Literatura Comparada.

### **Gwendolyn Díaz-Ridgeway**

PHD. Recibió su doctorado en Letras de la Universidad de Texas en Austin. Allí conoció y tomó seminarios especiales con Jorge Luis Borges, Carlos Fuentes y Noam Chomsky, entre otros. Es Profesora Titular y Directora del Programa de Maestría en Literatura y Lengua Inglesa de la St. Mary's University en San Antonio, Texas. Entre los libros que ha publicado figuran *Women and Power in Argentine Fiction*, fue publicado por la University of Texas Press en 2007. El mismo salió en castellano: *Mujer y poder en la literatura argentina*, publicado por Emecé, 2009. Otros libros incluyen *Páginas de Marta Lynch*, Celtia, Buenos Aires, 1990 (Serie Escritores Argentinos de hoy); *La palabra en vilo: Narrativa de Luisa Valenzuela* (con María Inés Lagos), <sup>ISEP</sup>Cuarto Propio, Chile, 96 y *Texto, Contexto y Postexto: Obra Literaria de Luisa Valenzuela*, Universidad de Pittsburgh, Pennsylvania, 2010.

Es autora también de numerosos artículos de enfoque teórico incluyendo análisis literarios desde el psicoanálisis y las ciencias. En 2015 publicó el libro de cuentos *Buenos Aries Noir*, una serie de cuentos que se desarrollan en la ciudad de Buenos Aires.

La doctora Díaz-Ridgeway ha recibido la beca Fulbright, la beca Carnegie Mellon y ha sido premiada como Profesora Distinguida en su universidad. Dictó seminarios en la Universidad Católica Argentina y ha dado conferencias en la Universidad de Buenos Aires, de

Córdoba y de Salta, como también en Europa y E.E.U.U. Es Directora de la Conferencia anual *Las Americas Letters Series in Literature and the Arts*.

### **Viviana Fernández**

Doctora en Artes por la Universidad Nacional de Córdoba, Rca. Argentina. Profesora Universitaria de Danza Contemporánea, bailarina y coreógrafa independiente. Directora y Profesora Titular de la Licenciatura en Arte Escénico de la Universidad Nacional de La Rioja. Docente del Profesorado de Danza y de la Licenciatura en Composición Coreográfica de la Universidad Provincial de Córdoba. Colaboradora del Equipo de Investigación Fenomenología de la Corporeidad de la Universidad Nacional de Córdoba dirigido por la Dra. Ariela Battán Horenstein. Con El Disparador-Movimiento (Córdoba) crea y dirige “Lo Inasible”, “A Sottovento”, “Si se viene la tristeza que nos agarre pintadas” entre otros procesos y obras de Danza Contemporánea. Ha publicado artículos académicos y artísticos entre los que se encuentra su tesis doctoral: “Cuerpo y escena contemporánea. La experiencia sensible y el vínculo con lo real en la práctica de la Improvisación Compositiva” (disponible en MAPA repositorio digital FA, UNC). Ha obtenido becas de perfeccionamiento y creación en Danza Contemporánea del Fondo Nacional de las Artes, la Fundación Antorchas, el Instituto Nacional de Teatro y el Ministerio de Cultura de Mendoza. Realiza una intensa carrera profesional como bailarina y coreógrafa integrando y dirigiendo grupos de danza contemporánea independientes en la ciudad de Córdoba. En la actualidad, tiene a cargo la Subsecretaría de Ciencia, Técnica y Extensión del Departamento de Ciencias Humanas y de la Educación de la Universidad Nacional de La Rioja desde donde participa activamente en la gestión educativa, congresos científicos y jurados de evaluación, académicos y artísticos.

### **María Marcela González De Gatti**

Egresó de la Facultad de Lenguas (UNC) como Traductora Pública Nacional de Inglés, Profesora de Inglés para la Enseñanza Secundaria, Profesora de Lengua y Literatura Inglesa para la Enseñanza Superior, y como Licenciada en Lengua y Literatura Inglesa. También obtuvo el título de Master of Arts in English de la Universidad Texas Tech de Texas, Estados Unidos, y es Doctora en Ciencias del Lenguaje, con mención en Culturas y Literaturas Comparadas (UNC). Durante su carrera profesional, ha realizado trabajo académico relacionado con la enseñanza, la investigación, la capacitación de recursos humanos, desarrollo curricular y diseño de materiales didácticos. Actualmente se desempeña como Profesora Titular Regular de la Cátedra de Lengua Inglesa III de la Facultad de lenguas (UNC), donde también está a cargo del dictado del Seminario de Literatura Comparada y del taller de Redacción de Tesis en el marco de la Maestría de Inglés.

### **Kai Krienke**

Ph.D. del Departamento de Literatura Comparada, The Graduate Center, City University of New York. Entre sus publicaciones figuran: “Jean Sénac: *The Sun Under the Weapons*, Correspondence & Notes from Algeria (Parts I & II),” Lost & Found Series V, Spring 2015, CUNY; Forthcoming translation of *Albert Camus, Jean Sénac ou le fils rebelle*, by Hamid Nacer-Khodja, with Michigan State University Press. Ha dictado numerosas conferencias y presentaciones internacionales (Universidad Nacional de La Rioja, Argentina. Septiembre de 2017; University of Lausanne, Switzerland, Mayo de 2017, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Noviembre de 2016, 24<sup>th</sup> Annual Conference in German Studies at Yale University. Marzo de 2013, entre otras). Dicta cursos en prestigiosos centros académicos de los Estados Unidos (Department of Comparative Literature, Queens College, The City University of New York, entre otros). Ha recibido numerosos premios y becas (CUNY Lost & Found Project Completion Grant, 2014, entre otros). Se ha desempeñado como editor de publicaciones académicas.

### **Paula López Cano**

Profesora de inglés egresada del Instituto de Enseñanza Superior en Lenguas Vivas “Juan Ramón Fernández”, donde dicta Historia de los Estados Unidos en las carreras de profesorado y traductorado de inglés, Introducción a los Estudios Interculturales en el profesorado de inglés y Lengua Inglesa V y VI en la carrera de Traductorado de inglés. Obtuvo su maestría en American Studies en la Universidad de Kansas en 1992. Ha recibido becas de la Comisión Fulbright para el programa de maestría y para el Fulbright American Studies Institute. Es profesora de Historia Norteamericana en el Instituto Superior del Profesorado “Joaquín V. González” y ha dictado Estudios Culturales en el programa de Maestría de Lengua Inglesa en la Universidad de Belgrano. Fue Regente del Nivel Superior (2012-2014), y ha ejercido como rectora del IES en Lenguas Vivas “Juan Ramón Fernández”, en el periodo 2014-2018, cargo que desempeña actualmente desde 2022.

### **Gabriel Matelo**

Doctor en Letras (2023) por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). En la misma universidad, obtuvo también los títulos de Ingeniero Forestal (1983), Profesor en Letras (1994) y Licenciado en Letras (1996), con especialización en Literatura de los Estados Unidos. En el presente se desempeña como profesor adjunto ordinario a cargo de la cátedra de Literatura Norteamericana (Depto. de Letras, FaHCE, UNLP); investigador del Laboratorio de Investigaciones en Traductología (LIT) del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS/FaHCE/CONICET). Desde 2004 hasta 2021 se desempeñó como investigador del Centro de Literaturas y Literaturas Comparadas (CeLyC) del mismo Instituto. Es profesor y miembro del Comité Asesor de la Maestría en Literaturas Comparadas (FaHCE, UNLP). Integra la comisión directiva de la AAEA. Fue presidente de la Asociación Argentina de Literatura Comparada (AALC), dependiente de la Asociación Internacional de Literatura Comparada (ICLA/AILC) en el período 2017-2022.

### **María Laura Spoturno**

María Laura Spoturno es Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP, Argentina). En esa institución, se desempeña como profesora de Traducción Literaria y Literatura de los Estados Unidos. Es investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Dirige tres proyectos de investigación que abordan problemas de traducción, subjetividad y género y activismos desde una concepción que atiende la responsabilidad ética y social implicada en las prácticas de traducción e interpretación (UNLP, CONICET, FONCyT). Integra también los proyectos de investigación GIR TRADIC y BIFEGA. Su investigación aborda el estudio de la subjetividad y las prácticas de autotraducción y retraducción, el heterolingüismo literario y la traducción, las relaciones entre traducción, género y feminismos y la (auto) traducción en el exilio. Su último libro es el monográfico colectivo *Subjetividad, discurso y traducción: la construcción del ethos en la escritura y la traducción* (Ediciones Universidad de Valladolid, 2022). Es, junto con Olga Castro, editora fundadora de la revista *Feminist Translation Studies* (Taylor & Francis).



# Pautas de Presentación para Autores

Los artículos enviados deben ser inéditos y suponen la obligación del autor de no mandarlo, simultáneamente, a otra revista. Pueden ser informe de investigación, revisión teórica, reseña o entrevista.

Para enviar los artículos es conveniente registrarse en la página web, en la pestaña "Login", a través del siguiente link: <https://revistaelectronica.unlar.edu.ar/index.php/agoraunlar/login>

Por cualquier inquietud, el mail de la revista es: [agora@unlar.edu.ar](mailto:agora@unlar.edu.ar)

Una vez enviado, el artículo es revisado por el Comité Editorial, para verificar el cumplimiento de las Pautas de Presentación, el mismo se reserva el derecho de realizar modificaciones menores de edición. 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.

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

## Extensión (máxima)

- Artículos de Investigación o Revisión Teórica: 25 páginas
- Artículos de Tesis: 20 páginas
- Producción Literaria: 10 páginas por poema o texto narrativo
- Crítica Literaria: 20 páginas
- Producción artística: 10 páginas
- Reseña: 10 páginas
- Entrevista: 10 páginas

## 2- CITAS Y REFERENCIAS

Estilo básico de las Normas APA 7ta. 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 van al final, ordenadas alfabéticamente y con sangría francesa

#### Libro

Apellido, A. A. (año). *Título en cursiva*, Editorial.

Si tiene varios autores, se separan por comas y el ultimo se separa por la letra 'y'.

El año de la primera edición de la obra deberá ir entre corchetes: Ejemplo: ([1984] 2004)

#### 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), Editorial

#### 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.....](#)

## Referencias Especiales

Diferenciar el tipo de material citado agregando un subtítulo en las referencias: Partituras, 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

#### - Niveles de títulos

- Nivel 1: Arial 12. Centrado. Negrita
- Nivel 2: Alineación izquierda Negrita (Continúa Arial 11, como en el cuerpo del texto)
- 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: no más de 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 (fotos, 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

#### - 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

ESTE NÚMERO ESPECIAL RECOPILA LAS PONENCIAS PRESENTADAS EN LAS 52° JORNADAS DE ESTUDIOS AMERICANOS “REPRESENTACIONES CONTRAHEGEMÓNICAS Y ESTILOS RADICALES”, EN HOMENAJE AL PROFESOR DR. ROLANDO COSTA PICAZO. ESTE EVENTO SE LLEVÓ A CABO LOS DÍAS 22, 23 Y 24 DE SEPTIEMBRE DE 2022 EN LA FACULTAD DE LENGUAS DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA. ES DE DESTACAR ESTAS JORNADAS SE INSTITUYERON EN UN ESPACIO PARA REFLEXIONAR Y DIALOGAR SOBRE TEMÁTICAS FUNDAMENTALES EN EL ÁMBITO DE LAS CIENCIAS HUMANAS, EN GENERAL, Y DE LOS ESTUDIOS AMERICANOS, EN PARTICULAR.