

Entre el archivo y la vida: subalternidades
Entre l'archive et la vie: subalternités
Between archive and life: subalternities
Tra archivio e vita: subalternità



GRAN ANGULAR/GRAND ANGLE/WIDE ANGLE/GRANDANGOLARE
 Godard, un concierto *in memoriam*, Natalia Ruiz Martínez y Ana Useros Martín

PERSPECTIVAS/PERSPECTIVES/PERSPECTIVES/PROSPETTIVE
 La construcción de las fronteras raciales de la sexualidad en el cine musical hollywoodense de los años treinta. El caso de Jeni LeGon en *Ali Baba Goes to Town* (David Butler, 1937), *María Aparisi Galdán*
 Representación de la feminidad afroamericana en la ficción histórica estadounidense, *Frida Luis Maqueira*
 Luchas LGBTIQ+, sociedad de consumo e interseccionalidad: el día del orgullo LGBT en la revista *Shangay*, *Ane Zaballa Totorika*

ENTRE EL ARCHIVO Y LA VIDA: SUBALTERNIDADES / ENTRE L'ARCHIVE ET LA VIE: SUBALTERNITÉS / BETWEEN ARCHIVE AND LIFE: SUBALTERNITIES / TRA ARCHIVIO E VITA: SUBALTERNITÀ (*Leo Cherri y Mariano López Seoane, eds.*)

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

Producir, ordenar, clasificar. Archivos, disidencias sexuales y prácticas coloniales de gobierno, *Fernanda Vanina Molina*

Un barco lleno de notas: la construcción de un archivo musical ítalo-argentino, *Camilla Cattarulla*

El teatro como archivo: los rusos en el Colón de la primera mitad del siglo XX, *Laura Piccolo*

Un evangelio queer: los mundos místicos de Febrônio Índio do Brasil, *Jesse Rothbard*

Pueblo, subalternidad y conflicto de lenguas de Benvenuto Terracini a Francisco René Santucho. Dimensiones políticas de una filología migrante, *Diego Bentivegna*

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

WHO'S WHO

GODARD:
UN CONCIERTO IN MEMORIAM
 Natalia Ruiz y Ana Useros

Godard nos abrió la posibilidad y el vértigo de pensar *con* imágenes. Entre «pensar» e «imágenes» se pueden colocar muchas preposiciones: pensar *en, sobre, desde, para, entre* imágenes, y todas ellas pueden aludir a distintas modalidades más o menos dignas de eso que, en general y por resumir, llamamos hacer cine. Pero pensar con imágenes, a diferencia del resto de preposiciones, no es un trabajo de traducción de un pensamiento más o menos articulado, al modo occidental clásico, con sus hipótesis y sus conclusiones, verbalizadas o por escrito. Las imágenes aquí no son, como tantas veces, metáforas, ilustraciones o ejemplos, sino que son la materia misma del pensamiento. No son el resultado de un proceso ajeno a ellas (no son *une image juste*). Ese «con» modifica radicalmente el significado tanto de «pensar» como de «imágenes».

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

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

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

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

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

Maquetación / Mise en page
 Layout / Impagazzazione
 Martín Gràfic

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

Comité científico / Comité scientifique / Scientific Committee / Consiglio scientifico

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

Editores asociados / Éditeurs associés / Associate editors / Editori associati

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

Abreviaturas / Abréviations / Abbreviations / Abbreviazioni

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

Revista indexada en



Diseño/Maquette/Art Work/Disegno grafico

© Abbé Nozal, 2011

En cubierta / Dans la couverture / On the cover / In copertina: *Estratos de conciencia* © Carlos Hernández-Sacristán, 2023

ISSN: 2174-8454

e-ISSN: 2340-115X

Depósito legal: V-3469-2011

Imprime: Martín Gràfic

Tel.: 963 730 882 · 963 730 916

info@martingrafic.com

martingrafic.com

ÍNDICE / TABLE DES MATIÈRES
 CONTENTS / INDICE
 Vol. 26 (2023)



GRAN ANGULAR/GRAND ANGLE/WIDE ANGLE/GRANDANGOLARE	
Godard, un concierto <i>in memoriam</i>	
Natalia Ruiz Martínez y Ana Useros	5
PERSPECTIVAS / PERSPECTIVES / PERSPECTIVES / PROSPETTIVE	
La construcción de las fronteras raciales de la sexualidad en el cine musical hollywoodense de los años treinta. El caso de Jeni LeGon en <i>Ali Baba Goes to Town</i> (David Butler, 1937)	
María Aparisi Galán	21
Representación de la feminidad afroamericana en la ficción histórica estadounidense	
Frida Luis Maqueira	35
Luchas LGBTIQ+, sociedad de consumo e interseccionalidad: el día del orgullo LGBT en la revista <i>Shangay</i>	
Ane Zaballa Totorika	53
DOSSIER: ENTRE EL ARCHIVO Y LA VIDA: SUBALTERNIDADES (LEO CHERRI Y MARIANO LÓPEZ SEOANE, EDS.) / ENTRE L'ARCHIVE ET LA VIE: SUBALTERNITÉS (LEO CHERRI ET MARIANO LÓPEZ SEOANE, EDS.) / BETWEEN ARCHIVE AND LIFE: SUBALTERNITIES (LEO CHERRI AND MARIANO LÓPEZ SEOANE, EDS.) / TRA ARCHIVIO E VITA: SUBALTERNITÀ (LEO CHERRI E MARIANO LÓPEZ SEOANE, EDS.)	
Entre el archivo y la vida: subalternidades	
Leo Cherri y Mariano López Seoane	73
Producir, ordenar, clasificar. Archivos, disidencias sexuales y prácticas coloniales de gobierno	
Fernanda Vanina Molina	77
Un barco lleno de notas: la construcción de un archivo musical ítalo-argentino	
Camilla Cattarulla	89
El teatro como archivo: los rusos en el Colón de la primera mitad del siglo XX	
Laura Piccolo	99
Un evangelio queer: los mundos místicos de Febrônio Índio do Brasil	
Jesse Rothbard	111
Pueblo, subalternidad y conflicto de lenguas de Benvenuto Terracini a Francisco René Santucho. Dimensiones políticas de una filología migrante	
Diego Bentivegna	119
CALEIDOSCOPIO/KALÉIDOSCOPE/KALEIDOSCOPE/CALEIDOSCOPIO	
Reseñas/Critiques/Book reviews/Recensioni	
Santos Zunzunegui, <i>Derivas. Mis Historias de Cine III</i>	
Ignazio Gastaka-Eguskiza	133
Emilio Gutiérrez Caba, <i>Memorias de cine</i> / Alfonso Ungría, <i>Memorias. Del cine en la Transición</i>	
Manuel de la Fuente	137
José Francisco Ruiz Casanova, ¿Sueñan los traductores con ovejas eléctricas? La IA y la traducción literaria	
Juan Carlos Fernández Serrato	139
Jesús A. Martínez, <i>Vietnamitas contra Franco. Letras perseguidas y espacios secretos</i>	
Francisco Silvera	143
Valeria Camporesi, <i>Las películas del art cinema y sus públicos. El cine español en la segunda mitad de los años setenta</i>	
Manuel de la Fuente	145
Francisco Silvera, <i>PuntoContrapunto. Una Geometría del tiempo [Libros de Música II]</i>	
Miguel A. Moreta-Lara	147
Irene de Lucas Ramón, <i>Helena Cortesina. Una cineasta pionera en España</i>	
Manuel de la Fuente	151
Isaac Butler, <i>El método. Cómo aprendió el siglo XX el arte de la actuación</i>	
María José Sánchez Montes	153
WHO'S WHO	157
COMPROMISO ÉTICO/CODE DE DÉONTOLOGIE	
ETHICAL STATEMENT/DICHIARAZIONE DI ETICA	171
NORMAS DE EDICIÓN/RÈGLES D'ÉDITION	
PUBLICATION GUIDELINES/NORME DI REDAZIONE	181



GRAN ANGULAR
GRAND ANGLE
WIDE ANGLE
GRANDANGOLARE

Godard, un concierto *in memoriam*

Natalia Ruiz Martínez*
Ana Useros Martín**

Titre / Title / Titolo

Godard, un concert *in memoriam*

Godard, a concert *in memoriam*

Godard, un concerto *in memoriam*

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

Hacer cine es un oficio hecho de muchos gestos y oficios pequeños. Acompañar a las películas a lo largo de su vida también es un pequeño oficio compuesto de muchos oficios. Como homenaje a la huella que dejó en nuestras vidas Jean-Luc Godard, presentamos un acompañamiento o dos, uno o dos de tantos acompañamientos posibles, a *Histoire(s) du cinéma*, que fue a su vez una de las muchas formas con las que Godard acompañó y se dejó acompañar por el cine.

Faire du cinéma est un métier fait de nombreux gestes et petits métiers. Accompagner les films tout au long de leur vie est aussi un petit métier composé de nombreux métiers. En hommage à l'empreinte laissée dans nos vies par Jean-Luc Godard, nous présentons un accompagnement ou deux, un ou deux d'autant d'accompagnements possibles, à *Histoire(s) du Cinéma*, qui fut à son tour l'une des nombreuses formes avec lesquelles Godard a accompagné et s'est laissé accompagner au cinéma.

Filmmaking is a craft made of many small gestures and trades. Accompanying films throughout their lives is also a small craft made up of many trades. As a tribute to the impact that Jean-Luc Godard left on our lives, we propose

one reading or two as accompaniment(s), to *Histoire(s) du cinéma*, which was in turn one of the many ways that Godard accompanied and let himself be accompanied by cinema.

Il mestiere del cinema è fatto di molti piccoli gesti e mestieri. Accompagnare i film per tutta la loro vita è anche un piccolo mestiere composto da molti mestieri. In omaggio all'impronta che Jean Luc Godard ha lasciato nella nostra vita, presentiamo un accompagnamento o due, uno o due di tanti accompagnamenti possibili, a *Histoire(s) du cinéma*, che è stata a sua volta una delle tante forme con cui Godard ha accompagnato e si è lasciato accompagnare dal cinema.

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Godard, *Histoire(s) du cinéma*, memoria, cine, pensamiento.

Godard, *Histoire(s) du cinéma*, mémoire, cinéma, pensée.

Godard, *Histoire(s) du cinéma*, memory, cinema, thought.

Godard, *Histoire(s) du cinéma*, memoria, cinema, pensiero.

* Universidad Complutense de Madrid

** Universidad Complutense de Madrid

1. Primer movimiento: una conversación

“On ne peut parler des gens qu'à partir de ce qu'on a partagé avec eux”.

Jean-Luc Godard

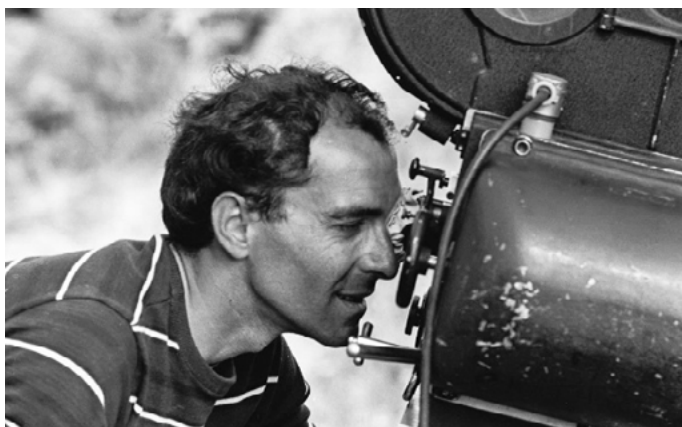


Imagen 1: Godard en el rodaje de *Pierrot le Fou*, 1965

A: Allá por el año 1998, la Filmoteca Española organizó una retrospectiva completa y cronológica de la obra de Jean-Luc Godard hasta ese momento. Fue, justo es reconocerlo, un esfuerzo ingente y logrado del escaso equipo de programación del lugar, que entonces eran solo dos personas, Catherine Gautier y Efraín Sarria. ¿Fue lo que hoy se diría un acontecimiento? Diría que sí y a la vez que no. Durante seis meses fue para mí una peregrinación casi diaria, un ritual por el que las películas se iban incrustando en mi vida para siempre. Ese ciclo fue también mi iniciación, con Jos Oliver, en un oficio que de tan humilde no tiene nombre y que sería mi ocupación principal en los años siguientes: me dedicaba a leer todo lo posible sobre cada película, escogía lo que consideraba más interesante y lo colocaba todo apretadito en una hoja de sala que se entregaba al público antes de cada sesión. Recuerdo volver a casa, cruzando un Lavapiés destripado por las obras de rehabilitación con financiación europea, y desconsolarme al ver las hojas, que tanto me había costado hacer, deshaciéndose en los charcos; pero recuerdo

también el orgullo cuando me contaban que había quien las guardaba. Junto a Godard, al servicio de sus películas, aprendí casi de cero la mayoría los gestos y destrezas que me definen hoy como trabajadora del texto: documentar, seleccionar, editar, extractar, traducir, redactar, maquetar, corregir... Y, en aquellas sesiones del cine Doré, mediante la repetición de ese momento tan íntimo que es caminar junto a alguien con quien acabas de ver una película, tú y yo nos hicimos amigas. Fue, diría el cliché, “el inicio de una hermosa amistad” y digo esto porque acabo de caer en que el final de *Casablanca* (*Casablanca*, Michael Curtiz, 1942), en realidad, parecen dos amigos que salen del cine.

N: Por aquel entonces yo venía de otro ámbito, aunque, tanto por ambiente familiar como por las amistades, siempre había tenido interés por el cine y llevaba unos años tratando de ver más cosas. Cuando se hizo el ciclo estaba haciendo el último curso de Historia del Arte, y los estudios me impidieron ir a todas las sesiones. En parte, Godard, el cine en general, llegaron por mi convencimiento de que estudiar Historia del Arte no consistía simplemente en aprobar exámenes ni en estudiar solo historia de la pintura, sino que había que entenderlo en el sentido más amplio posible. Antes del ciclo había visto dos o tres películas de Godard. Recuerdo que me había comprado *Al final de la escapada* (*À bout de souffle*, Jean Luc Godard 1959) y *Pierrot le Fou* (*Pierrot le Fou*, Jean Luc Godard 1965), y en ambos casos sucedió lo mismo: las vi y al día siguiente tuve que volver a verlas porque me había quedado muy impactada. A raíz de eso leí algún texto sobre Godard y, de forma natural, me generó mucha curiosidad que trabajara con referencias culturales (pintura, música clásica) que entonces estaban más cerca de lo que podemos llamar mis circunstancias.

A: En mi caso no era la primera vez, ni mucho menos, que «seguía» la retrospectiva de un cineasta, pero el hecho de tener que documentar el ciclo simultáneamente le añadió intensidad: el choque de las películas con las declaraciones y las entrevistas de Godard, con ese pensamiento fulgurante que te volaba la cabeza. Como cuando contesta bruscamente a la pregunta de por qué hay tanta sangre en *Pierrot le Fou*, “¡No es sangre, es rojo!” Y de golpe la imagen cinematográfica adquiere su materialidad, ya

no es un reflejo imperfecto de la realidad, es un trozo de materia con el que construir.

N: En el ciclo se proyectaron por primera vez en España las *Histoire(s) du cinéma (Histoire(s) du cinéma*, Jean-Luc Godard 1988-98), en una sola sesión de más de cuatro horas en la que se pusieron todos los capítulos seguidos. No sé muy bien qué llegué a entender, pero mi grado de fascinación fue absoluto. Y bueno, se convirtieron primero en el tema de mi trabajo de máster y después me metí en la aventura de hacer la tesis sobre ellas. Había una serie de complicaciones, la principal es que no estaban traducidas; luego, la cantidad de referencias que incluían, y también que, al ser muy recientes, a la vez que investigaba aparecían artículos y libros nuevos y me exigía estar muy al corriente. Aunque me movía en un mundo universitario, no tenía muchos interlocutores para poder hablar de todos los aspectos que tocan las *Histoire(s)*, y realmente fue muy importante poder dialogar contigo.

Pocos meses después de terminar la tesis, la editorial Intermedio decidió sacar las *Histoire(s)* en DVD y contactaron conmigo. Yo no tenía experiencia como traductora, pero se daba por hecho que sabía de las *Histoire(s)*; no me pidieron preparar los subtítulos, solo traducir. Luego traduciría más trabajos de Godard, al hilo de las ediciones en DVD, y de ahí acabaría traduciendo diferentes textos sobre cine.

A: Hace muchos años, en una cena memorable en la que también descubrí la ensalada wakame, mi amiga Fefa Vila me miró muy seria y me dijo: “Eso que tú haces con el cine también es un trabajo de cuidados: hacer que se puedan ver las películas, subtítularlas, contextualizarlas, presentarlas... son cuidados. Y, como todo trabajo de cuidados, es un trabajo mal valorado, invisible y feminizado”. Subtitulé algunas películas de Godard, en las ediciones en DVD de Intermedio, como tú, y para los estrenos en salas que hacía Maridí Peciña en Pirámide Films (otra mujer haciendo un trabajo de “cuidados”, porque llevar a Godard a las salas de cine en los inicios del siglo XXI nunca fue ni pretendió ser un negocio lucrativo). Una de ellas fue *Forever Mozart (Forever Mozart*, Jean-Luc Godard, 1994), que contenía otra de esas frases, una de mis favoritas. Decía: “*De notre temps, les enfants appartenaient aux*

parents. Oui, mais quand ils sont grands, ils appartiennent aux grands-parents”. *Forever Mozart*, entre otras cosas, es la historia de unos niños y niñas grandes que se van al Sarajevo en guerra para representar a Marivaux, leales a su abuelo Albert Camus y a las brigadas internacionales. Imposible no pensar en todas las nietas de nuestra edad que conocíamos ya entonces: reivindicando la memoria de sus abuelas, buscando abrir las fosas comunes del franquismo, cuestionando las componendas de la generación intermedia. Aquella frase fue para mí la revelación de que Godard, ese personaje que parecía patrimonio de los señores de la cinefilia y de la crítica, en realidad hacía las películas para nosotras, para los niños y las niñas grandes de ese momento, de cada momento. Que no era un clásico inclasificable, era un contemporáneo. Y que, ¡oh, herejía!, no hacía falta haber visto la obra anterior para entenderlo. Que la película que mejor se entiende es la última y quienes mejor la entienden son quienes se acercan a su cine por primera vez.

N.: Ahora que ya no está, y ahora que los tiempos han hecho ver que una forma de entender el cine está en extinción, hay un aspecto de las *Histoire(s)*, el aspecto benjaminiano, por decirlo de algún modo, que me resulta más patente. No tanto el montaje de citas —que también, aunque es diferente— sino el concepto de la imagen dialéctica. La idea de que la imagen rescata un momento del pasado en el instante de un peligro. Ahora que los adolescentes y los veinteañeros en su inmensa mayoría casi no conocen la historia del cine, pienso en ciertos momentos de las *Histoire(s)* y pienso en su fuerza de evocación. Pienso también que hace unos años no era algo tan claro, podías discutir por qué había elegido recordar esto o aquello, por supuesto partiendo del respeto a Godard como creador, como alguien que hace un trabajo poético, y decide, pues, lo que muestra y lo que no. Pero ahora se manifiesta mucho más esa fuerza, ese deseo de Godard de hacer recordar lo que un día fue el cine, con sus luces y sus sombras. Claro que hay otros trabajos con los que uno se puede informar, historias del cine por escrito o audiovisuales, pero no suelen tener esa potencia.

A.: Va siendo hora de que hablemos de las *Histoire(s)* con cierta libertad, puesto que es nuestra contemporánea.



Imagen 2: *Alphaville* (Jean-Luc Godard, 1965)



Imagen 3: *Histoire(s) du cinéma* (Jean-Luc Godard, 1988-98)

Un descubrimiento que hicimos entonces fue que a Godard se le ama o se le odia, pero no admite la indiferencia. Las primeras películas llenaban y provocaban innumerables elogios. La época militante atraía a menos gente, pero el público sabía a lo que iba. En los largometrajes posteriores, los espectadores no se limitaban a abandonar la sala, necesitaban expresar en alto, con bufidos, gritos o portazos, su hartazgo o su incompreensión. Pero las *Histoire(s)* volvieron a llenar la sala, en parte por su carácter de acontecimiento, y suscitaron elogios desmedidos por parte de esos señores que renegaban de la época Mao (que a mí me fascinó): eran la culminación de su obra, su *magnus opus, summa artis*. Las entendieron como parte de su patrimonio, como reivindicación de las películas de su vida, subrayando el componente elegíaco, nostálgico, monumental. Pero Godard hizo las *Histoire(s)* para los nietos, es decir, para nosotras. Eran nuestras porque nosotras veíamos y vemos en ellas la potencia y el futuro, no la impotencia y el pasado. Veíamos una explosión de posibilidades, cómo el collage reemplazaba al canon, la fragmentación al enciclopedismo. Nosotras estábamos en el punto justo: habíamos heredado cierta idea del cine, pero vivíamos plenamente en un mundo en el que esa idea se estaba transformando radicalmente. En 1998, todavía

pertenecíamos a nuestros abuelos. Hoy te diría, con perdón, que ya somos casi abuelas y que tenemos que empezar a compartir lo nuestro.

N.: No sé si cierta fortuna crítica de Godard ha jugado en su contra. La comprensión, o el intento de comprensión hiperintelectualizado... y por el otro lado los detractores a modo de negacionistas totales. Si pienso en gente joven, no solo los veo cercanos a las películas de los sesenta, sino a muchas cosas de los ensayos. Ahora para alguien de una escuela de cine, de una facultad de comunicación, es bastante más fácil rodar por su cuenta. Creo que sus películas ensayos deberían verse más, no solo como forma de rendir culto al gran artista, sino como inspiración, como impulso para hacer cosas propias y diferentes.

2. Segundo movimiento: Godard, presente

En su monografía *Nadie mejor que Godard*, Alain Bergala, entre otras cosas editor de la obra escrita de Godard, compara la tarea del crítico con estar en la popa de un barco observando la estela que deja en el mar y tratando de adivinar a partir de esa estela la trayectoria que el barco/

Imagen 4: *Pierrot le Fou* (Jean-Luc Godard, 1965)

cineasta va a adoptar a continuación. Imposible en este caso, dice, porque Godard es imprevisible, aunque sí se puede encontrar la coherencia a posteriori. Curiosa metáfora, pensé al leerlo, aunque en un primer momento me atrajo tal cual y después me pareció más bien sintomática de las limitaciones de una determinada manera de hacer crítica. ¿Qué hace el crítico en la popa, desde donde no se ve nada? ¿Qué demonios hace Bergala ahí, justamente él, que nos ha dado toda la envidia del mundo contando en entrevistas que ha asistido a varios de sus rodajes? ¿Por qué no se visualiza en la proa, oteando el horizonte, siguiendo el rumbo y no la estela?

Abandonar la popa, claro, es dar la espalda a lo aprendido durante años, renunciar a lo que te nombra como experto, y eso duele, supongo. Quedarnos en la popa nos nombra guardianes de una estela que, en cualquier caso, se está disolviendo irremediabilmente. Si aún la percibimos con claridad, no es gracias a nuestra agudeza visual, sino a la velocidad que el cineasta imprime al barco. Ir en la proa, en cambio, es ser cómplice de la aventura, perder la “distancia” crítica, comprometerte y eso, en la vida y en el amor, da miedo, supongo. Fuimos grumetes entusiastas y leales en ese barco, durante un breve tiempo, durante unos años vividos en la ebriedad de la revelación conti-

nua, antes de atrevernos a gobernar nuestra barquita. Y aprendimos cada una, supongo, lo que queríamos aprender, lo que habíamos ido a buscar.

Godard nos abrió la posibilidad y el vértigo de pensar *con* imágenes. Entre “pensar” e “imágenes” se pueden colocar muchas preposiciones: pensar *en, sobre, desde, para, entre* imágenes, y todas ellas pueden aludir a distintas modalidades más o menos dignas de eso que, en general y por resumir, llamamos hacer cine. Pero pensar *con* imágenes, a diferencia del resto de preposiciones, no es un trabajo de traducción de un pensamiento más o menos articulado, al modo occidental clásico, con sus hipótesis y sus conclusiones, verbalizadas o por escrito. Las imágenes aquí no son, como tantas veces, metáforas, ilustraciones o ejemplos, sino que son la materia misma del pensamiento. No son el resultado de un proceso ajeno a ellas (no son *une image juste*). Ese “con” modifica radicalmente el significado tanto de “pensar” como de “imágenes”.

Esto es algo que Godard dijo y practicó toda su vida. Pero tuvimos la suerte de que, justo cuando caminábamos a su lado, hizo las *Histoire(s) du cinéma* (*Histoire(s) du cinéma*, Jean-Luc Godard 1988-98), donde nos mostró cómo, con qué y con quiénes lo hacía. Ni enciclopedia ni monumento: las *Histoire(s)* son la epistemología de Go-

dard. El cine, nos dice, creó y crea imágenes que piensan. La imagen que piensa no es estática, no es simple, no es silenciosa. No es ni siquiera el plano o la secuencia, estos son parte de sus componentes. La imagen que piensa es una constelación benjaminiana, es un relámpago en el que se combinan muchas cosas: un plano cinematográfico, el movimiento de un cuerpo ralentizado hasta que duele, una melodía que no nos sacamos de la cabeza, la noticia de una guerra actual y el reflejo de una guerra antigua, un color restallante, el título de un libro que leímos en la infancia. Y parte de la imagen es también el gesto de formarla y la resonancia emocional de cada elemento, su genealogía, colectiva o personal. Las secuencias de *Histoire(s) du cinéma*, con su concentrado de información, a veces no relevante, y de emoción siempre relevante, con sus distorsiones y fundidos, con sus repeticiones e insistencias, puntuadas por la mirada ávida de Godard, por los engranajes de la moviola, por el staccato de la vetusta máquina de escribir eléctrica, nos ofrecen la demostración de un pensamiento en marcha y la oportunidad de pensar con él.

Descubrimos que pensar es un acto físico, material. Que se piensa con las manos, con los dedos que escriben, con las manos que cortan el celuloide, que hojean las páginas, que detienen o ponen en marcha el reproductor;

con el ojo que mira y el oído que escucha. Que se piensa con el cuerpo que resiente las emociones, que llora, que se queda paralizado o al que le entran ganas de bailar. Se piensa hablando, escribiendo, rodando, dibujando, caminando, borrando, montando, superponiendo.

Pero, sobre todo, descubrimos que lo importante, lo verdaderamente importante, es el “con”. La imagen es ya un agregado de emociones y recuerdos. Pero una imagen (*juste une image*) necesita otra, del mismo modo que un color siempre necesita otro, aunque esté fuera del cuadro, que una palabra necesita otras, aunque se elidan. Se piensa siempre con al menos dos, como conversan al menos dos, como se trabaja, se lucha, se ama con al menos dos. Natalia suele decir que, si hay una nostalgia en *Histoire(s) du cinéma*, es la del cine como un lugar en el que estar con las películas en compañía, es la de los amigos perdidos con los que se podía conspirar. Dice que Godard hizo las *Histoire(s)* para poder seguir esa conversación, para buscar interlocutores. Y ahora, mientras escribo esto, entre las formas y sonidos que me revolotean en la cabeza, amagando imágenes que trato de traducir en palabras, suena una frase de mi infancia católica, que igual no le parecería demasiado impertinente a un Godard que recurría con cierta frecuencia a los evangelios: “Donde dos o más se reúnan en mi nombre, allí estaré”.

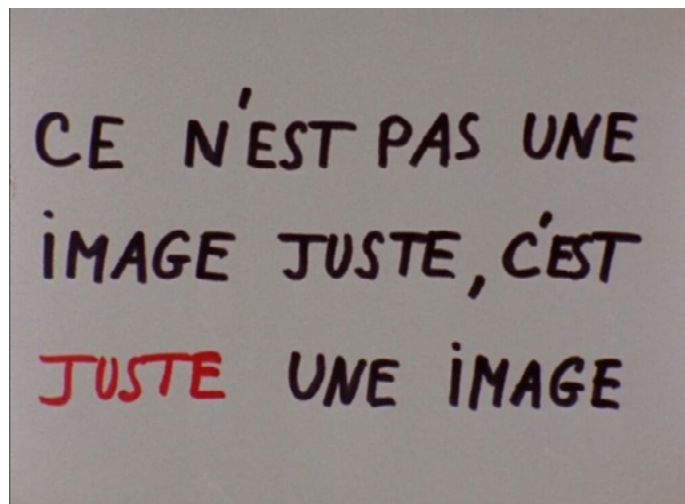


Imagen 5: *Viento del Este* (Jean-Luc Godard y Jean-Pierre Gorin, 1969)



Imagen 6: *Á vendredi Robinson* (Mitra Farahani, 2022), 1965)

3. Tercer movimiento: Godard, el cine

En los créditos iniciales de *Banda aparte* (*Bande à part*, Jean-Luc Godard, 1964) figuraba JEAN-LUC / CINÉMA / GODARD, fórmula que se ha reiterado una y otra vez como señal indicativa de su relación, esencial, con el cine. Se puede entender de muchas maneras esa vinculación, pero cada matiz bajo el que se considere resultará incompleto si se ve de forma separada, dado el carácter sustancial de este vínculo; como llegó a decir: otros hacen cine, pero el cine vive en mí. De modo que, al indicar varios aspectos, lo hago entendiendo que no se agota con ello la explicación de esta relación profesional, vital, conceptual.

En los años en que estuvo dedicado al proyecto de las *Histoire(s) du cinéma* (*Histoire(s) du cinéma*, Jean-Luc Godard 1988-98), Godard volvió varias veces a la idea del cine como un espacio. La idea de que le debía al cine elaborar esta obra en que las imágenes contaran su propia historia, porque, entre otras cosas, el cine le había dado su lugar en el mundo. Expresión figurada, pero que, si nos atenemos a su biografía, es sin duda real: toda la vida adulta de Godard se desarrolló en ese espacio cine, el de las proyecciones, el de crear sus propias películas, el de reflexionar sobre su lenguaje. Un lenguaje cuyos límites contribuyó a expandir para ampliar los horizontes de su mundo y el de todo aquel dispuesto a pensar el espacio cine.

El cine, tal como llegó a la vida de Godard, era un lugar. Un espacio físico, el de las salas, poblado por aficionados, a veces entendidos, a veces solo fascinados, pero a los que lo proyectado en la pantalla unía, aunque no todos supieran analizarlo como un crítico o encontraran saber e inspiración para sus futuras creaciones, una experiencia que se compartía y sobre la que se hablaba y se reflexionaba. Un espacio que ante el cambio de los tiempos se cuestiona su existencia, pero cuya difuminación se debería no tanto a la menguante frecuentación de las salas como a la pérdida de papel del cine en la sociedad y sobre todo a la escasez de diálogo y debate sobre las películas y la creación audiovisual. Que las salas físicamente eran una forma

de recepción del cine pero no el cine en sí bien lo entendía Godard, que pasó largos años experimentando con distintos formatos. A veces con más amargura, a veces como observación científica, Godard comparaba la posible duración de la existencia del cine con la de una vida humana, si bien hacía alusión al cine tal como fue en su juventud, dejando a los que ahora quedamos, su posteridad, la opción de querer, o no, entender el hecho cinematográfico en sentido amplio y no ligado a una forma de ritual o de consumo, siendo lo fundamental pensar (con y sobre) el cine.



Imagen 7: *Banda aparte* (*Bande à part*, Jean Luc Godard, 1964)

Explicaba Godard que las *Histoire(s)* tenían cuatro capítulos con parte A y B como las casa tienen cuatro paredes, cuatro paredes con sus muros exteriores. Es también la idea de la casa la que usaba como metáfora para señalar su lugar en el espacio cine: Hitchcock o Nicholas Ray viven en el piso principal, y él podía ocupar un sitio en el sótano, desde donde puede verlos pasar. Expresaba así su relación de filiación y respeto con los maestros a los que rinde homenaje en las *Histoire(s)*. Si la Nouvelle Vague nació como la primera generación consciente de la historia del cine y, con sus críticas, con sus películas, mostró su admiración por los grandes maestros, en Godard este sentimiento de deber histórico se hizo cada vez más fuerte. Porque la filiación para Godard siempre fue un deber:

deber de conocer a los maestros, de aprender de los maestros, y de hacer avanzar al cine y no copiar sus fórmulas, como ellos a su vez habían hecho.

Como sus compañeros de la redacción de los *Cahiers du cinéma*, Godard tiene un aprendizaje del cine profundamente marcado por las ideas de André Bazin y el saber inmenso de Henri Langlois, el crítico y el programador, el pensador lúcido que abrió las puertas a otra forma de reflexionar sobre el cine y el conservador heterodoxo, que entendió que la mejor supervivencia de las películas que a veces tanto le había costado rescatar era que se vieran: la perduración más segura de las imágenes es que sean albergadas en la memoria viva del público.

Estos fundamentos (pensar el cine, conocer y ser consciente de la historia del cine) siempre estuvieron presentes en las obras de Godard, porque, pese a la opinión de sus detractores, en muchos sentidos mostró una gran coherencia en su trayectoria. Quizá el problema es que Godard tiende a suscitar, aparte de un grado de irritación inaudito (esos portazos incluso de gente que va a una filmoteca, esas declaraciones de odio lapidarias), un notable afán por querer que sus obras digan lo que conviene al discurso del que comenta, y, esto, sea Godard o sean las obras de otro creador no suele funcionar: las obras y los artistas, mejores o peores, tienen su propia entidad.

Personalmente, no he conocido mejor definición sobre el cine de Godard que la de Santos Zunzunegui: “Para Godard hacer una película supone pensar qué sea hacer cine en ese momento preciso” (Zunzunegui: 2008, 79). Por película entiéndase película, cortometraje, cine-ensayo, ensayo audiovisual o la denominación con la que se quiera etiquetar la creación con imágenes y sonidos que Godard realizara a lo largo de su carrera: pensar qué es hacer cine en un momento dado. Pensar qué es el cine en presente es pensarlo en relación a una historia que tiene detrás y que se ha de respetar pero no copiar, es pensarlo en función de unos medios técnicos, es pensarlo en un contexto de circunstancias sociales y personales.

En este sentido, ese periodo que en *Cahiers du cinéma* llamaron “los años memoria” en que se centra en la historia (la del cine, la del siglo XX como siglo del cine) y su relación personal con esa historia, es perfectamente coherente: llegado 1980 Godard percibe claramente que una forma de entender el cine está desapareciendo y comienza a trabajar en torno a esta idea. Un primer paso fueron las conferencias sobre cine que dará en Montreal en 1979, encargo que asume tras el fallecimiento de Henri Langlois en 1977. Este curso se componía de una serie de charlas acompañadas de proyecciones que alternaban películas suyas con las de otros cineastas. Godard empieza



Imagen 8: *Pasión* (*Passion*, Jean-Luc Godard, 1981)



Imagen 9: *Guion de la película Pasión* (*Scénario du film Passion*, Jean-Luc Godard, 1982)

a pensar en la necesidad y en la posibilidad de que el cine cuente su historia con sus propios medios, las imágenes y los sonidos. Godard ha pasado gran parte de los años setenta trabajando con otros soportes, duraciones, finalidades (video, ensayos, dos series de capítulos) y sabe que aún no puede hacer exactamente lo que quiere, pero que quizá a través del video se pueda: será un recuerdo de la imagen de cine, no cine, pero podrá crearse ese álbum de familia. De momento, se edita un libro con las conferencias (*Introducción a una verdadera historia del cine*, 1979) y emprende el proyecto de una película (*Pasión*, 1981), el segundo largometraje tras volver a rodar en formato cine. Es *Pasión* (*Passion*, Jean-Luc Godard, 1981) una película paradigmática de las plasmaciones del cine dentro del cine, de las relaciones entre cine y pintura, pero es también una película de manifiesta emoción de Godard por volver a rodar en cine, y en la que a través de esos intentos de filmar grandes obras de la pintura pone en marcha toda una serie de reflexiones: sobre las dificultades de asumir el peso de esa historia (como señalaba Jean-Louis Leutrat del momento en que el personaje del director se enfrenta al figurante-ángel parafraseando la pintura de Delacroix *El combate con el ángel*); sobre el binomio amor y trabajo que se convierte en el *leitmotiv* de la película y que constituye el eje de la relación de Godard con el cine, que fue su amor y su trabajo. En *Pasión*, los instantes de belleza fulgurante (los cielos, el homenaje a Mizoguchi) no son impedimento para la experimentación en el montaje, muy evidente en las disociaciones de la voz con la imagen.

Cuando a finales de los años 80 Godard emprenda la elaboración de los primeros capítulos de las *Histoire(s)*, lo hará como un trabajo personal, en el estudio de su casa en Rolle. El proyecto se alargará unos diez años por problemas de financiación, porque a la vez estaba rodando películas, y no puede olvidarse el nivel de exigencia a la hora de desarrollar este su homenaje al cine. Sin duda para Godard no era lo ideal la solución de usar el video, sin embargo, esto permitió una circunstancia bastante insólita hasta entonces en el mundo del cine: poder trabajar como un pintor en su taller, o si se prefiere como un escritor o como un compositor, pero en todo caso poder realizar su obra en su ámbito personal, como un trabajo al que dedicar las horas libres.

Son las *Histoire(s)* ante todo una gran obra poética dedicada a preservar la memoria del cine. No es la labor de un historiador, ni la de un enciclopedista. No es que Godard no tuviera unos amplísimos conocimientos sobre la historia del cine y la historia del siglo XX, que no tuviera una amplia cultura (literaria, filosófica, pictórica, musical) pero Godard era un creador, un artista, y trabajaba como tal, como decía Deleuze, “todo pintor resume a su manera la historia de la pintura”. Como toda gran obra de arte es formativa, pero no informativa, no es un libro de historia del cine, ni una lista de las cien mejores películas. Es una visión personal, crítica y poética, enormemente enriquecedora y sugerente. En este sentido, Godard lamentaba mucho que se hubieran aplaudido como obra magna pero que apenas hubieran generado discusión.

Como es sabido, las *Histoire(s)* se componen mayoritariamente de citas, de material preexistente (visual y sonoro), y el material grabado a propósito para la ocasión (la entrevista con Serge Daney, la lectura de Sabine Azéma de partes de *La muerte de Virgilio...*) es utilizado de forma semejante (fragmentado, transformado al contacto con otros elementos). La compleja textura de las *Histoire(s)* que de forma natural se calificaron de palimpsesto, no supone sino la multiplicación de la forma en que Godard entendía el montaje: montaje como lo intrínseco del cine, como medio de interrelacionar imágenes y sonidos, como medio de hacerlos interactuar, de producir la posibilidad de una imagen nueva en esa interrelación, de hacer que esas imágenes y esos sonidos, según la propia fórmula de las *Histoire(s)*, creen una forma que piensa. Montaje que por contar más elementos en sus combinaciones no deja de basarse en la idea del intervalo, como expresara Deleuze:

“Lo que cuenta es el ‘intersticio’ entre imágenes. La fuerza de Godard no está sólo en utilizar este modo de construcción a lo largo de toda su obra, sino en convertirlo en un método sobre el cual el cine, al mismo tiempo que lo utiliza debe interrogarse. Dada una imagen, se trata de elegir otra imagen que inducirá un intersticio entre las dos. No es una operación de asociación sino de diferenciación... Entre dos acciones, entre dos aficciones, entre dos percepciones, entre dos imágenes visuales, entre dos imágenes sonoras, entre lo sonoro y lo visual: hacer ver lo indiscernible, es decir, la frontera” (Deleuze: 1996, 239-41).

Si Godard siempre tenía en mente la idea del montaje como algo manual, con celuloide y tijeras, con un sentido físico de cortar y pegar fotogramas y bandas de sonido, en las *Histoire(s)* y en otras obras que hizo durante ese periodo lo llevó al límite. Unos ensayos que a veces se han calificado de collages, pero se trataría de un collage exponencial, un collage donde el número de resonancias que se crea al interrelacionar los elementos se eleva casi al infinito. En este sentido, su manera de trabajar a partir de un material preexistente haría de Godard un gran *bricoleur*. Según la definición de Lévi-Strauss, un *bricoleur* es aquel que crea con sus manos y no emplea materias primas sino ya utilizadas, con las que “elaborar conjuntos estructurados, no directamente con otros conjuntos estructurados, sino utilizando residuos y restos de acontecimientos”. En el caso de Godard, pasa como con el *bricoleur*: “La regla de su juego es siempre arreglárselas ‘con lo que uno tenga’, es decir, un conjunto, a cada instante finito, de instrumentos y de materiales” (Lévi-Strauss: 2002, 36-42).

Con las *Histoire(s)* se da esta paradoja de que un material finito da la sensación de multiplicarse hasta ser inabarcable, pero a la vez Godard trabajaba con lo que tenía a mano (en su casa, con lo que podía conseguir) introduciendo un cierto elemento azaroso. Digo cierto porque este “arreglárselas” con lo que puede encontrar no es que le sirva cualquier cosa de la que pueda disponer fácilmente, y, sobre todo, claramente, que todo lo que finalmente introdujo en el montaje de los capítulos lo está porque así lo quiso, de manera determinada, hay una razón para ello.

Aunque normalmente se habla más de la dimensión visual de los ensayos godardianos, el montaje sonoro es igualmente deslumbrante y complejo. En el caso de las *Histoire(s)* su dimensión sonora no solo es que sea tan o más interesante, sino que en gran medida es responsable de potenciar afectos y resonancias. Cuando me encargaron la traducción para el subtítulo de la edición en DVD se plantearon varias cuestiones cuya decisión final no estaba en mi mano: traducir todo o dejar más espacio a poder leer y ver, cómo hacer comprensibles los distintos niveles sonoros (voz en off de Godard, bandas de sonido, grabaciones sonoras); a esto hay que añadir que había que hacerse cargo de los numerosos rótulos que surcan la ima-

gen. El peligro era acabar con la pantalla llena de texto a leer, pero tampoco se quería perder contenido; también se llevaba al límite uno de los problemas de la subtitulación: cuánto se puede llegar a leer siguiendo la velocidad de las imágenes. La riqueza de las texturas sonoras en las *Histoire(s)* es realmente prodigiosa, tanto por la variedad en las elecciones como en la filigrana de montaje: las bandas de sonido no siempre responden a las imágenes cinematográficas que puedan estarse viendo, las músicas intensifican las series de imágenes o hacen de contrapunto, a veces incluso se convierten en protagonistas por encima de la imagen.

En Godard es muy patente la valoración del sonido como “imagen sonora” como un elemento que va a contar con la misma valoración en el montaje, como dice en un momento de las *Histoire(s)* “imágenes y sonidos como compañeros que se conocen en ruta y ya no podrán separarse”. Como otros aspectos de su montaje, se produce una mayor complejidad, pero no es nuevo ese trabajo: ya en sus películas de los años 60 trabajaba con las distorsiones (*Alphaville*, 1965) o con las voces en off desincronizadas de la imagen (*Banda aparte*, 1964 o *Pierrot le Fou*, 1965) y aunque su trabajo con la música clásica se hizo célebre con *Nombre: Carmen* (*Prénom Carmen*, Jean-Luc Godard, 1983), ya había aparecido mucho antes. En ese objetivo de crear formas que piensan y que hagan pensar, la labor de contrapunto del sonido es fundamental, y en ese sentido, aunque era algo que la mayor parte de la gente no iba a percibir, Godard llegó hasta cambiar de orden frases de un mismo fragmento de banda de sonido, como es el caso de la cita de *Alexander Nevsky* (*Aleksandr Nevskii*, Serguei M. Eisenstein, 1938). Es también de gran importancia la labor metafórica dejada al sonido (como la confrontación de discursos al recrear la invasión de Francia), y la pregnancia de ciertas grabaciones de archivo como el discurso de André Malraux¹.

¹ En el capítulo 4B de *Histoire(s) du cinéma* (1988-98) se pueden escuchar fragmentos de la grabación sonora del discurso de Malraux con motivo de la entrada en el Panteón de París el 19 de diciembre de 1964 de los restos Jean Moulin, héroe de la Resistencia francesa, que murió torturado por la Gestapo en 1943.

A propósito de *Ici et Ailleurs* (*Ici et Ailleurs*, Jean-Luc Godard y Anne-Marie Miéville, 1974), Serge Daney decía “se rinden los sonidos como se rinden los honores, a los muertos” (Daney: 1996, 95), al haber recogido Godard la grabación de unos soldados después fallecidos. En las *Histoire(s)* el homenaje que se rinde a los maestros pasa por trabajar las imágenes y los sonidos, por no levantar un monumento estático sino una memoria viva, cargada de emoción. Ese concepto particular de homenaje puede verse por ejemplo en la coincidencia de las imágenes de la fundación de la United Artists con el parafraseo de las reflexiones de Heidegger sobre la poesía: los poetas son aquellos mortales que al cantar gravemente sienten la huella de los dioses huidos, permanecen sobre esta huella, y trazan así a los mortales el camino del cambio.

Como les habrá pasado a otros traductores, durante mucho tiempo podía seguir oyendo frases en mi cabeza, a veces pude reconocer viendo una película de dónde venía un diálogo que no tenía identificado. Probablemente por ser un momento de gran lirismo en las *Histoire(s)*, me sigue acompañando el principio del poema de Baudelaire, “El viaje”, que en voz de Julie Delpy se escucha en el capítulo 2A: “*Pour l'enfant amoureux de cartes et d'estampes, / l'univers est égal à son vaste apétit...*” (Baudelaire: 1995, 482) Incluso sabiendo que Godard utiliza el poema como metáfora del viaje del cine, como imagen de la infancia del arte, parece también que hablara del cineasta, de su amor por las imágenes, de su placer al trabajar con ellas. Porque si bien en las *Histoire(s)*, el lirismo siempre va acompañado de una cierta gravedad, la belleza de algunas series no es menos manifiesta, y puede percibirse que este formato, el video, le permite a Godard hacer algo impensable es sus primeros años como director: manipular las imágenes, transformarlas, como si realmente fuera un collage. Hay todo un trabajo sobre las imágenes (de cine, de la pintura), que desgarrar, sobreimpresiona, cambia el contraste como si las pintara... Un hacer suyo cada fragmento, apropiarse de cada elemento para resignificarlo en el montaje.

Y en ese viaje que ha sido la trayectoria de Godard también tuvo como acompañantes algunas citas que des-



Imagen 10: *Histoire(s) du cinéma* (Jean-Luc Godard, 1988-98)

de los años 60 iban y venían. Casi como un compositor que no puede resistir hacer una nueva variación sobre un tema, ciertas citas de poemas leídos en su adolescencia, ciertas preferencias musicales le siguieron en esta su aventura de pensar el cine. Porque podría verse así el conjunto de su obra, como las declinaciones de intentar pensar el cine a través del cine.

Los pasos en ese camino son diferentes entre sí, respondiendo no solo a las circunstancias del presente en que se hacían, sino a las posibilidades de realización. Una vez en una rueda de prensa le dijeron a Godard que siempre hacía lo que le daba la gana y respondió “se hace lo que se puede y se trata de querer”. Godard es de los cineastas que más conciencia ha tenido de los aspectos económicos del cine, poniéndolo de manifiesto en los créditos iniciales de *Todo va bien* (*Tout va bien*, Jean-Luc Godard y Jean-Pierre Gorin, 1972) donde se le ve firmando los cheques para los distintos miembros del equipo. Desde su primera película entendió la relación entre presupuesto y libertad creativa: se hace lo que se puede con el dinero del que se dispone sin tener que estar sometido a constricciones o requerimientos. Como puso de relieve en *Pasión*, el cine era su amor y su trabajo, porque Godard siempre se vio a sí mismo como un trabajador del cine. Así lo afirmaba en la entrevista con Fritz Lang conocida como *El dinosaurio y el bebé* (*Cinéastes de notre temps: Le Dinosaurie et le bébé*,



Imagen 11: *Guion de la película Pasión (Scénario du film Passion, Jean-Luc Godard, 1982)*



Imagen 12: *Histoire(s) du cinéma (Jean-Luc Godard, 1988-98)*

André S. Labarthe, 1967). Esta entrevista se hacía después de que Fritz Lang hubiera trabajado con Godard en *El desprecio (Le Mépris, Jean-Luc Godard, 1963)* y resulta particularmente emotiva por la gran admiración que se profesan. Maestro consagrado y *enfant terrible* coinciden en subrayar que son trabajadores del cine, en los inconvenientes del oficio para poder sacar las obras adelante y en aspectos como la importancia de conocer la técnica para poder innovar.

En esta entrevista, señalaba Lang con cierta complicidad la parte de romanticismo de Godard, a lo que este respondía: “son malos tiempos para el romanticismo”, y añadía a continuación “por el sentimentalismo”, cosa que negaba Lang, no, no es sentimentalismo. La entrevista seguía por otros derroteros, pero esa vinculación con el Romanticismo existe en Godard, no de forma evidente ni simple, sino precisamente en su independencia creativa. “El cine no tiene leyes, por eso todavía lo queremos” se oye en *Pasión*: no es que no tenga normas, es que Godard siempre se esforzó en establecer sus propias reglas, una autoexigencia que se manifiesta a través de la apariencia de libertad de sus obras.

Esta exigencia hizo que en su obra Godard asumiera toda una serie de renunciaciones para hacer prevalecer que su

convencimiento de que el cine era, podía ser, pensar con imágenes. Si durante los años militantes eliminó cualquier aspecto poético en sus trabajos, una vez que regresó al formato cine siempre evitó las imágenes bellas que no pudieran utilizarse en el montaje, que no sirvieran para articular pensamiento. Sin embargo, en las creaciones de Godard se pueden encontrar algunos de los momentos de más intenso lirismo del arte de la segunda mitad del siglo XX. Es el final de las *Histoire(s)* con la rosa en la mano del viajero que una vez conoció el paraíso (ese lugar que fue el cine), dichoso quien como Ulises retorna de un largo viaje, podríamos decir, como al final de *El desprecio* con Lang rodando hacia el mar la secuencia de la primera mirada a Ítaca. Un mar figurado por un azul lago Lemán como culminación del proceso de creación al final de *Guion del film Pasión (Scénario du film Passion, Jean-Luc Godard, 1982)* “la mar, te espera con los brazos abiertos”, un mar el Mediterráneo, radiante al final de *Pierrot le Fou*, con los versos de Rimbaud, “La hemos vuelto a encontrar. / ¿Qué? La eternidad. / Es la mar mezclada con el sol” (Rimbaud: 1997, 323).

La eternidad de la belleza, de la emoción, de la libertad de sus imágenes. Gracias al cine, gracias a su cine. Jean-Luc Cinéma Godard.

Bibliografía

- Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Bergala, Alain. *Nadie como Godard*. Barcelona: Paidós, 2004.
- Daney, Serge. *La rampe*. París: Cahiers du cinéma, 1996.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 1996.
- Godard, Jean-Luc. *Introducción a una verdadera historia del cine*. Madrid: Alphaville, 1980.
- Godard, Jean-Luc e Ishaghpour, Youssef. *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue*. Tours: Farrago, 2000.
- Leutrat, Jean-Louis. *Des traces qui nous ressemblent*. Chambéry: Comp'act, 1990.
- Leutrat, Jean-Louis y Liandrat-Guigues, Suzanne. *Jean-Luc Godard*. Madrid: Cátedra, 1994.
- Lévi-Strauss, Claude. *El pensamiento salvaje*. Madrid: F.C.E., 2002.
- Rimbaud, Arthur. *Poesía completa*. Madrid: Visor, 1997.
- Ruiz, Natalia. *En busca del cine perdido*. Bilbao: Servicio editorial de la UPV, 2009.
- Zunzunegui, Santos. *La mirada plural*. Madrid: Cátedra, 2008.
- Zunzunegui, Santos. *Bajo el signo de la melancolía*. Madrid: Cátedra, 2017.



PERSPECTIVAS
PERSPECTIVES
PERSPECTIVES
PROSPETTIVE

La construcción de las fronteras raciales de la sexualidad en el cine musical hollywoodense de los años treinta

El caso de Jeni LeGon en *Ali Baba Goes to Town* (David Butler, 1937)

María Aparisi Galán*

Recibido: 31.10.2023 — Aceptado: 16.11.2023

Titre / Title / Titolo

La construction des frontières raciales de la sexualité dans le cinéma musical hollywoodien des années 1930. Le cas de Jeni LeGon dans *Ali Baba Goes to Town* (David Butler, 1937)

The construction of racial boundaries of sexuality in 1930s Hollywood musical cinema. The case of Jeni LeGon in *Ali Baba Goes to Town* (David Butler, 1937)

La costruzione dei confini razziali della sessualità nel cinema musicale hollywoodiano degli anni Trenta. Il caso di Jeni LeGon in *Ali Baba Goes to Town* (David Butler, 1937)

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

El siguiente artículo pretende realizar un análisis de la representación cinematográfica de la negritud femenina en el cine musical hollywoodense de los años treinta a través de la figura de Jeni LeGon. Concretamente, tomaremos como objeto de estudio su interpretación dancística en «Swing Is Here To Sway» de la película musical *Ali Baba Goes to Town* (David Butler, 1937). En esta secuencia se combinan dos formas de representación de la negritud: aquella vehiculada por el *blackface* de su protagonista, de Aloysius «Al» Babson, interpretado por Eddie Cantor; y aquella que articulan los diferentes artistas afroamericanos que le acompañan, entre los cuales destaca la mencionada LeGon y las cantantes afroamericanas Peter Sisters. Nuestro trabajo prestará especial atención a la reflexividad resultante de la representación simultánea de estos dos significantes raciales, como una vía de acceso a las implicaciones más profundas, los miedos y deseos, que caracterizan la entrada de la diferencia racial y sexual, dancística y musical, en el terreno cinematográfico hollywoodense.

L'article suivant vise à analyser la représentation cinématographique de la négritude féminine dans le cinéma musical hollywoodien des années 1930 à travers la figure de Jeni LeGon. Plus précisément, nous prendrons comme objet d'étude sa performance de danse dans «Swing Is Here To Sway» du film musical *Ali Baba Goes to Town* (David Butler, 1937). Dans cette séquence, deux formes de représentation de la négritude sont combinées: celle véhiculée par le *blackface* de son protagoniste, Aloysius «Al» Babson, interprété par Eddie Cantor; et celle articulée par les différents artistes afro-américains qui l'accompagnent, parmi lesquels se distinguent LeGon et les chanteurs afro-américains Peter Sisters. Notre article accordera une attention particulière à la réflexivité résultant de la représentation simultanée de ces deux signifiants raciaux, comme moyen d'accéder aux implications plus profondes, aux peurs et aux désirs, qui possèdent l'entrée de la différence raciale et sexuelle, de la danse et de la musique, dans le terrain cinématographique hollywoodien.

The following article aims to carry out an analysis of the cinematographic representation of female blackness in the Hollywood musical cinema of the 1930s through the figure of Jeni LeGon. Specifically, we will take as an object of study her dance performance in the number «Swing Is Here To Sway» from *Ali Baba Goes to Town*. This sequence combines the *blackface* of its protagonist, Aloysius «Al» Babson (Eddie Cantor) with the appearances of different African-American artists, among them the aforementioned LeGon and the Peter Sisters stand out. Our work will pay special attention to the reflexivity resulting from the simultaneous representation of these two racial signifiers, as a way of accessing the deeper implications, fears and desires, acquired by the entry of racial and sexual difference in the Hollywood cinematic terrain.

Il presente articolo si propone di analizzare la rappresentazione cinematografica della negritudine femminile nel cinema musicale hollywoodiano

* Universitat de València

degli anni Trenta attraverso la figura di Jeni LeGon. In particolare, prenderemo come oggetto di studio la sua performance in «Swing Is Here To Sway» nel film musicale *Ali Baba Goes to Town* (David Butler, 1937). In questa sequenza si combinano due forme di rappresentazione della blackness: quella veicolata dal volto nero del protagonista, Aloysius «Al» Babson, interpretato da Eddie Cantor, e quella articolata dai diversi artisti afroamericani che lo accompagnano, tra cui spiccano la già citata LeGon e le cantanti afroamericane Peter Sisters. Il nostro articolo presterà particolare attenzione alla riflessività derivante dalla rappresentazione simultanea di questi due significanti razziali come modo per accedere alle implicazioni più profonde, alle paure e ai desideri, che caratterizzano l'ingresso della differenza razziale e sessuale, della danza e della musica, nel terreno cinematografico di Hollywood.

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Blackface, cine musical, Jeni LeGon, negritud, feminidad, mestizaje.

Blackface, cinéma musical, Jeni LeGon, négritude, féminité, métissage.

Blackface, musical cinema, Jeni LeGon, blackness, femininity, miscegenation.

Blackface, cinema musicale, Jeni LeGon, negritudine, femminilità, miscegenazione.

1. Reflexividad y performatividad identitaria en los filmes musicales de Eddie Cantor

Eddie Cantor es el pseudónimo que adoptó el intérprete judío Israel Iskowitz con su entrada en el mundo del espectáculo de las primeras décadas del siglo XX. Cantor saltó al estrellato por su aparición en *blackface* en una serie de sketches cómicos pertenecientes a las Ziegfeld Follies, una de las representaciones teatrales más famosas y costosas de la década de los veinte, junto al actor afroamericano Bert Williams, también enmascarado (Rogin, 153). El artista se ganaría un hueco en la industria hollywoodense por sus números musicales realizados bajo la máscara de corcho quemado, combinados con la interpretación de un hombre tímido, inocente y físicamente débil de origen judío. Este personaje sería repre-

sentado en producciones tales como *Whoopee!* (Thornton Freeland, 1930), *Palmy Days* (Edward Sutherland, 1931), *The Kid from Spain* (Leo McCarey, 1932), *Roman Scandals* (Frank Tuttle, 1933) y *Kid Millions* (Roy del Ruth, 1934).

Ali Baba Goes to Town (1937) es la última producción que Cantor protagoniza en los años treinta, producida por la 20th Century Fox y dirigida por David Butler. La película cuenta la historia de Aloysius «Al» Babson, quien accidentalmente cae del tren que le lleva a Hollywood para conseguir los autógrafos de sus estrellas de cine favoritas y en su vagabundeo por el desierto californiano acaba interrumpiendo el rodaje de la nueva producción de la Fox, *Ali Baba*. Para evitar que Al interponga una demanda al estudio por el accidente causado, que le ha llevado a la enfermería del recinto, uno de los mandamases de la Fox le otorga un papel de extra en la producción y le permite pedir autógrafos a todas las estrellas que trabajan en el filme. Sin embargo, durante la filmación de su primera secuencia, Al ingiere una dosis excesiva de las pastillas que le han recomendado para el dolor y cae en un sueño profundo, ambientado en el mismo universo diegético árabe que trataba de recrear el filme.

En todas las película protagonizadas por Cantor observamos que el *blackface* no impide la aparición de otros personajes racializados, mayoritariamente de origen afroamericano, si bien en papeles serviciales narrativamente secundarios o en los números musicales menos narrativamente integrados. La combinación de ambos modos de representación de la negritud ha suscitado diferentes lecturas en torno a las consecuencias que puede poseer en el terreno de la significación racial. Todas ellas exploran la posibilidad de una deconstrucción política de lo negro. En su sentido epistemológico derridiano, la deconstrucción es la búsqueda de aquello que se ha disimulado o prohibido para la construcción de un discurso (Derrida, 21). Desde nuestro punto de vista, nos encontramos ante una deconstrucción política si la visibilización de lo reprimido implica cierta modificación de la estructura de la significación que le ha dado lugar.

Uno de los primeros autores que trató de analizar este aspecto de la máscara fue Michael Rogin. En su libro sobre el *blackface* cinematográfico como mecanismo de americanización de las estrellas hollywoodenses judías, como Al Jolson y el propio Cantor, Rogin la califica de

«self- reflexive» (167) puesto que no aspira a sustituir de forma realista al afroamericano sino que muestra la condición artificiosa de lo negro para la diferenciación racial del intérprete enmascarado. De acuerdo con el autor, la exposición de las condiciones de producción de la máscara no resulta políticamente deconstructiva, en la medida que continúa ocultando la desigualdad que permite la reducción del afroamericano a un esquema epidérmico de usar y tirar, atribuyendo la habilidad de cambiar de identidad al individuo detrás de la máscara (182-183).

En lo que respecta a las secuencias que combinan el *blackface* con personajes afroamericanos, Rogin indica que la máscara se utiliza para otorgar autenticidad cultural a la interpretación racial del blanco, en un periodo en el que algunos artistas afroamericanos comienzan a ser bastante reconocidos. No obstante, el consiguiente desvelamiento de la identidad del intérprete enmascarado pone en duda la blanquitud a la que aspira, remarcando por el contrario la proximidad de la población judía con la afroamericana, «a reminder that the immigrant Jew could never really wipe himself clean» (*ib.*: 189). De este modo, la representación conjunta del *blackface* y del personaje afroamericano termina por reforzar la estructura de la significación que racializa a la población por motivos que van más allá de su condición racial.

Por su parte, el estudio de Arthur Knight sobre la crítica afroamericana del *blackface* cinematográfico coincide con la lectura reflexiva de la máscara de Rogin, destacando la espectacularización que posee el disfraz en el cine musical hollywoodense (50). No obstante, defiende que el uso conjunto de ambos mecanismos de representación racial sí que tiene un efecto políticamente deconstructivo, «representing white dependence on blacks, black vengeance against whites, and white desire for blacks» así como «hint[ing] at the constructedness of race» (82). Desde la perspectiva del teórico, los afroamericanos estuvieron interesados en las películas en las que el *blackface* se combinaba con personajes afroamericanos porque manifestaban la dependencia cultural e identitaria hacia la otredad negra en la significación del entretenimiento y la subjetividad blanca estadounidense.

Estas dos lecturas contrapuestas no solo manifiestan las diversas interpretaciones de la *performance* racial en función del punto de vista adoptado, blanco y negro respectivamente, sino también plantean la contradicción inherente a la máscara. Siguiendo el afamado estudio de Eric Lott sobre el minstrel show decimonónico (2013), todos los autores parten de la utilización simultánea de la máscara como mecanismo de identificación con la otredad, que muestra la necesidad de constitución de una imagen del otro afroamericano en la constitución de la mismidad blanca, y como mecanismo de diferenciación con la otredad, que atribuye una identidad originaria al intérprete por contraste. Con la inclusión de un personaje afroamericano, en la medida que se reconoce la distancia entre el otro afroamericano y la otredad que el sujeto blanco interpreta, la naturaleza paradójica se enfatiza y, así, la necesidad de convertir al afroamericano en una imagen estratégicamente articulada. Pero, ¿este reconocimiento es suficiente para cuestionar las relaciones de desigualdad que estructuran el modo de representación de la negritud?

En el caso de las películas que protagoniza Eddie Cantor, la etnicidad judía no es el motivo desencadenante de la máscara y, por ende, tampoco aquello que se desestabiliza en la simultaneidad de ambos modos de representación. El conflicto identitario parece manifestarse de otra forma. En *Ali Baba Goes to Town*, Al se disfraza de hombre árabe dispuesto a asesinar un traidor en la corte del sultán, de hombre negro que dirige una orquesta de músicos africanos y finalmente de cortesana árabe que seduce al príncipe Musah (Douglass Dumbridle). Estos múltiples travestismos raciales y de género vienen motivados por el cambio de la diégesis «real» hollywoodense, los estudios de la Fox ubicados en el desierto californiano, a la diégesis onírica de Bagdad, producto de la imaginación de Al, y, salvo el *blackface*, todos ellos presentan cierta verosimilitud. La combinación de personajes y universos diegéticos parece poner en duda la estabilidad, unicidad e integridad identitaria del personaje principal así como del efecto de realidad atribuido a la representación cinematográfica dentro del denominado Modo de Representación Institucional (Burch). No obstante, la película se enmarca dentro del género musical, un discurso caracterizado por la mostración del artificio en el plano narrativo, cuando el ar-

gumento se centra en la puesta en marcha de un espectáculo, o en el plano propiamente cinematográfico, cuando las secuencias espectaculares rompen momentáneamente con las reglas de significación institucionales.

En este aspecto, Jane Feuer destacó que los subgéneros musicales de *backstage* y *film-within-a-film* acompañaban esta «desmitificación» con un nuevo movimiento de «remistificación» que evitaba cualquier cuestionamiento final de la estructura de significación clásica (43). En el caso de *Ali Baba Goes to Town*, la desmitificación y la remitificación se aplican sobre la industria cinematográfica hollywoodense. Las secuencias metacinematográficas iniciales exhiben los elementos necesarios para llevar a cabo cualquier película: decorados, productores, directores, extras, y, por encima de todos ellos, estrellas. La desmitificación resultante se sutura a través de la ensoñación de Eddie, en la que todos los aspectos mencionados se convierten en parte de la representación. Y, si bien la mayor parte pueden ser visualmente identificables en el paso de un universo diegético a otro, no hay rastro de la tecnología necesaria para realizar la producción. La tecnología ha sido la causante del sueño de Eddie narrativamente, pero cinematográficamente la que lo permite, siendo el elemento artificioso mejor ocultado.

Pensamos que es posible aplicar el doble movimiento de desmitificación y remitificación al funcionamiento de la representación racial de este mismo filme. Para ello debemos diferenciar entre la otredad árabe y la otredad negra. Mientras que la primera es exhibida como producto cinematográfico, convenientemente camuflado en el sueño de Al, la segunda es presentada como un artificio tanto cinematográfico como diegético. Además, la otredad árabe es interpretada por actores y actrices blancas, de manera que puede ser asimilada y desplazada cuando se requiera. En cambio, la otredad negra es interpretada por actores afroamericanos y por Al en *blackface*. La remistificación de la negritud hollywoodense a través del universo diegético de Bagdad solamente puede darse en el caso de los personajes que aparecen como sirvientes en uno y otro contexto, afianzando su posición de inferioridad social y cultural. En lo que respecta a la orquesta de músicos afroamericanos, la bailarina de claqué Jeni LeGon y las Peter Sisters la ocultación de las condiciones de explotación racial se realiza de otra forma.

2. Entre el deseo sexual y la atracción espectacular: la representación cinematográfica de la negritud femenina. El caso de Jeni LeGon

De forma general, los artistas afroamericanos que querían hacerse un hueco en el espectáculo hollywoodense de los años treinta estaban condenados a la segregación y estereotipación. Los músicos y bailarines solamente podían lucirse en tres tipos de producciones: las denominadas «race films», películas fundamentalmente musicales con reparto exclusivamente afroamericano, destinado a un público racializado y realizadas por directores blancos y negros fuera del sistema de producción hollywoodense (Knight, 2); los «black-cast musicals», filmes musicales que contaban con intérpretes únicamente afroamericanos pero poseían una financiación y una dirección hollywoodenses (Knight, 124); y los «speciality acts», números incluidos en películas musicales y de otros géneros alejados de los acontecimientos que movilizan la trama (Griffith, 22). En aquellas producciones en las que los intérpretes tenían la posibilidad de trascender los límites del escenario, eran reducidos a roles secundarios y fuertemente estereotipados, que les negaban cualquier posibilidad de agencia propia, subordinados a los intereses de los personajes blancos.

La marginación era todavía mayor en el caso de las intérpretes femeninas. Una primera explicación de esta discriminación se encuentra en la desigualdad de la sociedad estadounidense que ofrecía menos oportunidades laborales a las mujeres afroamericanas, discriminadas tanto por su condición racial como de género. Un motivo menos evidente de su infrarrepresentación puede ser la ansiedad que produce la representación de la diferencia racial y sexual en la gran pantalla. Su inserción en el lugar reservado a la feminidad dentro de la heteronormatividad, como objeto de deseo, activa un miedo al mestizaje profundamente reprimido en el universo sociosimbólico estadounidense.

En los siglos de vigencia del sistema esclavista, las mujeres esclavizadas eran repetidamente violadas por los dueños de las plantaciones como una forma de contención de las

revueltas en las que ellas mismas participaban y de recordatorio de los derechos de propiedad del amo (Davis, 33 y 178). El abuso de sus cuerpos era justificado bajo la asignación de cierta sexualidad activa y lasciva desde la epistemología colonialista (Gilman; Dorlin), que le alejaba de la pasividad asignada a la feminidad normativa. En el siglo XIX, cuando la institución esclavista comience a ser cuestionada, la pureza racial se convertirá en la garantía de la superioridad blanca, de tal manera que el discurso antimestizaje no podrá reconocer de ninguna manera la atracción que suscitan estas figuras libidinosas. Pasada la guerra de Secesión y el periodo de la Reconstrucción postbélica, el mito del violador negro surgirá como una «invención claramente política» (Davis, 186-187) para mantener la violencia y la desigualdad racista y definir la sexualidad interracial como la relación entre el hombre negro y la mujer blanca.

La ocultación de la historia de los abusos sexuales y la consiguiente represión del deseo que suscita la negritud femenina convierte la violación de la mujer negra en lo que Luz Calvo, siguiendo los escritos de Sigmund Freud, define como la escena primaria de la sociedad estadounidense. Tal y como en el relato freudiano, tras haber presenciado e interpretado el coito parental como acto de violencia sadomasoquista, el niño inicia la renuncia al objeto de deseo incestuoso materno a favor de un interés narcisista en la conservación del pene, Calvo determina que el estadounidense rechaza su objeto de deseo interracial para poder identificarse con la subjetividad blanco. Pero, a diferencia de la escasa consideración histórica y discursiva freudiana, la autora defiende que esta segunda escena primaria está conformada tanto psíquica como históricamente, actuando como «a fantasy – the mise en scène of colonial desire – and a discourse – a construction of race through the policing of mixture» (68).

De este modo, las representaciones de la negritud femenina son un lugar fundamental para definir y combatir la historia, la raza y la subjetividad blanca estadounidense. Patricia Hill Collins designa este tipo de significantes como «controlling images» (69). En su análisis destacamos dos representaciones. La primera y más conocida es la *mammy*, la figura de la sirvienta doméstica que privilegia el cuidado y el mantenimiento de los vínculos de la

familia blanca por encima de la atención de la suya propia, si es que presenta alguna (Collins, 72). En la literatura de la esclavitud y la Reconstrucción, se representa como una persona fuerte y corpulenta, con grandes pechos y nalgas y musculados brazos que aguantan el peso de las labores domésticas que la mujer blanca no puede o no quiere realizar (Christian, 2). De hecho, en el cine clásico hollywoodense, las actrices afroamericanas que interpretaron esta figura fueron en parte seleccionadas por su aspecto, que se consideraba alejado de todo atractivo femenino, como Louise Beavers en *Imitation of Life* (John M. Stahl, 1934) o Hattie McDaniel en *Gone with the Wind* (Victor Fleming, 1939). La fascinación que suscitaba la representación de la mujer negra ha sido eliminada mediante la masculinización de su figura que, paradójicamente, le permite desarrollar mejor el aspecto cuidador de la maternidad.

La figura de la *mammy* es la versión disciplinada de la mujer negra sexualmente activa y promiscua, que Collins denomina *jezebel* (81). K. Sue Jewell afirma que su representación más habitual es la de la «mulata»¹(46), aquella mujer afroamericana cuya corporalidad mezcla los esquemas corporales considerados blancos y aquellos considerados negros. En este sentido, la figura de la «mulata» desestabiliza la epistemología de la visión que establece que el ver es conocer. Su exterior europeizado le conecta con la feminidad blanca, el objeto de deseo normativo, pero su genealogía negra le conecta con la hipersexualidad asignada a la mujer negra, el objeto de deseo reprimido. La combinación de la belleza blanca y la sexualidad negra le convierte en una figura sumamente atrayente, rompiendo con las fronteras raciales de la feminidad y las fronteras sexuales que aseguran la pureza racial. Para contener la transgresión de estos dos tipos de fronteras, su representación deberá ir acompañada de una serie de procedimientos que ayuden fijar el significado de su corporalidad, condenando cualquier muestra de contacto íntimo interracial.

Los espectáculos teatrales heredarán las formas de expresión y contención del mestizaje a través de la figura de

¹ La palabra «mulata» deriva del término portugués mula, que hace referencia a ese animal estéril producto de la unión entre asnas y caballos o entre asnos y yeguas (Dorlin, 278). Por esta razón, hemos considerado conveniente entrecomillar el término.

la «mulata». Karina Thompson Moore ha establecido que el deseo de contacto interracial que vehicula la «mulata» se remonta hasta los espectáculos decimonónicos de *minstrel*, concretamente en las representaciones e interpretaciones por parte de hombre blancos de la «yaller gal» que posicionaban a esta figura como objeto de deseo que finalmente debe perdido o rechazado (Moore, 323-324). Asimismo, Linda Mizejewski ha detectado como la atracción hacia la mujer racializada y la consiguiente negociación del deseo de mestizaje continúa en el siglo XX. En concreto, en la década de los veinte comienza a incluirse la máscara racial de «*café au lait*» en producciones teatrales como las Ziegfield Follies. Su objetivo era combatir la popularidad que comenzaba a tener el Broadway negro y los espectáculos de coristas de piel clara del barrio del Harlem entre el público blanco, así como ofrecer una representación segura de la sexualidad interracial, en tanto que el deseo que suscitaban se conectaba con la mujer blanca detrás de la máscara (Mizejewski, 131). El cine clásico hollywoodense utilizará su figura para restablecer los límites raciales del deseo, centrándose no tanto en su componente lascivo como en la tragedia de su existencia. En este sentido destaca el personaje de Peola (Freda Washington) en *Imitation of Life*, cuyo habitar la frontera entre dos mundos radicalmente y racialmente opuestos e irreconciliables es concebido como una desgracia vital. Su piel clara le otorga la posibilidad de ascenso social a través del compromiso con un hombre blanco, pero su herencia negra le impide ocupar el lugar de la feminidad convencional (Doane, 233-234).

Por todo lo anterior, podemos afirmar que la asociación del deseo de mestizaje blanco con la representación de la mujer afroamericana explica la mayor marginación de las intérpretes femeninas en el cine musical hollywoodense. Un factor determinante en tal historia es el establecimiento y el endurecimiento del *Production Code* (1934), el código autorregulación cinematográfica impulsado por la Motion Pictures Producers and Distributors para evitar la censura gubernamental estadounidense. Su sexta cláusula condenaba la inclusión de escenas de sexo explícito entre personajes blancos y negros, así como de cualquier aspecto visual o narrativo que pudiera dar cuenta de lo mismo

(en Courtney, 115). En consecuencia, la representación más común de la negritud femenina en el cine hollywoodense de los años treinta es la *mammy* (Trenka, 45). El cuerpo negro femenino que se requiere y se construye entonces es uno completamente desexualizado, obediente e inmóvil, reprimiendo así la historia del mestizaje estadounidense, expulsando a los personajes afroamericanos del ámbito de la sexualidad y, como resultando de lo anterior, asegurando la pureza racial del deseo.

Dicha conexión también determina la menor participación de las bailarinas afroamericanas respecto a sus contrapartes masculinas. Para explicar este punto debemos recurrir a la división de la mirada que estructura la representación cinematográfica hollywoodense. Tal y como afirmó Laura Mulvey en su afamado ensayo «Visual Pleasure and Narrative Cinema», la desigualdad de género se articula cinematográficamente a través de la separación entre el objeto y el sujeto de la mirada que vehicula el deseo de cada filme, en la que la mujer ocupa la posición de ser mirada y el hombre es el poseedor de la mirada. La ubicación del hombre afroamericano como el objeto de la mirada comporta una suerte de castración del potencial sexual atribuido a la masculinidad negra. En el caso de la mujer afroamericana, su posicionamiento como objeto espectacular confirma el erotismo adscrito a su representación y así el deseo sexual interracial del hombre blanco.

La trayectoria de Jeni LeGon es un claro ejemplo de las dificultades y limitaciones a las que hacían frente las bailarinas afroamericanas en el mundo del espectáculo hollywoodense en comparación con sus contrapartes blancas o masculinas. Nacida en 1916 en Chicago, su carrera en el mundo del espectáculo comenzó cuando solo tenía trece años, trabajando como intérprete principal o como parte de la línea de coristas en diferentes tipos de espectáculos. En 1935 fue contratada por la Radio Keith Orpheum para actuar en un número musical de *Hurray for Love* (Walter Lang, 1935) junto al afamado bailarín de claqué afroamericano Bill Robinson y el pianista de jazz también afroamericano Fats Waller. El éxito de su aparición le valió la firma de un contrato de larga duración con la Metro Goldwyn Mayer. Su primera producción iba a ser *Broadway Melody of 1936* (Roy del Ruth, W.S. Van Dyke, 1935). Pero, como consecuencia de

los celos que supuestamente Eleanor Powell, afamada bailarina de claqué blanca, había sentido ante su talento, el estudio acabó determinando que no era necesaria la presencia de dos solistas en una misma cinta. Así pues, enviaron a LeGon a Londres para que sustituyese a Powell y a la cantante afroamericana Ethel Warters en varios números de la versión inglesa del espectáculo de Broadway *At Home Abroad*. En sus siguientes producciones hollywoodenses podrá aparecer como criada, sin acreditar, o como bailarina o cantante dentro de actos de especialidad. El peso de sus personajes aumentará significativamente en las race films como *Double Deal* (Arthur Dreifuss, 1939), en la que combinará su papel actoral y dancístico en el personaje de Nita, una intérprete de un club nocturno (Hill, 125-126).

«Swing is Here to Sway» es un ejemplo de los números de especialidad en los que LeGon podía mostrar su talento. En contraste con aquellas secuencias musicales segregadas en un entorno teatral, el reconocimiento de sus habilidades dancísticas viene mediado por la dirección del personaje de Al en *blackface* y por su inserción dentro de un universo diegético árabe en el que la negritud ocupa el estadio más primitivo. Pasemos ahora a analizar las consecuencias que posee la representación africanista y la simultaneidad de ambos modos de representación de la negritud en el discurso racial que articula el filme, destacando especialmente su implicación en la historia de la represión del deseo interracial.

3. «Swing is Here to Sway»: formas de representación y contención de la interpretación femenina negra en *Ali Baba Goes to Town*

En su análisis de la performance racial musical, Knight determinó que las películas de *blackface* de Cantor no producen el tipo de reflexividad que encontramos en que las películas de Al Jolson en tanto que los personajes afroamericanos presentan un menor peso erótico y estructural (Knight, 82). *Ali Baba Goes to Town* cuestiona esta afirmación. El número «Swing is Here to Sway» dura casi diez

minutos, siendo el más largo de todo el filme, y, pese a su escasa integración narrativa, finaliza justo en la mitad del relato, un momento que podemos considerar relevante dentro del modo de representación institucional. Asimismo, será nuevamente introducido en el universo diegético hollywoodense contemporáneo al final de la película. Por otro lado, la representación primitivista de hombres y mujeres afroamericanas despierta cierto erotismo que exige la puesta en marcha de una serie de mecanismos que aseguren la pureza racial del deseo. Por todo ello, «Swing is Here to Sway» puede tomarse como un caso de estudio sobre la política de deconstrucción del *blackface*. Dado que no disponemos de espacio para realizar un análisis fílmico pormenorizado del mismo, nos centraremos en el examen de la representación de LeGon y de las Peter Sisters, señalando aquellos aspectos del resto del número que sean oportunos para un mayor entendimiento de las formas de interpretación y contención de la negritud femenina.

La secuencia musical se inicia con los intentos de Al de comunicarse con una orquesta de músicos africanos, que se encuentran amontonados encima de lo que parece un escenario. El muchacho les habla en diferentes idiomas, inglés, francés, español, italiano y hasta yiddish, pero solamente parecen entenderle cuando exclama «Hi de hi de ho!». Esa onomatopeya imita la peculiar forma de cantar Cab Calloway, uno de los artistas afroamericanos más famosos del periodo que tan solo un año antes había aparecido en una película protagonizada por Al Jolson, *The Singing Kid* (William Keighley, 1936). Mientras Al continúa llamándoles, procede a ennegrecerse el rostro, con el que se mantendrá toda la interpretación. De este modo, la combinación del *blackface* con la orquesta de músicos africanos parece otorgar cierta autenticidad a la consiguiente interpretación del protagonista, el único capaz de utilizar el lenguaje que entienden, al mismo tiempo que establecer una evolución del género entre unos orígenes primitivos africanos y un desarrollo blanco contemporáneo. Ninguno de los dos propósitos parece cumplirse completamente. Por una parte, la contraposición de los dos significantes raciales termina subrayando la diferenciación sobre la identificación cultural. La blanquitud es precisamente aquello que otorga el derecho a iniciar y dirigir la interpretación afroamericana

así como a determinar el desarrollo de la historia del jazz. Por otra parte, la presencia y el posterior protagonismo de los personajes afroamericanos limitan su inscripción en el pasado, y abre la posibilidad a cierto control sobre su representación, tal y como ha enunciado Trenka para este y otros números musicales: «Dance numbers (...) provide them [African American dancers] with an opportunity for creative expression, a sphere of influence and agency outside of- or competing with- narrative limitations and stereotypes» (Trenka, 14). No obstante, si bien presencia de los personajes afroamericanos afecta a los objetivos que quiere cumplir el *blackface* de Eddie, esta supuesta apertura del discurso también queda limitada por la presencia de la máscara.

La relación de ida y vuelta entre el *blackface* y los personajes afroamericanos ha comenzado a ser perfilada por Corin Willis. El autor defiende que el *blackface* es una forma de contención del poder de las expresiones musicales jazzísticas para romper con los estereotipos asociados al afroamericano (Willis, 40). La copresencia, como nombra a este encuentro entre significantes, buscaba negar el posible control del artista sobre la significación, otorgando de nuevo al blanco la hegemonía sobre la representación negra. Consideramos este razonamiento aplicable a nuestro objeto de estudio. Pero, mientras que Willis defiende que esta nueva forma de racialización se ejecuta «by seeking to reattach to

its African American referent» (43), nosotras defendemos que el procedimiento es el contrario. La contraposición de los dos significantes raciales tiene el efecto de subrayar la verosimilitud de la condición atávica y espectacular reservada al afroamericano. Si los productos culturales afroamericanos se enmarcan dentro de una suerte de primitivismo, queda justificada la labor de expropiación por parte de la industria hollywoodense.

Es en el ámbito de la sexualidad en el que la reflexividad inherente a la máscara resulta peligrosa. Ubicado en el imaginario de Al, el universo diegético árabe incorpora representaciones de una sexualidad no normativa, reflejada, en las trescientas mujeres que posee el sultán (Roldan Young) o la atracción homoerótica que siente el príncipe Musah hacia Al vestido de bailarina. La expulsión de los personajes afroamericanos de la narración intenta cancelar su actuación en este ámbito. Sin embargo, el exotismo de su representación atávica parece resexualizar su figura, configurando así una amenaza que debe ser reprimida a través de diferentes procedimientos. En lo que respecta a los hombres afroamericanos, el protagonismo y la centralidad de Al, cuyo cuerpo es ubicado en medio de la composición y cuyo movimiento es perseguido en todo momento por la cámara (Fotogramas 1 y 2), se une a la sobreactuación y la interacción dancística de los músicos (Fotogramas 3 y 4) para eliminar toda connotación sexual amenazante. Bajo la



Fotograma 1



Fotograma 2



Fotograma 3



Fotograma 4

atenta guía y mirada de Al, la gestualidad convierte la sexualidad en comicidad inocente y la proximidad transforma la potencia fálica en feminidad. En este último aspecto, las posibilidades transgresoras que Steven Cohan asignó a los chicos coristas blancos por su posición dentro del espectáculo, en muchas ocasiones bailando y tocándose entre ellos, y dentro de la representación, como objeto de la mirada (Cohan, 114), entiende de raza. Si bien en el caso de hombres blancos puede suponer cierto cuestionamiento de la heteronormatividad, en el caso de los hombres negros

supone una forma de castración que limita el modo de representación de su corporalidad.

Los procedimientos que contienen el deseo de mestizaje en el caso de las mujeres intérpretes son diferentes en tanto que el tipo de amenaza es distinta. Frente al anterior liderazgo de los músicos afroamericanos, en la secuencia dancística protagonizada por LeGon Al interviene en tres ocasiones: en la presentación inicial de la intérprete como «Minnie the Moocher» (Fotograma 5), en un momento determinado de la rutina de LeGon



Fotograma 5



Fotograma 6



Fotograma 7



Fotograma 8

en que se aproxima a la ubicación de Al (fotograma 8), y hacia el final, cuando Al aparece espontáneamente detrás de la misma sin que esta se de cuenta (Fotograma 11). Las muestras de interacción van seguidas de grandes planos generales que separan a los dos artistas, subrayando la necesidad de evitar cualquier posible insinuación de transgresión de las fronteras raciales de la sexualidad (Fotogramas 6, 9 y 12). Del mismo modo, el número es representado en plano frontales de carácter general, con

pequeños reencuadres que siguen los desplazamientos sincopados de LeGon por el escenario pero que jamás se aproximan a su cuerpo (Fotogramas 7 y 10). El distanciamiento respecto al objeto permite apreciar la interpretación dancística en su totalidad, exponiendo su control corporal, su fuerza, su expresividad. Al mismo tiempo, evita que su vestimenta femenina y exótica (Trenka, 105), con una falda de hojas por encima de las rodillas y un top de perlas que deja ver su ombligo, sea apreciada



Fotograma 9



Fotograma 10



Fotograma 11



Fotograma 12



Fotograma 13



Fotograma 14

por el espectador diegético y extradiegético, y, como resultado, sea erotizada.

Así pues la película parece querer limitar la representación de la actuación de la intérprete femenina negra a un espectáculo no erotizado. Por esta razón, LeGon deberá ser finalmente reemplazada por las Peter Sisters, un trío de mujeres afroamericanas cantantes significativamente con un color de piel más oscuro y con un peso

mucho mayor. Su corporalidad no sexualizada, próxima a la de la *mammy*, permite que la cámara se aproxime a sus cuerpos en un plano americano de las tres y en un plano medio corto de una de ellas (Fotogramas 13 y 14). Esta definición de la negritud femenina se confirma al final del filme, en el que el estreno hollywoodense de *Ali Baba* viene acompañado de una nueva interpretación de las Peter Sisters.

4. Conclusiones: la mistificación racial hollywoodense

La aparición de las Peter Sisters hacia el final del filme parece romper el movimiento de remistificación de la industria cinematográfica hollywoodense en dos sentidos. En primer lugar, reintroduce la exposición del artificio que había sido ocultada. La entrada de su interpretación se produce abruptamente, desplazándonos a un espacio situado fuera de la puerta del cine en la que está sucediendo la acción, con la consiguiente interrupción del discurso del locutor de radio que está retransmitiendo el estreno en directo. Además, el número se articula en un único plano en el que las intérpretes miran en todo momento a cámara, subrayando su función espectacular. En segundo lugar, parece reconocer la deuda del entretenimiento estadounidense con los productos culturales afroamericanos que había sido negociada en el número de *blackface*, visibilizando así las condiciones de desigualdad de esta fábrica de sueños. Desde nuestro punto de vista, esta interrupción en la mistificación hollywoodense es el resultado de la delimitación del significado de la negritud femenina espectacular, que debe reprimir cualquier ápice del deseo de mestizaje que podía suscitar la figura de LeGon.

Una vez ha finalizado la interpretación de las Peter Sisters, volvemos a la puerta del cine, en la que comienzan a desfilar las estrellas que han participado en estas y otras producciones cinematográficas, atrayendo toda la atención de la gente que, como Al, se ha congregado alrededor. El desplazamiento sustituye el reconocimiento de las intérpretes afroamericanas por el de los actores y actrices hollywoodenses blancas, considerado el bien más preciado de esta industria cultural. Así pues, la negritud vuelve a ser utilizada como el soporte que mistifica la industria hollywoodense, si bien por un procedimiento inverso al del número musical del *blackface*. Mientras que en este último se utilizaba como figura primitiva con la que medir la tarea de los hombres blancos en el desarrollo cultural, en este segundo momento su propio artificio contrasta con la originalidad de las estrellas, mostradas en imágenes que adquieren connotaciones casi documentalistas. En última instancia, la mistificación racial de Hollywood oculta

las relaciones de desigualdad que permiten el estrellato blanco sobre la base de la marginación negra.

La última estrella en aparecer es Eddie Cantor. Su imagen se contrapone a la de Al, que se muestra receloso ante el revuelo suscitado por la aparición del primero. Nuevamente el discurso pone un tinte reflexivo a este final, mostrando el personaje y la persona en una misma secuencia de imágenes. El nuevo intento de mistificación se producirá mediante la performance. Eddie comienza a cantar «Laugh Your Way Through Life» en medio del público, que actúa como el coro y canta con el estribillo. De este modo, se trata de «naturalizar» su condición de cantante, de intérprete, de estrella, invisibilizando aquello que le ha dado la fama. En los últimos segundos del filme y como una burla a todos estos procesos deconstruccionistas Al, exclama indignado: «What's he got that I haven't got?». Acto seguido comienza a mover frenéticamente los ojos, produciendo la risa de su acompañante mientras la imagen se funde a negro. En el Hollywood blanco, el doble movimiento de desmitificación y remistificación solamente está reservado a los intérpretes blancos, capaces de transgredir las fronteras raciales y de género sin caer en el ennegrecimiento, de representar a otros personajes sin perder su identidad original y su estrellato.

Bibliografía

- Burch, Noël. *El tragaluz del infinito: Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Madrid: Cátedra, 1991.
- Calvo, Luz. «Racial fantasies and the primal scene of miscegenation». *International Journal of Psychoanalysis*, vol. 98, n. 1, 2008, pp. 50-77.
- Christian, Barbara. *Black Feminist Criticism. Perspectives on Black Women Writers*. Oxford: Pergamon Press, 1989.
- Cohan, Steven. *Incongruous Entertainment. Camp, Cultural value and the MGM Musical*. Durham and London: Duke University Press, 2005.
- Collins, Patricia Hill. *Black Feminist Thought. Knowledge, Consciousness and the Politics of Empowerment*. New York and London: Routledge, 2002.

- Courtney, Susan. *Hollywood Fantasies of Miscegenation. Spectacular narratives of Gender and Race, 1903-1967*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2005.
- Davis, Angela. *Mujeres, raza y clase*. Madrid: Ediciones Akal, 2005.
- Derrida, Jacques. *Posiciones. Entrevistas con Henri Rose, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta*. Valencia: Pretextos, 2014.
- Doane, Mary Ann. *Femme Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. Nueva York y Londres: Routledge, 2008.
- Dorlin, Elsa. *La matriz de la raza. Genealogía sexual y colonial*. Navarra: Txalaparta, 2020.
- Feuer, Jane. *The Hollywood Musical*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1993.
- Freud, Sigmund. *De la historia de una neurosis infantil (el «Hombre de los Lobos») y otras obras (1917-1919)*. Argentina: Amorrortu editores, 1992.
- Gilman, Sander L. «Black Bodies, White Bodies: Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine, and Literature». *Critical Inquiry*, vol. 12, n. 1, 1985, pp. 204-242.
- Griffith, Sean. «The Gang's All Here: Generic versus Racial Integration in the 1940s Musical». *Cinema Journal*, vol. 42, n. 1, 2002, pp. 21-45.
- Hill, Constance Vallis. *Tap Dancing in America: a Cultural History*. New York: Oxford University Press, 2010.
- Jewell, K. Sue. *From Mammy to Miss America and Beyond. Cultural Images in the Shaping of US Social Policy*. London and New York: Routledge, 2003.
- Knight, Arthur. *Disintegrating the Musical. Black Performance and American Musical Film*. Durham and London: Duke University Press, 2002.
- Lott, Eric. *Love and Theft. Blackface Minstrelsy and the American Working Class*. New York: Oxford University Press, 2013.
- Mizejewski, Linda. *Ziegfeld Girl. Imagen and Icon in Culture and Cinema*. Durham and London: Duke University Press, 1999.
- Moore, Karina Thompson. «Black Women in the Antebellum Minstrel Show». *The Journal of American Culture*, vol. 4, n. 44, 2021, pp. 318-335.
- Mulvey, Laura. *Visual and Other Pleasures*. New York: Palgrave, 1989.
- Rogin, Michael. *Blackface, White Noise. Jewish Immigrant's in the Hollywood Melting Pot*. California: University of California Press, 1998.
- Trenka, Susie. *Jumping the Color Line. Vernacular Jazz Dance in American Film, 1929-1945*. London: John Libbey Publishing Ltd, 2021.
- Willis, Corin. «Blackface Minstrelsy and Jazz Signification in Hollywood's Early Sound Era». *Thriving on a Riff. Jazz and Blues Influences in African American Literature and Film*. Eds. Graham Lock and Davis Murray. New York: Oxford University Press, 2009, pp. 40-61.

Representación de la feminidad afroamericana en la ficción histórica estadounidense

Frida Luis Maqueira*

Recibido: 11.09.2023 — Aceptado: 20.09.2023

Titre / Title / Titolo

La représentation de la féminité afro-américaine dans la fiction historique américains

The depiction of African-American femininity in american historical fiction

La rappresentazione della femminilità afroamericana nella fiction storica americana

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

El presente artículo analiza la construcción y significación de la mujer afroamericana transgresora y la ubicuidad de los discursos hegemónicos en la representación audiovisual contemporánea que tematiza la experiencia de la feminidad negra en el pasado. Entre estas producciones audiovisuales se encuentran *Criadas y Señoras* (2011), *Figuras Ocultas* (2016), *Harriet* (2019) y *Una mujer hecha a sí misma* (2020). Con un enfoque interdisciplinar que conjuga las epistemología del feminismo negro con la semiótica, planteamos una aproximación interpretativa sobre las contradicciones y ambivalencias de la imagen femenina racializada en *biopics* y ficciones históricas. Nuestra investigación concluye que la construcción de la feminidad afroamericana está experimentando un periodo de transición en la industria audiovisual estadounidense, entre un nuevo discurso autoconsciente y la tendencia a situarla en una otredad instrumentalizada y mistificada.

Cet article analyse la construction et la signification de la femme afro-américaine transgressive et l'omniprésence des discours hégémoniques qui explorent les expériences passées de la féminité noire. Ces productions audiovisuelles sont *The Help* (2011), *Hidden Figures* (2016), *Harriet* (2019) et *Self Made* (2020). Nous proposons une analyse interprétative des contradictions et ambivalences des représentations des femmes racisées dans les productions audiovisuelles biographiques et les fictions historiques, en utilisant une approche interdisciplinaire qui combine l'épistémologie féministe noire

et la sémiotique. Notre étude conclut que la représentation de la féminité afro-américaine traverse une période de transition dans l'industrie audiovisuelle américaine, entre une nouvelle narration consciente d'elle-même et la tendance à la dépeindre comme une altérité instrumentalisée et mystifiée.

The aim of the article is to analyse the construction and significance of the transgressive African-American womanhood and the prevalence of hegemonic discourse in contemporary audiovisual representation exploring past experiences of black femininity. These audiovisual productions include *The Help* (2011), *Hidden Figures* (2016), *Harriet* (2019) and *Self Made* (2020). We propose an interpretive analysis of the contradictions and ambivalences of representations of racialised women in biographical audiovisual productions and historical fictions, using an interdisciplinary approach that combines black feminist epistemology with semiotics. Our study concludes that the portrayal of African-American femininity is experiencing a transitional period in the US audiovisual industry, between a new self-aware narrative and the tendency to depict it as an instrumentalised and mystified otherness.

Questo articolo analizza la costruzione e la significazione della donna afroamericana trasgressiva e la pervasività dei discorsi egemonici nella rappresentazione audiovisiva contemporanea che esplora le esperienze passate della femminilità nera. Queste produzioni audiovisive sono *The Help* (2011), *Hidden Figures* (2016), *Harriet* (2019) e *Self Made* (2020). Proponiamo un'analisi interpretativa delle contraddizioni e delle ambivalenze delle rappresentazioni delle donne razzializzate nelle produzioni audiovisive biografiche e nelle fiction storiche mediante un approccio interdisciplinare che combina l'epistemologia femminista nera e la semiótica. Il nostro studio conclude che la rappresentazione della femminilità afroamericana sta attraversando un periodo di transizione nell'industria audiovisiva americana, in bilico tra una nuova narrazione consapevole di sé e la tendenza a ritrarla come un'alterità strumentalizzata e mistificata.

* Universitat de València

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Interseccionalidad, feminismo negro, representación cinematográfica, estereotipos.



Intersectionnalité, féminisme noir, représentation cinématographique, stéréotypes.



Intersectionality, black feminism, film representation, stereotypes.



Intersezionalità, femminismo nero, rappresentazione cinematografica, stereotipi.



1. Introducción

La representación de la femineidad racializada es un espacio simbólico cuya interpretación puede vincularse a diversos procesos históricos como la colonización, el *apartheid* o el feminismo y la incorporación de su epistemología a distintos ámbitos. En 1992 bell hooks¹ hizo una crítica a la institucionalización del discurso patriarcal y supremacista blanco en los productos culturales, así como al silenciamiento de la diferencia sexual racializada en los discursos teóricos. Autoras como bell hooks (1992), Giulia Colazzi (2007) o Berta Molina (2020) coinciden al indicar que los conocimientos producidos desde la Teoría Fílmica Feminista también cayeron en el mismo *impasse* por su propia imbricación con ciertos poderes y saberes situados, totalizando la categoría de Mujer² sin atender a «la historicidad de las relaciones de poder entre raza, género, clase y orientación sexual» (Parra, 249-250).

Ante estas opresiones discursivas, bell hooks acuñó el concepto de *oppositional gaze* para hablar de la capacidad de resistencia afroamericana ante la colonización simbólica y totalizadora de la negritud (1992: 116). Para la autora, dicha mirada permitió a esta comunidad experimentar tanto el placer visual como el de confrontación y distanciamiento de las imágenes *mainstream* mediante la

crítica al racismo (bell hooks, 1992: 117). Sin embargo, como sugiere hooks, la escasa preocupación de esta mirada hacia cuestiones de género articuló una relación engenerizada de la mirada que afectó a la espectadoriedad femenina negra y la construcción de la misma en el cine de Hollywood e incluso el cine negro independiente (bell hooks, 1992: 118-119). Manthia Diawara coincide al inferir que las narraciones son capaces de ubicar al espectador en posiciones de agencia donde raza, género, clase y orientación sexual influyen en cómo es ocupada dicha subjetividad (Diawara, 33).

De acuerdo con Frankie Bailey (75), más allá del espectador, la persistencia de estereotipos sobre la femineidad negra restringe enormemente los roles que actrices afroamericanas pueden interpretar en su carrera. Desde 1930 las actrices afroamericanas han contado con escasas opciones para trabajar, pues históricamente han ocupado los estereotipos de *mammy*, *Jezabel* y *tragic mulatta* (Bailey, 76). A partir de 1990 surgieron roles como las madres incompetentes, las chicas duras o las heroínas de acción, cuyas representaciones fueron caricaturizadas por la influencia de estereotipos precedentes (Bailey, 86-87). Bailey advierte que aunque el *color-blind casting* haya expandido los roles, también ha generado nuevas representaciones equívocas o problemáticas para las actrices afroamericanas que podrían despojarlas de su identidad étnica o influir en la interpretación que la audiencia hace del estatus, el romance o la traición mediante los marcadores étnicos (Bailey, 96).

Habida cuenta de la relevancia de esta problemática en la industria cinematográfica estadounidense, este artículo se propone analizar la construcción discursiva de la femineidad negra en una selección filmográfica que comprende desde 2010 hasta 2020. Se abordará el elenco principal de tres películas y una miniserie, respectivamente *The Help* (Tate Taylor, 2011), *Hidden Figures* (Theodore Melfi, 2016), *Harriet* (Kasi Lemmons 2019) y *Self Made* (Kasi Lemmons y DeMane Davis, 2020). Mientras las dos primeras se clasificarían como ficción histórica, el resto podemos identificarlas con el *biopic* o el filme biográfico.

Criadas y señoras (*The Help*, 2011) es una película dramática de ficción basada en la novela homónima de

¹ La autora ha sugerido públicamente que su pseudónimo se escriba en minúsculas, acorde con su voluntad de poner el foco del lector en su trabajo y no en su figura.

² Uso de la mayúscula para indicar su carácter hegemónico, jerárquico y universal.

Kathryn Stockett, bajo la dirección y producción de Tate Taylor y DreamWorks SKG. Su argumento nos sitúa en el Mississippi de los años 60, cuando Skeeter Phelan regresa a la ciudad con la convicción de ser escritora tras graduarse en la universidad. Por su parte, *Figuras Ocultas* (*Hidden Figures*, 2016) es una película inspirada en las figuras históricas de tres científicas afroamericanas cuyo trabajo fue fundamental en el desarrollo del Proyecto Mercury y el Apolo 11. El argumento plantea los retos e injusticias que Katherine Johnson, Mary Jackson y Dorothy Vaughan enfrentaron al trabajar en el Centro de Investigación Langley en la Virginia (Hampton) de 1961. *Harriet* (2019) es un drama biográfico basado la vida de Harriet Tubman, abolicionista que logró escapar de la esclavitud y lideró numerosos rescates en la década de 1840 con el Ferrocarril Subterráneo³. Por último, la miniserie de Netflix *Self Made* (2020) es un *biopic* sobre la empresaria y filántropa estadounidense Sarah Breedlove, alias Madam C. J. Walker, quien a principios del siglo XX pasó de ser una lavandera de escasos recursos a construir su propio imperio y marca de productos de belleza para pelo afro.

Ante las características de la muestra filmográfica, consideramos fundamental reflexionar brevemente sobre la relación entre Cine e Historia y las implicaciones de los dos géneros cinematográficos presentes. Monterde, Selva y Solà (2001) conciben el filme como «un profuso y polimórfico testimonio histórico» de las mentalidades de la sociedad que lo produce (43). Reparar especialmente en dos de las tres relaciones Cine/Historia que identifican y cuyas definiciones nos dan ciertas claves para el ensayo que nos compete. Así pues, nos centraremos en lo que ellos denominan la «lectura histórica de la película» y la «lectura cinematográfica de la Historia» (Monterde, Selva y Solà, 38). La primera alude al papel que el Cine puede tener en el conocimiento del pasado reciente, esto es, la posibilidad de organizar un discurso histórico a partir de fuentes cinematográficas; mientras la segunda refiere a la contemplación del cine y sus medios expresivos como lugares de representación de la Historia, en el doble

sentido de ser capaz de sustituir la realidad y ser una puesta en escena (Monterde, Selva y Solà, 38).

De acuerdo con Monterde, Selva y Solà el filme, como producto cultural, está condicionado por su historicidad ya que produce Historia por el hecho de ser filmado y ser percibido por el espectador como pasado revivido en el presente (39). Es algo más que una inerte fuente histórica: es un hecho discursivo con un lugar y condiciones de enunciación que revelan una visión del mundo históricamente significativa, al mismo tiempo que un «agente de la Historia» imbricado con la sociedad que lo produce y sobre la cual también interviene (Monterde, Selva y Solà, 40-41). En resumidas cuentas, Monterde, Selva y Solà (42) sostienen que la realidad que el cine reenvía no es el «hecho» sino su referente y la forma de comprenderlo desde una época concreta. Son conscientes de que el cine no ofrece un reflejo de la realidad, por ello otorgan relevancia a su condición de «testimonio indirecto de lo que se piensa como real» (Monterde, Selva y Solà, 44).

Por un lado, interpretamos la ficción histórica como un concepto aplicable a cualquiera de las artes, entre ellas el cine. De hecho, Chicharro y Rueda aplican este concepto al relato televisivo. Según señalan, la modalidad de ficción histórica audiovisual muestra una realidad histórica difuminada en beneficio de otras cuestiones incompatibles con el rigor documental, pero con la capacidad de ofrecer relatos o evocaciones verosímiles del pasado a través de simulacros coherentes de tramas y personajes (Chicharro y Rueda, 60-61). Por ello, el cine ficcional histórico podría actuar como catalizador de significados dominantes sobre el pasado, la historia y su conocimiento; convirtiéndose en una herramienta pedagógica, socializadora y acreditativa de la veracidad de un relato (Chicharro y Rueda, 61 y 81).

Por otro lado, la definición del *biopic* como género presenta complicaciones en el terreno cinematográfico. El *biopic* canónico se caracteriza por la «ocultación sistemática» de su discurso que, por ser proferido por alguien, está en constante «oposición con el mundo real» (Moral, 143). De acuerdo con Francisco Javier Moral la aparición de un sujeto «histórico» reconocido por el espectador es condición necesaria aunque no suficiente para una definición ge-

³ El llamado Ferrocarril Subterráneo fue una red clandestina del siglo XIX que creó rutas de escape de esclavos fugitivos, principalmente por vía terrestre, desde los estados sureños de la Confederación hacia el norte de Estados Unidos y Canadá.

nérica (Moral, 119). La legitimación de un filme como biográfico pasa por la adecuación de la funcionalidad narrativa de los personajes u otros aspectos a códigos y modelos que van más allá de la impresión de realidad, la verosimilitud o la función referencial (Moral, 119-121). El relato biográfico tradicionalmente tiene clausura, su secuencia cronológica no suele exceder el periodo vital del personaje y escenifica solo los momentos que lo marcaron como individuo relevante para la posteridad (Moral, 138).

Por último, en la filmografía encontramos grandes estudios de cine comercial y directoras de cine independiente como muestra de la interdependencia de ambas formas de cine y el estrechamiento de sus fronteras (Tzioumakis y Baron), pues dentro del *Indiewood* encontramos prácticas y estéticas dominantes que facilitan su comercialización (Baron, 204).

Nuestra investigación comprende el cine y la televisión como parte activa de la industria cultural y la construcción de imaginarios colectivos, con las consiguientes implicaciones psicosociales. Nuestro objetivo es visibilizar las complejas construcciones discursivas que resultan de la interseccionalidad entre raza, género y clase, además de detectar la posible deslegitimación de las subjetividades femeninas y afroamericanas bajo una narrativa que se autoproclama neutral. Con esta finalidad adoptamos un enfoque interdisciplinar que recoge aportaciones de los Estudios de Género, especialmente del feminismo negro; de la Semiótica del Cine atendiendo a ciertos aspectos narratológicos, de la comunicación y representación; y de los Estudios Afroamericanos, particularmente reflexiones en torno a las dimensiones psicológicas de la opresión de la esclavitud o el racismo y la inseparable relación que mantienen con los medios y los productos culturales, así como sus efectos en el comportamiento, la identidad y el autoconcepto.

2. Metodología

Las cuatro producciones seleccionadas representan a la mujer afroamericana transgresora a través de todo tipo de prácticas políticas colectivas e individuales con con-

secuencias a escala macro y/o microscópica en la evolución histórica ficticia o real. Nuestras hipótesis de trabajo postulan lo siguiente: (1) la filmografía seleccionada es sintomática del periodo de transición que experimenta la representación de la feminidad negra en la industria audiovisual estadounidense. Una construcción entre la tendencia a ubicarla en una otredad⁴ que debe ser significada y un relato más consciente de las múltiples formas de discriminación interseccional. (2) Si bien las obras buscan concienciar sobre las subjetividades y experiencias de la feminidad negra, el arco de transformación de las protagonistas podría mostrar que el valor de la mujer afroamericana reside en su función utilitaria a favor del objetivo «caucásico». (3) Cuando se establecen relaciones interraciales entre personajes femeninos, la sororidad no es la consecuencia de reconocimiento genuino de la otredad sino de un contrato tácito de interés mercantil. Lejos de presumir que la representación de la mujer negra transgresora no está sujeta a estereotipos ni presiones interseccionales, el análisis fílmico revela que dichos intentos han sido insustanciales y continúan emplazándola en la lógica de la matriz dominante acriticamente. A menudo cuando un filme presume de imparcialidad, logra incorporar con más sutileza y eficacia su discurso ideológico al inconsciente social.

Por lo que refiere a la metodología, hemos optado por un enfoque interdisciplinar propio de las teorías de campo, el paradigma donde se insertan las Teorías Fílmicas Feministas y los Estudios de Género (Zurian y Herrero, 12). Según Casetti (2005, 201-202) las teorías de campo nos permiten afirmar nuestra mirada como posicionada al mismo tiempo que conocer el corpus de análisis en su singularidad. Para abordar los textos audiovisuales partimos del recorrido de análisis propuesto por Casetti y Di Chio (1990), fundamentalmente las fases de descomposición, recomposición e interpretación. Tomamos como punto de partida las siguientes perspectivas analíticas de la Semiótica: análisis de los componentes cinematográficos,

⁴ Aquello que, en una relación dicotómica, identificamos como el «Otro» diferente y ajeno a el «Yo» o el «Nosotros», que se ubica en un afuera, causa extrañeza y bien puede ser aceptado, apropiado o rechazado.

la narración y la comunicación. Por su parte, el análisis narrativo se enfoca en identificar las relaciones establecidas entre personajes, las acciones que estos ejecutan y las transformaciones que experimentan a lo largo de la historia. Todo ello para examinar el desarrollo y construcción de estereotipos de la feminidad negra, entendiendo el personaje como persona (entidad física, psicológica y de acción), rol o elemento codificado y modelo actancial; y la acción como comportamiento, función y acto. Por otro lado, el análisis de la comunicación atiende fundamentalmente a la noción del punto de vista y focalización por su importancia en el desarrollo del proceso comunicativo. Puntualmente se analizarán ciertos componentes cinematográficos como indicios gráficos y sus códigos en tanto que son principios de construcción concretos (Casetti y Di Chio, 1990).

3. Aproximación teórica

Dadas las características del objeto de estudio y la voluntad de adoptar un enfoque interseccional, nuestro acercamiento teórico parte de la epistemología del feminismo negro por tener un posicionamiento más autoconsciente de su parcialidad y vinculado a la experiencia subjetiva. Con frecuencia reconocemos como «feminismo» una de sus vertientes dominantes de corte occidental, caucásico e ilustrado⁵. Esta se fundamenta en un arquetipo concreto de mujer que replica parte de la lógica categorial, dicotómica y jerárquica del paradigma occidental moderno. Su razón eurocentrada coloniza discursivamente mediante la imposición de sus conceptos y teorías, mostrando cierta ceguera histórica a la multiplicidad de experiencias de la feminidad y del propio movimiento feminista (Parra, 250-251). Conforme a lo señalado por Mercedes Jabardo (14), tal gesto de apropiación de la memoria histórica del feminismo supone el establecimiento de las mujeres caucásicas como epicentro de la lucha, teorización y activismo. Por su parte, Colaizzi (2007:10) también reconoce que la Teoría Fílmica Feminista está imbricada con

⁵ En adelante, feminismo hegemónico.

dimensiones del poder y el saber capaces de producir o ubicar cuerpos y diferencias. De ahí que considere necesario hacer evaluaciones autorreflexivas sobre sus limitaciones teóricas. La reflexión de bell hooks (1992: 124) sobre las limitaciones de estas teorías evidencian el peligro de no revisar las convenciones de su paradigma de análisis y cuerpo teórico, el cual podría arraigarse al sexo/sexualidad como signifiante primario o exclusivo de la diferencia.

El feminismo negro se origina sobre la base de la no-categoría (la no-mujer) y toma la destructividad de la negación para repensar, exponer y superar las estrategias hegemónicas (Jabardo, 33). Para Collins (2000: 101 – 102) el *black feminist thought*, como teoría crítica social, asienta relaciones dialécticas donde la raza no es el único indicador diferencial. Lo que en términos de bell hooks (1992:124) implicaría comprender a las mujeres en sus contextos sociohistóricos concretos, o sea, como sujetos intersecados por diversas variables.

Como observa Teresa de Lauretis (7) —desde el contexto europeo— los discursos de la *différance*⁶ generan múltiples formas de opresión a un mismo colectivo. Indica que la idea de diferencia(s) sexual(es) crea un campo conceptual que impide articular las diferencias entre las mujeres, quienes son limitadas a la oposición sexual universal de la Mujer⁷ (De Lauretis, 7). Así pues, sugiere la concepción de un «sujeto en-gendrado» múltiple, contradictorio y atravesado por las relaciones de sexo, raza y clase (De Lauretis, 8). En suma, estas autoras conectan del algún modo con la definición de interseccionalidad propuesta por Collins (2015: 2), quien parte de la idea crítica que raza, capacidad, edad, nación u otras categorías no operan de forma unitaria y excluyente, sino recíprocamente conformando desigualdades complejas.

⁶ Jacques Derrida (1968) introduce la noción de la *différance* como el juego de las diferencias, lo que en lenguaje clásico se conoce como producción de diferencias y de las diferencias entre las diferencias. La *différance* supone comprender que el significado de un signo viene dado tanto por la diferenciación con otros signos como por su aplazamiento en otros signos. Según él, su locus y operación tienen cabida en el discurso que apela a la diferencia y no se trataría de un concepto sino de una coyuntura de nuestra «época» (Derrida, 1968).

⁷ Se escribe con mayúscula para indicar el carácter totalizador de la feminidad hegemónica.

La idea de la no-categoría o no-mujer es esencial para comprender el tratamiento de la mujer afroamericana en los productos culturales, concretamente en el audiovisual. Para Angela Davis (25 – 26) esta cuestión ha sido ignorada y desvirtuada a causa principalmente de la ideología decimonónica de la feminidad y su concepto de «mujer» como madre, ama de casa y esposa sumisa. Bajo esta construcción las mujeres negras y esclavizadas eran vistas como una anomalía, pues en primer lugar eran trabajadoras a jornada completa e incidentalmente todo lo demás (Davis, 25). En el contexto de esclavitud las mujeres negras debían proceder igual de «masculinas» que los hombres en el cumplimiento de su trabajo o las exigencias de sus propietarios, proceso por el cual adquirieron cualidades vetadas a la feminidad decimonónica (Davis, 32). Las relaciones de género en la comunidad esclavizada no replicaban el modelo hegemónico porque «el orden económico de la esclavitud contradecía la jerarquía de los roles sexuales incorporada en la nueva ideología» (Davis, 33). En consecuencia, esto propició que las mujeres negras tomaran un sentido de su propia fuerza y afirmaran su igualdad en las relaciones sociales y actos de resistencia (Davis, 46 y 48). De ahí que Davis critique la inverosimilitud melodramática y paródica de la mujer negra en obras como la novela abolicionista *La cabaña del tío Tom*, donde se hace una trasposición ingenua de la feminidad blanca y una aceptación plena del «culto decimonónico a la madre» en el personaje de Eliza Harris, cuya fuerza proviene de la intercesión divina y la maternidad (Davis, 50-52).

Por su parte, bell hooks no solo reflexionó sobre el impacto de la opresión esclavista y racial en la *oppositional gaze* (1992), sino además sobre la conceptualización de la «blancura» en el imaginario de las comunidades afroamericanas (1997). La autora señala que la supervivencia de la comunidad negra dependía de los conocimientos que esta poseía sobre la blancura, información que obtuvo gracias a un minucioso escrutinio. El servicio doméstico fue esencial en la obtención de interpretaciones del «Otro» caucásico. Aunque paralelamente la exposición a distintos sistemas de dominación facilitaron —todavía hoy— la internalización de «percepciones negativas de la negritud» e imitación de valores o hábitos caucásicos en

un intento de poseer su realidad legitimada (bell hooks, 1997: 338).

De acuerdo con bell hooks (1997: 340 – 341), vivir en una sociedad supremacista blanca comporta que las personas caucásicas racistas puedan imaginar «fehacientemente» que son invisibles para la «raza» negra, pues no quieren ser vistos por el «otro oscuro». En otras palabras, en una sociedad racista donde el sujeto caucásico se autopercibe como el único sujeto activo capaz de significar los objetos de su entorno, las personas caucásicas no preconiben la idea de que la comunidad negra pueda tener una construcción propia sobre lo que representa la blancura. Más adelante examinaremos cómo esta dinámica se relaciona con la construcción de la mirada entre sujeto y objeto en el relato fílmico, además de a quién se le otorga la capacidad de mirar y poder narrar. En definitiva, mientras la comunidad afroamericana se doctrinó en mantener la mirada baja, la población caucásica no percibía un estado de vigilancia porque presuponían que no era objeto de mirada y, por tanto, no había representación de la blancura en el imaginario negro.

En cuanto a la representación de la negritud en el imaginario blanco, resulta interesante abordar el fenómeno del *magical negro* y su presencia en el audiovisual más *mainstream*. De acuerdo con Glenn y Cunningham (137) existe un sector de población blanca que solo accede a la «negritud» y a su estatus actual a través de la representación fílmica, lo cual comportaría asumir como reales las relaciones raciales de la diégesis. Matthew Hughey (543) define la figura del *magical negro* como aquel personaje de clase baja, analfabeto, marginado, noble, bondadoso y con poderes mágicos; cuya función primera es ayudar en la transformación y superación de la crisis del personaje caucásico. Paradójicamente el poder mágico asignado a estos personajes es, en efecto, una expresión de su vulnerabilidad económica (Hughey, 546). En esencia, constituye una imagen de la raza mistificada cuyo mecanismo simbólico evita que el espectador medite sobre las consecuencias o validez moral de las relaciones representadas (Snead, 1994).

Hughey (543) detecta un marcado *cinematic racism* en este tipo de películas, concepto que usa para referirse al

fenómeno de producciones audiovisuales que sintetizan y proponen escenarios de cooperación racial o igualdad que encubren expresiones latentes de supremacía y normatividad blanca. Sus narrativas se presentan como racialmente progresistas pero «marginalize black agency, empower normalized and hegemonic forms of whiteness, and glorify powerful black characters in so long as they are placed in racially subservient positions» (Hughey, 543). Este «nuevo racismo» surgido tras la lucha por los derechos civiles presume un contexto social neutral, convirtiéndose en una suerte de racismo daltónico (Hughey, 550). Etman y Rojecki (2001) identifican tres propósitos que marcan el liderazgo del *magical negro*: (a) asistir al personaje caucásico, (b) ayudarlo a descubrir y utilizar su espiritualidad o (c) proporcionarle una sabiduría popular para resolver un conflicto. A su vez, Hughey (2009) describe cinco aristas de estereotipación que configuran un *magical negro* más aceptable para un público caucásico que ocasionalmente se percibe víctima del multiculturalismo y el feminismo:

La primera se vincula con la posición socioeconómica extremadamente baja que ocupan los personajes afroamericanos centrales: sacerdotisas de vudú, prisioneros o vagabundos, todas ellas son caracterizaciones que producen y establecen un discurso marginador.

En segundo lugar, este estereotipo sitúa la negritud en la deficiencia cultural y los comportamientos autodestructivos, algo que ya sucedía con la infantilización⁸ de la persona esclavizada, el Informe Moynihan⁹ o la cultura de

⁸ La infantilización, según Beatriz Alcubierre (329), es el «proceso histórico mediante el cual una porción creciente de la sociedad sería considerada como naturalmente débil, heterónoma y necesitada de protección». Es un tipo de violencia institucionalizada que podemos ver en diversas relaciones implícitamente jerarquizadas como amo/esclavo, adulto/infante, hombre/mujer, cuidador/persona con diversidad funcional...

⁹ «The Negro Family: The Case for National Action», mejor conocido como Informe Moynihan, fue escrito en 1965 por Daniel Patrick Moynihan, funcionario del Departamento de Trabajo de Estados Unidos durante la presidencia de Lyndon B. Johnson. En pleno contexto de lucha por los derechos civiles afroamericanos, el informe puso el foco y acusó a la «disfuncionalidad» de las estructuras familiares afroamericanas de obstaculizar la plena consecución de la igualdad racial y económica en Estados Unidos. El ataque de Moynihan venía motivado por el hecho de que las familias afroamericanas no respondían a la estructura familiar patriarcal, sino a un modelo matrifocal donde las mujeres eran las cabezas de familia. Sus argumentos han sido criticados por ignorar «sutilmente los factores estructurales de la segregación urbana, la discriminación y la desventaja educativa que podrían implicar el racismo contemporáneo de la población blanca en la reproducción de la pobreza» (Cooper, 43)

la pobreza¹⁰. Esta visión patologiza y demoniza la construcción de la negritud en el imaginario blanco. Además, estas contemplaciones oscurecen y mistifican los factores estructurales causantes de coyunturas como la discriminación.

La tercera arista refiere a la sabiduría popular ya que el *magical negro* está dotado de paciencia y conocimientos de origen inexplicable, muchas veces vinculados a la tierra. En definitiva, actualiza el estereotipo de la negritud altamente espiritual que se remonta a los tiempos de conversión al cristianismo de las personas esclavizadas.

La cuarta es la repentina aparición y desaparición de la vida del personaje. La rápida integración del *magical negro* que finaliza con su desaparición o sacrificio en favor del protagonista. Habita el mundo normativo blanco porque es un intruso inofensivo y temporal. El mantenimiento de este vínculo interracial entrañaría cuestiones sin resolver que de abordarse reconduciría la trama.

Por último, la quinta arista es la magia primordial, la cual es aceptada y resulta atractiva siempre que esté orientada a la servidumbre de la blancura. La autodeterminación de la alteridad afroamericana es posible solo en el espectro metafísico.

4. Análisis textual

4.1 La problemática representación de la cooperación interracial

Las obras objeto de análisis tienen la voluntad de aproximarse a la experiencia vital de las mujeres negras. Tanto la serie como las tres películas se ubican en estados sureños de EE.UU., en tiempos de esclavitud o segregación racial, donde la mujer ocupa un lugar más vulnerable a

¹⁰ De acuerdo con Oscar Lewis (54) la cultura de la pobreza es el afán de adaptación y, al mismo tiempo, «una reacción de los pobres ante su posición marginal en una sociedad capitalista, de estratificación clasista y vigoroso individualismo». Indica que sus rasgos pueden ser vistos como intentos de soluciones locales para problemáticas no resueltas por las instituciones ante la notoria improbabilidad de alcanzar el éxito en términos de una gran sociedad (Lewis, 54).

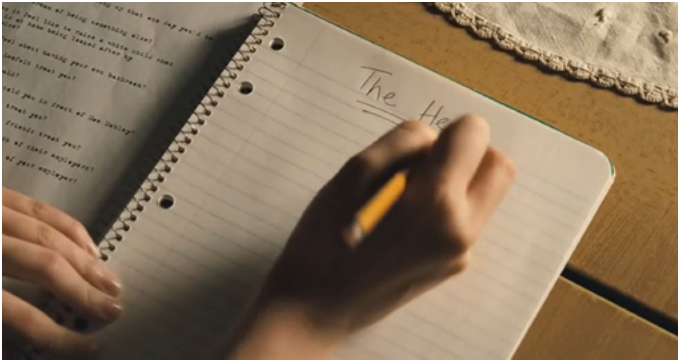


Imagen 1

causa del machismo y sexismo. En este apartado nos detendremos particularmente en la representación coral de la feminidad negra y en los casos que establecen relaciones significativas intragénero e interracial. En *Self Made* y *Harriet* las alianzas entre mujeres son intra-raciales o tratadas superficialmente, por ello serán abordadas en otros subapartados.

En *The Help* vemos que Skeeter, en busca de una oportunidad, decide entrevistar a las mujeres del servicio doméstico (Aibileen Clark y Minny Jackson) y escribir un libro relatando sus experiencias de discriminación racial. Si bien la premisa del filme es revelarnos la realidad del

servicio doméstico racializado, el plano subjetivo de Skeeter escribiendo el título de su libro y la película en la primera secuencia pone de manifiesto que el punto de vista dominante es el de ella (Imagen 1). En primera instancia el espectador se identifica con la mirada caucásica que, en términos narratológicos, ocupa el lugar de narratario porque el siguiente plano nos muestra que Aibileen es la voz narradora. Lo que se presenta es la visión blanca sobre la experiencia femenina racializada, lo cual no altera el orden social establecido por la matriz de dominación. La blancura no es sometida a un examen crítico, tan solo simula hacerlo.

El objeto de deseo que impulsa la fuerza actancial de Skeeter es devenir escritora profesional. De hecho, podríamos considerar que las entrevistas son parte de la acción de mandato que la Sra. Stein (editora del *Harper and Row* en Nueva York) le encomienda a la joven, impulsándola a instrumentalizar al servicio doméstico en beneficio propio. En ese sentido, Skeeter es presentada como el sujeto que, movido por la dimensión del deseo, activa su *performance* y opera sobre los objetos instrumentales (las criadas) y su mundo. Skeeter es consciente de la importancia del servicio doméstico en las interpretaciones de la blancura y que el imaginario negro debe tener una imagen

Imagen 2



de ella. No obstante, solo desea coquetear con esta idea. La intención de Skeeter es justificada por el sentimiento de añoranza de su antigua *mammy*, lo cual romantiza la relación entre las criadas y los hijos de familias blancas.

La primera secuencia de *Hidden Figures* es un *flashback* de la infancia de Katherine Johnson (Imagen 2), tras lo cual el relato vuelve al presente y nos presenta al reparto coral tratando de reparar la avería de su coche. A diferencia del anterior caso, el foco de percepción nos ubica desde el primer plano en la experiencia femenina negra, aun cuando la focalización interna varíe entre las protagonistas más adelante y nos muestre una historia coral.

También hay un clara diferencia en la construcción personajes, porque las tres constituyen sujetos que llevan a cabo sus respectivas *performances* y ponen en marcha diversos mecanismos para cambiar el mundo que les rodea, enfrentándose a una serie de obstáculos y a un antagonista común: el racismo institucionalizado. En el caso de Katherine, el ingeniero jefe Paul Stafford también ocuparía la esfera del personaje agresor o antagonista pues es la fuente principal de contraintenciones en el camino de la matemática. Las tres científicas experimentan transformaciones de mejoramiento con acciones que conducen al éxito. En el sistema de personajes caucásicos también se

produce un cambio en la actitud respecto a la raza. Todas llevan a cabo acciones eufóricas que las conducen a un final eutético, es decir, tramas afortunadas dentro de los parámetros del momento histórico en el que se sitúa el relato.

En cuanto al vínculo interracial de sororidad en *The Help*, es importante reflexionar sobre la construcción de los personajes. Skeeter no termina de encajar en la figura de mujer decimonónica blanca pues no es madre, esposa, ni hacendosa y su deseo es alcanzar la emancipación económica. Aibileen parece encarnar los rasgos de sumisión y obediencia más característicos de la *mammy*, sobre todo porque el trabajo doméstico suple las carencias de haber perdido su hijo. Por su parte, Minny tiene un carácter más fuerte y reaccionario con mayor predisposición a crear enfrentamientos ideológicos. Tiene la valentía y capacidad de agencia para abandonar a su marido maltratador, volverse cabeza de familia y denunciar el trato denigrante recibido aun cuando su testimonio la delata. Las criadas toman consciencia de su condición, politizan su malestar transgeneracional en un acto de denuncia colectivo y anónimo (Imagen 3).

De tal modo, en la diégesis la joven escritora es la abstracción del movimiento feminista de la segunda ola,

Imagen 3



mientras que Aibileen y Minny del feminismo negro. Con este paralelismo advertimos que Skeeter proporciona las herramientas y pautas para la liberación y politización del servicio doméstico. Sin embargo, las criadas experimentan una catarsis efímera. Mientras las acciones de Skeeter la orientan a una transformación y ascenso social en base a los ideales del feminismo hegemónico, las empleadas se estancan en el punto de partida. La *performance* de Skeeter es sancionada con la pérdida de su novio (Stuart) y reprobada por Hilly Holbrook, pero los beneficios de alcanzar su objeto de deseo son mayores. Por el contrario, la criadas como objeto instrumental no experimentan grandes transformaciones colectivas y a nivel individual Aibileen pierde su trabajo como resultado del enfrentamiento con la esfera agresora (Hilly). El recurso de contar en el libro el episodio vengativo de Minny contra Hilly, quien se come una tarta de chocolate y excrementos de la criada, evita que Holbrooks las delate por «difamación» porque se señalaría. En este caso, la antagonista es castigada con la vergüenza pública pero no por ser perpetradora de la violencia sistemática y racial.

Por otra parte, es llamativo el tratamiento de la relación entre Dorothy Vaughan y Vivian Mitchell (supervisora caucásica). Al contrario de la representación sublimada de *Criadas y señoras*, en *Hidden Figures* no vemos la pretensión de crear un efecto de solidaridad entre ambos personajes y los colectivos que representan. Dorothy apela a la colaboración de Vivian para darle el cargo oficial de supervisora de las «calculadoras negras» pero recibe una negativa. La Sra. Mitchell no es su antagonista sino un obstáculo más en el camino, pues no tiene intenciones opuestas pero su sesgo racista le impide facilitarle el camino. Solo cuando Dorothy se vuelve imprescindible para la programación del IBM Vivian la ve como una igual y un medio de supervivencia ante la nueva computadora electrónica y la amenaza de que todas las calculadoras sean reemplazadas. La colaboración y sinergia surge cuando peligra la posición privilegiada de la mujer caucásica. En consecuencia, la película adopta una visión más realista sobre las connotaciones que subyacen a las relaciones interraciales de esta época, evidenciando que los cambios de mentalidad no siempre venían de reconocer la alteridad o

las dinámicas discriminatorias. Para Vivian la igualdad es conveniente porque le proporciona ventajas a su departamento y a ella.

4.2 Fuerza de trabajo, instrumentalización y capitalismo

Al observar la historia de las siete protagonistas afroamericanas detectamos que todas ellas son mujeres trabajadoras independientemente de su estrato socioeconómico. Como hemos visto anteriormente, la relación de las mujeres negras con el trabajo es sintomática del sistema económico heredado de la esclavitud pero su tratamiento adquiere diferentes matices en la representación audiovisual.

Si reparamos en el título de *Self Made*, advertimos que ya hace referencia a la fuerza de trabajo incluso en su versión española: *Una mujer hecha a sí misma*. En este contexto el término *self-made* alude el esfuerzo propio por obtener el éxito, idea reforzada por el arco de transformación de Sarah y su afinidad con la ideología burguesa y el capitalismo. Madam C. J. Walker encarna el sueño americano, el mito donde el ascenso social es posible y la prosperidad ilimitada. Al reconocer su potencial, Sarah deja de ser una unidad básica de trabajo, se convierte en un sujeto activo y luego en marca. Desde nuestra perspectiva, la marca puede considerarse una unidad compleja de trabajo pero abstracta, es el producto de una construcción simbólica. En definitiva, la acción física es cambiada por la inversión de capital (Imagen 4).

Si atendemos a la dimensión laboral, veremos que los roles desempeñados por Sarah coinciden con las fases de desarrollo del capitalismo: primero es consumidora y mano de obra barata; luego será emprendedora y comerciante ambulante con su propia producción manufacturera. Su soltura en el mercantilismo le hace ascender a la baja burguesía, pero en cuanto aumenta la demanda compra una fábrica con un pequeño laboratorio e inicia una producción en cadena. Para entonces, Sarah se inscribe en el modelo fabril del capitalismo industrial y aspectos como la publicidad ganan importancia. Por último, sus

aspiraciones imperialistas de expandirse globalmente y la obtención de capital financiero externo asciende a Sarah y su familia a la gran burguesía intermediaria. El valor de Sarah como sujeto viene de su reconocimiento y de insertarse en la lógica mercantil, un ámbito dominado por hombres. De modo que la protagonista hace suyas cualidades del sistema capitalista y el hombre empresario. Si bien son evidentes las dificultades que supone ser mujer y afroamericana en el mundo de los negocios, Sarah hace frente a todos sus obstáculos gracias al libre comercio.

En *Hidden Figures* (2016) la instrumentalización de las científicas es expresada de forma más explícita. Al comienzo del filme vemos que todas trabajan con cálculos complejos en el mismo departamento, señalado con el rótulo de «calculadoras de color» o *colored computers*. De modo que, el sujeto constituyente de estas mujeres es sustituido por el objeto o instrumento que manejan (calculadora). Es más, su cometido es una acción automatizada y mecanizada que debe cumplir unos ritmos de producción acelerados y competitivos frente a las nuevas máquinas de cálculo desarrolladas en la época. Siempre dispuestas y al servicio de las necesidades del Ala Este (la división blanca), con escasas oportunidades de ascenso, reconocimiento y legitimación de su labor. Esto se hace patente en Dorothy, quien le pide en reiteradas ocasiones a la Sra. Mitchell que le permita ejercer de supervisora de las calculadoras con oficialidad. Ante la negativa y el peligro que representa el IBM, Dorothy se reinventa, aprende programación de forma autodidacta e instruye al resto de su departamento para volverse imprescindible en el Centro de Investigación. En pocas palabras, las calculadoras ha sido objetivadas y, por ello, son susceptibles a la obsolescencia como sucede con la tecnología. El movimiento de «reciclaje» personal que inicia Dorothy es una demostración de su condición de sujeto, capaz de autodefinirse (antes calculadoras, ahora programadoras).

Por otro lado, la dicotomía entre criadas y señoras o la ideología subyacente a *The Help* junto al eslogan de su cartel promocional «Change begins with a whisper» introducen otro nivel de lectura. El término *whisper* o susurro connota aquello oculto, concepto que evoca esa presunción de invisibilidad ante la mirada de la otredad. Partien-



Imagen 4

do de las acepciones que la Real Academia Española da de «ayuda», podemos entender que a nivel denotativo el título original alude a una colaboración puntual y secundaria que viene de un agente externo y mediador que permite catapultar el esfuerzo principal hacia su fin. En tal sentido, es paradójico que un filme sobre la mujer negra trabajadora sea recogido bajo el título «la ayuda». *The Help* equipara el trabajo a la ayuda y niega el sentido de fuerza propia que la «otredad oscura» pueda derivar de su labor. Esto se vuelve más significativo hacia el final del filme cuando se sugiere que Aibileen es la verdadera autora. La criada hace explícito que la escritura es su medio de catarsis. Aun cuando la propuesta inicial viene de Skeeter, Aibileen encauza la escritura del libro mientras Skeeter ejerce de copista. Aunque la novela sea anónima, el trabajo intelectual de la criada no es reconocido más allá del mero testimonio, siempre a nivel interpersonal y privado, mientras que la joven escritora recibe el reconocimiento profesional. Skeeter se vale de Aibileen y su participación es resignificada como una labor menor.

En *Harriet* la cuestión de la mujer esclavizada como mercancía y unidad de trabajo es planteada en la primera peripecia que altera el estado inicial del relato: la liberación de Araminta Ross¹¹, su hermana y su madre Rit. Cuando Minty se casa, su padre solicita al Sr. Brodess la liberación de su esposa e hijas aportando la carta de un abogado confirmando que el deseo del bisabuelo Brodess era liberar a Rit y su familia cuando ella cumpliera 45

¹¹ También Minty y, tras su fuga, Harriet Tubman.

años. No obstante, ahora tiene 57 años. El grupo de mujeres requiere de la mediación masculina para la obtención de libertad y la condición de sujetos: sus maridos libertos, el veredicto del abogado, la voluntad del difunto amo y el beneplácito del actual. Pero lo más significativo es la edad porque la liberación de Rit estaba sujeta a su valía como unidad básica de trabajo productivo y reproductivo. Como indica Davis, la abolición de la trata internacional de esclavos convirtió la capacidad reproductiva de las mujeres negras en un valor añadido. Ante la denigrante negativa del Sr. Brodess, Minty se refugia en la oración y pide a Dios que se lleve a su amo, acción que provoca la burla en el hijo mayor de los señores (Gideon). Al poco tiempo, la súplicas de la esclava se cumplen y Gideon decide venderla como castigo. El ejercicio punitivo de venderla provocaría un daño concretamente por separar a Minty de su núcleo familiar y red de apoyo en un entorno muy hostil. La fuga de la joven no se traduce en su integración en el entramado social común, por el contrario su viaje iniciático le hace transitar de unidad de trabajo a sujeto «activista». Su esfuerzo se traduce en la obtención de un bien social abstracto: derechos humanos.

4.3. La autodefinición frente la introyección de las ideologías hegemónicas

La construcción de ciertos personajes puede reflejar la asimilación de parte de la ideología dominante, cuyos sesgos operan y limitan su capacidad de agencia, identidad y hábitos. Es llamativa la forma en que *Self Made* tematiza la discriminación intra-racial. Al principio, Addie Malone cumple la función de ayudante y proveedora: mejora la baja autoestima de Sarah al revertir su alopecia y de Malone obtiene las muestras de producto que luego mejoraría. No obstante, cuando Sarah le propone colaborar juntas en la venta de productos, Addie la humilla al sugerir que con su apariencia ninguna mujer le compraría. Este personaje siente superioridad por el hecho de ser mestiza. Mientras el tono más claro de piel, el largo pelo ondulado y los rasgos faciales aproxi-

man a Addie al fenotipo caucásico y canon de belleza hegemónico; los rasgos faciales, la tez oscura y el cabello afro ubican a Sarah en la negritud (Imagen 5). Por consiguiente, la rivalidad entre ambos personajes está estrechamente relacionada con formas de racismo interiorizado. Podríamos identificar a Addie con el estereotipo de la *tragic mulatta* porque reniega de sus orígenes negros por los valores inculcados por su madre, quien fue violada en la plantación. Su solución al racismo consisten en crear distancia respecto al mal e inferioridad que representa la «otredad». Por el contrario, Sarah desea construir un nuevo concepto de belleza alcanzable para ella y sus clientas, ya que es consciente de que bajo los preceptos decimonónicos blancos nunca serán validadas. Tener la capacidad de manipular sus cabello, símbolo de sus orígenes afroamericanos, es una reconciliación con su identidad.

Si ponemos atención a las pautas que Vivian Mitchell le da a Katherine antes de unirse al Grupo de Trabajo Espacial del Sr. Harrison, apreciamos que los consejos que le da no giran en torno a la dinámica laboral. Son directrices sobre su código de vestimenta y comportamientos que se alinean con la representación de la mujer decimonónica blanca. Entre las indicaciones se menciona que puede llevar únicamente un collar de perla como joya. Este es un detalle importante porque Katherine no está en posesión de uno. Las perlas se convierten a nivel semiótico en una seña de diferencia entre caucásicas y

Imagen 5





Imagen 6

afroamericanas. En el segundo punto de giro, cuando Katherine vuelve a ser relegada en Ala Oeste a causa del IBM, la secretaria (Ruth) le hace entrega de un collar de perlas obsequiado por la esposa del Sr. Harrison. Este detalle puede interpretarse como una señal de tregua de la discriminación interracial y de aceptación intragénero, ya que son mujeres quienes hacen la compra y entrega de la joya.

Pese a tener rasgos de personalidad más irreverentes, Mary destaca por tener mayores conflictos internos por la asimilación de pensamientos limitantes. Cuando el Sr. Zielinski le propone formar parte del su equipo, esta declina el ofrecimiento porque considera imposible que una mujer negra pueda ser ingeniera. Tanto él como sus amigas le instan a romper con los esquemas establecidos, lo cual motiva a Mary a iniciar todo un proceso de soledad para ser admitida en la Universidad de Virginia hasta llegar a los juzgados. En su alegato halla el común denominador entre su experiencia vital y la del juez, un hombre blanco y conservador: ser la primera persona en romper con lo establecido (Imagen 6). Su razonamiento y oratoria combinan la emoción y el intelecto bajo un discurso que engloba las diferencias, entablando un diálogo con el juez de sujeto a sujeto que pone de manifiesto la interseccionalidad que experimentan las diferentes posiciones sociales a investir.

4.4. Del enaltecimiento a la mistificación: la mujer negra como *magical negro*

De las cuatro obras analizadas, dos destacan por la evidente influencia del fenómeno del *magical negro* en la construcción de sus personajes y tramas. El ejemplo más evidente de mistificación lo encontramos en la figura histórica de Harriet Tubman. En la ficción, Harriet sufre frecuentes desmayos durante los cuales tiene visiones futuras a causa un accidente en la infancia. A esto añadimos su ferviente devoción por Dios y el desarrollo de cierto complejo de mesías. Desde esta óptica, que haya sido capaz de sobrellevar el martirio de las esclavitud la convierte en un ser virtuoso, lo cual se ratifica con la proeza de recorrer decenas de kilómetros hasta la libertad. La ideología judeocristiana marca sus acciones incluso antes de que Minty inicie su viaje iniciático. Los sucesivos rescates no son representados como pruebas, ni resueltos de forma verosímil porque dependen de voluntad del Señor. De hecho, cuando empieza a liberar personas esclavizadas con el Ferrocarril Subterráneo adopta como nombre en clave «Moisés» (Imagen 7). Esto también se traduce en un proceso de masculinización de la protagonista, pues muchos consideran que es un hombre blanco abolicionista.



Imagen 7

Este pseudónimo no es el único elemento que evoca al profeta que liberó al pueblo hebreo de la esclavitud impuesta por los egipcios. La escena en la que Minty cruza las aguas de un río durante un rescate emula el episodio bíblico del Éxodo donde Moisés abre las aguas del Mar



Imagen 8

Rojo (Imagen 8). A priori este enaltecimiento y simbología mesiánica puede ser un refuerzo positivo para la imagen de la comunidad afroamericana, pero no deja de ser la representación de un ideal. El espectador no conoce las estrategias de Harriet ni de quienes la sustentaban, generando la sensación de que los rescates son una sucesión de *deus ex machina* que simplifican la laboriosa tarea del Ferrocarril Subterráneo. Resulta sorprendente que tratándose de una película biográfica, el relato ponga tanto énfasis en el insólito empoderamiento de Harriet y su causa. Como indica Hughey, este exceso es paradójicamente una expresión de la vulnerabilidad de la clase esclavizada.

En *The Help* también hallamos un ejemplo paradigmático del *magical negro*, aunque no por un proceso de mistificación de sus protagonistas. Las criadas se tornan en una suerte de aleccionadoras morales de Skeeter y cristalizan en la figura de la *mammy*: Aibileen y Minny asisten con sus testimonios por la consecución del éxito de Skeeter y le proporcionan sabiduría popular sobre limpieza y cuidados para sus artículos en *The Jackson Journal*. A su vez, la antigua criada de Skeeter (Constantine) le ayuda a descubrir y utilizar su espiritualidad. Incluso llega a producirse el imprescindible acto de (des)aparición del *magical negro* con la aparición repentina de Skeeter, el regreso a su hogar después de un largo tiempo para cuidar a su madre. La intrusión en este espacio de colaboración es transitoria. Una vez se publica el libro y causa furor, Skeeter

ter recibe una oferta para trabajar en Nueva York porque, aunque sea anónimo, el reconocimiento profesional es para ella. Que las criadas hayan arriesgado su integridad al dar sus testimonios son sacrificios necesarios, por ello es imprescindible que el vínculo se rompa para que Skeeter siga adelante.

5. Conclusiones

Los resultados del análisis revelan la complejidad y los retos a superar en la representación de las mujeres negras. Es esencial distinguir cuándo el relato ofrece una revisión del pasado para redescubrir espacios conflictivos del presente o reproducir expresiones del *cinethetic racism*. La muestra filmográfica presenta una diversificación de los roles desempeñados por las actrices afroamericanas, lo cual no significa que sean legitimadas.

En *The Help* consiguen idealizar la cooperación y relaciones interraciales entre *mammies* y criaturas que se alinean con la desigualdad constitutiva que pretendía criticar. El hecho de que *Harriet* se base en un personaje histórico impide que muchos aspectos de su vida sean alterados. Tengamos en cuenta que los roles de esclava y abolicionista no rompen las expectativas de la audiencia y su imaginario de los papeles que puede interpretar la negritud. Lo sorprendente de esta historia son las proezas de Harriet, quien a parte de luchar por la libertad de las personas negras esclavizadas llegó a rescatar a trescientas personas y fue la primera mujer en dirigir tropas estadounidenses en el campo de batalla. El personaje en pantalla respeta su espiritualidad original y enfatiza rasgos como la determinación o la valentía, pero al no profundizar en su psicología u omitir la planificación de los rescates deja en manos de la providencia la resolución de gran parte de los conflictos. Por tanto, acaba mistificando y mitificando a Harriet hasta situarla en una dimensión más metafísica.

Las protagonistas de *Self Made* y *Hidden Figures* se adentran en otro tipo de representaciones de la feminidad negra. Es llamativo cómo *Self Made* prácticamente se ciñe a un reparto y contexto afroamericano, con mínima representación de población blanca. Aunque la historia sea

sobre el ascenso social de una mujer afroamericana desde lo más bajo de la sociedad, el orden social no es subvertido lo que permite expandir las ideas preconcebidas de la feminidad negra sin recurrir al racismo invertido. Lo mismo sucede con *Hidden Figures*, ya que su objetivo principal es enriquecer las experiencias colectivas con las narrativas marginadas de la historia oficial. En ambos casos hay un proceso de comprensión del funcionamiento del sistema de opresiones y las protagonistas han articulado sus propias herramientas individuales o colectivas para transformarlo.

Como apreciamos en el análisis, la dimensión del trabajo es casi ineludible en la representación de la mujer afroamericana, gracias en parte a la herencia de la esclavitud, pero la forma de abordarlo es divergente. En *The Help* el oficio de criada precede a las sujetos en cuestión: Aibileen y Minny continúa inscritas en la estructura de opresión interseccional, no experimentan un arco de transformación significativo y es Skeeter quien controla el medio de expresión y los significados que se incorporan a la feminidad negra y su mundo. La manifestación de la ideología burguesa en *Self Made* y la paralela evolución de Sarah con el sistema capitalista justificaría que los conflictos interraciales sean secundarios ante el poder del capital. Harriet empieza como mano de obra esclava y termina exaltada como sujeto trascendental del activismo, porque lo que prevalece en pantalla es el mito de su persona. Solo Katherine, Mary y Dorothy parecen transgredir esta frontera y autoproclamarse como sujetos. Cabe enfatizar que en ningún caso la sociedad blanca es sometida directamente al escrutinio desde el imaginario negro. Por lo general, se presentan formas de discriminación suavizadas de índole psicológica o simbólica, sin una deconstrucción de la posición caucásica privilegiada. De manera que se pierde la oportunidad de analizar la psicología del opresor, los sesgos y motivaciones tras su odio y rechazo. La única película que se aproxima a esta deshegemonización de la blancura es *Hidden Figures*.

Por otro lado, en algunas de las producciones encontramos remanentes del *magical negro* aun cuando evocan cierto realismo o son biográficas. Aunque no aglutinen todas las características de esta figura, sí encontramos

rasgos que evidencian la integración de este fenómeno en géneros alejados de la fantasía o ciencia ficción. Esto puede significar que la idea de la inferioridad o subalteridad afroamericana permanece en el imaginario social y que al representarla se añadan estos atributos a modo de protección. Hay una falta de reconocimiento del poder individual y de la comunidad afroamericana. Puede que en *The Help* haya una movilización colectiva del servicio doméstico, pero la motivación es externa. Únicamente en *Self Made* y *Hidden Figures* vemos mujeres con aspiraciones y contradicciones que usan y potencian sus cualidades como parte de su proyecto personal, ya que Harriet se encomienda a Dios.

En definitiva, la primera hipótesis se cumple ya que en *The Help* y *Harriet* la mujer afroamericana no es sujeto de la mirada y la articulación de significados es ajena a ellas (Skeeter o los rumores del rescatador Moisés). Mientras que las otras protagonistas logran desalinearse, adaptarse e incluso convertirse en su propio referente de así necesitarlo. También podemos ratificar la segunda hipótesis porque la instrumentalización de la mujer afroamericana se da en todos los casos. En parte esto responde al contexto socio-histórico donde se inscriben, pero en algunos casos caen en las mismas formas de discriminación que pretende criticar. Asimismo, la última premisa queda corroborada en tres de las cuatro producciones audiovisuales. La relaciones con Vivian o Skeeter demuestran la importancia del beneficio económico y social a la hora de establecer una colaboración interracial. La rivalidad intra-racial (mestiza-negra) se supera cuando Sarah alcanza la superioridad económica y ambas deciden dialogar sobre las particularidades de la experiencia de la negritud y feminidad.

Bibliografía

- Alcubierre Moya, Beatriz. «La infantilización del niño». *Figuras del discurso: exclusión, filosofía y política*. Coord. Armando Villegas, Natalia Talavera, Roberto Monroy. Ciudad de México: Bonilla Artigas Editores, 2016, pp. 321-346.

- Bailey, Frankie Y. «Screening stereotypes: African American Women in Hollywood Films». *Women, Violence and the Media: Readings in Feminist Criminology*, Ed. Drew Humphries, Boston: Northeastern University Press, 2009, pp. 75-98.
- Baron, Cynthia. «Not Just Indie: A look at films by Dee Rees Ava DuVernay and Kasi Lemmons». *Indie reframed: Women's Filmmaking and Contemporary American Independent Cinema*, Ed. Linda Badley, Claire Perkins y Michele Schreiber, Edinburgo: Edinburgh University Press, 2017, pp. 204-220.
- bell hooks. «Representing Whiteness in the Black Imagination». *Displacing Whiteness: Essays in Social and Cultural Criticism*, 1997, pp. 338-346. <https://doi.org/10.1515/9780822382270-006>
- bell hooks. «The Oppositional Gaze: Black Female Spectators». *Black Looks: Race and Representation*. Boston: South End Press, 1992, pp. 115-131.
- Carby, Hazel. *Reconstructing Womanhood: The Emergence of the Afro-American Woman Novelist*, Nueva York: Oxford University Press, 1987.
- Casetti, Francesco y Di Chio, Federico. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós, 1990.
- Casetti, Francesco. *Teorías del cine (1945-1990)*. Madrid: Cátedra, 2005.
- Chicharro Merayo, María del Mar y Rueda Laffond, José Carlos. «Televisión y ficción histórica: Amar en tiempos revueltos». *Comunicación y sociedad*, Vol. 21 (2), 2008, pp. 57-84. <https://hdl.handle.net/10171/8506>
- Colaizzi, Giulia. *Cine, interculturalidad y políticas de género*. Madrid: Cátedra, 2021.
- Colaizzi, Giulia. *La pasión del significante: Teoría de género y cultura visual*. Madrid: Nueva Biblioteca, 2007.
- Collins, Patricia Hill. «Black Feminist Thought». *Feminismos negros: Una antología*, Ed. Mercedes Jabardo, Madrid: Traficantes de Sueños, 2000, pp. 99-134.
- Collins, Patricia Hill. «Intersectionality's Definitional Dilemmas». *Annual Review of Sociology*, 41, 2015, pp. 1-20.
- Cooper, Melinda. *Los valores de la familia. Entre el neoliberalismo y el nuevo social-conservadurismo*, Madrid: Ed. Traficantes de Sueños, 2022.
- Davis, Angela. *Mujer, raza y clase*. Ed. ElSudamericano, Colección Socialismo y Libertad, 2018.
- De Lauretis, Teresa. «La tecnología del género». *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, Londres: Macmillan Press, 1989, pp. 1-30.
- De Lauretis, Teresa. *Alicia ya no: Feminismo, Semiótica, Cine*. Madrid: Cátedra, 1992.
- Derrida, Jacques. «Différance». En *Bulletin de la Société française de philosophie*, LXII, No. 3, 1968, pp. 73-101.
- Diawara, Manthia. «Black British Cinema: Spectatorship and Identity Formation in Territories». *Public Culture*, Vol. 3 (1), 1990, pp. 33-48. <https://doi.org/10.1215/08992363-3-1-33> Recuperado el 27 de junio de 2023.
- Dyer, Richard. «White». *Screen*, 29, 1988, pp. 44-65, <https://doi.org/10.1093/screen/29.4.44>
- Entman, Robert M. y Rojecki, Andrew. *The Black image in the White mind: Media and race in America*. Chicago: University of Chicago Press, 2001. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226210773.001.0001>
- Glenn, Cerise L. y Cunningham, Landra J. «The Power of Black Magic: The Magical Negro and White Salvation in Film». *Journal of Black Studies*, Vol. 40 (2), 2009, pp. 135-152, <http://www.jstor.org/stable/40282626>
- Hughey, Matthew W. «Cinethetic Racism: White Redemption and Black Stereotypes in "Magical Negro" Films». *Social Problems*, 56, 2009, pp. 543-577, <https://doi.org/10.1525/sp.2009.56.3.543>
- Jabardo, Mercedes (Ed.) *Feminismos negros: Una antología*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2012.
- Lewis, Oscar. «La cultura de la pobreza». *Pensamiento Crítico*, N.º. 7, 1967, pp. 52-66.
- Lorde, Audre. *Sister Outsider: Essays and Speeches*. Nueva York: The Crossing Press, 1984.
- Molina García, Berta. «El feminismo en la teoría cinematográfica. Un estado de la cuestión». *Comunicación y género*, Vol. 4 (1), 2020, pp. 61-71. <http://dx.doi.org/10.5209/cgen.71072>
- Monterde, José Enrique; Selva Masoliver, Marta y Solà Arguimbau, Anna. *La representación cinematográfica de la historia*. Madrid: Ediciones Akal, 2001.

Moral Martín, Francisco Javier. *Representación cinematográfica del artista plástico y biopic*. [Tesis doctoral] Valencia: Universitat Politècnica de València, 2009. <https://doi.org/10.4995/Thesis/10251/4264>

Parra, Fabiana. «Crítica política del concepto occidental moderno de género desde una perspectiva feminista descolonial e interseccional». *Tabula Rasa*, No. 30, 2021, pp. 247-267. <https://doi.org/10.25058/20112742.n38.12>

Paz Gago, José María. «Teorías Semióticas y Semiótica Fílmica». *Cuadernos*, No. 17, 2001, pp. 371-387.

Snead, James. *White screens/Black images: Hollywood from the dark side*. New York: Routledge, 1994.

Stack, Carol B. «Sex Roles and Survival in a Urban Black Community». *Feminismos negros: Una antología*, Ed. M. Jabardo, Madrid: Traficantes de Sueños, 1974, pp. 187-206.

The Combahee River Collective. «A Black Feminist Statement». *Women's Studies Quarterly*, 42, 2014, pp. 271-280.

Trebisacce, Catalina. «Una historia crítica del concepto de experiencia de la epistemología feminista». *Cinta de moebio*, No. 57, 2016, pp. 285-295. <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-554X2016000300004>

Tzioumakis, Yannis. «After the "Great Studio Pull-back of '08": Late Indiewood and American Independent Film Theatrical Distribution in the Age of Streaming

(2008-2019)». *Media Industries*, 10 (1), 2023. <https://doi.org/10.3998/mij.1482>

Wells, Ida B. «Horrores sureños: la ley Lynch en todas sus fases». *Feminismos negros: Una antología*, Ed. M. Jabardo, Madrid: Traficantes de Sueños, 1892, pp. 71-96.

Zurian Hernández, Francisco A. y Herrero Jiménez, Beatriz. «Los estudios de género y la teoría fílmica feminista como marco teórico y metodológico para la investigación en cultura audiovisual». *ÁREA ABIERTA*, Vol. 14 (3), 2014, pp. 5-21. https://doi.org/10.5209/rev_ARAB.2014.v14.n3.46357

Filmografía

Harriet. Dir. Kasi Lemmons; Interp. Cynthia Eviro, Leslie Odom Jr. y Joe Alwyn; Focus Features; 2019.

Una mujer hecha a sí misma (Self made: Inspired by the Life of Madam C. J. Walker). Dir. Kasi Lemmons y DeMane Davis, Interp. Octavia Spencer, Netflix, 2020.

Figuras Ocultas (Hidden Figures). Dir. Theodore Melfi; Interp. Taraji P. Henson, Octavia Spencer y Janelle Monáe; Fox 2000 Pictures; 2016

Criadas y señoras (The Help). Dir. Tate Taylor; Interp. Emma Stone, Viola Davis y Octavia Spencer; DreamWorks SKG; 2011.

Luchas LGBTIQ+, sociedad de consumo e interseccionalidad: el día del orgullo LGBT en la revista *Shangay*

Ane Zaballa Totorika*

Recibido: 24.10.2023 — Aceptado: 30.11.2023

Titre / Title / Titolo

Luttes des LGBTIQ+, société de consommation et intersectionnalité: La journée de la fierté LGBT dans le magazine *Shangay*

LGBTIQ+ struggles, consumer society and intersectionality: LGBT Pride Day in *Shangay* magazine

Lotte LGBTIQ+, società dei consumi e intersezionalità: La giornata dell'orgoglio LGBT nella rivista *Shangay*

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

En el presente trabajo se analiza la representación de la comunidad LGTBIQ+, desde el enfoque de los estudios interseccionales, con el objetivo de identificar las técnicas o estrategias publicitarias en relación al público LGBTIQ+ en el contexto de la sociedad de consumo. Para ello, el caso de estudio se centra en el análisis de la representación de la comunidad LGBTIQ+ en imágenes de los números «Especial Orgullo» de la revista *Shangay* entre 2017 y 2022. Así, esta investigación se enfoca en la contabilización de estas identidades y en las formas en las que cada una de ellas se presentan, con lo cual se identifican los intereses que yacen en términos publicitarios y mercantiles, y su contribución (o falta de ella) a la visibilización del colectivo de una forma diversa e inclusiva.

Cet article analyse la représentation de la communauté LGTBIQ+, selon l'approche des études intersectionnelles, dans le but d'identifier des techniques ou stratégies publicitaires en lien avec le public LGBTIQ+ dans le contexte de la société de consommation. Pour ce faire, l'étude de cas porte sur l'analyse de la représentation de la communauté LGBTIQ+ dans les images des numéros «Pride Special» du magazine *Shangay* entre 2017 et 2022. Ainsi, cette recherche se concentre sur la comptabilisation de ces identités et les manières dont chacune d'entre elles sont présentées, identifiant ainsi les intérêts qui se situent en termes publicitaires et commerciaux, et leur contribution (ou non) à la visibilisation du collectif de manière diverse et inclusive.

*Universitat de València

This paper analyzes the representation of the LGTBIQ+ community from the approach of intersectional studies, with the aim of identifying advertising techniques and strategies in relation to the LGBTIQ+ public in the context of consumer society. To this end, the case study focuses on the analysis of the representation of the LGBTIQ+ community in images of the «Pride Special» issues of *Shangay* magazine between 2017 and 2022. Thus, the text is meant as an accounting of such identities and the ways in which each of them are presented, thereby identifying the interests that lie in advertising and mercantile terms, and their contribution (or lack thereof) to the visibilization of the collective in a diverse and inclusive way.

Questo articolo analizza la rappresentazione della comunità LGTBIQ+ dal punto di vista degli studi intersezionali con l'obiettivo di identificare tecniche o strategie pubblicitarie in relazione al pubblico LGBTIQ+ nel contesto della società dei consumi. A tal fine, il caso di studio si concentra sull'analisi della rappresentazione della comunità LGBTIQ+ nelle immagini dei numeri «Pride Special» della rivista *Shangay* tra il 2017 e il 2022. La ricerca si concentra quindi sulla articolazione visiva di tali identità e sui modi in cui ognuna di esse viene presentata, mediante l'identificazione degli interessi soggiacenti in termini pubblicitari e commerciali e il loro contributo (o la sua mancanza) alla visibilizzazione della collettività in modo diversificato e inclusivo.

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

LGBTIQ+, sociedad de consumo, género, orgullo, interseccionalidad.

LGBTIQ+, société de consommation, genre, fierté, intersectionnalité.

LGBTIQ+, consumer society, gender, pride, intersectionality.

LGBTIQ+, società dei consumi, genere, orgoglio, intersezionalità.

1. Introducción

El activismo por los derechos LGBTIQ+¹ se ha ido librando con cada vez con más fuerza a lo largo del siglo XX en el mundo occidental y, a pesar de haber avanzado notablemente en las últimas décadas, sigue siendo una lucha a la que aún le queda mucho recorrido, especialmente en muchos lugares del mundo, donde la disidencia de la norma cisheterosexual supone todavía una cuestión de vida o muerte.

En las sociedades occidentales, especialmente en Estados Unidos y en la gran mayoría de países de Europa, los avances de la lucha LGBTIQ+ se han ido alcanzando progresivamente (Mejía & Almanza, 82). Sin embargo, incluso en los países más adelantados en este sentido, existe gran controversia en relación a la integración del movimiento LGBTIQ+ en las lógicas mercantiles actuales o la necesidad de separarse de estas. Aunque el activismo por la causa LGBTIQ+ es una cuestión que se ha dado desde siglos atrás, el día que simboliza y rinde homenaje a esta lucha es el que a día de hoy se denomina como el Día Internacional del Orgullo LGBT, celebrado cada 28 de junio. No obstante, actualmente, la celebración que en un principio conmemoraba una lucha y una conquista de derechos que todavía tiene mucho por conseguir, ha ido poco a poco transformándose en una festividad que sirve de escaparate publicitario para el sector privado, y que se sumerge cada vez más en las lógicas mercantilistas neoliberales (Enguix, 2019).

El mercado ha encontrado en el colectivo LGBTIQ+ un *target* al que dirigirse, una oportunidad de mercado que no puede dejar pasar. De esta forma, el Día del Orgullo LGBT ha ido transformándose poco a poco en fiesta, celebración y ocio; hasta convertirse en un evento que se estima que en 2022 generó unas ganancias totales de 400 millones de euros en la ciudad de Madrid (Telemadrid, 2022). Son evidentes, por tanto, las ventajas que las mar-

cas obtienen por publicitarse como partícipes del Día del Orgullo LGBT.

El interés económico que subyace a estas prácticas tiene grandes consecuencias en las representaciones de un colectivo minoritario, pues de ellas dependen la visibilización y la inclusión (o la falta de ella) de las personas LGBTIQ+ (Nölke, 225). Por ello, es de interés estudiar la postura de la prensa y los publicistas en su compromiso con la representación respetuosa e inclusiva del colectivo LGBTIQ+. Esta es una cuestión con relativamente poco recorrido en el ámbito académico en España, por lo que es de interés analizar en un caso de estudio nacional los conceptos desarrollados en trabajos académicos que se han llevado a cabo en otros lugares, principalmente en EEUU.

Por tanto, para la presente investigación se opta por la revisión de la revista *Shangay*; una revista española dirigida al público LGTBIQ+. *Shangay* es una revista mensual gratuita cuya financiación se basa principalmente en inversiones publicitarias, lo que supone que las personas representadas en ella son parte de una estrategia para dirigirse a un público objetivo: aquel al que se dirigen sus publicistas. En este sentido, el interés de este artículo es el de analizar si la comunicación en una revista comercial LGBTIQ+, con intereses económicos claros y con una participación publicitaria importante, responde a lógicas e intereses neoliberales y heteropatriarcales, como puede ser una sobrerrepresentación de unas identidades sobre otras. La investigación se centra en el análisis de los números de la revista dedicados al Día Internacional del Orgullo LGBT, que se catalogan como ediciones «Especial Orgullo». Se trabaja sobre las publicaciones de *Shangay* desde 2017 (año en el que se celebra el *World Pride* en Madrid), hasta el Día Internacional del Orgullo LGBT de 2022. Desde un enfoque tanto cuantitativo, que permita contabilizar la representación de cada una de las identidades; como cualitativo, que permite apreciar la forma en la que se lleva a cabo tal representación. Dicho análisis tiene como fin descubrir si, efectivamente, la revista muestra una sobrerrepresentación de aquellas identidades que gozan de un mayor privilegio económico y social o, por el contrario, hace una representación inclusiva, plural y respetuosa, mostrando un verdadero compromiso con

¹ A lo largo de este artículo se hará referencia a este colectivo con las siglas LGBTIQ+ con la intención de representar a todas las identidades sexuales y de género que no forman parte de la norma cisheterosexual. Las únicas excepciones serán los casos de nombres oficiales como el Día Internacional del Orgullo LGBT, que solo contiene las primeras cuatro siglas.

las diferentes realidades que atraviesan a las personas del colectivo.

En ese orden de ideas, los objetivos de esta investigación versan sobre la representación LGBTQ+ en un medio de comunicación comprometido con la causa; esto es, sobre la búsqueda de una representación plural, diversa e inclusiva de la comunidad LGBTQ+, según los criterios de los estudios interseccionales. El criterio principal será la representación de personas en las que interseccionan diferentes condiciones sociales, políticas y/o económicas. Específicamente, se pretende 1) plantear en qué consiste ser realmente inclusivo en lo que a la lucha LGBTQ+ se refiere, 2) cómo la celebración del Orgullo LGBT y la posición de los medios al respecto puede conducir a la (in)visibilización de la diversidad y 3) cuáles son las estrategias mediante las cuáles se ha incluido a este nuevo nicho de mercado en la sociedad de consumo.

2. Marco teórico: Estudios de género; teoría queer e interseccionalidad.

Para la elaboración de la presente investigación ha sido esencial partir de las bases feministas de la teoría de género, la teoría queer, el transfeminismo y, especialmente, los estudios interseccionales que vertebran el análisis sobre las fotografías y la publicidad en la revista *Shangay*. En años recientes, se han llevado a cabo varios estudios que avanzan de manera importante en el reconocimiento de la interseccionalidad en el marketing y las imágenes de los medios (Roy y Harwood, 1997; Borgerson y Schroeder, 2002; Schroeder y Zwick, 2004).

Así, la presente investigación se basa en la idea del género y la sexualidad como constructos sociales instrumentalizados para el funcionamiento de un sistema heteropatriarcal, tal y como defendía Gayle Rubin (1975), así como el reconocimiento de las múltiples y acumulables violencias que sufren las personas según varios factores sociales, económicos o políticos que las atraviesan (Crenshaw, 1991). Son las relaciones sociales las que dan forma a este sistema y son algo que se puede transformar

(Rubin, 105). La autora explica cómo el género, aunque siempre atribuido al sexo, es algo distinto de éste. Si bien el sexo corresponde a una morfología genital, a una fisonomía concreta o a un argumento biologicista; el género responde más bien a las expectativas y roles sociales que se atribuyen a las personas en función de la anatomía con la que nacen.

El concepto fundamental de la teoría de la interseccionalidad es «intersección», el cual se puede definir como la posición de un sujeto marcado por dos o más categorías identitarias (Gopaldas & DeRoy, 334). Cada persona en una sociedad se encuentra en una intersección u otra, según las ventajas y las desventajas sociales que le corresponden. Dimensiones de la identidad social, como la edad, el tipo de cuerpo, la raza, el sexo, la capacidad física y la orientación sexual, forjan una «matriz jerárquica de privilegio y marginalización» (Gopaldas y DeRoy, 334), lo que se denomina «interseccionalidad» (Crenshaw, 1991). Si las nociones tradicionales de la diversidad incluyen a las minorías sociales (e.g. mujeres, minorías étnicas, personas con discapacidades, etc.), la noción de la «diversidad interseccional» incluye no sólo esas categorías, sino también las intersecciones en las que estas se cruzan (e.g. mujeres de minorías étnicas con discapacidades) (Gopaldas & DeRoy, 335).

En este sentido, la investigación desde una perspectiva interseccional se centra en el análisis de la representación desde la una perspectiva multidimensional, en la que se repara la combinación de varios «ejes» que atraviesan a una persona.

3. Metodología de investigación

La investigación se centra en un caso de estudio: en el caso que nos concierne, el de la revista *Shangay* como medio de referencia a nivel nacional que tiene como público objetivo la comunidad LGBTQ+.

Se trata de una revisión documental de cinco números de dicha revista, las cuales corresponden a las ediciones especiales del Día Internacional del Orgullo LGBT pu-

blicadas cada año desde 2017. El intervalo de años seleccionado se corresponde a los años más recientes desde la celebración del *WorldPride* en 2017, en el que Madrid fue anfitriona de la mayor celebración del Orgullo a nivel internacional y que, en España, fue un hito clave en relación a la lucha LGBTIQ+, así como a los hábitos de consumo y publicidad de este colectivo.

Los números seleccionados son los siguientes²:

1. Especial World Pride 2017 (N.º 492)
2. Especial Orgullo 2019 (N.º 514)
3. Especial Orgullo 2020 (N.º 522)
4. Especial Orgullo 2021 (N.º 532)
5. Especial Orgullo 2022 (N.º 543)

Por la manera en que la publicidad se expone en muchos más formatos que los anuncios, se tiene en cuenta la representación de las personas que aparecen fotografiadas en la revista a lo largo de los cinco números objeto de estudio. La presente investigación entiende todas las imágenes de personas recogidas en la revista como actos publicitarios para atraer al público objetivo de la Revista *Shangay* y sus respectivos financiadores, los cuales son las marcas publicitadas. Específicamente, se pretende 1) exponer técnicas publicitarias y de propaganda, y 2) identificar intenciones, apelaciones y características de la revista o sus publicistas.

Para su estudio, se utilizará un enfoque mixto: por un lado, cuantitativo, para calcular la representación de las distintas identidades y; por otro lado, cualitativo, para identificar la forma de representar a cada una de ellas y los mensajes que en esa representación subyacen. En este sentido, se tendrán en cuenta las categorías de análisis definidas en la investigación de Gopaldas y DeRoy (10), en la cual, se identifican las dimensiones de la identidad social que surgen a partir de los datos recogidos que, en este caso, tuvo como resultado un esquema de codificación similar al de estudios interseccionales previos, tales como, *pertenencia étnica, edad, delgadez, capacidad física, clase y membresía LGBTIQ+*.

² En la hemeroteca de la revista *Shangay* no figura ninguna edición Especial Orgullo del año 2018 (consultado en julio de 2023).

Análisis cuantitativo

a) Membresía LGBTIQ+

La membresía a la comunidad LGBTIQ+ se codifica en relación a las siguientes categorías: «Gay», «Lesbiana», «Hombre Bisexual», «Mujer Bisexual», «Hombre Trans», «Mujer Trans», «Persona no binaria», «Hombre no LGBTIQ+» y «Mujer no LGBTIQ+». La pertenencia a cada categoría se define en atención al lenguaje corporal explícito (un beso, por ejemplo), representaciones de estereotipos socialmente compartidos sobre las personas LGBTIQ+ (un hombre maquillado, por ejemplo) o el texto que acompañe a la imagen, así como la iconografía explícita, como la bandera del arcoíris u otros símbolos LGBTIQ+.

En el caso de personajes públicos, se atiende a la información y/o declaraciones públicas de la persona en cuestión, para identificar su pertenencia a una categoría de orientación sexual o identidad de género específica. Asimismo, las imágenes que muestran *drag queens* y personas travestis³ se incluyen en las respectivas categorías «trans», por romper estas con la norma binaria sobre la expresión de género.

b) Edad

Las personas se agrupan bajo las categorías de «adolescentes» (13+), «jóvenes adultos» (20+), «mediana edad» (40+) y «edad avanzada» (60+), estimando la edad según su apariencia (Gopaldas & DeRoy, 10).

En el caso de personajes públicos, se atiende a la información pública sobre su edad o fecha de nacimiento. Sin embargo, en los casos en los que las fotos no sean actuales, se tiene en cuenta la edad de la persona (o la que aparenta, en caso de no poder acceder a la fecha exacta) en el momento que se tomó la fotografía.

c) Pertenencia étnica

El origen étnico de los personajes se codifica bajo las categorías de «caucásico», «afrodescendiente», «asiático» y «latino». La clasificación se lleva a cabo en función del

³ Hace referencia a la práctica de usar una vestimenta asociada al género opuesto, sin estar estrictamente ligado a la identidad de género u orientación sexual (Pérez).

color de la piel, los rasgos físicos y el texto explícito del anuncio. En el caso de personajes públicos, se atiende a la información pública sobre su origen o ascendencia para clasificarlos correctamente en una categoría u otra.

d) (Dis)capacidad⁴

Esta categoría se divide entre las categorías «Con alguna discapacidad» y «Sin ninguna discapacidad». Para esta categorización se tiene en cuenta tanto la capacidad física, intelectual o sensorial de las personas representadas, siempre que éstas sean perceptibles en las fotografías. En el caso de personajes públicos, se atiende a la información pública sobre sus capacidades o la falta de ellas.

e) Constitución física

En relación a los cuerpos de las personas, estas se clasifican entre las personas con cuerpos delgados y las personas con cuerpos no delgados. A pesar de existir una diversidad mucho mayor que la división binaria escogida para esta intersección, esta decisión se debe a que el cuerpo delgado constituye a día de hoy la norma y un rígido canon de belleza que lleva a la exclusión de los demás tipos de cuerpo, especialmente a los cuerpos gordos.

Análisis cualitativo

El análisis cualitativo se basa en una variedad de características como la apariencia del personaje (lenguaje corporal, vestimenta, sexualización), actitudes y relaciones, entorno publicitario y contexto, evaluación de cómo se hizo explícita la sexualidad/identidad de los personajes. Específicamente, los factores a tener en cuenta se basarán en el estudio llevado a cabo por Gopaldas y Roy (343) y son los siguientes:

a. Expresiones faciales (e.g. ceño fruncido, miradas o sonrisas)

⁴ Se habla de capacidad y discapacidad en lugar de «diversidad funcional» ya que muchos colectivos de personas con discapacidades argumentan que esta terminología es la que les da mayor visibilidad como colectivo. Todas las personas tienen una diversidad funcional (una mayor o menor habilidad para llevar a cabo distintas acciones), pero no todas tienen una discapacidad física u orgánica (COCEMFE).

- b. Posturas físicas (e.g. posturas relajadas, de baile, erguidas)
- c. Dinámica relacional entre modelos (e.g. contacto físico, distancia, miradas)
- d. Ropa, estilismo y accesorios
- e. Ámbito y contexto (e.g. en la publicidad: viajes, alcohol, ropa, etc.)

4. Contextualización

4.1. La lucha LGBTQ+ en España

La primera vez que se celebró en España una manifestación por los derechos de la comunidad LGBTQ+ fue el 26 de junio de 1977, en la ciudad de Barcelona. La marcha fue liderada por travestis y personas trans, y a ella acudieron alrededor de cuatro mil personas que marcharon por Las Ramblas hasta que la policía intervino de manera violenta y cesó la marcha pacífica (Bernardo, 2015). Aquella marcha quedó en la memoria del movimiento como un hito que marca el inicio de lo que serían las protestas durante las siguientes épocas, «una suerte de Stonewall español», en palabras de Villena (476). En los años 80 se legaliza el Front d'Alliberament Gai de Catalunya (FAGC) y el movimiento LGBTQ+ adquiere más presencia en España con el surgimiento de otros grupos activistas (Enguix, 2019). Así pues, ha pasado ya casi medio siglo desde estos hechos o unos cuarenta años si tomamos como referencia la primera manifestación en Barcelona, y desde entonces, el Orgullo y las manifestaciones por los derechos LGBTQ+ se han celebrado en España año tras año.

El acto más destacado es la Manifestación Estatal del Orgullo LGBT (Enguix, 9). A partir de 1996 empezó la cabalgata de las carrozas patrocinadas en Madrid. Desde que en 2007 Madrid fue anfitriona del *Europride* u Orgullo Europeo⁵, el evento no hizo más que crecer y, a partir de entonces, se consolidó esta manifestación con carrozas como una celebración característica de Madrid

⁵ Es un evento creado por European Pride Organisers Association (EPOA) en 1992 cuyo propósito es la visibilización de todas las personas LGBTQ+ mediante la celebración del Orgullo en diferentes capitales europeas como anfitrionas de este (EPOA).

y la organización de ésta por su ayuntamiento. Enguix señala que en 2008 eran 30 carrozas las que habían participado y que, de ellas, solamente 16 eran de empresas que claramente se identificaban como relacionadas con la comunidad LGBTIQ+.

El *WorldPride Madrid* en 2017 atrajo a 2 millones de personas, alrededor de 300 millones de euros (Migrantes transgresorxs, 59), más de 50 carrozas y una cobertura mediática sin precedentes. Fue la expresión máxima de la fuerza del capitalismo y ocasionó un gran debate y reflexión entre los activistas del Orgullo Crítico, al que también acudió un gran número de personas⁶.

La mercantilización del Orgullo ha sido muy criticada por aquellos que apuestan por el modelo de manifestación y se oponen a aquel de la celebración. Se señala que la promoción del consumo en favor de empresas privadas hace de los derechos del colectivo LGBTIQ+ una estrategia de negocio. MADO⁷ está financiada principalmente por empresas privadas, de las cuales algunas no tienen un compromiso con la lucha social de este colectivo (Enguix, 2019). La celebración del Orgullo y la lucha LGBTIQ+ en España, y en el mundo, ha tenido como consecuencia la consideración de esta comunidad como un nicho de mercado más al que dirigir sus productos y su publicidad (Chasin, 144-146). Desde que este tipo de celebración/protesta empezó a contar con la financiación de empresas privadas a nivel global, parece que las proclamas políticas han quedado en un segundo plano frente a las estrategias de marketing y comunicación que está llevando a cabo el sector privado (Yeh, 2018). Sin embargo, aunque la comunidad LGBTIQ+ esté cada vez más visibilizada por su inclusión en las lógicas mercantiles, ya que a día de hoy se les reconoce como consumidores y, de cierta manera, eso los iguala a las personas que viven en los marcos de la cisheteronorma; existen muchas críticas hacia el modo en el que se les representa e instrumentaliza (Enguix, 2019).

La instrumentalización del Orgullo y el marketing y la publicidad orientados a la comunidad LGBTIQ+ no

se entienden sin el contexto de la sociedad de consumo (Bauman, 2007) que a día de hoy habitamos, en el que consumir significa ser parte de la sociedad, puesto que no hay ámbito en el que estas lógicas no hayan penetrado.

4.2. Sociedad de consumo y las personas LGTBIQ+

Los ritmos frenéticos propios del consumismo se basan en la idea de la posibilidad de cubrir las necesidades de inmediato y de la existencia de un peligro inminente de perder la oportunidad de conseguirlo. La urgencia no es tanto la de adquirir y acumular, sino más bien la de eliminar y reemplazar. En palabras de Pulido y Colín «el valor supremo y característico de una sociedad de consumidores es una vida feliz aquí y ahora» (213).

Según Bauman, el problema es la incapacidad de la sociedad de saciar sus propias aspiraciones en el contexto de la era consumista. Lo que seduce al consumidor es precisamente la constante promesa de que sus deseos serán cumplidos pero, sin embargo, la constante insatisfacción es la que mantiene viva dicha seducción. En otras palabras, se alimenta una sensación de inseguridad que lleva al individuo a consumir constantemente para hacerle frente, pero nunca termina de saciarse del todo, por lo que el consumo jamás cesa. No obstante, la distancia entre la promesa y la capacidad de cumplirla no es un efecto colateral, es, en todo caso, la condición indispensable para el funcionamiento de la sociedad de consumo. Según Bauman es «el exceso de promesas el que neutraliza la frustración» (Pulido y Colín, 213).

Durante la modernidad se inculcaron valores como el de la obediencia, el apego o la predisposición a aplazar el disfrute, así como la ética del trabajo como elemento central de la vida; esto es, se basaba en un control sobre los cuerpos (Pulido y Colin, 213). En cambio, en la era consumista esto se ve sustituido por el control sobre «el espíritu». Si se consume, por tanto, todo el mundo puede ser parte de la sociedad y las diferencias quedan en un segundo plano. El objetivo del consumo es dotar al consumidor de un estatus que en un principio solo se atribuía a

⁶ El Orgullo Crítico es una plataforma creada para reivindicar el carácter político y la no mercantilización del movimiento (Plataforma Orgullo Crítico Madrid).

⁷ Acrónimo de Madrid Orgullo.

los bienes. Esta nueva propuesta del consumo lleva a una nueva concepción de la pobreza y de la exclusión social, que ya no se asocian con el desempleado, sino con aquel que no es consumidor (Pulido y Colín, 213).

La economía neoliberal contempló todas sus posibilidades de integrar a cada vez más personas en la rueda del consumo, puesto que esto se traduciría en mayores ganancias, incluyendo a la comunidad LGBTQ+. Cuando se les percibió como un potencial nicho de mercado, empezaron los esfuerzos por integrarlos en la sociedad de consumo. Así, las revueltas de Stonewall en el año 1969 aumentó la conciencia de los especialistas en marketing sobre una población gay y lesbiana considerable (Peñaloza, citado en Nölke, 225), lo que resultó en que cada vez más empresas emplearan estrategias de marketing para aprovechar lo que se percibía como un «mercado de ensueño» de pioneros y creadores de tendencias (Chasin; Remitante; citado en Nölke, 225). Esta imagen, sin embargo, estaba reservada únicamente para los hombres gays blancos, a quienes se consideraba rentables debido al doble ingreso y la falta de hijos (Lukenbill, citado en Nölke, 225). Fue este grupo el que posteriormente atrajo el interés de académicos y profesionales, lo que provocó un enfoque limitado tanto en los estudios académicos como en las representaciones de los medios que prevalecen hasta la fecha (Ginder & Byun, citado en Nölke, 225).

Autores como Kates Belk, Johnston, Sender, Binnie y Skeggs y Chasin, también han analizado la relación entre las identidades LGBTQ+ y el mercado. Según estos autores, el consumo vertebró a día de hoy nuestro modelo de ocio y sociabilidad incluyendo, por supuesto, a la comunidad LGBTQ+. Los mercados han calado en la sociedad con un discurso consumista sobre la identidad de las personas, argumentando que estas expresan su «verdadero ser» mediante la ropa, la comida y la bebida, los hábitos de ocio, la música y la decoración del hogar (Holt y Griffin, 421). De hecho, en numerosas ocasiones, los gays y las lesbianas han sido vinculados con el fenómeno de la «gentrificación» (Knopp, 1990), esto es, al proceso que se da en una economía capitalista en el que los espacios urbanos se diseñan estratégicamente para que favorezcan

el consumo y el comercio de los residentes y sirvan como herramienta activadora del mercado (Sequera, 2).

4.3. La revista *Shangay*

La revista *Shangay*, es una revista dirigida a la comunidad LGBTQ+ en España creada en 1994 con el nombre *Shangay Express*, en la que se tratan una multitud de temas como la cultura, el ocio, el estilo de vida o *lifestyle*, las nuevas tendencias, la moda, las *celebrities*, la actualidad LGBTQ+, el arte, el turismo, la agenda queer o la salud (Lily, 2016).

Shangay se publica de manera mensual y es de tirada nacional. Esta revista, que se edita desde 1996 y se consideró uno de los primeros espacios para la comunidad gay (más adelante LGBTQ+). En 2005, su tirada alcanzaba los 75.000 ejemplares en cada edición, de los cuales 27.000 se distribuían en Madrid y 23.000 en Barcelona (Geraldía, 96-97). La revista objeto de estudio ha publicado hasta día de hoy más de 540 números, en los cuales hacen apariciones *celebrities*, artistas y demás personajes públicos del ámbito nacional e internacional, con el criterio de que estos sean personas LGBTQ+ o personas que apoyen y se comprometan con esta causa. Además, la revista cuenta con una edición especial relativa al Orgullo LGBT que se publica anualmente en el mes de julio y que constituye el medio oficial del Orgullo en Madrid (Shangay, 2023).

Desde sus inicios fue considerado el primer medio de temática LGBTQ+ (aunque en aquel entonces, sólo gay) a nivel estatal, siendo además líder en el mercado (*Shangay Express* N. 75, octubre de 1997; N. 90, mayo de 1998). Según estudios de la propia revista, sus lectores son, principalmente, hombres homosexuales en la franja de edad entre los 18 y 45 años. Según un estudio de Arcoíris Consultores, en 2005 un 38% de estos hombres eran parte de la audiencia de *Shangay*. Además, el público de este medio estaba conformado por hombres de un poder adquisitivo alto, estimando que en la mayoría de los casos eran hombres en cuyo hogar el ingreso anual superaba los 50.000€ y que, además, contaban con un nivel alto en educación y cultura. Según la

consultora, la revista *Shangay* era un medio muy atractivo para los anunciantes, puesto que el 78% de los hombres homosexuales prefieren invertir en productos que se anuncien en una revista dirigida a personas de esta orientación sexual (Geraldía, 96-97).

5. Análisis y resultados

5.1. Análisis cuantitativo

Tras contabilizar todas las personas que aparecen en las imágenes recogidas en los cinco números de la revista *Shangay* (un total de 1.056 individuos), estas fueron clasificadas en función de las intersecciones de sus atributos sociales, físicos, de género, sexuales o de etnia. En la tabla se pueden apreciar los resultados obtenidos. En ellos, las intersecciones que carecen de representación están marcadas en gris oscuro; las que cuentan con una representación que no alcanza el 1% están marcadas en gris claro; y las casillas de las demás intersecciones, en blanco.

La intersección con mayor representación es la de los hombres gays, blancos, delgados y jóvenes, el cual cuenta con una representación, en términos cuantitativos, muy por encima de cualquier otra intersección. Así, la segunda intersección con más representación es la de la mujer no LGBTIQ+, blanca, delgada y joven, que ni siquiera llega a alcanzar una tercera parte de la representación de la intersección dominante.

El predominio de la intersección del hombre gay, blanco y joven apunta a la noción de la heteronormatividad de la que se ha hablado en apartados anteriores. Este sujeto adopta un rol central en lo que a la representación LGBTIQ+ se refiere, lo que supone que esta revista lanza los siguientes mensajes a sus lectores: 1) está dirigido principalmente a personas de estas características, 2) los hombres blancos, gays, jóvenes y delgados son los que definen lo que uno debe aspirar a ser o parecerse y 3) las personas LGBTIQ+ que no encajen en este ideal deben asumir un rol secundario.

Por otro lado, la concurrencia de un alto número de mujeres cisheterosexuales blancas, también nos indica a qué público objetivo se dirige la revista. Estas mujeres a pesar de no pertenecer a la comunidad LGBTIQ+, suelen ser referentes en lo que a su cultura se refiere, esto es, son referentes artísticos para muchas personas disidentes sexuales y de género. Por tanto, las personas que sirven de guía y referente para esta comunidad son, curiosamente, personas que no pertenecen a ella, pero que sirven de ejemplo a seguir para las personas de este colectivo. En otras palabras, vuelve a presentarse la idea de que, a pesar de *ser queer*, existe una presión mediática que encasilla y conduce a las personas LGBTIQ+ a los marcos, expresiones artísticas y estéticas compartidas entre las personas que encajan en la cisheteronorma.

Además, en atención a la tabla, se puede observar cómo no existe representación alguna de personas con alguna discapacidad, o al menos, con discapacidades que puedan percibirse a través de la fotografía. La omisión de toda clase de personas que viven con una discapacidad hace que se las condene a la invisibilidad. Que ningún contenido de esta revista esté dirigido a las personas que viven con una o varias discapacidades, es tanto como afirmar, que la revista no las necesita como público. Se entiende, por tanto, que las personas que viven con una discapacidad no aportan un valor ni un fomento del consumo y que, por ello, se puede prescindir de ellas.

Asimismo, en todos los casos, las personas blancas son las que cuentan con una mayor representación; la distancia entre la representación de personas blancas en comparación a las representaciones afrodescendientes o latinas es también drástica, puesto que, en los casos con mayor representación de estas últimas, no alcanzan ni un 2% del total. Además, las personas con una mayor representación en términos de diversidad étnica resultan ser las personas que no pertenecen a la comunidad LGBTIQ+. Esto sugiere que las personas racializadas, aún con las opresiones que ello conlleva, gozan de una mayor visibilidad cuando no se encuentran atravesadas por la disidencia sexual o de género, incluso en un producto mediático dirigido a las personas LGBTIQ+.

	Sin ninguna discapacidad								Con alguna discapacidad							
	Edad avanzada		Mediana edad		Jóven adulto		Adolescente		Edad avanzada		Mediana edad		Jóven adulto		Adolescente	
	Delgado	No delgado	Delgado	No delgado	Delgado	No delgado	Delgado	No delgado	Delgado	No delgado	Delgado	No delgado	Delgado	No delgado	Delgado	No delgado
Mujer trans																
Caucásica	0% (0)	0% (0)	1,23% (13)	0,19% (2)	4,17% (44)	0,28% (3)	0,19% (2)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)
Asiática	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0,09% (1)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)
Latina	0% (0)	0% (0)	0,19% (2)	0% (0)	0,85% (9)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)
Afrodeseñante	0% (0)	0% (0)	0,09% (1)	0% (0)	0,57% (6)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)
Otros	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0,09% (1)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)
Persona no binaria																
Caucásica	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0,57% (6)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)
Asiática	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)
Latina	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)
Afrodeseñante	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0,09% (1)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)
Otros	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)
Hombre no LGTBIQ+																
Caucásica	1,89% (19)	0% (0)	6,53% (69)	0% (0)	6,82% (72)	0,09% (1)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)
Asiática	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0,38% (4)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)
Latina	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0,19% (2)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)
Afrodeseñante	0% (0)	0% (0)	0,38% (4)	0% (0)	0,57% (6)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)
Otros	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)
Mujer no LGTBIQ+																
Caucásica	1,33% (14)	0% (0)	5,97% (63)	0,38% (4)	10,23% (108)	0,28% (3)	0,38% (4)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)
Asiática	0% (0)	0% (0)	0,09% (1)	0% (0)	0,19% (2)	0% (0)	0,38% (4)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)
Latina	0,09% (1)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0,57% (6)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)
Afrodeseñante	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	1,04% (11)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)
Otros	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0,09% (1)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)	0% (0)

Fuente: Tabla de elaboración propia

Por otro lado, los resultados obtenidos también apuntan a la dificultad de leer a las personas como bisexuales, lo que puede llevar a su invisibilización. Lo mismo ocurre con las personas no binarias, al ser una identidad de género recientemente reconocida y que no tiene el recorrido y la fuerza estructural de los géneros binarios (hombre/mujer), ni existen estéticas o actitudes socialmente asociadas a estas personas, no es posible identificarlos mediante las imágenes de dicha revista. Por tanto, las personas pertenecientes a esta categoría son personajes públicos que así se identifican.

En atención a las identidades trans, la representación de las mujeres, sobrepasa radicalmente la de hombres trans, cuya representación se reduce a una única persona a lo largo de los cinco números de la revista *Shangay*. En esta categoría, tal y como se ha mencionado en el apartado de metodología, también se han contabilizado a las *drag queen*, por lo que la representación de estas ha elevado notablemente la contabilización de las mujeres trans. Sin embargo, hay que tener en cuenta que las *drag queen* no son necesariamente personas disidentes de género.

5.2. Análisis cualitativo

Para el análisis cualitativo se han seleccionado algunas de las intersecciones representadas en el análisis cuantitativo, las cuales se han considerado de especial relevancia para el estudio de las diferentes representaciones en relación a las fotografías publicadas en la revista *Shangay*. Para lo cual, se empezará por la intersección más representada y se mencionarán otras de interés.

La intersección dominante

a) *Hombre gay, blanco, delgado y joven* ($n = 359$)

La intersección de los hombres gais, blancos, delgados y jóvenes es, según los resultados, la intersección con mayor representación. Esta figura se presenta mediante hombres socialmente leídos como «metrosexuales»⁸, esto es, hombres depilados, tonificados y con un cuidado estricto de la estética. Además, se añaden otros factores que refuerzan la sexualización del cuerpo representado, ya que muchos de ellos aparecen mojados (en agua, bebidas alcohólicas vertidas sobre sus cuerpos o su propio sudor) y en posturas o lenguaje corporal socialmente relacionados al sexo, al erotismo e incluso a la pornografía. Asimismo, cuando estas personas aparecen en pareja o en grupo, el lenguaje corporal mayoritario es el tocamiento entre cuerpos o las caricias sobre los torsos ajenos.

La mayoría de ellos son hombres anónimos que sirven de modelo para publicitar diferentes bienes y servicios; se puede observar la consideración del cuerpo como un objeto de placer, siempre que este cumpla con los cánones mencionados, por ejemplo, en la etnia caucásica el cuerpo musculado. Por tanto, la elección llevada a cabo por la revista respecto de las imágenes que presentan a estos hombres hace una propuesta mercantil evidente. De la misma manera, el sexo también parece ser una mercancía consumible, algo a lo que aspirar mediante el consumo y el mercado.

⁸ «[Hombre] que se preocupa por tener una imagen cuidada y moderna y está atento a las últimas tendencias» (Oxford Languages, 2023).

Representación de intersecciones de hombres gais

b) *Hombre gay, blanco, delgado, de mediana edad* ($n = 51$)

En este caso, las personas representadas aparecen principalmente como consumidores de marcas que requieren un poder adquisitivo medio-alto (*Levi's*, por ejemplo), cosa que explica la naturaleza del público objetivo de la revista *Shangay*. La revista ignora y margina a un público potencial de clase trabajadora, con lo cual, se invisibiliza su existencia y se les desconoce como consumidores aptos de este medio LGBTIQ+.

c) *Hombre gay, blanco, no delgado y de hombres gay de avanzada edad* ($n = 11$)

Lejos de mostrarse como personas atractivas que promocionan productos, estilos de vida, lujo u ocio; las personas no delgadas aparecen como hombres tiernos y románticos, en la mayoría de los casos posando con sus parejas en actitud cariñosa (e.g. besándose o abrazándose) en contextos, como se ha dicho, de bodas o en la marcha del Orgullo.

La infrarrepresentación de las personas con una constitución física más gruesa tiene unas implicaciones sociales importantes. Según Hutson, lo que da estatus a un hombre gay es precisamente su delgadez y juventud. Como consecuencia de las expectativas creadas a este respecto, las personas homosexuales que no entran en estos criterios quedan en riesgo de desarrollar trastornos de conducta alimentaria debido a la insatisfacción con su cuerpo y la falta de autoestima (Levitt & Hiestand, 2005).

Lo que esto sugiere, es que las personas no delgadas o no jóvenes no sirven para la seducción y el fomento del consumo. Como se explica anteriormente, si bien los cuerpos delgados y jóvenes se presentan como incentivos para el consumo, no hay cabida para cuerpos no normativos y personas de edad avanzada.

La exclusión de personas de generaciones mayores tiene un peligro social añadido, puesto que crecieron en un tiempo en que los avances en derechos LGBTIQ+

Sin ninguna discapacidad						
Edad avanzada			Mediana edad		Joven	
Delgado		No delgado	Delgado		No delgado	
Gay						
Caucásico	Tierno		Sofisticado Elegante	Tierno Romántico	A la moda Sexualizado Musculoso	
Afrodescendiente					Sexualizado Femenino	
Lesbiana						
Caucásica					Tierna Romántica Femenina	
Afrodescendiente					Masculina	
Mujer trans						
Caucásica			Personaje público Drag Queen Divertida		Personaje público Drag Queen Divertida Cispassing	
Afrodescendiente			Personaje público Drag Queen Divertida		Drag Queen Divertida	
Hombre no LGBTQ+						
Caucásico	Elegante Sofisticado		Elegante Sofisticado Profesional	Divertido Gracioso	Sexualizado Masculino	
Mujer no LGBTQ+						
Caucásica	Personaje público Femenina Empoderada		Personaje Público Femenina Empoderada		Personaje público Sexualizada Femenina Empoderada	

Fuente: Tabla de elaboración propia

no alcanzaban el reconocimiento que tienen hoy en día (Cronin & King, 2010). En consecuencia, estas personas pueden tener mayor dificultad de expresar públicamente y vivir libremente su sexualidad e identidad de género. La representación de estas personas en los medios es importante para crear referentes entre las personas mayores, así como, normalizar una vida sexual y de género libre en el espacio público (Nölke, 243).

d) *Hombre gay, afrodescendiente, delgado y joven (n = 20)*

Los hombres gais, afrodescendientes, delgados y jóvenes también tienden a ser la imagen de marcas de ropa u otros productos y aparecen en contextos festivos. Sin embargo, a la hora de caracterizar al hombre gay afrodescendiente, se hace un mayor uso de estéticas ligadas a la feminidad, como pueden ser el maquillaje o la ropa colorida.

Además, los hombres gays afrodescendientes fotografiados suelen ocupar un lugar de acompañantes de otras identidades LGBTIQ+ (principalmente de los hombres gays, blancos y jóvenes), ya sea en grupo o en pareja; siendo muy reducidas las veces en las que aparecen en solitario como protagonistas ($n = 1$), incluso cuando se trata de celebridades ($n = 7$). En caso de aparecer en pareja, de hecho, todos los casos son de parejas interraciales, en ningún caso dos hombres afrodescendientes conforman pareja en las fotografías de la revista *Shangay*.

Esto indica, una vez más, la centralidad del hombre caucásico frente a los demás hombres racializados. En este sentido, se vuelve a reforzar el mensaje de que las personas afrodescendientes, o racializadas, en general, deben adoptar un rol secundario.

Representación de intersecciones de mujeres lesbianas

e) *Mujer blanca, lesbiana, delgada y joven* ($n = 69$)

La identificación de estas mujeres como lesbianas se debe a la forma explícita de representarlas en actitud cariñosa y risueña o el acompañamiento de las imágenes con un texto o un icono (e.g. bandera arcoíris) que explicita su condición LGBTIQ+. A diferencia de los hombres gays, no se muestran tantos estereotipos que puedan sugerir que una mujer sea socialmente leída como lesbiana, como puede ser una expresión de género más masculina.

La representación de las mujeres lesbianas como femeninas y dentro del canon de belleza estandarizado, puede llevar a la marginalización de las mujeres cuyo cuerpo no encaja en esta categoría, igual que ocurría con los hombres gays no delgados. Tal y como explican Levitt y Hiestan, las mujeres lesbianas femeninas, si bien tienen un privilegio fuera de la comunidad LGBTIQ+ por obedecer a los roles estéticos de su género asignado, sufren una discriminación dentro de la comunidad, ya que se les acusa de querer hacerse pasar por heterosexuales. Por tanto, la sobrerrepresentación de unas y la ausencia de otras, puede agudizar las violencias entre ellas, dentro del colectivo. Las mujeres lesbianas afeminadas son dibujadas como ar-

tificiales, capitalistas y heteronormativas, y, como la razón de la exclusión de las masculinas (Nölke, 244).

f) *Mujer afrodescendiente, lesbiana, delgada y joven* ($n=19$)

Si bien la representación de las mujeres lesbianas afrodescendientes, delgadas y jóvenes se parece al de las mujeres blancas de las mismas características; las primeras muestran señales que favorecen la identificación de ellas como lesbianas, más allá de aparecer representadas en pareja. Así, muchas de estas mujeres afrodescendientes tienen una expresión de género mucho menos afeminada que la de las mujeres blancas de la misma constitución física y misma edad; esto se muestra en factores como la ropa ancha y deportiva, el pelo rapado o los cuerpos musculados.

La representación de estas mujeres lesbianas afrodescendientes (que se muestran más masculinas que las caucásicas) y la de los hombres gays también afrodescendientes (que se muestran más femeninos que los caucásicos), conducen a la conclusión de que las personas racializadas de dichas categorías obedecen, en mayor medida que los caucásicos, a los estereotipos socialmente compartidos sobre su identidad sexual.

Representaciones de intersecciones trans

g) *Mujer trans, blanca y delgada* ($n = 53$)

La mayoría de las mujeres trans representadas en esta revista son *drag queens*. Por lo general, suelen ser hombres que usan tacones altos, vestidos cortos y una peluca, junto con una gran cantidad de maquillaje. Los anuncios generalmente las presentan como artistas hipersensibles, maliciosas o cómicas. Los valores que prevalecen en relación a estas representaciones son la diversión, el ocio y la fiesta, lo que hace que rara vez se aborde este tema (así como el de las personas trans) desde un punto de vista más crítico o político, en definitiva, más serio.

De igual manera, son muy pocas las mujeres transgénero representadas en la revista fuera del ámbito del espectáculo *drag*. Además, las mujeres trans incluidas en los nú-

meros de la revista *Shangay* son, por lo general, personajes públicos que, además, cuentan con un aspecto que permite el «cispasing». En palabras de Feinberg (7), el «cispasing» hace referencia a que una persona trans llegue a alcanzar la apariencia canónica y socialmente asociada a su género: cómo de «femenina» logre ser la mujer trans, cuánto consiga «esconder» que es trans o cuánto logra aparentar ser cisgénero. En ese sentido, las mujeres trans fotografiadas en la revista han sido identificadas como tal por ser personas que han declarado públicamente su condición, pero el aspecto físico de estas mujeres podría leerse como el de una mujer cisgénero; lo que, en otras palabras, significa que existe una omisión de las mujeres trans cuyo aspecto pueda revelar su transgenerismo.

Si las mujeres trans visibles en los medios de comunicación son, únicamente, las mujeres que esconden tal condición, se contradice la idea del «orgullo» de la comunidad LGBTQ+ y se refuerza la idea de tener que esconder la disidencia de género para mimetizarse en las reglas tradicionales de las categorías binarias. Esto es, una persona será merecedora de ocupar el espacio público siempre que encaje (en este caso, mediante la cirugía, el maquillaje o demás prácticas) en lo que se supone que debe ser una mujer o lo que debe ser un hombre, invalidando la identidad de género como algo independiente al cuerpo y a sus imposiciones sociales.

Representación de intersecciones no LGBTQ+

Hombres

h) *Hombre blanco, no LGBTQ+, delgado, de mediana y avanzada edad (n = 88)*

Los hombres blancos no LGBTQ+, delgados y de avanzada edad se representan en la revista *Shangay* como hombres elegantes y sofisticados, muchos de ellos vistiendo trajes y accesorios de lujo.

El otro caso mayoritario es el de su representación en calidad de expertos; ya sean dentistas, médicos dedicados al implante capilar o expertos en turismo y organización

de viajes o eventos. La representación de estos hombres como personas sabias y preparadas para el mundo profesional refuerza la idea del hombre cisheterosexual como referente y como autoridad, cosa que no ocurre con ninguna otra identidad LGBTQ+ incluida en la revista.

Se lanza el mensaje de que quién tendrá éxito y servirá de guía será aquel que encaje en las lógicas sexo-género compartidas, especialmente los hombres, que no están atravesados por el machismo como lo están las mujeres no LGBTQ+.

Mujeres

i) *Mujer blanca, no LGBTQ+ y delgada (n = 185)*

Esta es la intersección con más casuísticas tras la de hombres gays, blancos, delgados y jóvenes. Las mujeres de esta categoría son sobre todo artistas conocidas. Son mujeres que defienden la comunidad LGBTQ+ o incluso aparecen acompañadas de una iconografía LGBTQ+, pero, sin embargo, no pertenecen a ella.

La manera de dibujar a estas mujeres es, en un sentido, desde la sexualización y, en otro, desde el empoderamiento. En lo que se refiere a la sexualización, esto se evidencia por el uso de prendas de ropa que muestran sus siluetas o apenas cubren sus cuerpos, lo que va acompañado de maquillaje que potencia los rasgos femeninos considerados canónicos, como pueden ser unos pómulos altos y unos labios carnosos, entre otros.

Por otro lado, la revista las muestra como mujeres empoderadas y decididas. La mayoría de ellas muestra o bien una sonrisa que denota confianza en una misma o una expresión sería que se percibe como signo de fortaleza y decisión. De manera que, con la combinación de la hipersexualización del cuerpo femenino junto con la fuerza y el poder que se pretende transmitir, se lanza el mensaje de que ambas cosas están relacionadas. Es, por tanto, el cuerpo canónico, la sensualidad y el erotismo lo que empodera a la mujer que, en realidad, vuelve a reproducir los roles asignados a su género.

La mayor diferencia que estas mujeres presentan respecto de las jóvenes (además de su infrarrepresentación) es que pierden el factor de la sensualidad o sexualidad: cuando su edad y constitución física no encaja en los mo-

delos normativos de juventud y delgadez, las mujeres más mayores quedan en un segundo plano. Estas condiciones se consideran, por tanto, como algo no deseable en modelos, aunque se toleran más en personas famosas. Por tanto, en cuanto el cuerpo y el sexo dejan de ser algo que se pueda ofrecer al espectador, se descarta la representación de la persona en cuestión.

6. Conclusiones

Como se ha afirmado durante el desarrollo de la presente investigación, la representación en los medios y la publicidad tiene unas consecuencias sociales directas. Los medios de comunicación como *Shangay*, y la publicidad que en ella se recoge, tienen una responsabilidad que debe ir más allá de las estrategias de persuasión para el consumo y el comercio, ya que también contribuyen a la promoción y refuerzo de una serie de valores sociales, éticos y personales que se introducen en el subconsciente de su público, pudiendo influenciar su actitud y comportamiento. Aunque la sociedad avance hacia unos objetivos que supongan un cambio de paradigma que incluya la igualdad de género, de raza, de clase; la inclusión de una pluralidad de modelos estéticos, de cuerpos, de capacidades; unos valores menos superficiales y más inclusivos; poco se puede hacer en la práctica si los productos mediáticos siguen reforzando patrones discriminatorios de manera implícita, creando modas, imponiendo estilos de vida, jerarquizando a las personas y creando necesidades superficiales (Aguaded, 121).

En lo que se refiere a la comunidad LGBTIQ+, que por su propia naturaleza como colectivo de personas que no encajan en las normas tradicionales sobre la sexualidad y el género, la representación inclusiva es una responsabilidad con mayor importancia, puesto que ya sufren una infrarrepresentación en los medios de comunicación tradicionales. La idea de unos pocos «individuos modelo» frente al de una diversidad de personas y casuísticas, puede reforzar estereotipos negativos, la invisibilización y, en consecuencia, la violencia contra la comunidad LGBTIQ+. Esta violencia, a su vez, se combina (inter-

secciona) con otras violencias por razón de raza, clase, capacidad o edad, y puede agravar los casos de pobreza y exclusión social.

Dada la relevancia social de una representación inclusiva e interseccional en los medios de comunicación, esta investigación ha servido para evidenciar los intereses y estrategias que se esconden bajo la selección de imágenes para un producto comercial y su publicidad. Así, tras un análisis interseccional de las distintas identidades representadas en la revista *Shangay* en los cinco números Especial Orgullo publicados cada julio desde 2017 hasta 2022, se llega a las siguientes conclusiones sobre la forma en que este medio representa a las diferentes personas LGBTIQ+, lo cual sirve para evaluar y cuestionar las prácticas a este respecto.

Primero, que no existe una representación diversa en la muestra estudiada de la revista *Shangay*. En ella, se refuerza la centralidad de las personas LGBTIQ+ que más se aproximen a las normas cisheterosexuales y adopten los roles de género establecidos. Con respecto a esta cuestión, Lisa Duggan (2022) teoriza sobre cómo en las sociedades neoliberales, las personas de este colectivo tienden a la asimilación de los ideales y construcciones heteronormativos en la cultura e identidad individual; lo que la autora denominó «homonormatividad». Este fenómeno refuerza el neoliberalismo en lugar de criticar los roles de género binarios, el heterosexismo, el racismo y la idea tradicional de la familia. Duggan afirma que la homonormatividad fragmenta a las comunidades LGBTIQ+ en jerarquías de valor. Las personas LGBTIQ+ que más se acercan a los estándares heteronormativos son las que se consideran más adecuadas para aparecer en los medios, para ser visibles y, por tanto, reconocidas. En el caso que nos concierne, las personas racializadas, mayores, transgénero, de avanzada edad o de una constitución física no delgada, pertenecen a la base de la jerarquía y son desplazadas a un segundo plano; a veces, incluso a un plano inexistente. La ausencia de representación racial, de clase y la diversidad basada en la edad, así como las representaciones no delgadas, es lo que potencialmente refuerza la marginación de las personas no blancas, no delgadas, personas con alguna discapacidad y personas LGBTIQ+ mayores.

Lo que estos resultados demuestran, en definitiva, es que, aunque en las últimas décadas se hayan dado grandes pasos en la normalización de diversas realidades en lo que a sexualidad y género se refiere, queda todavía camino por hacer para liberar estas identidades de la normatividad hegemónica del género, la raza y demás imposiciones sociales colonialistas, capitalistas, sexistas o capacitistas. Se debe avanzar hacia un horizonte que acabe con las imposiciones del sistema sexo-género actual, combatiendo la obligación de encajar en el imaginario normativo que rige nuestra sociedad, incluyendo todas las formas de opresión que interseccionan en las personas LGBTIQ+.

En segundo lugar, que la lucha LGBTIQ+ no reproduce las lógicas cisheterosexistas únicamente por estar inmerso en unos esquemas sociales tradicionales, sino porque el sector privado ha encontrado la manera de sacar rédito económico de ellas. Así, los resultados observables en esta investigación respecto del marketing y la publicidad dedicada a las personas LGBTIQ+, demuestra que el refuerzo de la homonormatividad no es una simple consecuencia de haber vivido bajo las lógicas del binarismo de género y sexual durante siglos, sino también de la perpetuación y refuerzo de esta por intereses económicos y mercantiles. Tal y como se aprecia en los estudios de Gayle Rubin (1975), la distinción de sexos en la sociedad moderna capitalista no es inocente, se trata de crear unos individuos que respondan a las lógicas de un sistema económico y político en favor de la clase burguesa. Para ello, se reforzó (y se refuerza) la idea de la existencia de dos sexos, alegando una razón puramente biológica. Según lo que uno «es» adoptará unos roles u otros; a todos los cuerpos definidos como femeninos se les atribuye un papel, una expectativa social, un lugar específico para toda la vida; y otro muy distinto a los definidos como masculinos (Butler, citado en Gros, 249-250). Mitchell (citado en Poblete y Campos, 125) sostiene que las personas, desde el momento de su nacimiento, están sujetas a una organización social simbólica o, lo que es lo mismo: a «la estructura sexo-genérica de la cultura». Así, la infrarrepresentación de identidades no blancas, no homosexuales, con alguna discapacidad, mayores o no delgadas, no sólo parte de una creencia arraigada e irracional ligada a valores religiosos o

históricos, sino que son parte de la estructura misma de la sociedad de consumo en la economía liberal.

Se han fabricado unos estándares inalcanzables para las personas LGBTIQ+, en el caso que nos ocupa, el de encarnar al hombre homosexual cisgénero, blanco y delgado. Todos los esfuerzos de llegar a ser él, parecerse a él o adoptar el estilo de vida o modelos de ocio de este, se traducirán, por tanto, en nuevos hábitos de consumo. La constante insatisfacción que se genera tanto en el resto de identidades LGTBIQ+ como en estos hombres es, precisamente, lo que seduce a las personas a intentar cubrir necesidades que antes no tenían (Pulido y Colín, 213), puesto que lo que compran no es el producto, sino la esperanza de estar integrado en la sociedad de consumo. En otras palabras, los resultados obtenidos no reflejan una mera consecuencia del sistema sexo-género heterosexual, sino que son la muestra de la perpetuación intencionada de este para el correcto funcionamiento de la sociedad de consumo. Es la misma frustración que este sistema genera (Bauman, 2007) la que promueve la aspiración a acatar sus normas y, con ello, el ansia por el consumo y la inmediatez de sus efectos.

Por último, que la estrategia de marketing se basa, principalmente, en la hipersexualización del cuerpo del hombre homonormativo. La absorción de la lucha LGTBIQ+ por las lógicas neoliberales no se percibe únicamente en la sobrerrepresentación del hombre gay sobre las demás identidades y condiciones sociales, sino que también se observa en la forma en la que se presentan los cuerpos y la sexualidad. A la estrategia de crear un canon de belleza al que aspirar, se le suma además, la aspiración de poder relacionarse de forma sexual y erótica con quien la encarna.

El enfoque que la revista *Shangay* adopta sobre el cuerpo es la presentación u oferta como un producto consumible para el ocio y disfrute del comprador. Esta forma de representarlo constituye, por tanto, una llamada al consumo del sexo, la sexualidad y la sensualidad, o de todo lo asociado a ellos. Se muestra una clara intención de atraer consumidores y utilizar a los modelos de las fotografías como un instrumento de seducción que crea unas expectativas a un potencial nicho de mercado.

En definitiva, si la perpetuación de los sistemas de dominación como el sistema de género, el heterosexismo,

el racismo o el capacitismo (y todas las demás formas de dominación) está sirviendo como estrategia de mercado para el fomento del consumo, es evidente que la liberación de estas opresiones es incompatible con una economía de mercado que se alimenta de ellas. La presente investigación, por tanto, sugiere que, para la inclusión real y efectiva de la diversidad social, y el reconocimiento y visibilización de las diferentes identidades LGBTIQ+ y de las demás condiciones que con ellas interseccionan, es necesario replantear el modelo de mercado actual. En otras palabras: es necesario establecer unos límites a los valores neoliberales, según los cuales todo (y todos) es susceptible de estar en venta.

Bibliografía

- Aguaded Gómez María, Cinta. «La publicidad: poderosa arma de la sociedad consumista». *Comunicar*, no. 6, 1996, pp. 121-122. Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15800624> Recuperado el 1 de octubre de 2023.
- Bauman, Zygmunt. *Vida de Consumo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Bernardo, Ángela. «Cuando las Ramblas quisieron ser Stonewall». *Hipertextual*, 28 de junio de 2015. <https://hipertextual.com/2015/06/homosexualidad-en-espana-historia>. Recuperado el 3 de diciembre de 2023.
- Borgerson, Janet & Schroeder, Jonathan E. «Ethical issues of global marketing: avoiding bad faith in visual representation». *European Journal of Marketing*, n° 36(5/6), 2002, pp. 570-594. <https://doi.org/10.1108/03090560210422399>
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York: Routledge, 1990.
- Butler, Judith. «Actos performativos y construcción del género», *Debate Feminista*, n.18, 1998.
- Chasin, Alexandra. «Interpenetrations: A Cultural Study of the Relationship between the Gay/Lesbian Niche Market and the Gay/Lesbian Political Movement». *Cultural Critique*, no. 44, 2000, pp. 145-68. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/1354605>. Recuperado el 17 de octubre de 2023.
- Crenshaw, Kimberle. «Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color». *Stanford Law Review*, vol. 43, no. 6, 1991, pp. 1241-99. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/1229039>. Recuperado el 17 de octubre de 2023.
- COCEMFE. «Manual de Lenguaje Inclusivo». *COCEMFE*, 20 de diciembre de 2022. <https://www.cocemfe.es/informate/noticias/manual-de-lenguaje-inclusivo/>. Recuperado el 24 de octubre de 2023.
- Cronin, Ann & King, Andrew. «Power, Inequality and Identification: Exploring Diversity and Intersectionality amongst Older LGB Adults». *Sociology*, no. 44 (5), 2010, pp. 876-892. <https://doi.org/10.1177/0038038510375738>. Recuperado el 3 de diciembre de 2023.
- Duggan, Lisa. «The New Homonormativity: The Sexual Politics of Neoliberalism». *Materializing Democracy: Toward a Revitalized Cultural Politics*, Duke University Press, 2002, pp. 175-194. <https://doi.org/10.1515/9780822383901-008>
- Duque, Carlos. «Judith Butler y la teoría de la performatividad de género». *Revista de educación y pensamiento*, n. 17, 2010, pp. 85-95. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4040396>. Recuperado el 17 de octubre de 2023.
- Enguix Grau, Begonya. «Orgullo, protesta, negocio y otras derivas LGTB». *Doce Calles*, 2019, pp. 277-378. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=776742>. Recuperado el 17 de octubre de 2023.
- Feinberg, Leslie. *Transgender Liberation: A movement whose time has come*. Nueva York: World View Forum, 1992.
- Geraldía, Pedro M. «Revistas culturales gratuitas». *Periférica Internacional: Revista para el análisis de la cultura y el territorio*, n° 7, 2006, pp. 90-104. <https://doi.org/10.25267/Periferica.2006.i7.06%20%20>
- Gopaldas, Ahir, & DeRoy, Glenna. «An intersectional approach to diversity research». *Consumption Markets & Culture*, n. 18, 2015, pp. 333-364. <https://doi.org/10.1177/0038038510375738>. Recuperado el 3 de diciembre de 2023.

- org/10.1080/10253866.2015.1019872. Recuperado el 17 de octubre de 2023.
- Holt, Martin & Griffin, Christine. *Being Gay, Being Straight and Being Yourself: Local and Global Reflections on Identity, Authenticity and the Lesbian and Gay Scene*. *European Journal of Cultural Studies*, 2003, pp. 404-425. <https://doi.org/10.1177/136754940300063008>
- Hutson, David J. «Standing OUT/Fitting IN: Identity, appearance, and authenticity in gay and lesbian communities». *Symbolic Interaction*, n. 33(2), 2010, pp. 213-233. doi:10.1525/si.2010.33.2.213. Recuperado el 17 de octubre de 2023.
- Knopp, Lawrence. «Some theoretical implications of gay involvement in an urban land market». *Political Geography Quarterly*, 1990, pp. 337-352. [https://doi.org/10.1016/0260-9827\(90\)90033-7](https://doi.org/10.1016/0260-9827(90)90033-7)
- Levitt, Heidi M., & Hiestand, Katherine R. «Gender within lesbian sexuality: Butch and femme perspectives». *Journal of Constructivist Psychology*, n. 18, 2005, pp. 39-51. doi:10.1080/10720530590523062. Recuperado el 17 de octubre de 2023.
- Lily, Shangay. *Adiós, Chueca: memorias del gaypitalismo: creando la marca gay*. Barcelona: Foca, 2016.
- Mejía, Jorge, & Almanza, Maury. «Comunidad LGTB: Historia y reconocimientos jurídicos». *Revista Justicia - Universidad Simón Bolívar*, n. 17, 2010, pp. 78-110. <https://revistas.unisimon.edu.co/index.php/justicia/article/view/618>. Recuperado el 23 de octubre de 2023.
- Migrantes transgresorxs. *No son 50, son 500 años de resistencia*. Madrid: Colectivo Ayllu Matadero Centro De Residencias Art, 2019.
- Mitchell, Juliet. *Psychoanalysis and feminism*. New York: Pantheon, 1974.
- Nölke, Ana-Isabel. «Making Diversity Conform? An Intersectional, Longitudinal Analysis of LGBT-Specific Mainstream Media Advertisements». *Journal of Homosexuality*, n. 65, 2018, pp. 224-255. <https://doi.org/10.1080/00918369.2017.1314163>. Recuperado el 23 de octubre de 2023.
- Pérez, Mariana. «Definición De Travestis». *Concepto Definición*, 10 de agosto de 2023, <https://conceptodefinicion.de/travestis/>. Recuperado el 24 de octubre de 2023.
- Pilcher, Jane, & Whelehan, Imelda. «Everywhere and somewhere: Gender studies, feminist perspectives and interdisciplinarity». *Fifty Key Concepts in Gender Studies*. Londres, SAGE Publications, 2016, pp. 9-15.
- Pulido, Gabriela. y Colín, Georgina. «Sociedad de consumo y cultura consumista». *Argumentos*, n. 20(55), 2007, pp. 211-216. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0187-57952007000300008&script=sci_arttext. Recuperado el 17 de octubre de 2023.
- Roy, Abhik., & Harwood, Jake. «Underrepresented, positively portrayed: Older adults in television commercials». *Journal of Applied Communication Research*, 1997, pp. 39-56. <https://doi.org/10.1080/00909889709365464>
- Schroeder, Jonathan. E., & Zwick, Detlev. «Mirrors of Masculinity: Representation and Identity in Advertising Images» *Consumption Markets & Culture*, 7(1), 2004, pp. 21-52. <https://doi.org/10.1080/1025386042000212383>
- Sequera Fernández, J. «Ante una nueva civilidad urbana. Capitalismo cognitivo, habitus y gentrificación». *Revista Internacional De Sociología*, vol. 75, n. 1, 2017, pp. 1-12, doi:10.3989/ris.2017.75.1.15.31. Recuperado el 17 de octubre de 2023.
- Shangay. «Quién somos». *Shangay*, 21 de marzo de 2022 <https://shangay.com/quienes-somos/>. Recuperado el 7 de junio de 2023.
- Telemadrid. «Los dos millones de visitantes que llegan a Madrid en el Orgullo dejarán 400 millones de euros». *Telemadrid*, 11 de julio de 2022. <https://www.telemadrid.es/programas/telenoticias-1/Los-dos-millones-de-visitantes-que-llegan-a-Madrid-en-el-Orgullo-dejaran-400-millones-de-euros-2-2466973295--20220708025357.html>. Recuperado el 17 de octubre de 2023.
- Yeh, Lorenzo. «Pink capitalism: Perspectives and Implications for Cultural Management». *Master Program of Cultural Management, University of Barcelona*, 2018, pp. 2-25 https://www.ub.edu/cultural/wp-content/uploads/2018/03/Ensayo-personal_Prospectiva-ii_Lorenzo_JunzuanYe.pdf



DOSSIER

ENTRE EL ARCHIVO Y LA VIDA: IMÁGENES

ENTRE L'ARCHIVE ET LA VIE: IMAGES

BETWEEN ARCHIVE AND LIFE: IMAGES

TRA ARCHIVIO E VITA: IMAGINI

Leo Cherri & Mariano López Seoane, eds.

Entre el archivo y la vida: subalternidades

Leo Cherri y Mariano López Seoane

Americanos y europeos lo sabemos bien: a partir de la segunda mitad del siglo XIX, el complejo vínculo entre Europa y las Américas entra en una nueva etapa histórica debido a las masivas migraciones de ciudadanos del «Viejo Continente», especialmente desde Italia y España, hacia las jóvenes naciones americanas. En América del Sur esto es especialmente visible en la Argentina, donde la creciente presencia de migrantes tiene un fuerte impacto en las costumbres sociales, en la gastronomía, en la lengua y en la literatura local, así como en el desarrollo social, económico y político. Argentina se convierte así en un «laboratorio multiétnico y multinacional», un espacio perfecto para el estudio de todas las dinámicas negativas y positivas del encuentro entre locales y migrantes.

A partir de entonces, se han sucedido oleadas migratorias de distinto origen, cantidad e intensidad. No todas replican las razones socioeconómicas que primaban en las primeras oleadas migratorias. En las últimas décadas, por caso, a las migraciones por crisis económicas y políticas, como las de Venezuela y de distintos países de África y Asia, se suman los desplazamientos por cuestiones sexogenéricas o religiosas, al tiempo que recientes conflictos bélicos explican la presencia masiva, y creciente, de migrantes de distintas regiones, destacándose en América del Sur la súbita aparición de comunidades locales rusas y ucranianas, entre otras.

Estas nuevas comunidades migrantes enfrentan las consecuencias de la globalización neoliberal pero también de la actualización reactiva de la noción de «identidad nacional» que esa globalización produce. Asistimos

así a una reedición, en pleno siglo XXI, de las vicisitudes y violencias que las comunidades migrantes del lejano siglo XIX sufrieron en nuestras tierras. Hay diferencias, desde ya, y es en gran medida para precisarlas y comprenderlas que esta segunda parte del dossier emprende un examen de distintas experiencias migrantes del pasado. Al que añade una tarea complementaria, e igualmente iluminadora: una reflexión sobre esa otra gran comunidad perseguida, la de las disidencias sexogenéricas, que también ha enfrentado, desde los inicios de la historia americana, distintas violencias institucionales y sociales.

Dedicada a comunidades minorizadas y migrantes, la segunda parte del dossier «Entre el archivo y la vida: subalternidades» se propone más específicamente reflexionar sobre el rol que desempeña el archivo en esta historia de desplazamientos y violencias. El archivo aparece aquí, y ante todo, como tesoro para las investigaciones y los activismos que proponen recrear historias perdidas o silenciadas, y trabajar en pos de la creación de una memoria colectiva más compleja e inclusiva. Pero también como caja de herramientas para movimientos y proyectos que disputan el sentido de nuestra historia y nuestra identidad en el presente, intentando ampliar las coordenadas de lo que nuestras sociedades consideran «propio». Por último, y desde una perspectiva si se quiere invertida, el foco en estas comunidades subalternizadas ofrece una oportunidad privilegiada para estudiar las transformaciones que se vienen produciendo en las últimas décadas en nuestro modo de concebir y usar el archivo; esto es, en las nociones existentes del archivo y en las prácticas asociadas

a su funcionamiento, tanto las que tienen que ver con su creación —que cada vez más muestran su independencia de las instituciones tradicionales— como las que se proponen para su organización y custodia.

Desde los trabajos de Michel Foucault, Giorgio Agamben y otros sabemos que el archivo no es ni una biblioteca polvorienta y atestada de documentos, ni un mero repositorio de cosas dichas, sino el lugar donde se negocian los significados, la memoria común, y la posibilidad misma de aquello que podemos decir y ver en el mundo. Es esta actualidad del archivo como espacio vivo y mutante, como agente clave en las disputas por nuestra identidad, nuestra memoria y nuestras políticas, lo que esperamos iluminar con esta segunda parte del dossier. El reconocimiento de esta realidad dinámica debe ser afirmado en una suerte de «revolución permanente», toda vez que se encuentra asediado, en lucha constante contra las exigencias de «exhaustividad», «neutralidad» y «naturalidad» con las que se pretende recortar y reducir la fuerza del archivo desde la historia tradicional o el estado. Esta operación de recorte y reducción encuentra su contraparte epistemológica en lo que reconocemos como *ratio archivística*; esto es, la «voluntad de restauración del origen de los registros», que atraviesa «la constitución moderna del campo de las llamadas ciencias humanas y se instaura al mismo tiempo como un intento general de reconstitución del ‘ordenamiento original’ o del ‘orden primitivo’ del archivo» (Tello, 2018, 23). En ese sentido, la *ratio archivística* moderna está enlazada con la aspiración historicista de develar los acontecimientos «tal cual como han ocurrido». El peligro de esta episteme, tal como insistió Walter Benjamin en su ensayo «Sobre el concepto de historia» (1940), es que en el ordenamiento y la restauración de los sucesos históricos (lo que equivale a los registros transformados en su fuente), se postula una «imagen ‘eterna’ del pasado» que suministra la masa de los hechos para llenar el tiempo homogéneo y vacío.

Desde el proyecto *Archives in Transition: Collective Memories and Subaltern Uses* venimos insistiendo en la potencia que tienen las voces de los grupos minorizados a la hora de deconstruir esta *ratio archivística* o, como preferimos decir, a la hora de ejercer una práctica *anar-*

chivística. Por un lado, las memorias orales o visuales recuperadas por diversas instituciones y muchos colectivos migrantes aspectos que han quedado al margen de la Historia oficial. Por el otro, distintos grupos feministas y queer, pero también instituciones que nunca antes habían custodiado documentos como teatros, hoteles de Inmigrantes o fábricas, incluyen en los archivos materialidades (fotos, ropa, objetos) antes descartadas por «triviales», o por adjudicarse a la «esfera privada». Hay, finalmente, un punto de fuga de la *ratio archivística* en la recuperación y escucha de aquellas vidas «raras» o «anormales» que han quedado registradas en documentos oficiales o periódicos del pasado. Es esta una tarea realizada por un cada vez más creciente revisionismo crítico-archivístico que surge en diversas disciplinas y campos de estudios, del que nuestro dossier quiere dar cuenta. Insistimos: todas estas prácticas han contribuido a volver más complejas tanto la noción de archivo como su campo operacional. Un repertorio de cada uno de estos aspectos puede encontrarse en el presente dossier.

El ensayo de Fernanda Molina, por caso, sacude el archivo colonial americano poniendo el foco en una serie de procesos judiciales seguidos contra sexualidades no normativas en diferentes jurisdicciones hispanoamericanas durante los siglos XVI y XVII. Su trabajo reconstruye y analiza los mecanismos administrativos y de gobierno, a través de los cuales la vida de quienes debieron comparecer antes los estrados fue protocolizada hasta convertirse en «material de archivo». Asimismo, se propone reflexionar en torno a las dificultades que el archivo colonial presenta para la investigación histórica, en la medida en que no sólo produjo y enunció esas experiencias a partir de nociones como las de delito o crimen, sino que constituyó una práctica colonial de gobierno. El trabajo demuestra así que el archivo colonial no puede reducirse a una herramienta administrativa. Del mismo modo nos advierte que los repositorios actuales, a los que asiduamente acuden las y los investigadores, tampoco pueden considerarse un mero «recurso técnico» para sustentar sus investigaciones. En efecto, aun cuando los archivos actuales no se orienten a gobernar los cuerpos, deseos y subjetividades disidentes, tam-

poco resultan neutrales o asépticos. Después de todo, los documentos que constituyen su principal acervo fueron producidos, clasificados y organizados siguiendo lógicas, imaginarios y discursos androcéntricos, heteronormativos y racistas. En la medida en que esas marcas están inscriptas de forma indeleble en el archivo, nuestra tarea no reside en borrarlas o suprimirlas, sino en exponerlas y problematizarlas a fin de desarrollar una práctica historiográfica capaz de elaborar un relato en el que se privilegie al sujeto deseante por sobre el delincuente, a la experiencia de vida por sobre el caso, al deseo por sobre el crimen. En suma, una narrativa histórica disidente y alternativa a las clasificaciones, las etiquetas y las taxonomías que produce y reproduce el archivo.

El siguiente artículo del dossier es «Un barco lleno de notas: la construcción de un archivo musical italo-argentino» de Camilla Cattarulla. El texto parte de un hueco en el archivo musical que Cattarulla encuentra con sagacidad: tanto en el *Diccionario biográfico italo-argentino* (1976) de Dionisio Petriella y Sara Sosa Matiello, como en el libro *Los italianos en la historia de la cultura argentina* (1979) también de Petriella, se advierte la falta de una entrada sobre cantantes o autores de tango, campo en el que los italianos «han desempeñado un papel de primera importancia en el nacimiento y difusión del género», apunta Cattarulla.

Por fortuna, el texto de Cattarulla subsana esta invisibilización de los migrantes italianos dentro de los estudios sobre música y tango, ofreciendo caudalosas referencias archivísticas sobre músicos y cantantes ilustres del tango de ascendencia italiana. Pero no sólo eso, el texto ubica la presencia de la música italiana en Argentina ya a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, es decir, mucho antes de las primeras grandes oleadas migratorias. Y, fundamentalmente, complejiza las representaciones de la migración italiana en la medida que da cuenta que «muchos músicos egresados de los conservatorios italianos, especialmente el de San Pietro a Maiella, en Nápoles, y el de Milán, que llegaron a la Argentina después de haber emprendido una exitosa carrera en Italia o en Europa, lo que también es una muestra de una migración mucho más variada de lo que la historiografía tradicional ha transmi-

tido durante mucho tiempo al insistir en el componente campesino y analfabeto de los migrantes italianos».

Tras su recorrido, Cattarulla concluye señalando varias dimensiones de la relación musical entre Italia y Argentina más allá del tango (la música sinfónica y la Ópera, la canción moderna en los años sesentas y setentas, etc.) exponiendo cómo, incluso en la actualidad, las relaciones culturales entre los países gozan de una fuerte vitalidad.

Por su parte, Jesse Rothbard propone leer *As Revelações do Príncipe do Fogo* de Febrônio Índio do Brasil como parte del archivo de Mário de Andrade, quien conservó una de las únicas copias que sobrevivieron a la persecución e incendio de la policía municipal de Río de Janeiro en 1927. «Un evangelio queer: los mundos místicos de Febrônio Índio do Brasil» despliega por lo menos dos archivos, el del discurso médico-psiquiátrico —suerte de contracara disciplinadora de la modernización urbana de Pereira Passos en Río a comienzos de siglo XX— que patologizó e incriminó la disidencia sexual, y el del modernismo brasileño, a través de la lectura *antropofágica* —o a *contrapelo*, según palabras del artículo de Mario de Andrade—. De este modo, Rothbard deja escuchar las fricciones del archivo (médico, criminológico, religioso, artístico), sus silencios y resonancias, permitiéndonos volver sobre los acontecimientos que lo traccionan, y sobre los imaginarios que hoy lo interrogan.

El texto de Laura Piccolo titulado «El teatro como archivo: los rusos en el Colón de la primera mitad del siglo XX» tiene dos grandes contribuciones. En primer lugar, una teórico-crítica: el análisis de los modos por los cuales una institución artística como el Teatro Colón ha creado colecciones de archivos e iniciativas custodiales y curatoriales de dichos documentos con el fin de conservar y transmitir el patrimonio cultural y su memoria. Su trabajo es un excelente ejemplo de lo que aludimos al comienzo de esta introducción: pues si bien estudia un fenómeno del pasado (Los Ballets Rusos de comienzos del siglo XX), la práctica archivística que lo visibiliza es contemporánea y sería impensable sin el cambio de paradigma en el mundo archivístico.

El segundo gran aporte del texto de Piccolo es, además de su recorrido histórico, la sensibilidad queer y disidente

que recupera del archivo: ya a partir de la fundación de los Ballets Rusos por Diguilev, pero todavía más con la incorporación de Nizhinskii, los Ballets se convirtieron en agentes revolucionarios del concepto de danza y del espectáculo teatral en toda América, incorporando hombres como bailarines, abandonando el tutú de la indumentaria femenina, y construyendo un movimiento que iba de lo erótico a, incluso, lo escatológico. Lo que desencadenó episodios de censura de la prensa. Esa «censura» se manifiesta también en un lugar vital y afectivo del archivo: la invisibilización de la bisexualidad de Nizhinskii. Y, también, como cierta imposibilidad temporal: Ricardo Güiraldes y Alfredo González Garaño le habrían propuesto a Nizhinskii una coreografía de temática indigenista con música de Stravinskii que, lamentablemente, nunca tuvo lugar.

Estas dos dimensiones del texto de Piccolo, nos lleva a una tercera o, mejor, a una suerte de conclusión que las aúna. Si «los Ballets Rusos funcionaron como una segunda o tercera patria para los rusos» que emigraron tras la revolución de 1917, la tarea de conservación y visibilización de los archivos por parte de los teatros, permite iluminar esas chispas de vida que todavía parpadean en los documentos, permitiendo recuperar la memoria de una comunidad migrante y, en muchos casos disidente, que expandió los horizontes artísticos del mundo y, particularmente, de América Latina.

El último texto del dossier, escrito por Diego Bentivegna, se propone recuperar la figura del importante filólogo italiano Benvenuto Terracini, exiliado en la provincia de Tucumán (Argentina), durante la segunda mitad de los años cuarenta del siglo XX, como consecuencias de las leyes raciales aplicadas en Italia a partir de 1938.

Además de recuperar un pensamiento que ha quedado a los márgenes de la filología americana más conocida

(Ureña, Reyes, Lezama Lima), el artículo propone un recorrido por una serie de escritos filológicos heterogéneos que, sin embargo, coinciden en abordar distintas disputas político-lingüísticas a través de reflexiones sobre la migración y la subalternidad. De Auerbach a Pasolini, de Gramsci a Agamben, Bentivegna pone a resonar los diferentes espacios históricos y culturales de su recorrido: la Roma de los años '50, el oriente cercano y el norte argentino. Sin descuidar las singularidades de cada terreno, Bentivegna es sensible a las signaturas que develan cierto mundillo compartido: una pedagogía común entre Terracini y Gramsci (la Universidad de Turín, el profesor Bartoli), la influencia de Gregorio de Tours y de Giambattista Vico en Auerbach, Terracini e incluso Benjamin y, fundamentalmente, la experiencia común del intelectual exiliado.

En la segunda parte, el artículo se dedica al estudio de un caso al que podríamos considerar un ejemplo de lectura como el propuesto por los autores estudiados. Se trata de un aspecto de la obra de Francisco René Santucho (desaparecido en 1975): una discusión en torno a la cuestión de la lengua quechua (quichua), en el mismo ámbito donde trabajó Terracini, y en el marco de las praxis políticas revolucionarias de los años '60 y '70, como una posible deriva americana (con una faz revolucionaria) de los cruces entre filología, lenguas y política analizados en la primera parte.

Así, además de una excelente lección filológica y archivística, Bentivegna nos permite pensar todo un rico entramado de relaciones intelectuales entre Europa y América Latina donde se reenfoca el rostro del filólogo más allá de su imagen de exilio, subalternización o reclusión, iluminando su empedernido activismo, su deseo de fundar y hacer crecer esa comunidad disidente, esa comunidad para todos aquellos que carecen de ella. Esperamos que este dossier sea un paso decisivo en esa dirección.

Producir, ordenar, clasificar Archivos, disidencias sexuales y prácticas coloniales de gobierno

Fernanda Vanina Molina*

Recibido: 27.02.2023 — Aceptado: 16.10.2023

Titre / Title / Titolo

Produire, classer, classifier. Archives, dissidence sexuelle et pratiques coloniales de gouvernement

To produce, to order, to classify. Archives, sexual dissidence and colonial government practices

Produrre, ordinare, classificare. Archivi, dissidenza sessuale e pratiche di governo coloniale

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

A partir del análisis de una serie de procesos judiciales seguidos contra sexualidades no normativas en diferentes jurisdicciones coloniales americanas durante los siglos XVI y XVII, este artículo reconstruye y analiza los mecanismos administrativos y de gobierno, a través de los cuales la vida de quienes debieron comparecer antes los estrados fue protocolizada hasta convertirse en “material de archivo”. Asimismo, se propone reflexionar en torno a las dificultades que el archivo colonial presenta para la investigación histórica, en la medida en que no sólo produjo y enunció esas experiencias a partir de nociones como las de delito o crimen, sino que constituyó una práctica colonial de gobierno.

Basé sur l'analyse d'une série de processus judiciaires suivis contre les sexualités non normatives dans différentes juridictions coloniales américaines au cours des XVIe et XVIIe siècles, cet article reconstruit et analyse les mécanismes administratifs et gouvernementaux par lesquels la vie des accusés a été protocolisée jusqu'à ce qu'elle devienne « matériel d'archives ». De même, il est proposé de réfléchir sur les difficultés que présentent les archives coloniales pour la recherche historique, dans la mesure où non seulement elles ont produit et énoncé ces expériences à partir de notions telles que crime ou délit, mais ont également constitué une pratique coloniale de gouvernement.

Based on the analysis of a series of trials followed against non-normative sexualities in different American colonial jurisdictions during the 16th and

17th centuries, this article reconstructs and analyzes the administrative and governmental mechanisms through which the life of the defendants was protocolized so as to convert them into “archive material”. It also intends to reflect on the difficulties that the colonial archive presents for historical research, to the extent that it not only produced and enunciated these experiences based on notions such as crime or offence, but it also constituted a colonial practice of government.

Sulla base dell'analisi di una serie di processi giudiziari condotti contro le sessualità non normative in diverse giurisdizioni coloniali americane durante i secoli XVI e XVII, questo articolo ricostruisce e analizza i meccanismi amministrativi e governativi attraverso i quali la vita degli imputati diventa “materiale d'archivio”. Allo stesso modo, intende riflettere sulle difficoltà che l'archivio coloniale presenta per la ricerca storica, nella misura in cui non solo ha prodotto ed enunciato queste esperienze basate su nozioni come crimine o delitto, ma ha anche costituito una pratica coloniale di governo.

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Archivo, sexualidades disidentes, crimen, administración de justicia, América colonial.

Archive, sexualités dissidentes, crime, administration de justice, Amérique coloniale.

Archive, dissident sexualities, crime, administration of justice, colonial America.

Archivio, sessualità dissidenti, crimine, amministrazione della giustizia, America coloniale.

* Universidad Nacional de Tres de Febrero - CONICET

1. Introducción

Desde fechas muy tempranas, la Monarquía hispánica instruyó a sus audiencias, cabildos y corregimientos coloniales a disponer de un archivo, en donde no sólo recogieran las cédulas, ordenanzas o provisiones dadas por los reyes para la administración de sus posesiones de ultramar, sino también todas las “escrituras y papeles” que surgieran como efecto del ejercicio de sus funciones. En la medida en que la administración de justicia constituyó una de las principales tareas de esos órganos de gobierno, los expedientes judiciales incoados contra quienes iban a contramano de las normas formaron parte de su acervo documental. No obstante, lejos de constituir una herramienta meramente administrativa, el archivo, a través de un meticuloso proceso de ordenamiento, clasificación y almacenamiento de la información, también produjo saberes acerca de los cuerpos, las conductas y las subjetividades de las y los justiciables.

A partir del análisis de una serie de procesos judiciales seguidos contra sexualidades no normativas en diferentes jurisdicciones coloniales americanas durante los siglos XVI y XVII, en este artículo me propongo reconstruir los mecanismos administrativos y gubernativos, a través de los cuales la vida o, al menos, una faceta de la vida de quienes debieron comparecer antes los estrados, fue protocolizada hasta convertirse en “material” de archivo. Asimismo, me gustaría reflexionar en torno a las dificultades que para la investigación opone el archivo colonial, en la medida que, no sólo produjo y enunció esas experiencias a partir de nociones como las de delito o crimen, sino que constituyó una práctica colonial de gobierno.

2. Protocolizando la disidencia

La irrupción de estas vidas profanas en el archivo no puede escindirse de la condenación que, *de iure* y *de facto*, suscitaron aquellas prácticas sexuales y de género que no se ciñeron a la heteronormatividad, la dualidad sexual y el binarismo de género. Consideradas conductas abyectas,

sus protagonistas recibieron las calificaciones de sodomitas, bujarrones, afeminados, marimachos, hermafroditas, burladores del traje, entre otras. En la medida en que sus actos, deseos, amores y pasiones se riñeron con la ley, fueron objeto de escrutinio por parte de la justicia que, en muchos casos, derivó en el procesamiento de sus protagonistas.

Estas experiencias, por lo tanto, solo resultan accesibles a través del registro judicial. Conforme a la tradición inquisitiva del proceso penal, la mayoría de las causas por sodomía –etiqueta jurídico-teológica que recibieron las prácticas sexuales entre personas del mismo sexo– fueron iniciadas “de oficio” por parte de la justicia, ya sea como resultado de rumores, escándalos notorios o a instancias de un tercero que ponía en sobre aviso a los oficiales judiciales acerca de la comisión del delito (Navarro Martínez, 271). En cualquier caso, es interesante notar que las causas contra los denominados “sodomitas” no se iniciaron “de parte”, es decir por alguien que sentía lesionada su honorabilidad o la de su familia y recurría a la arena judicial para repararla, sino como resultado de una supuesta responsabilidad pública –*vindicta publica*– que buscaba castigar una conducta considerada una amenaza para el orden social (Monterroso, 34v).

El conocimiento del delito por parte de la justicia activaba y desencadenaba una serie de acciones judiciales y actos administrativos que culminaría, aunque no necesariamente, con la sentencia definitiva. El promotor fiscal era el encargado de solicitar al juez que recibiera la causa a prueba, procediera a dar prisión al acusado y secuestrara sus bienes. Si existían pruebas, indicios o presunciones que sustentaran la acusación, el juez aceptaba la causa, lo que desencadenaba en una nueva etapa de testificaciones que incluía la ampliación de las declaraciones contenidas en la acusación, así como nuevos testimonios.

Las y los testigos eran piezas claves en el engranaje procesal, en la medida en que sus declaraciones sustentaban y robustecían la acusación formulada por el promotor fiscal. Esas declaraciones, no obstante, fueron guiadas y ordenadas a partir de una serie de preguntas que componían la información sumaria también conocida como “cabeza de proceso”. A través de ese cuestionario, que se pretendía

neutral, el fiscal a cargo de la causa formulaba una serie de preguntas capciosas o proponían un curso específico de los acontecimientos que, lejos de esclarecer la “verdad” de los hechos, tenía como objetivo incriminar a los acusados (Serrano Seoane, 363).

En ese juego de preguntas y respuestas, los magistrados fueron excesivamente meticulosos a la hora de interrogar, al tiempo que quienes testificaban supieron satisfacer ampliamente esa curiosidad. Y es que, para esclarecer la materialidad del delito, el fiscal debía contar con extensas y pormenorizadas declaraciones que descubrieran el modo en que se había llevado a cabo el acto que era objeto de escrutinio (Carrasco, 93-94). Ese marcado interés se fundaba en el hecho de que las consecuencias judiciales eran muy distintas si el coito había sido “tentado” o consumado, si había habido penetración por el “vaso indebido” o por frotamiento femoral, si había habido derramamiento de simiente *intra* o *extra vas*, etc. (Molina 2018, 164-166). Muchas veces, determinar las circunstancias del crimen derivó en declaraciones incontinentes, verborágicas, desenfrenadas que, mediante un lenguaje crudo, rayano a lo obsceno, ponían al desnudo actos y deseos inconfesables. A pesar de la incomodidad que podía causar este tipo de relatos, se instaba al notario a no interferir, “asentando las palabras formales que va diciendo poniendolo con aquellas palabras grosseras, toscas, o feas, o suzias que se dixerón, como las dixerón los testigos”, como aconsejaba un famoso manual de práctica notarial del siglo XVI (Monteroso, 36).

Si las declaraciones de las y los testigos eran centrales para sustentar la acusación, la testificación de los acusados era una vía directa a la condenación. Así como a través de la cabeza de proceso el fiscal orientaba el curso de la causa, el interrogatorio a los reos se ordenaba a inculpar a quienes se daba por cierto que habían infringido la “ley natural”. En efecto, en la causa criminal que, de oficio, siguió la justicia capitular de la ciudad de Lima en 1590 contra el esclavo Andrés Cupín, el alcalde interrogó al acusado en los siguientes términos:

“Si la dicha noche (...) que este confesante bio dormido al dicho Juan mulato se torno a el (...) y tuvo ceso carnal con el dicho mu-

lato metiéndole su myembro por detrás y luego (...) se abajo de enzima del dicho mulato dexandole (...) las nalgas llenas de suziedad de lo que este confesante le avia hechado con su myembro”.¹

Aunque Andrés Cupín negó lo sucedido, el alcalde, haciendo caso omiso a su respuesta, daba por verdaderos los hechos que, en realidad, debía averiguar. De este modo, continuó afirmando, más que interrogando, “si es verdad que [luego que] este confesante [había] hecho con el dicho Juan mulato *lo contenido en la pregunta antes de esta*”, lo había amenazado para que guardara silencio acerca de lo sucedido.² Es interesante observar que, en estos casos, los individuos sindicados de haber cometido el “pecado nefando de sodomía”, no declaraban, sino que “confesaban”, es decir que su participación judicial estaba guiada por una culpabilidad definida de antemano.

A través de estos procedimientos inquisitivos, las voces de testigos y acusados eran encapsuladas en un formato escrito que, a partir de entonces, adquirirían el carácter de declaración judicial y pasaban a formar parte del expediente. No obstante, no eran los únicos documentos que componían la causa. A ellos se sumaban los escritos elaborados a pedimiento de las partes, así como una serie de autos procesales de carácter ejecutorio dictados por el juez que perseguían los objetivos más diversos. Esta enjambrazón documental no siempre guardaba un orden preciso: nuevas pruebas o testigos podían aparecer en cualquier momento del proceso. Además, se podían adjuntar copias de causas ya fulminadas o tramitadas en otras instancias judiciales a modo de prueba o para sustentar la acusación. Es común encontrar en algún punto de la causa en curso el “traslado”, es decir la copia, de una causa pasada, sin ningún auto procesal que indique o anticipe su incorporación. De este modo, irrumpe en el documento una nueva temporalidad que se confunde con la presente, poniendo de manifiesto la superposición de un conjunto de acciones administrativas realizadas en el tiempo que, como si se trataran de capas o estratos geológicos, imponen a los investigadores métodos más propios de la arqueología que de la historia. Todo esto convertía al expediente judicial

¹ Archivo General de Indias (en adelante AGI), Escribanía 917B, f. 212r

² AGI, Escribanía 917B, f. 212r. Las cursivas me pertenecen.

en un documento farragoso y, eventualmente, anárquico (Lorenzo Cadarso 1998: 153).

El fiscal, en tanto encarnación de la justicia, además de formular la acusación, en el mismo acto, también solicitaba castigar a los acusados con “las mayores y más graves penas según derecho”, al considerar el desacato sexo-género como uno de los delitos más repudiable y atroz. La pena ordinaria, en estos casos, al igual que en los delitos de herejía y lesa majestad, consistía en la muerte en la hoguera. La sentencia, y su ejecución, por lo general, seguía pasos e instrucciones regladas, casi como si se tratara de un ritual. El 30 de septiembre de 1603, en un juicio sumarísimo, Jerónimo Ponce, mulato y Domingo López, esclavo morisco, fueron condenados a que

“sean sacados en forma de justicia acostumbradas y con bos de pregoneros que manifiesten sus delitos e sean traydos por las calles publicas y acostumbradas de esta ciudad (...) y en el sitio y parte de esta ciudad acostumbrado sean puestos dos palos en los cuales sean arrimados y se les de garrote hasta que naturalmente mueran y despues sus cuerpos sean quemados en llamas de fuego *hasta que se conbiertan en polbo y zeniza para que perezca su memoria*”.³

Actuación paradójica la de la justicia si las hay: si, por un lado, buscaba no sólo purgar, sino también extinguir cualquier rastro de deseo prohibido mediante el fuego purificador, por otro lado, como efecto de su obsesión por registrar documentalmente cada una de las acciones judiciales, perpetuaba su existencia que a partir de entonces pasaría a formar parte del archivo.

No obstante, algunas experiencias disidentes escaparon al archivo. En algunos casos fue el resultado de la capacidad de sus protagonistas para pasar desapercibidos ante el ojo escrutador del poder, pero, en otros, fue producto del silenciamiento y el secreto practicados como mecanismos judiciales (Molina 2022). Las causas seguidas contra dos destacados miembros del Cabildo Eclesiástico de la ciudad de La Plata, Arzobispado de Charcas, en 1595 y 1634, respectivamente, dan cuenta de este tipo de procedimiento. En efecto, ninguno de los

expedientes se conserva en el Archivo y Biblioteca Arzobispal de Sucre, repositorio que, en la actualidad, conserva las casusas tramitadas contra las personas eclesiásticas de esa jurisdicción; no obstante, tenemos conocimiento de ambos procesos a partir de documentación indirecta. En el caso del canónigo Gaspar González de Sosa, sabemos de sus deseos homoeróticos gracias a una solicitud de restitución de bienes realizada al juez eclesiástico, aunque en su carta, por supuesto, nada dice del motivo del secuestro. En el caso del arcediano Pedro de Arandia sus deseos inconfesos nos llegan a través de una carta que los oidores de la Real Audiencia de La Plata enviaron al Consejo de Indias para informar el estado de la causa. Aunque el arcediano, en virtud de sus fueros, era juzgado por la justicia eclesiástica, su “cómplice”, un esclavo de su propiedad, había sido remitido a la justicia real. No es posible determinar la suerte corrida por ambos expedientes. Si bien es probable que ese vacío documental sea el resultado de problemas de conservación, no podemos descartar que las autoridades eclesiásticas del período o ulteriores e, incluso, disposiciones archivísticas más recientes hayan sido las responsables de sacar de la consulta los expedientes, ya sea mediante su destrucción o su depósito en arcones ocultos. Durante el período analizado –pero también en épocas más recientes– el secreto aparece como un rasgo constitutivo del archivo. Los oficiales a cargo de su administración, además de cumplir eficientemente con sus tareas, debían comprometerse, mediante juramento, a “guardar secreto en lo que fuere de guardar” (Ordenanzas para el Archivo General de Indias, 4). Incluso, sabemos que ciertos tribunales, además de su archivo ordinario, disponían de un “archivo secreto” (Albornoz Vázquez, 2011; Vassallo, 2008), en el que se guardaban aquellas causas que, debido a la “calidad” de sus protagonistas o a la sensibilidad de la materia tratada –tema sobre el que volveré más adelante– debían ser puestas a resguardo. Ya sea silenciando o exponiendo documentalmente estas experiencias, el archivo no sólo persiguió un fin administrativo o burocrático, sino que estuvo vinculado con un creciente interés por gobernar los cuerpos, las subjetividades y los deseos de quienes desafiaron las fórmulas heteronormativas.

³ AGI, Escribanía 1075c, f.98v. Las cursivas me pertenecen.

3. El archivo como práctica colonial de gobierno

El afán por protocolizar cada acto, por más cotidiano que fuera, pone de manifiesto una cultura dominada por la escritura. En efecto, las huestes conquistadoras solían estar integradas por escribanos quienes debían “dar testimonio”, a través de su pluma, de los acontecimientos que ocurrían en cada territorio pretendidamente descubiertos. En ese escenario, en el que la palabra escrita oficiaba como prueba de los hechos, no es de extrañar que el archivo colonial, en tanto custodio y garante del documento escrito, haya constituido una pieza clave en el control del conocimiento a partir del cual se articuló la colonialidad del poder (Quijano, 140; Grebe, 74). Cuando me refiero a archivo colonial no sólo hago alusión a los fondos o a las instituciones que actualmente custodian la documentación producida por los órganos de gobierno y justicia de ese período, sino, fundamentalmente, al dispositivo de gobierno que la Monarquía hispánica implementó con el objetivo de conservar, ordenar y clasificar la información relativa a sus dominios ultramarinos.

Como fuera mencionado previamente, era obligación de los oficiales a cargo de cada órgano de gobierno instrumentar los medios necesarios para disponer de un archivo que sirviera de garante de lo actuado por las instituciones que presidían (Recopilación de las Leyes de los Reinos de Indias, Tomo I, Libro 2, Título I, Ley XXXI, 130). El propio Consejo de Indias, máximo órgano de gobierno y justicia para los denominados “asuntos indianos”, disponía de su propio repositorio, a fin de resguardar las cartas, informes, pareceres y consultas que las autoridades coloniales, tanto civiles como eclesiásticas, enviaban periódicamente con cada navío. Luego de leerlos y de administrar soluciones a los problemas que allí se planteaban, esos papeles debían ser cuidadosamente depositados en el archivo de la institución, ya que “la experiencia ha mostrado que por no haver archivo en el Consejo de las Indias se han perdido muchos papeles importantes de diferentes materias para el buen gobierno de aquellas provincias” (Recopilación de las Leyes de los Reinos de Indias, Tomo I, Libro 2, Título II, Ley LXII, 144).

Dado que *gobernar fue hacer justicia* (Garriga, 68), la documentación producida en el marco de su administración fue objeto de estricta vigilancia. La eventual sensibilidad de la información exigía un control estricto y metódico de los expedientes, como se observa en la siguiente instrucción para los cabildos y corregimientos indianos: “mandamos y ordenamos (...) [los] pongan en un Archivo o Arca de tres llaves, que la una la tenga un Alcalde Ordinario por el año que ha de servir su oficio: otra un Regidor: y otra el Escribano del Cabildo o Ayuntamiento donde estén en buena forma” (Recopilación de las Leyes de los Reinos de Indias, Tomo I, Libro 2, Título I, Ley XXXI, 130).

Mientras el proceso estaba en curso, el escribano guardaba celosamente la causa que, entre audiencia y audiencia, iba creciendo en volumen. Muchas veces, solía hacerlo en su oficina, pero, en ciertas circunstancias, podía depositarla en el archivo o en un lugar de acceso restringido debido a la sensibilidad de la materia o la persona juzgadas. Una vez culminado el proceso, era su obligación depositar el expediente en el archivo del tribunal (Novísima Recopilación de los Reinos de España, Tomo I, Libro IV, Título III, Ley XX, p. 224). Las instrucciones eran muy precisas en este punto: ningún escribano podía conservar en su poder las causas en las que había actuado y, una vez finalizado en su cargo, debía ceder aquellas que aún estaban en curso al escribano entrante. Estas disposiciones eran motivadas por el hecho de que, en ocasiones, estos magistrados solían comportarse como propietarios de los expedientes tramitados, guardándolos en sus archivos personales o en sus escribanías una vez cesados en la función pública. Esta dominancia del escribano sobre los expedientes reposó, en gran medida, en la situación de precariedad administrativa de los órganos de gobierno coloniales. Aun cuando la figura del archivero estaba prescripta, en los corregimientos, cabildos e, incluso, las audiencias coloniales, fue frecuente que el escribano reuniera en su persona las funciones de secretario y archivero (Mijares Ramírez, 46; Hidalgo Nuchera, 1994: 308), lo que le confirió una clara ascendencia no sólo sobre los documentos judiciales, sino también sobre los criterios de organización, clasificación y conservación de la información.

En el curso de la administración de la documentación, estos oficiales produjeron etiquetas, clasificaciones y ta-

xonomías relativas a las sexualidades no normativas que transformó al archivo colonial en un experimento epistemológico (Stoler, 466). En el apartado anterior hemos podido observar cómo ciertas experiencias sexuales disidentes fueron sustraídas del registro archivístico. No debería extrañarnos que las omisiones estuvieran vinculadas con dos personajes destacados de la vida eclesiástica local. La causa iniciada en 1636 por el cabildo de la ciudad Arequipa contra el pulpero Lorenzo Miguel y el adolescente José de Retamozo, por haberlos sorprendido desnudos teniendo acceso carnal, nos permite observar cómo, a través de sus *praxis*, los oficiales judiciales no sólo incidieron en la conservación o la manipulación de los procesos tramitados, sino, más importante aún, en la producción de representaciones en torno a las prácticas sexuales no normativas. La causa judicial mencionada cobró notoriedad en la ciudad de Arequipa debido a que José de Retamozo era “un muchacho hijo de xente muy valida”, lo que motivó que su círculo familiar procurara, por todos los medios posibles, incidir en la desestimación del proceso.⁴ En primer lugar, procedió a amedrentar con denuncias públicas y amenazas de muerte tanto al alcalde como al escribano que habían actuado en la incoación de la causa. El resultado de esta serie de agravios e intimidaciones hacia los magistrados derivó en el desplazamiento del escribano designado quien fue reemplazado por otro letrado cercano a los Retamozo. Según al fiscal que luego juzgó la actuación del segundo, “no solo no le castigo como tenía obligación”, sino que, atento a las demandas de la familia, el flamante asesor del alcalde y amigo de los Retamozo, “tomo la causa y quito de unas pocas de ojas en que (...) parece que estaban las confisiones de los reos”, alegando que, de este modo, se podría “aquietar la república que estava muy alertada por razon de la dicha causa por ser muy principales y derechos los parientes del dicho don Joseph Retamoso”.⁵ De este modo, no solo se abre un vacío en el archivo, sino que, a través de la exclusión de esta experiencia del registro documental, se administró un privilegio (Albornoz Vázquez, 2011), que convirtió a las prácticas homoeróticas en sinónimo de gente ruin, baja o rústica.

⁴ AGN-Perú (en adelante AGN), Real Audiencia, Causas Criminales, C1. Leg. 1, f.1011v.

⁵ AGN, Real Audiencia, Causas Criminales, C1. Leg. 1, fs.1121r y 1121v.

Los procedimientos de indexación de los expedientes jugaron un papel central en la producción de clasificaciones. El 24 de noviembre de 1658, Esteban de Mugarrieta, escribano de la Real Audiencia de México, realizaba un detallado informe de cómo la justicia capitular de esa ciudad había prendido y condenado a un nutrido y escandaloso grupo de “sodomitas”. El escrito tenía como propósito dar a conocer al Rey los testimonios principales, la memoria de los 15 condenados –14 de los cuales fueron quemados –, la relación de los que aún estaban siendo procesados y una lista de casi 100 sospechosos que todavía no habían sido prendidos por la justicia. Dos elementos destacan en su informe “técnico”: en primer lugar, la minuciosidad con la que elabora alfabéticamente un índice por nombre de pila con los presuntos sodomitas prófugos y, en segundo lugar, la meticulosidad por señalar el estatus jurídico-racial de los acusados (Figura 6). Con excepción de 15 personas a las que se identifica como “españoles”, el resto de la lista está compuesto por mestizos, mulatos, negro e indios, como si, a través de esas denominaciones, se quisiera enfatizar el hecho de que la “sodomía” fue un asunto racializado.

Otro ejemplo de cómo la indexación fue un mecanismo de producción de sentido, más que un principio de organización documental, proviene de una lista de crímenes *contra natura* que un oficial de la Audiencia de México confeccionó en 1769 (Martínez, 2016: 230; Tortorici, 2018: 243-244). En esa lista se recogieron, siguiendo criterios cronológicos, todos los procesos judiciales por sodomía, pero también por bestialidad e incesto, que habían sido incoados desde 1709 hasta el momento de su elaboración. La lista no sólo ofrece un índice de las 22 causas tramitadas durante ese período, sino que brinda un brevísimo resumen de cada una de ellas donde constan los cargos, testimonios y sentencias. A través de esa operación, el oficial dio unidad a un conjunto de prácticas sexuales que, aunque diversas tanto en términos jurídicos como en consecuencias judiciales, compartían, en su opinión, un común denominador. En efecto, la reunión de esos procesos judiciales ofrecía una clasificación de las conductas a partir de lo que el oficial consideró una naturaleza compartida –contra natura–, pero también advertía acerca de los posibles efectos que podían desencadenar esos actos;

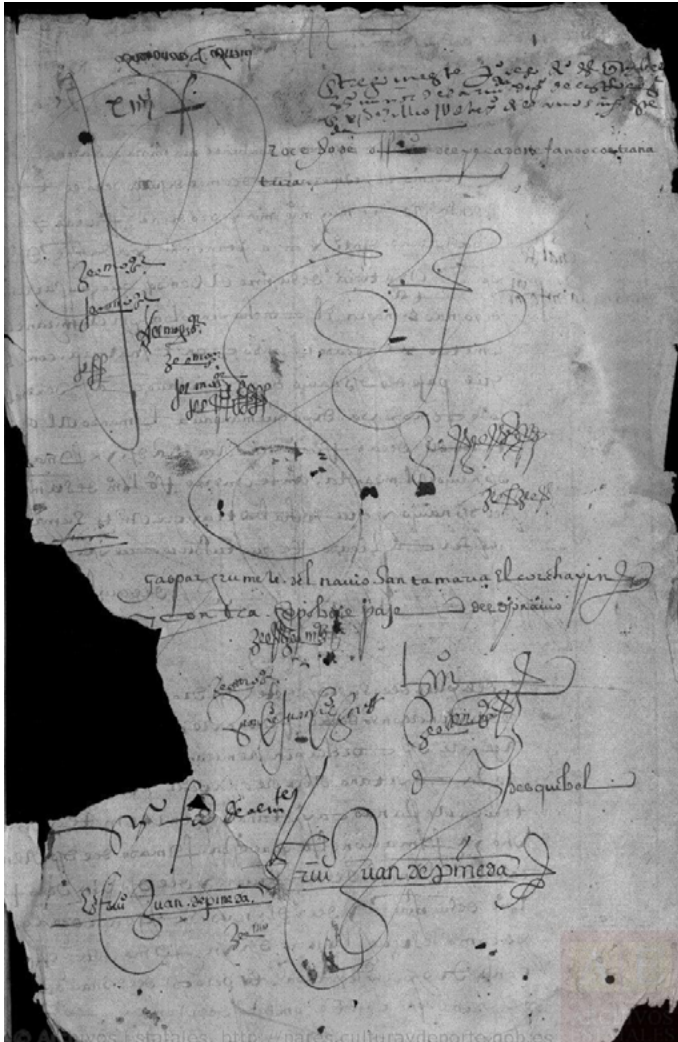


Fig. 1: proceso criminal contra Cristóbal, grumete de la nao 'Escorchapín', sobre haber cometido el pecado nefando con Gaspar, grumete de la misma nao, 1561. Fuente: AGI, Justicia, 1181, N.2, R.5.

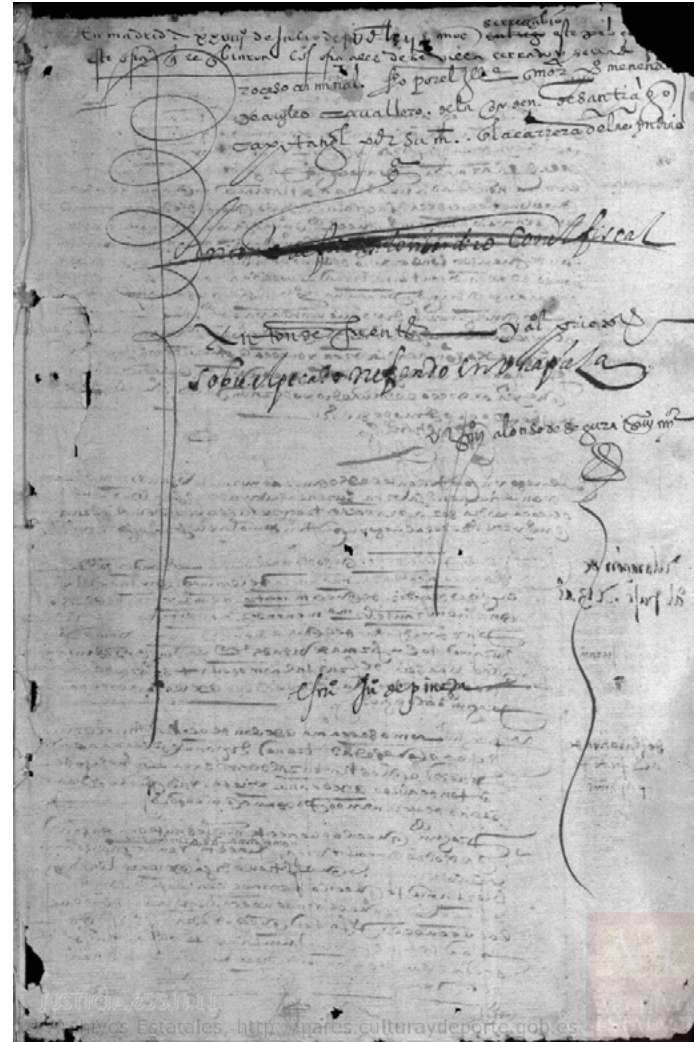


Fig. 2: proceso criminal contra Antón de Fuentes, lombardero, y Alonso Prieto, paje, sobre el pecado nefando cometido en la nao en la que iban embarcados, 1562. Fuente: AGI, Justicia, 855, N.11.

de hecho, se consideraba que unos podían llevar a otros (Martínez, 2016: 230).

La “caratulación” o, mejor dicho, la “recaratulación” de las causas fue otro de los mecanismos administrativos que incitó la producción de clasificaciones. Esos procedimientos solían darse años, décadas e incluso siglos después de fulminadas las causas originales y, por lo general, estuvieron a cargo de un escriba que consideró necesario dotar de algún tipo de orden o de identificación a los expedientes. Las recaratulaciones son reconocibles por la caligrafía del escribiente, diferente a la del oficial que elabó el expediente original, así como por la materialidad del documento expresada en el tipo de papel o tinta con los que fue confeccionado. Asimismo, la paleografía permite identificar, a partir del tipo de escritura empleada, en qué período se elaboró aproximadamente.

Esas series de marcadores pueden observarse en una serie de procesos provenientes de la Sala de Justicia del Consejo de Indias donde se conocían y sentenciaban asuntos criminales. En primer lugar, podemos observar que cada uno de los procesos originales guarda su peculiaridad escritural (Figuras 1 y 2), mientras que las carátulas que los

boró el expediente original, así como por la materialidad del documento expresada en el tipo de papel o tinta con los que fue confeccionado. Asimismo, la paleografía permite identificar, a partir del tipo de escritura empleada, en qué período se elaboró aproximadamente.

Comit Año de 1561

Proceso hecho de oficio, en la Real Audiencia de Sevilla
 Fiscal Contra
 Cristóbal menor, Page de la Real Audiencia de Cochabambá
 S^{re}
 El Pecado nefando.

JUSTICIA 1181
 N.2, R.5
 Archivos Estatales: <http://pares.culturaydeporte.gob.es>

Fig. 3: Carátula del proceso criminal contra Cristóbal, grumete. Fuente: AGI, Justicia, 1181, N.2, R.5.

Sevilla Año de 1562

Proceso Criminal fho por el
 el Ylustre Señor Pedro Menendez de Aviles S^{re} de Armas
contra
 Anton de Fuentes, y Alonso Prieto
 S^{re}
 El Pecado nefando.
 Haver intentado cometer el ^{pecado} nefando en la
 misma embarcacion

JUSTICIA 855
 N.11
 Archivos Estatales: <http://pares.culturaydeporte.gob.es>

Fig. 4: Carátula del proceso criminal contra Antón de Fuentes y Alonso Prieto. Fuente: AGI, Justicia, 855, N.11.

antecedentes presentan claras similitudes tanto en la letra como en su diagramación: se encabeza con el lugar y el año de incoación de la causa, luego se indica quién la inició y contra quién y, finalmente, el motivo (Figuras 3 y 4). En todos los casos, las carátulas señalan que el motivo del proceso fue “El Pecado Nefando” –con mayúscula–, aunque en las causas originales, los magistrados utilizaron un repertorio de vocablos ligeramente más variado como “sodomía”, “pecado nefando contra natura” o simplemente “pecado contra natura”. Incluso, en el proceso seguido contra Antonio Fuentes, acusa-

do en 1562 de haber cometido el delito de sodomía en la Carrera de Indias, la carátula original no dice nada acerca del motivo de su procesamiento. Solo se indica “Proceso criminal hecho por el general mayor Pedro Menendez de Aviles cavallero de la Orden de Santiago, capitán general por su Magestad en la carrera de Indias contra Antonio de Fuentes, lombardero con el fiscal”. Al parecer, la tachadura fue obra de otro oficial quien la reemplazó por “Anton de Fuentes y Alonso Prieto”. Las enmiendas no terminan allí, sino que, más tarde, es adicionada la leyenda “sobre el pecado nefando en

mativas, a fin de “facilitar que cualquiera de ellos pueda hallarse con prontitud y facilidad” (Ordenanzas del Archivo General de Indias, 4). También es posible que esa “recaratulación” haya sido realizada una vez que los expedientes arribaron al flamante archivo sevillano, dado que carátulas similares se encuentran encabezando expedientes criminales enviados en 1790 desde el Archivo del Consejo de Madrid. En cualquier caso, se trata de operaciones que fueron realizadas en el marco de una política archivística colonial.

La carátula que encabezaba las causas presentadas ante el Consejo en 1550 contra Lorenzo Suárez de Figueroa también resulta elocuente. Si bien se trata de tres procesos judiciales incoados en la Audiencia de Santo Domingo – el primero de ellos en 1548 por haber venido sin licencia desde Castilla, el segundo en 1519 por el asesinato de un mestizo y el último, en el mismo año, sospechado de haber cometido el delito de sodomía con un esclavo–, el oficial que caratuló el compendio omitió las dos primeras, dejando como única causa de su procesamiento “El Pecado Nefando [de] que le acusan”.⁶ El escriba no sólo ponderó un delito por sobre otros, sino que, en ese proceso, situó a la sodomía como origen y explicación de toda la serie de acusaciones ominosas de los que Suárez de Figueroa era objeto.

A través de la caratulación o recaratulación de las causas originales los escribanos y secretarios estandarizaron el léxico procesal a través del uso de categorías jurídico-teológicas como la de “pecado nefando”. Si bien podría interpretarse como un mecanismo administrativo orientado a facilitar el ordenamiento y la localización de los procesos archivados, no deberíamos soslayar el hecho de que, a través del uso de esas etiquetas, se criminalizaron y homogenizaron las experiencias homoeróticas, al tiempo que se administraron herramientas efectivas a fin de identificar, clasificar y gobernar los deseos prohibidos.

A partir de un conjunto de prácticas y saberes relativos al género, la sexualidad, el estatus y la raza, los escribanos, secretarios y archiveros que tuvieron a cargo la administración de la documentación, hicieron del archivo un espacio de producción de taxonomías y clasificaciones que

marginó, denostó y criminalizó a las sexualidades disidentes y a los colectivos racializados. En suma, hicieron del archivo una “tecnología de gobierno” (Stoler, 2010).

4. Consideraciones finales

Los diversos mecanismos administrativos, judiciales y políticos que permitieron convertir las experiencias sexuales disidentes en “material” de archivo nos interpelan acerca de la complicidad de las fuentes archivadas con la autoridad y, particularmente, con las prácticas coloniales de gobierno (Martínez 2016: 246). En ese sentido, del mismo modo en que el archivo colonial no puede reducirse a una herramienta administrativa, los repositorios actuales, a los que asiduamente acudimos las y los investigadores, tampoco pueden considerarse un “recurso técnico” para sustentar nuestras investigaciones.

La dimensión gubernativa del archivo puede observarse a través de una serie de acciones que transformaron y modelaron al archivo desde su instrumentalización como práctica colonial de gobierno, hasta su configuración como repositorio histórico.⁷ Esas acciones, aunque diferentes y sucedidas en el curso de los siglos, muchas veces, aparecen traslapadas o, más importante aún, invisibilizadas en la práctica historiográfica. En ese sentido, a lo largo de este artículo, hemos procurado distinguir las a fin de identificar y problematizar los sesgos de origen que presentan nuestras fuentes desde su producción –como causas criminales– pasando por su organización –a través de prácticas archivísticas pasadas y presentes–, hasta su puesta en consulta como material histórico.

El archivo entendido como “tecnología de gobierno” aparece como un denominador común en ese proceso, aunque su naturaleza, alcances y efectos han variado en el curso del tiempo. Hemos podido observar una primera etapa estrictamente gubernativa en la que el archivo se orientó al control y al disciplinamiento de las conductas homoeróticas en tanto instrumento de la administración

⁷ En la archivística esta disyuntiva se planteó en términos de archivos administrativos vs. archivos históricos. Sobre la problematización de este tema ver Heredia Herrera (1991: 97-98).

⁶ AGI, Justicia, 33, N.3, R.1.

de justicia. Su carácter represivo se plasmó en la conservación y la custodia de los autos o sentencias que prescribían azotes, vergüenzas públicas, destierros, trabajos forzados o la muerte para quienes habían desafiado las normas heterosexuales. Una segunda etapa puede identificarse hacia el último cuarto del siglo XVIII, cuando el archivo, sin abandonar del todo sus funciones de gobierno, comienza a configurarse como un espacio institucional para la conservación y la escritura de la historia.⁸ Si bien en estos casos, los efectos gubernativos del archivo no se plasmaron directamente sobre los cuerpos de quienes encarnaron deseos disidentes, si lo hicieron sobre su memoria o, mejor dicho, sobre su forma de conservarla y administrarla. Ejemplos de ello son las carátulas sobre “El Pecado Nefando” confeccionadas por los archiveros que organizaron las remesas de documentación de Simancas a Sevilla o la exhaustiva recopilación de delitos “abominables” que el oficial de la audiencia novohispana reunió en su lista de 1769. Finalmente, podemos distinguir una última etapa, asociada al nacimiento de la archivística como disciplina, a partir de la cual el archivo adquirió, aunque no exclusivamente, un carácter decididamente histórico.⁹

Aun cuando los archivos actuales no se orienten a gobernar los cuerpos, deseos y subjetividades disidentes, tampoco resultan neutrales o asépticos. Después de todo, los documentos que constituyen su principal acervo fueron producidos, clasificados y organizados siguiendo lógicas, imaginarios y discursos androcéntricos, heteronormativos y racistas. En la medida en que esas marcas están inscriptas de forma indeleble en el archivo, nuestra tarea no reside en borrarlas o suprimirlas –eso sería negar la diferencia entre uso inmediato y diferido de los documentos de archivo (Farge, 8)–, sino en exponerlas y problematizarlas, a fin de desarrollar una práctica historiográfica capaz de elaborar

un relato en el que se privilegie al sujeto deseante por sobre el delincuente, a la experiencia de vida por sobre el caso, al deseo por sobre el crimen. En suma, una narrativa histórica disidente y alternativa a las clasificaciones, las etiquetas y las taxonomías que produce y reproduce el archivo.

Bibliografía

- Alberch i Fugueras, Ramón. *Los archivos, entre la memoria histórica y la sociedad del conocimiento*. Barcelona: UOC, 2003.
- Albornoz Vázquez, María Eugenia. “El Archivo Secreto de la Real Audiencia de Chile (1780-1809): ¿proteger la memoria de la injuria o censurar prácticas de poder local?”. Ed. Salvador Bernabeu & Frédérique Langue. *Fronteras y sensibilidades en las Américas*. Madrid: Ediciones Doce Calles, 2011, pp. 99-124.
- Carrasco, Rafael. *Inquisición y represión sexual en Valencia. Historia de los sodomitas (1565-1785)*, Barcelona: Laertes, 1985.
- Farge, Arlette. *La atracción del archivo*. Valencia: Institució Valenciana d’Estudis i Investigació: Edicions Alfons el Magnànim, 1991.
- Garriga, Carlos. “Gobierno y justicia: el Gobierno de la justicia”, Dir. Marta Lorente. *La jurisdicción contencioso-administrativa en España. Una historia de sus orígenes*. Madrid: Consejo General del Poder Judicial, 2010, pp. 47-113.
- Grebe, Marc-André. “¿Actas, archivos, absolutismo? El archivo real de Simancas en la estructura de poder de los Austrias (1540-1598)”, *Anuario Escuela de Archivología*, 2, 2010, pp. 74-77.
- Heredia Herrera, Antonia. *Archivística general: teoría y práctica*. Sevilla: Excelentísima Diputación Provincial de Sevilla, 1991.
- Hidalgo Nuchera, Patricio. “El escribano público entre partes o notarial en la Recopilación de Leyes de Indias de 1680”. *Espacio Tiempo Y Forma. Serie IV, Historia Moderna*, 7, 1994, pp. 307-330.
- Lorenzo Cadarso, Pedro. “Los tribunales castellanos en los siglos XVI y XVII: Un acercamiento diplomático”.

⁸ Este interés puede observarse a través de la elaboración de ordenanzas orientadas a la creación de archivos generales. Por ejemplo, en 1790, el rey emitía las *Ordenanzas para el Archivo General de Indias*, dos años más tarde, en 1792, el virrey de la Nueva España hacía lo propio a través de las *Ordenanzas para el Archivo General que se ha de establecer en el Palacio de Chapultepec*. Ambas órdenes reales fueron firmadas, elocuentemente, por el mismo escribano, Antonio Porlier y Soprani, aunque el segundo proyecto no se concretó, si no hasta la segunda mitad del siglo XIX (Romero Tallafigo, 81)

⁹ Enfatizo esta dimensión, aunque, de acuerdo a la archivística actual, los archivos no sólo cumplen la función de preservar documentos para la escritura de la historia, sino también para la conservación de la memoria de las instituciones productoras y para garantizar el ejercicio de derechos (Alberch i Fugueras, 197-199; Nazar, 251-252)

- Revista General de Información y Documentación*, 8 (1), 1998, pp. 141-169.
- Martínez, María Elena. "Sexo y el archivo colonial: el caso de 'Mariano' Aguilera". Coord. Frida Gorbach y Mario Rufer. (In) *disciplinar la investigación: archivo, trabajo de campo y escritura*, (coords.). México: Siglo XXI, 2016, pp. 227-250.
- Mijares Ramírez, Ivonne. *Escribanos y escrituras públicas en el siglo XVI. El caso de la Ciudad de México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Históricas, 1997.
- Molina, Fernanda. "Producir y archivar la disidencia. Una aproximación a las sexualidades no normativas a través del archivo colonial". Ed. Daniel Link & Leo Cherri. *Archivar, desarchivar, anachivar. Memoria y estrategia*. Madrid: Tirant, 2022 (en prensa).
- Molina, Fernanda. "Tentado o consumado. Doctrinas jurídicas y praxis judicial ante el pecado nefando de sodomía. Virreinato del Perú, siglos XVI-XVII". *Revista Historia y Justicia*, 11, 2018, pp. 160-190.
- Monterroso y Alvarado, Gabriel. *Practica civil y criminal y instrucciones para escribanos*. Madrid: por la viuda de Madrigal, 1598.
- Navarro Martínez, Juan Pedro. *Un delito que ofende a Dios: Discursos, prácticas y representaciones del pecado nefando de sodomía en Castilla a finales del Antiguo Régimen (1700-1848)*. Murcia: Universidad de Murcia, 2022 (Tesis de doctorado inédita)
- Nazar, Mariana. "Secretos, reservados y confidenciales: la producción de información de las fuerzas armadas y de seguridad como fuente para la historiografía". *Estudios Sociales del Estado*, 4 (7), 2018, pp. 243 a 264.
- Novísima recopilación de las leyes de España. Tomo I*. Madrid: Real Academia de Jurisprudencia y Legislación, 1805-1807.
- Ordenanzas para el Archivo General de Indias*. Madrid: en la imprenta de la viuda de Ibarra, 1790.
- Quijano, Aníbal. "Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina". *Dispositio*, 24 (51), 1999, pp. 137-148.
- Recopilación de las Leyes de los Reinos de Indias. Tomo I*. Madrid: por Julián de Paredes, 1681.
- Romero Tallafigo, Manuel. "Archivística hispana y novohispana (años 1790-1793) Del Archivo General de Chapultepec". *Boletín de la ANABAD*, 44, (4), 1994, pp. 81-107.
- Serrano Seoane, Yolanda. "El sistema penal del tribunal eclesiástico de la diócesis de Barcelona en la Baja Edad Media". *Clío & Crimen: Revista del Centro de Historia del Crimen de Durango*, 3, 2006, pp. 334-428.
- Stoler, Ann Laura. "Archivos coloniales y el arte de gobernar". *Revista Colombiana de Antropología*, 46 (2), 2010, pp. 465-496.
- Tortorici, Zeb. *Sins Against Nature. Sex and Archives in Colonial New Spain*. Durham/Londres: Duke University Press, 2018.
- Vassallo, Jaqueline. "Los archivos de la Inquisición hispanoamericana como instrumento de control y eficiencia". *Revista del Archivo Nacional*, 72, 2008, pp. 187-198.

Un barco lleno de notas: la construcción de un archivo musical ítalo-argentino¹

Camilla Cattarulla*

Recibido: 13.06.2023 — Aceptado: 16.10.2023

Titre / Title / Titolo

Un bateau plein de notes : la construction d'une archive musicale italo-argentine
A ship full of notes: the construction of an Italian-Argentinean music archive
Una nave piena di note: la costruzione di un archivio musicale italo-argentino

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

La música es uno de los ámbitos en los que la influencia de los emigrantes italianos en la Argentina desempeñó un papel decisivo. De hecho, si la lírica italiana sigue en voga en la Argentina, no hay que ignorar que los diferentes grupos procedentes de Italia eran portadores de un patrimonio musical regional que difundieron en el país de acogida durante las fiestas patronales, los festivales, los bailes y también en los espacios de convivencia de los conventillos, donde la música, en la promiscuidad residencial con los migrantes procedentes de otros contextos nacionales europeos y extraeuropeos, era un elemento de integración social. El artículo, a través de fuentes literarias (incluyendo relatos de viaje, autobiografías y biografías), quiere aportar una contribución a la construcción de un archivo musical ítalo-argentino (obras y autores), como una pieza más de la vitalidad de las relaciones culturales entre los dos países.

La musique est l'un des domaines dans lesquels l'influence des émigrés italiens en Argentine a joué un rôle décisif. En effet, si les textes italiens sont encore en vogue en Argentine, il ne faut pas ignorer que les différents groupes venus d'Italie étaient porteurs d'un patrimoine musical régional qu'ils diffusaient dans le pays d'accueil lors des fêtes patronales, des festivals, des bals et aussi dans les espaces conviviaux des immeubles, où la musique, dans la pro-

miscuité résidentielle avec les migrants venus d'autres contextes nationaux européens et extra-européens, constituait un élément d'intégration sociale. L'article, à travers des sources littéraires (y compris des récits de voyage, des autobiographies et des biographies), vise à contribuer à la construction d'archives musicales italo-argentines (œuvres et auteurs), comme un élément de plus de la vitalité des relations culturelles entre les deux pays.

Music is one of the areas in which the influence of Italian emigrants in Argentina played a decisive role. In fact, if the Italian lyric is still in vogue in Argentina, it should not be ignored that the different groups coming from Italy were bearers of a regional musical heritage that they spread in the host country during patronal feasts, festivals, dances and also in the convivial spaces of the tenements, where music, in the residential promiscuity with migrants coming from other European and extra-European national contexts, was an element of social integration. The article, through literary sources (including travel stories, autobiographies and biographies), intends to contribute to the construction of an Italian-Argentinean musical archive (works and authors), as another piece of the vitality of the cultural relations between the two countries.

La musica è uno degli ambiti in cui l'influenza degli emigrati italiani in Argentina ha avuto un ruolo decisivo. Infatti, se i testi italiani sono ancora in voga in Argentina, non bisogna ignorare che i diversi gruppi provenienti dall'Italia erano portatori di un patrimonio musicale regionale che diffondevano nel Paese ospitante durante le feste patronali, le sagre, i balli e anche negli spazi conviviali delle case popolari, dove la musica, nella promiscuità residenziale con gli immigrati provenienti da altri contesti nazionali europei ed extraeuropei, era un elemento di integrazione sociale. L'articolo, attraverso fonti letterarie (tra cui resoconti di viaggio, autobiografie e biografie), intende contribuire alla costruzione di un archivio musicale italo-argentino (opere e autori), come ulteriore tassello della vitalità delle relazioni culturali tra i due Paesi.

¹ El artículo se inserta en el marco del proyecto «Archives in Transition: Collective Memories and Subaltern Uses» (Horizon 2020 – MSCA-RISE 2019, grant agreement 872299).

* Università degli studi Roma Tre

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Archivo, migraciones, Italia, Argentina, música.

Archives, migration, Italie, Argentine, musique.

Archive, migration, Italy, Argentina, music.

Archivio, migrazione, Italia, Argentina, musica.

En *Los italianos en la historia de la cultura argentina*, de Dionisio Petriella, en la sección «Música» hay 228 fichas biográficas de migrantes italianos cuya presencia fue relevante en el panorama musical argentino. Las fichas, divididas en Enseñanza (16), Composición (34), Piano, órgano y clave (49), Instrumentos de cuerda (57), Instrumentos de viento (6), Directores de orquesta (27), Directores de banda (21), Directores de ópera (2), Operadores (1), Payador (1), Críticos (2), Músicos varios (26) y Cantantes de ópera (36) ofrecen un panorama bastante completo en la fecha de publicación del diccionario (1979) y actualizan el anterior *Diccionario biográfico italo-argentino* que el propio Petriella, con Sara Sosa Miatello, había publicado tres años antes. Pero, seguramente por elección de los compiladores, ninguno de los dos repertorios incluye una entrada específica sobre cantantes o autores de tango (letras y/o música), campo en el que, en cambio, los italianos, como veremos, han desempeñado un papel de primera importancia en el nacimiento y difusión del género.

En cualquier caso, la obra de Petriella da pie a algunas consideraciones generales que, una vez más, atestiguan los estrechos vínculos entre Argentina e Italia. Evidentemente, la mayoría de los músicos se desplazaron entre los dos países entre la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del XX, en detrimento de los que se instalaron en la región rioplatense durante los años de la colonia, época en la cual solo se mencionan cinco músicos de los siglos XVII y XVIII: Pietro Comental, jesuita, nacido en Nápoles en 1595 y llegado a Buenos Aires en 1617 para instalarse luego en la reducción de San Ignacio, donde

fundó una de las primeras escuelas de música creadas en América; Domenico Zipoli (1688-1726), otro jesuita ya conocido en Italia como compositor, y autor, durante los años pasados en América, de música que fue copiada y difundida en las otras misiones de la orden; y Francesco Faa, nacido en 1734, recordado con sus contemporáneos de Bari Domenico Saccomano (flautista) y Bartolomeo Massa (compositor) por el impulso dado a la música de cámara.

Por lo que respecta al siglo XIX, una primera consideración se refiere a la figura de Bernardino Rivadavia, también activo en el frente musical. Rivadavia, tras haber ejercido su actividad diplomática en Europa entre 1814 y 1820, trabajando por el reconocimiento de la independencia argentina, entre 1821 y 1824 fue Ministro de Gobierno de la Provincia de Buenos Aires y, en los dos años siguientes, Ministro Plenipotenciario en las Cortes de Londres y París, hasta ser nombrado, en 1826, Presidente de la República, cargo que ocupó durante algo más de un año. Su espíritu progresista allanó el camino a los intelectuales liberales de la generación del 37, pero, sobre todo, le permitió llevar a cabo importantes reformas en los ámbitos económico, educativo, social y cultural. A él se debe la llegada a Argentina de profesionales italianos (ingenieros, periodistas, químicos, físicos) a los que reclutó directamente durante sus viajes por Europa, recurriendo sobre todo a los numerosos exiliados políticos de las revueltas del Risorgimento de 1820-21 y que se habían refugiado en el extranjero, en particular en Francia¹. En el campo musical, gracias a Rivadavia se trasladaron a Argentina el compositor, instrumentista y profesor genovés Stefano Massini, autor, entre otras, del *Himno a la Libertad* (1826), la canción patriótica *El 25 de Mayo* (1830) y la *Canción fúnebre a la memoria del general Juan Facundo*

¹ También exiliados políticos, probablemente de los posteriores levantamientos de 1848-49, fueron los hermanos Antonio y Luigi Scappatura, ambos profesores de música y canto. Lo mismo ocurre con Giuseppe Giribone, que llegó al Río de la Plata en 1843 para integrar las filas de la Legión Italiana en Montevideo; combatiente en la batalla de Caseros (1852) que decretó el fin del gobierno de Juan Manuel de Rosas, permaneció luego en el ejército en Buenos Aires. Desde 1860 fue director de la banda de la Guardia Nacional de Buenos Aires. Anteriormente, en 1854, compuso la famosa marcha *El Tala*. Por último, cabe mencionar a Antonio Lagomarsino que, tras luchar en Uruguay al lado de Garibaldi, se trasladó a Buenos Aires donde actuó como tenor en el Teatro de la Victoria.

Quiroga (1836), dedicada a Manuelita Rosas²; el pianista y director de orquesta Francesco Tanni, que en 1824 llegó a Buenos Aires desde Río de Janeiro junto con sus hermanos Angela, Maria, Pasquale y Marcello, todos ellos cantantes de ópera; Michele Vaccani, ya un barítono de renombre, que llegó a Buenos Aires en 1823; el violinista Giacomo Massoni, que también actuó en otros países sudamericanos (Brasil, Uruguay, Chile y Perú); el pianista, fagotista y profesor de canto Giuseppe Troncarelli; y Virgilio Rabaglio, que en 1822 fundó una escuela de música y dibujo donde enseñaba guitarra, violín, piano y canto. Sus nombres se añaden a los del periodista e historiador napolitano Pietro de Angelis y Pietro Carta Molino, condenado a muerte por las autoridades de Saboya tras la sublevación de Alejandría, luego profesor de física experimental en la Facultad de Medicina de la Universidad de Buenos Aires (fundada por el propio Rivadavia), asistido por el biellés Carlo Ferraris, también culpable de los sucesos de Alejandría. Y, además, del saboyano Carlo Enrico Pellegrini, quien, tras una fuga a París, donde se graduó en ingeniería, llegó a Buenos Aires y adquirió considerable fama como pintor más que como ingeniero. Otro condenado a muerte por el gobierno de Saboya, Cristiano Vanni, de Vercelli, enseña economía política en la Universidad de Buenos Aires. Por último, están las importantes aportaciones cartográficas del ligur Nicola Descalzi, que entre 1820 y los primeros años de la década siguiente realizó exploraciones fluviales destinadas a favorecer la navegación mercante, y las intervenciones y proyectos urbanos o decorativos de Carlo Zucchi, arquitecto y escenógrafo. Junto a los músicos, y gracias al papel desempeñado por Rivadavia, construyeron la imagen de una Italia laboriosa, emprendedora y altamente cualificada en el exterior, caracterizada por un valioso bagaje cultural y profesional que le permitió introducirse con éxito en Argentina³.

La presencia de músicos italianos en las primeras décadas del siglo XIX atestigua que la música en Argentina estaba abandonando el ámbito de las reuniones familiares,

² Hija del sucesor de Rivadavia, Juan Manuel de Rosas, cuyo gobierno (federal) es considerado la primera forma dictatorial de la República Argentina. La figura de Manuela Rosas también es recordada por Pietrella (116-117) en relación con el violinista genovés Antonio Restano, que de la joven fue profesor de piano, violín y guitarra.

³ Sobre esta etapa de la migración italiana cf. Cuneo.

las funciones religiosas o las fiestas populares para asumir una dimensión pública, sin duda favorecida por la obra de Rivadavia, pero también incrementada, desde las últimas décadas del Virreinato, por la construcción del teatro de la Ranchería, inaugurado en Buenos Aires en 1783 y destruido por un incendio en 1792. En la Ranchería, así como en el posterior Teatro Coliseo Provisional, activo desde 1804⁴, se utilizaba la música para amenizar los interludios entre un acto y el siguiente, y en estas circunstancias también actuaban cantantes italianos, como Pietro Angelelli y Carolina Griffoni, ya conocidos por el público europeo. Finalmente, en la primera mitad del siglo XIX se inició el proceso que llevaría a la consolidación de la ópera italiana en Argentina: primero Rossini, y luego Donizetti, Bellini y el primer Verdi fueron los autores más interpretados, cantados o dirigidos por artistas italianos que incluyeron a Buenos Aires en sus giras por Sudamérica (entre ellos la soprano Nina Barbieri y el violinista Agostino Robbio).

En los años comprendidos entre la segunda mitad del siglo XIX y la primera década del siglo XX, período del éxodo masivo de italianos a la Argentina, la presencia de músicos se incrementó y reveló un tipo de migración (temporal o definitiva) que probablemente fue también un reflejo de la influencia que la cultura italiana estaba ejerciendo a través de las melodías e instrumentos importados por los flujos migratorios pertenecientes a las clases sociales bajas. De hecho, si la ópera italiana, representada en el Teatro de la Victoria y en el primer Teatro Colón, activo de 1857 a 1888⁵, sigue en boga⁶, no hay que ignorar que los diversos grupos procedentes de Italia son portado-

⁴ De 1834 a 1873 Coliseo Argentino o Teatro Argentino; tras su demolición, fue reconstruido y reabierto en 1905. Durante el siglo XIX en Buenos Aires estuvieron activos, entre otros, el Teatro de la Victoria (1838), el Teatro del Buen Orden (1844), y el Teatro de la Ópera (1872).

⁵ El primer Colón estaba situado en el edificio que hoy alberga el Banco de la Nación, frente a la Plaza de Mayo. El nuevo teatro, inaugurado en 1908, se considera uno de los mejores del mundo por su acústica y arquitectura.

⁶ Los principales cantantes de ópera de la época también actuaron en los teatros argentinos, desde las sopranos Adelina Patti y Claudia Muzio, pasando por los tenores Francesco Tamagno, Enrico Caruso, Tito Schipa y Beniamino Gigli, hasta el barítono Titta Ruffo. Además, varios músicos italianos que migraron a Argentina probarán suerte en la composición de óperas: «Una pléyade de italianos intentó la aventura de la ópera, a veces con un único producto, que pasó velozmente por la escena, cayendo a continuación en el olvido: Inocente Cárcano con *Amelia*, Alfredo Donizetti con *Naná* y *Dopo L'ave Maria*, Corradino D'Agnillo con *Il Leone di Venezia* y *La zingara*, Luigi Strigelli con la operetta *Una scena nell'Olimpo*, Ferruccio Cattelani con *Atahualpa*, la lista podría prolongarse.» (Rubio, 414)

res de un patrimonio musical regional que difunden en el país anfitrión durante fiestas patronales, ferias, bailes e incluso en las viviendas de los conventillos⁷, donde, además, la música, en la promiscuidad residencial con migrantes de otros contextos nacionales europeos y extraeuropeos, era un elemento de integración social. Del bagaje musical de nuestros migrantes dan testimonio también los relatos de viaje de aquellos intelectuales italianos (políticos, turistas, religiosos, médicos, exploradores, oficiales, periodistas, escritores) que viajaron a América Latina en esos mismos barcos que, en la tercera clase, acogían a los migrantes. Giuseppe Modrich, viajero en 1889, escribe:

Musica a bordo!... Lì, a bordo, fra cielo e mare, con un sole delizioso, con la costa spagnuola a destra, che si disegnava leggerissimamente, come una poetica sfumatura, quattro note musicali, comunque suonate, producono un fremito generale di contentezza. Cinque calabresi, coi loro strumenti a fiato, abbastanza intonati, improvvisamente si misero a suonare la patetica melodia del Fra Diavolo. Sparì la musoneria, come per incanto. I suonatori ebbero applausi e qualche spicciolo. Dopo la melodia, un waltz, poi una polca, una mazurka, infine una tarantela. La giocondità si propagò in un attimo, come per contagio, tra tutti i passeggeri. Quel quintetto che anche nei giorni successivi contribuì a tenerci allegri, valeva per noi l'orchestra della Scala. Il villaggio in fiera – come avevo battezzato il piroscampo – era completo. Ogni volta che i calabresi si mettevano a suonare, parecchie coppie d'innamorati al cospetto di Dio si davano alla danza, precisamente come dinanzi alle chiese dei paeselli, nei giorni di gran solennità (Modrich, 21).

Otro viajero, Giuseppe Guadagnini, recuerda la presencia a bordo de un joven siciliano con su organillo:

Canta con voce da soprano e cerca di accompagnare talvolta il canto suo con uno di quegli organetti scordati, sui quali i poveri ciechi si sforzano di suonare una ballata qualunque. In principio

⁷ Los conventillos eran edificios de arquitectura colonial o propios del eclecticismo decimonónico, con uno o varios patios interiores separados por corredores en los que muchas habitaciones daban a los propios corredores o a galerías, si la casa tenía varias plantas. Los edificios carecían de los requisitos de habitabilidad necesarios para albergar al menos a ciento cincuenta personas que debían compartir retretes, lavabos y, a menudo, una única cocina, por no hablar de la ausencia de cualquier tipo de calefacción e iluminación. Quizá la presencia de prostitutas entre los inquilinos hizo que a estas aglomeraciones urbanas se les diera el nombre genérico de conventillo, pero luego muchos recibieron un nombre específico. Por citar sólo algunos ejemplos, uno de los más conocidos, situado en el barrio porteño de San Telmo, se llamó *Las catorce provincias*, otro *Babilonia*, otro *Los dos mundos*, términos que hacen referencia a la mezcla étnica y cultural de sus habitantes.

non c'è male, ma dopo due o tre battute, l'organetto diventa paralitico. Invano il suonatore gira la manovella, nessun suono ne esce. Poscia tutto d'un tratto l'istrumento ricupera la voce, e lancia una bordata di suoni stridenti (Guadagnini, v.1, 22).

El bagaje musical de los migrantes, en suma, era de lo más variado. Además, como señala Marcello Ravveduto, en sus filas figuraban

numerosi suonatori dilettanti di fisarmoniche, chitarre, mandolini e violini che normalmente animano le serate danzanti nelle loro comunità rurali. [...] Si tratta in gran parte di un patrimonio culturale trasferito oralmente, proprio come avveniva con i canti della tradizione contadina che si tramandavano di generazione in generazione senza nessun spartito musicale o trascrizione verbale. [...] tra i migranti vi è una piccola quota di artisti napoletani, ambulanti e professionisti (i cosiddetti posteggiatori: cantanti e suonatori che si muovono in gruppi di cinque persone: un chitarrista, un mandolinista, un violinista, un 'cantante di voce' e un 'cantante dicitore') che cominciano a compiere viaggi stagionali presso le comunità di italiani all'estero (Ravveduto, 144).

Pero, como atestiguan los diccionarios biográficos de Petriella, también son varios los músicos egresados de los conservatorios italianos, especialmente el de San Pietro a Maiella, en Nápoles, y el de Milán, que llegaron a la Argentina después de haber emprendido una exitosa carrera en Italia o en Europa, lo que también es una muestra de una migración mucho más variada de lo que la historiografía tradicional ha transmitido durante mucho tiempo al insistir en el componente campesino y analfabeto de los migrantes italianos. Del Conservatorio de Nápoles salieron, por ejemplo, Caietano Bagnati, músico de orquesta del Teatro Colón; Felice Lezano, que echó raíces en Buenos Aires en 1885 tras haber actuado en los principales teatros europeos; Alfredo Pinto, de quien se recuerda la ópera *Gualicho*, representada en el Colón, y el poema sinfónico *La Sulamita*; Luigi Romaniello, que llegó a Buenos Aires en 1896 para dar una serie de conciertos y luego decidió quedarse a vivir en la capital, donde abrió un famoso conservatorio; Vincenzo Scaramuzza, también conocido por haber fundado en 1912 un conservatorio en Buenos Aires que llevó su nombre (donde se formaron varias generaciones de prestigiosos músicos), así como por haber compuesto la ópera *Hamlet*. Proceden, en cambio, del Conservato-

rio de Milán, entre otros: Vincenzo Cicognani, residente en Argentina de 1890 a 1896, profesor de música y autor de la ópera en tres actos *Fiamma*; Alfredo Donizetti, ya conocido en Italia como compositor, director de orquesta y profesor de armonía y contrapunto, que se instaló en Rosario en 1906, fundando allí el Conservatorio Donizetti en 1911; el pianista Edmondo Piazzini, en Buenos Aires desde 1878; Pietro Ripari, de 1875 a 1882 profesor de violín en la Escuela de Música de la Provincia y luego en el Conservatorio de Buenos Aires; Ernesto Galeazzi, que llegó a Buenos Aires en 1903 con la orquesta de Arturo Toscanini, luego primer violín en el Teatro Ópera y el Colón; Raffaele Baldassari, durante seis años primer violonchelista en La Scala y luego fagotista en el Teatro Carlo Felice de Génova, de 1899 a 1912 miembro de las orquestas de varios teatros de Buenos Aires.

Entre los músicos italianos, no faltan las figuras femeninas. Entre ellas: Emma Mengarini de Moretti, que en Argentina es profesora y directora de la Academia Cecilia de Tres Arroyos; Adalgisa Pane, que en 1911 fundó en Buenos Aires el Conservatorio Mascagni; Teresa Bemporat Rex, que desde 1894 se distinguió en Buenos Aires como pianista; Carolina Bianchi Montaldo, profesora de piano; la pianista Iris Romaro de Waldbott von Bassenheim, que con sus hermanas Nerina (violinista) y Fernanda (violonchelista) formó en 1915 el Trío Romaro, famoso incluso fuera de Argentina; Adela Spena, también pianista, que con su marido Lorenzo Spena fundó el Conservatorio Clementi de Buenos Aires; Olga Agnini, que en la capital argentina fue primera arpista de la orquesta de Toscanini y luego profesora del Conservatorio de Buenos Aires; Albertina Contratto de Bertini, arpista que, tras actuar en Italia y luego en Chile y Uruguay, en 1888 se incorporó a la compañía de Adelina Patti en el Teatro Politeama de Buenos Aires y se dedicó después a la enseñanza del piano; Esther Pavesi, arpista, llegó a Argentina para la temporada de ópera de 1888 en el Colón como primera arpista, función que desempeñó después durante ocho años en el Teatro Ópera, antes de dedicarse a la enseñanza; Rosa Alba, famosa violinista que, habiendo emigrado con su familia a Montevideo en 1901, llamó la atención del violinista Thompson y, tras tocar en los

principales teatros europeos, se instaló en Buenos Aires en 1911, donde enseñó violín en el Conservatorio de la capital; y, por último, Inés Ruotolo, primera arpista en la orquesta del teatro Colón y luego en la del Politeama. Por supuesto, también hay muchas cantantes de ópera, entre ellas Adelina Agostinelli, Francesca Aimò, Romana Baldanza, Carolina Briol Nicolao, Elvira Colonnese y Amelia Pasi, esposa de Angelo Ferrari, empresario del Colón desde 1873.

No hay que olvidar la presencia de directores de bandas militares o municipales, incluso autores de marchas⁸. Entre ellos, cabe destacar a Antonio Malvagni, que llegó a Argentina en 1897 tras haber sido director de banda en el 3º de Artillería de Bolonia. Tras un período en Tucumán como director de la banda militar, Malvagni se trasladó a Buenos Aires donde en 1910, con motivo de las celebraciones del primer centenario de la independencia argentina, fundó y dirigió la Banda Sinfónica de la ciudad. Como él mismo cuenta en su autobiografía, entre las piezas elegidas para el estreno se encontraba una pieza de *La cabalgata de las valquirias* de Wagner, aspecto que no dejó de preocupar a los miembros del gobierno municipal. Así es como Malvagni recuerda el episodio:

En verdad, estos alarmistas algo de razón tenían, pues para ellos una banda era una banda: es decir, una gavilla de tocadores de instrumentos que pueden acometer la ejecución de una marcha, de un bailable y hasta un “pout-pourri” de óperas viejas, pero no una corporación de acabados músicos, capaces de arrimarse a Wagner, al mismo Beethoven y, aun más, a todos el sinfonismo moderno, con Strauss, Debussy, etc. De modo que, al formar en Buenos Aires una gran banda, había que tratar que ésta fuera magnífica por número y calidad de profesores: pero, el repertorio debía quedar inalterado y circunscripto en los límites de las demás.

El Intendente me llamó, y con toda discreción me abrió su pensamiento al respecto; es decir, que en conocimiento de que yo ensayaba “La Walkiria”, tenía sus dudas acerca de la eficiencia artística de su ejecución por banda. Le observé que “La Cabalgata de las Walkirias”, para una banda como yo pensaba y me había propuesto fuese la de la Capital Federal, no era una pieza de difícil

⁸ Entre ellas: *Suipacha*, *General Belgrano*, *Patricios*, *Victorica*, *Juramento*, todas compuestas por Giuseppe Arena, en Argentina desde el 1890; *Polka Malvina* (1883) y *Marcha de Artillería* (1884), de Bernardo Bruzzone; *Marcha de la Paz*, de Angelo Maria Metallo, en Buenos Aires desde el 1880; *Marcha a Garibaldi*, de Giovanni Battista Montano. Una historia de las bandas militares argentinas se encuentra en Gesualdo.

y, aun menos, de imposible ejecución, pues, en Europa, cualquier banda, cívica o militar, con apenas una apariencia de seriedad artística, la ejecutaba. Además, le dije, nuestra Banda Municipal deberá llegar a tal grado de adelanto artístico, que ningún autor de fama deje de figurar en sus programas, aun, como dije, fuese el mismo Strauss (Malvagni, 53-54)⁹.

El concierto fue un éxito y da testimonio de la entrada de compositores de otras tradiciones musicales en Argentina, una entrada a la que, en cualquier caso, los artistas italianos contribuyeron. También hay que recordar a Malvagni porque durante su estancia en Tucumán, a donde había llegado en 1899, además de fundar un Conservatorio con desigual fortuna, como director de la banda de música de la ciudad experimentó con actuaciones musicales acompañadas de proyecciones cinematográficas mediante una linterna mágica que, en este caso concreto, pretendía ayudar al público a entender los acontecimientos narrados en *Tosca* de Puccini, ópera que nunca se había representado en Tucumán.

Malvagni no es el único italiano director de banda presente en Argentina fuera de las fronteras de la capital. También hay que mencionar a Serafino Bugni, director de la banda de la policía de Paraná en 1862, y luego, en 1880, de la banda de la ciudad de Tucumán; a Giulio Monni, director de la banda de la policía de la provincia de Corrientes; a Pietro Ruta, director de la banda de la policía de La Plata; y a Enrico Spreafico, que a partir de 1873 dirigió varias bandas en Santa Fe, Concepción del Uruguay y Rosario.

En general, puede decirse que no ha habido ninguna ciudad en Argentina en la que, gracias a la presencia de músicos italianos, no se hayan fundado conservatorios¹⁰, escuelas, teatros y bandas, o en la que los artistas italianos no se hayan instalado o hayan actuado durante más o menos tiempo¹¹. Esta efervescencia cultural, además de favo-

recer el desarrollo de una producción musical nacional, desempeñó sin duda un importante papel como forma de sociabilidad y, según Héctor Rubio, permitió mantener un vínculo entre los migrantes y la patria: «las colectividades entendieron que el cultivo del canto en sus lenguas originales y la conservación de sus músicas con sus instrumentos y su estilo propio de ejecución constituían la única forma posible de mantener en tensión el hilo que los vinculaba con su pasado y su lejana madre tierra» (Rubio, 419). Evidentemente, se trata de un comportamiento destinado a desaparecer, primero en los contextos urbanos y luego también en las colonias rurales¹², pero también a mezclarse con las formas musicales ya extendidas en el país de acogida. En este sentido, no es casualidad que entre los inmigrantes italianos haya algunos payadores, es decir, cultores de ese arte poético musical basado en la improvisación de versos acompañados por la guitarra que tanto había circulado en la región rioplatense desde el siglo XVIII y que comúnmente se asociaba a la figura del gaucho. Entre los payadores italianos, cabe mencionar al napolitano Ambrosio Rio, más conocido bajo el seudónimo de Capichela, quien, habiendo llegado a la Argentina con su familia siendo un infante, se distinguió en el arte de la payada en las primeras décadas del siglo XX junto a José Bettinotti (también hijo de italianos) y Francisco M. Bianco; y a Giovanni Battista Fulginiti, de Liguria, conocido por integrar un trío de músicos (compuesto por Luis Acosta García y su esposa) dedicado a la improvisación con distintas formas de la canción popular. Además, el bagaje musical de los italianos incluía también canciones de migración, cuyos temas (la nostalgia, el problema de la subordinación social, las necesidades materiales) fueron penetrando en el tejido musical del país de adopción, hasta el punto de transmitirse también a quienes no habían

Musri, (además de la familia Colecchia, la autora menciona a las familias Berutti, Ferla, Costanza, Amincarelli y Cisella).

¹² He aquí cómo el emigrante Luis Rebuffo, en su autobiografía, recuerda los festejos del 20 de septiembre de 1919 en una colonia de la provincia de Santa Fe: «No sólo hubo bailes y juegos, también se cantó. Había un grupo de concurrentes, todos buenos cantores; hicieron volar las hermosas canciones piemontesas que alegraron la concurrencia y dijeron de la nacionalidad de los colonos del Lote. No faltó, claro está, quien cantó varias canciones de esta tierra. En aquel entonces estaban de moda la 'Loca de amor', 'Morocha argentina', 'Pobre mi madre querida', 'Caminito' y otras muy populares y cantadas por el pueblo.» (Rebuffo, v. 3, 4).

⁹ Sobre la Banda Sinfónica de Buenos Aires cf. Balmaceda, 1921.

¹⁰ Sobre la proliferación de conservatorios en Argentina, en sus memorias Malvagni escribe: «hay que reconocer que aquí en la República se fundan conservatorios lo mismo que se abren almacenes.» (39)

¹¹ También hay que destacar la presencia de familias. Entre ellas, los Paolantonio (de los Abruzzos y pertenecientes a un linaje de músicos ya conocido en el siglo XVIII), los Poggi (de Génova, constructores de órganos) y los ya mencionados Tanni (en su mayoría cantantes de ópera). Obviamente, este fenómeno no sólo afecta a Buenos Aires. A modo de ejemplo, sobre las familias de músicos italianos asentadas en San Juan véase

vivido la migración (Franzina). Estos temas se trasladaron luego al tango (que comenzó a difundirse en las últimas décadas del siglo XIX)¹³, al que la migración aportó su propia contribución, aunque la cuestión del origen y la evolución del género se ha debatido durante mucho tiempo y no siempre ha visto el componente migratorio (italiano o no) en primer plano¹⁴.

En realidad, una historia social del tango no puede excluir el papel de los migrantes italianos, especialmente en lo que se refiere al nacimiento y difusión del llamado tango «orillero», aquel que comenzó a extenderse desde los suburbios de Buenos Aires, en la orilla, geográficamente casi una zona fronteriza entre el desarrollo urbano y la pampa, pero metafóricamente cualquier espacio en el que se manifestara el estilo espiritual de una época que, gracias a la presencia migratoria, sufrió continuas transformaciones¹⁵.

Sobre el tango orillero escribe Ricardo Ostuni:

no es osado afirmar que en el tango (insisto, el tango orillero), en su etapa de nacimiento y en la siguiente, de expansión y difusión, gravitó, de modo preponderante, la presencia de la inmigración peninsular (Gobello habla de *italianización o agringamiento del tango*) a través de compositores, directores de bandas, músicos, maestros de música, bailarinas, salones de baile, entidades mutualistas y periódicos de la colectividad, que lo enriquecieron musicalmente y lo proyectaron, como danza, hacía una sociedad que, ciertamente, lo resistía.

No fueron pocos los maestros de música que hicieron la notación en el pentagrama de famosos tangos cuyos autores desconocían la grafía musical. Tampoco es irrelevante el número de los que introdujeron arreglos en la estructura original de esos temas para armonizarlos o embellecerlos, acudiendo a la memoria de viejas canciones del terruño lejano (Ostuni, 37-38, cursivas en el texto)¹⁶.

Alfredo Mascia reitera la influencia migratoria en el tango, insistiendo, sin embargo, en la pobre marginalidad que lo produce:

La multitud de inmigrantes que llegó al país no sólo acrecentó la frustración, la nostalgia y la tristeza de los nativos, sino que dió origen al advenimiento de un fenómeno original: el tango. En el ámbito de la miseria de las orillas, en prostíbulos, lupanares, salones de baile, academia, etc., en ambiente de pobreza, poblados de humo y alcohol se desarrollaban milongas [...] Allí iba a nacer el tango [...] entre prostitutas, bailarines, cancheros, malevos, guapos, asesinos, entregadoras, ladrones, etcétera. El tango surge en un ambiente de incultura; un baile híbrido, generado por gente híbrida. Es la unión de canciones procedentes de la pampa pobre y canciones de la Europa pobre [...] principalmente italiana. (Mascia, 262)

Aunque Mascia exagera el entorno humano y social en el que nació el género, no es casualidad que los instrumentos de las orquestas de tango sean también los de los migrantes italianos: la guitarra, el violín, el arpa, la flauta, a veces una armónica y el organillo¹⁷. Tampoco es casualidad que el tango se desarrollara simultáneamente en las ciudades argentinas donde el flujo de migrantes italianos fue más fuerte, como Córdoba, Rosario y La Plata, además de Buenos Aires, por supuesto. «Un rápido cálculo demostrará la porción de apellidos italianos que interviene en todo lo que atañe el tango», escribe Carella (55). Y Vidart agrega: «La literatura de la época señala orquestas que eran identificadas como 'del tano': Prudente, Genaro, Vicente, Bachicha, Roque, Sacramento, etcétera» (Mascia, 263)¹⁸. Evidentemente, son muchos los autores de tango nacidos en Italia entre finales del siglo XIX y las dos primeras décadas del XX que migraron a la Argentina en este mismo período, en la mayoría de los casos con sus familias. A continuación se señalan algunos de los biografiados por Ricardo Ostuni (69-104), una lista que el propio autor afirma no ser exhaustiva, pero

¹³ Comúnmente, la difusión del tango suele distinguirse en dos períodos: la Guardia Vieja (de 1890 a 1920), los años de su ascenso como música «prohibida»; y la Guardia Nueva, cuando el tango se definió en sus tres formas (baile, música y canción).

¹⁴ Véanse, por ejemplo, los estudios de Héctor y Luis Bates, que no tienen en cuenta en absoluto la aportación migratoria: «Nuestro tango tiene de habanera la línea melódico-sentimental y la fuerza emotiva; de la milonga la coreografía; del candombe el ritmo. A nuestro juicio, de la amalgama de estos factores nace el tango.» (27).

¹⁵ «La historia del tango es la historia de la ciudad – o por lo menos de gran parte de la ciudad – desde fines del siglo [el XIX] hasta nuestros días. El tango declara una época, la explica.» (Carella, 17).

¹⁶ Como se deduce de la cita, José Gobello también señala la importancia de la impronta italiana en el tango.

¹⁷ A fines del siglo XIX, «los tanguistas que pasaban por la Boca [el barrio genovés de Buenos Aires] eran en su mayor parte italianos meridionales. La guitarra y la armónica [...] las reemplazaban por el clarinete» (Tallón, 59). Vidart (133) reconoce en los «organilleros» italianos la influencia en la génesis del tango y su innegable papel como difusores del género.

¹⁸ Tano es el diminutivo con el que aún se les identifica a los italianos o a sus descendientes en la Argentina.

sin duda suficientemente indicativa de la presencia e importancia de los músicos italianos. He aquí sus nombres acompañados de breves notas biográficas: Luigi Cesare Amadori, de Pescara, nacido en 1902, autor, entre otras, de las letras de *Confesión* (escrita con Enrique Santos Discepolo), *Rencor*, *Viejas alegrías*, *Juramento*, *Cobardía*, *Vendrás alguna vez*, *Madreselva*; Mario Batistella Zoppi, nacido en 1893, con Le Pera es el autor de *Melodía de arrabal*, *Me da pena confesarlo*, *Estudiante*, *Cuando tú no estás*, todos tangos compuestos expresamente para Carlos Gardel; Giulio Camilloni, nacido en 1906 en Ancona, uno de los autores más conocidos de letras de tango, entre ellas *Desocupado*, *Predestinada*, *Mensajera*, *La última*, *Tengo un amigo*, *Pichuco está tocando*, *Ya lo sabe todo el barrio*; Julián Centeya (seudónimo de Amleto Enrico Vergiati), nacido en Parma en 1910, además de su labor como periodista, es recordado por haber compuesto los tangos *Lluvia de abril*, *Más allá de mi rencor*, *Lison*, *Pa' los muchachos*, *La vi llegar*; Andrea Ignazio Corsini, siciliano que llegó a Argentina en 1896 cuando tenía cinco años, fue un famoso cantante y actor que llevó al éxito el tango *Patotero sentimental*, incluido en la obra *El bailarín de cabaret*; Enrico Cheli, en Italia alumno de Giacomo Puccini, desde 1886 en Buenos Aires donde fue director artístico de varios teatros y compuso los tangos *Figurita*, *Carca*, *Pucho* y *Rulito*; Cesare De Pardo, nacido en Nápoles en 1900, autor de *Fierro chifle* (cantado por Gardel), *Sueño de arrabal*, *Vos ya no me querés* y *Laurenz*; Manlio Francia, que a principios del siglo XX y hasta el estallido de la Primera Guerra Mundial acompañó a su padre, músico contratado por temporadas por el Hotel Bristol de Mar del Plata, y luego se distinguió como violinista en diversas orquestas argentinas, componiendo también varios tangos, entre ellos *Los perros antiguos*, *Todo para mí*, *El nochero*, *Coperito*, *Caramelito*, *Fantasías*, *Pasionaria*, *Qué racha*, *Queja campera* y *Maldita visión*; Augusto Umberto Gentile, nacido en Roma en 1891, fue pianista y compuso numerosos tangos, tres de los cuales fueron grabados por Gardel (*Flor de tango*, *Desdichas* y *Dejame que la acompañe*); Robero Maida, cantor de las orquestas de Cátulo Castillo y luego de Francisco Canaro y Antonio Sureda, compuso también los tangos *Baile de disfraz*

y *Aquellas cartas*; Alberto Marino (seudónimo de Alberto Vincenzo Marinaro), como cantor actuó en la orquesta de Aníbal Troilo y compuso los tangos *Calle del ocaso*, *El veterano*, *Mi barco no está*, *Mashé*, *Ya no largo*, *Cómo cambia el corazón*, *Busco tu piel*, *El paria de los caminos* y *Tres cariños*; Eugenio Giuseppe Nobile, calabrés, nacido en 1903, compuso, entre otros, los tangos *Quimeras*, *Ce fini*, *Cocoliche*, *Y no tengas que sufrir*, *Rico Tipo*, *Cholita* y *El Lido*; Giuseppe Domenico Pecora, nacido en 1891, desde muy joven tocó el violín en un trío musical con su padre y su tío, antes de pasar a formar parte de la orquesta de Carlos Di Sarli y componer numerosos tangos (entre ellos: *Don Alberto*, *El circo*, *El pibe*, *Indomable*, *La de todas las tardes*, *Pasaje de la ribera*, *Para vivir hay que contarla*); Alfredo Angelo Pelaia, calabrés, nacido en 1888, emigró con su familia a la provincia de Mendoza donde se destacó como cantor de canciones populares e integró varios dúos vocales (entre ellos, Pelaia-Catán, Pelaia-Tejeda Ruiz, Pelaia-Italo); Gaetano (Cayetano) Puglisi, originario de Mesina, formó parte de la famosa orquesta Firpo-Canaro en 1918 y es autor de los tangos *Sueño florido*, *Si el corazón supiera*, *Alma criolla*, *Sol*, *Diez años* y *Mirando al cielo*; Giovanni Battista Domenico Rezzano, nacido en 1895, en 1920 formó su primera orquesta que actuó en Rosario y Córdoba y es autor de los tangos *Si sabés*, *callate*, *Entrá nomás*, *Duelo criollo*, *El favorito*, *Adiós, que te vaya bien*, *Mala racha*, *Tango amigo*; Antonio Scattasso, nacido en Nápoles en 1886, compuso numerosos tangos, entre ellos *Pobre gringo*, *Yo también carrero fui*, *Qué sabe la gente*, *Adiós para siempre*, *Dejá el conventillo*, *El poncho del amor*, *La cabeza del italiano*, *La he visto con otro*, *La mina del Ford* y *Ventanita de arrabal*. Por último, cabe mencionar también a Vera Virginia (seudónimo de Virginia Borioli), nacida en Pavía en 1898, una de las primeras cantantes de tango famosas; entre sus éxitos figuran: *¿Por qué te has ido?*, *Vieja calesita*, *Barrio pobre*, *Por aquello que más quieres*, *¿Por qué lloras muchacha?* y *Pasó a la historia*. Además de los autores de la música y las letras, también hay importantes cultores del bandoneón, el instrumento que, como es sabido, se ha impuesto en el tango, convirtiéndose en uno de sus símbolos. Entre los bandoneonistas se encuentran los italianos Antonio

Albanese, Antonio Bonavena, Salvatore Cascone, Nicola Donadio, Francesco Famiglietti, Salvatore Grupillo, Giuseppe Nicola Libertella, Pasquale Mazzeo, Nicola Paracino, Giuseppe Domenico Platerotti, Natalio Porcellana, Donato Racciatti y Antonio Scatasso.

Todos los italianos mencionados (y se podrían mencionar otros), que de diversas maneras se han aventurado en el tango, respiraron la música en su entorno familiar. Sergio Pujol cita a algunos de los que, nacidos en Argentina, fueron enseñados en el arte de la música por sus padres o familiares cercanos. Entre ellos se encuentran Armando y Enrique Santos Discepolo, cuyo padre había estudiado en el conservatorio napolitano de San Pietro a Maiella y, al llegar a Buenos Aires en 1872, fue nombrado casi inmediatamente director de las bandas de música de la policía y de los bomberos, y luego abrió un conservatorio en la capital donde estudiaron varios músicos que llegaron a ser famosos. Pujol menciona también a Vicente Greco, Francisco Lomuto, Sebastián Plana, Pedro Maffia, Julio y Francisco De Caro ed Elviro Vardaro, y agrega:

Las oposiciones paternas al tango – comunes a muchos padres amantes irrenunciables de la ópera y el sinfonismo romántico – no fueron impedimentos concretos para que un movimiento expansivo, y comercialmente justificado, llenara los tiempos recreativos de toda una generación de músicos argentinos que transitaba, socialmente, de la clase proletaria a la clase media. En ese movimiento de identificación popular, los principales intérpretes y autores provinieron de la cultura italiana trasladada al Plata e integrada, más por fusión que por asimilación, a la nueva realidad. (Pujol, 151-152)

En cualquier caso, la ópera y la música sinfónica en Argentina siguieron beneficiándose de la aportación italiana, especialmente en el Teatro Colón, donde, sobre todo hasta los 60 del siglo XX, se mantuvo una rica cartelera de compositores italianos, desde Ottorino Respighi a Gian Francesco Malipiero, pasando por Franco Alfano, Adriano Lualdi y Goffredo Petrassi.

Al mismo tiempo, la canción italiana y el tango argentino han seguido manteniendo una estrecha relación en cuanto a los temas que se cruzan de un lado a otro del océano. Así es como el escritor Rubén Tizziani, de origen

italiano, expresa esta relación desde una experiencia autobiográfica:

una sensación que me acompaña desde la infancia, cuando en las fiestas que congregaban a mi enorme familia, las canzonetas y el tango se fusionaban en una sola canción, en un solo acento, en un mismo sentimiento del mundo. Una y otro tienes un aire cadencioso, melancólico y hasta, se diría, lastimero. Ambos hablan de las mismas cosas: el viaje, el desarraigo, el paraíso perdido, el desamparo, el amor no correspondido y arrastran un sentimiento trágico de la vida, común a los pueblos del Mediterráneo. Y Buenos Aires y Montevideo participan de ese Mar Mediterráneo sudamericano que es el Río de la Plata. (Tizziani, 113)

La relación entre la tradición familiar y la canción argentina nunca ha cesado, alimentada también por la última oleada migratoria tras la Segunda Guerra Mundial. Entre los cantantes argentinos de origen italiano destaca Carlo (alias Gian Franco) Pagliaro, nacido en Nápoles en 1941 y llegado a Argentina con su familia en 1957. Su repertorio, inicialmente caracterizado por canciones italianas, se desarrolló posteriormente en lengua española, obteniendo gran aceptación en el mercado latinoamericano. En los 70, sin embargo, sus canciones, centradas también en temas sociales y de protesta, sufrieron la censura de la dictadura militar, que le obligó a exiliarse en Venezuela. No fue el único que no tuvo acceso al mercado musical y discográfico argentino. Varios cantantes italianos también sufrieron la misma censura, entrando en una especie de lista negra que sólo salió a la luz en 2009, cuando la hizo pública el Comfer (Comité Federal de Radiodifusión argentino) y entre los cantantes italianos censurados estaban Nicola Di Bari, Umberto Tozzi, Claudio Baglioni, Lucio Battisti e Gino Paoli.

Pero, ¿qué papel juega la música italiana en la Argentina actual? En 2007, la Sociedad Dante Alighieri de Roma hizo circular un cuestionario entre sus numerosos miembros y corresponsales de todo el mundo. En Argentina, la lista de cantantes italianos conocidos y preferidos incluye a compositores clásicos o *evergreen* (Domenico Modugno, Sergio Endrigo, Toto Cotugno, Gianni Morandi, Mina, Adriano Celentano), cantautores (Claudio Baglioni, Edoardo Bennato, Roberto Vecchioni, Riccar-

do Cocciante, Gianna Nannini), figuras internacionales (Luciano Pavarotti, Andrea Bocelli, Zuccherò) y jóvenes promesas como los Negramaro (grupo lanzado en el Festival de Sanremo de ese año). Por supuesto, la ópera y la música sinfónica también siguen siendo muy populares. Es evidente que la encuesta sólo puede dar una idea parcial de la difusión y el conocimiento actuales de las canciones italianas en el extranjero. Y, sin embargo, al menos en lo que respecta a Argentina, la música italiana sigue dando testimonio de la vitalidad de una relación entre dos países que todavía tienen mucho que compartir.

Referencias bibliográficas

- Balmaceda, Gabriel. *Biografía no autorizada de 1910*. Buenos Aires: Sudamericana, 2010.
- Bates, Héctor, Luis Bates. *La historia del tango*. Buenos Aires: Taller Gráfico de la Cía Gral Fabril Financiera, 1936.
- Carella, Tulio. *Tango, mito y esencia*. Buenos Aires: CEAL, 1966.
- Cuneo, Niccolò. *Storia dell'emigrazione italiana in Argentina 1810-1870*. Milán: Garzanti, 1940.
- Franzina, Emilio. «Le canzoni dell'emigrazione». *Storia dell'emigrazione italiana*. I, *Partenze*. eds. Piero Bevilacqua, Andreina De Clementi y Emilio Franzina. Roma: Donzelli, 2001, pp. 537-562.
- Gesualdo, Vicente. «Las bandas militares. El coraje a través del ritmo». *Todo es historia*, n. 133 (junio de 1978), pp. 8-31.
- Gobello, José. *Crónica general del tango*. Buenos Aires: Editorial Fraternal, 1980.
- Guadagnini, Giuseppe. *In America, Repubblica Argentina. Da Buenos Ayres al Capo delle Vergini. Repubblica del Brasile. Da Rio de Janeiro al paese delle Amazzoni*. Milán: Zanoletti & Dumolard, 1892, 2 v.
- Malvagni, Antonino. *Mis treinta años de vida artística en la República Argentina*. Buenos Aires: Talleres Gráficos de la Editorial «Italia», 1931.
- Mascia, Alfredo. *Tango y política*. Buenos Aires: Paidós, 1970.
- Modrich, Giuseppe. *Repubblica Argentina. Note di viaggio da Buenos Aires alla Terra del Fuoco*. Milán: Galli, 1890.
- Musri, F. Graciela. *Músicos inmigrantes. La familia Colechia en la actividad musical de San Juan 1880-1910*. San Juan: EFFHA, 2004.
- Ostuni, Ricardo. *Tango, voz cortada de organito. La inmigración italiana y su influencia*. Buenos Aires: Lumiere, 2005.
- Petriella, Dionisio. *Los italianos en la historia de la cultura argentina*. Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri, 1979.
- Petriella, Dionisio y Sara Sosa Miatello. *Diccionario biográfico italo-argentino*. Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri, 1976.
- Pujol, Sergio A. *Las canciones del inmigrante. Buenos Aires: espectáculo y proceso migratorio. De 1914 a nuestros días*. Buenos Aires: Editorial Almagesto, 1989.
- Ravveduto, Marcello. «Tra Napoli e Buenos Aires: una rotta musicale dell'emigrazione italiana». *Buenos Aires Italiana*. Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Cultural de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2009, pp. 137-148.
- Rebuffo, Luis. *Un inmigrante piemontés en la Argentina, 1904-1987*. Rosario: Ed. La Fiamma, [s.a.], 3 v.
- Rubio, Héctor. «La presencia de la música italiana y de los músicos italianos en el desarrollo de la música en Argentina». *América Latina y la cultura artística italiana: un balance en el Bicentenario de la Independencia Latinoamericana*. Ed. Mario Sartor. Buenos Aires: Instituto Italiano di Cultura, 2011, pp. 403-429.
- Tallón, José S. *El tango en sus etapas de música prohibida*. Buenos Aires: Amigos del Libro Argentino, 1964.
- Tizziani, Rubén. «E la violeta la va, la va... La impronta italiana en el tango». *Il ricordo e l'immagine. Vecchia e nuova identità italiana in Argentina*. Ed. Ilaria Magnani. Santa Maria Capua a Vetere: Edizioni Spartaco, 2007, pp. 105-122.
- Vidart, Daniel. *El tango y su mundo*. Montevideo: Ediciones Tauro, 1967.

El teatro como archivo: los rusos en el Colón de la primera mitad del siglo XX¹

Laura Piccolo*

Recibido: 30.07.2023 — Aceptado: 29.11.2023

Titre / Title / Titolo

Le théâtre Colón comme archive: notes sur la présence des danseurs russes en Argentine lors des tournées des Ballets Russes en 1913 et 1917

The Colón Theatre as an archive: notes on the presence of Russian dancers in Argentina from the Ballets Russes *tournées* (1913 and 1917)

Il teatro Colón come archivio: note sulla presenza di danzatori russi in Argentina a partire dalle *tournées* dei Ballets Russes del 1913 e 1917

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

El ensayo se focaliza en la presencia de la danza rusa en el Teatro Colón de Buenos Aires en la primera mitad del siglo XX y en el rol que la Biblioteca del Colón ha asumido en los últimos años como archivo. Muchas instituciones de conservación y transmisión del patrimonio cultural (teatros, museos, bibliotecas, etc.) han consolidado su dimensión memorial en el tiempo, activando ciertas potencialidades del archivo, entre ellas la de ser a la vez contenido y contenedor de documentos materiales e inmateriales.

En lo que respecta a la danza rusa, la historia del Colón y los materiales conservados en su biblioteca muestran cómo las giras de los Ballets Rusos en 1913 y 1917 iniciaron un fructuoso proceso cultural que marcó el destino del arte coreográfico y musical ruso en las temporadas posteriores del teatro, condicionando la propia recepción de la danza rusa en Argentina y otros países latinoamericanos.

Cet article se concentre sur la présence de la danse russe au Teatro Colón de Buenos Aires dans la première moitié du XXe siècle et sur le rôle d'archive que la Biblioteca del Colón a assumé au cours des dernières années. De nombreuses institutions de conservation et de transmission du patrimoine culturel (théâtres, musées, bibliothèques, etc.) ont consolidé leur dimension mémorielle au fil du temps, en activant certaines potentialités de l'archive, notamment celle d'être à la fois contenu et contenant de documents matériels et immatériels.

¹ El presente ensayo se encuadra en el proyecto internacional «Trans.Arch (Archives in transition. Collective memories and subaltern uses)», financiado por la Unión Europea en el marco de la programación Horizon 2020 bajo el esquema MSCA-RISE.

* Università Roma Tre

En ce qui concerne la danse russe, l'histoire du Colón et les documents conservés dans sa bibliothèque montrent comment les tournées des Ballets Russes en 1913 et 1917 ont engagé un processus culturel fécond qui a déterminé le destin de l'art chorégraphique et musical russe au cours des saisons suivantes du théâtre, conditionnant la réception de la danse russe en Argentine et dans d'autres pays d'Amérique latine.

The essay focuses on the presence of Russian dance at the Teatro Colón in Buenos Aires in the first half of the 20th century and on the role that the Biblioteca del Colón has held in recent years as an archive. Many institutions for the conservation and transmission of cultural heritage (theatres, museums, libraries, etc.) have consolidated their memorial dimension over time, activating certain potentialities of the archive, including that of being both content and container of material and immaterial documents.

As far as Russian dance is concerned, the history of the Colón Theatre and the materials stored in its library show how the *tournées* of the Ballets Russes in 1913 and 1917 started a fecund cultural process that marked the destiny of Russian choreographic and musical art in the theatre's subsequent seasons, conditioning the reception of Russian dance in Argentina and other Latin American countries.

Il saggio si concentra sulla presenza della danza russa al Teatro Colón di Buenos Aires nella prima metà del XX secolo e del ruolo come archivio che la Biblioteca del Colón ha assunto negli ultimi anni. Molte istituzioni preposte alla conservazione e trasmissione del patrimonio culturale (teatri, musei, biblioteche, ecc.) hanno consolidato nel tempo la propria dimensione memoriale, attivando alcune potenzialità dell'archivio, tra cui quella di essere al tempo stesso contenuto e contenitore di documenti materiali e immateriali. Per quanto riguarda la danza russa, la storia del Teatro Colón e i materiali conservati nella sua biblioteca mostrano come le *tournées* dei Ballets Russes nel 1913 e nel 1917 hanno dato inizio a un fecondo processo culturale che segnò il destino dell'arte coreografica e musicale russa nelle stagioni successive del teatro, condizionando la stessa ricezione della danza russa in Argentina e in altri paesi dell'America Latina.

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Historia de la cultura, emigración rusa, Teatro Colón, archivo.

Histoire de la culture, émigration russe, Théâtre Colón, archives.

History of Culture, Russian emigration, Colón Theater, archive.

Storia della cultura, emigrazione russa, Teatro Colón, archivio.

El teatro como archivo

En el escenario heurístico actual, en el que la historia se espacializa y se territorializa (cfr. Lucatti & Treleani 2013, 129 e ss.)², proliferan los lugares de la memoria físicos y digitales. Además, diversos proyectos de desarrollo de instituciones de conservación y transmisión del patrimonio cultural como museos (también en su interesante declinación de casas-museo), bibliotecas o filmotecas consolidan con el tiempo su dimensión memorial, activando algunas potencialidades del archivo, su condición de ser al mismo tiempo contenido y contenedor, de lugar material y a la vez inmaterial, capaz de construir una autonarración de su propia historia³.

En este contexto vivaz, el teatro se configura como un potencial archivo: lugar donde se mira, donde se es espectador (θέατρον de θεάομαι, mirar) en el que el texto

² Véanse también estudios sobre el *spatial turn* como los de Warf&Arias (2009). El mismo archivo se origina como lugar: su etimología remite a ἀρχεῖον, el “palacio del arconte”, probablemente destinado a la conservación de los documentos del magistrado. Desde su origen, el archivo se configura, así como un espacio real y concreto (archivo-sitio), pero también como su contenido (archivo-colección), una colección de documentos públicos y privados, ya sean de un individuo o de un Estado. Para una definición exhaustiva (archivo de colección, archivo de institución y archivo de edificio) véase, por ejemplo, Walne&Saur (1988, 22); Zanni Rosiello (2009, 23).

³ En esta dirección se mueven los estudios actuales, en los que el archivo no debe entenderse únicamente como «un lugar donde se preserva y conserva la integridad y autenticidad de los documentos, enfoque que era propio de la archivística clásica, sino como un productor de significados a través de los documentos históricos», un «medio, por tanto, porque en el paisaje mediático global se insertan sus discursos, y en relación con los documentos mediáticos, los discursos cobran sentido en nuevas porciones enciclopédicas» (cfr. Lucatti & Treleani 2013, 129). Sobre este nuevo enfoque de la archivística y la relación entre valorización y conservación, véase también Zanni Rosiello (2019, 5-14) e Valacchi (2018, 19 e ss). Salvo que se indique lo contrario, las traducciones son mías.

espectacular –presente– (Keir 1980, 39 ss.; De Marinis 1982, 10-11 y 61 ss.) activa el texto teatral –pasado– en el momento de la representación, pero en el que la historia de los textos espectaculares se convierte a su vez en documento de archivo. En realidad, esta función no sólo pertenece al teatro como elemento del texto urbano, como fondo de los textos teatrales, de su puesta en escena y de su recepción, sino también como ‘ficha’ de colección: así aparece por ejemplo el «muro de archivo» del teatro de Afrodiasias en Asia Menor, en el que inscripciones epigráficas en el escenario y en otros elementos arquitectónicos, informan sobre el encargo y el proceso de edificación a través de la transcripción de cartas escritas al emperador, así como otros testimonios grabados en piedra de siglos posteriores que convierten al teatro en un verdadero documento de archivo, en los últimos años también digitalizado, gracias a una serie de proyectos de reconstrucción del teatro y sus ‘textos’ (cfr. Kokkina 2015-2016, 9-55).

En las últimas décadas, sin embargo, muchos teatros de todo el mundo han desarrollado su propia vocación de lugares de conservación, la necesidad de preservar, organizar, pero también contar su memoria. Este trabajo de excavación y recomposición dialoga con la historia a varios niveles, desde la fundación del teatro, su historia, su texto arquitectónico, pasando por su palimpsesto, sus temporadas, sus protagonistas, hasta la irradiación del objeto teatral en la sociedad de su tiempo –noticias, recepción– y del futuro, con numerosos proyectos interactivos y de digitalización.

Desde esta perspectiva, el Teatro Colón de Buenos Aires constituye un objeto cultural privilegiado, un valioso y extenso texto y lugar de memoria. De hecho, aunque no exista un verdadero archivo, toda la institución es, en sí misma, una suerte de archivo contemporáneo. Lo que puede observarse en su decoración interior, en el edificio y su historia arquitectónica, en el público, en el repertorio teatral⁴, en la biblioteca (inaugurada en 1940 a instancias de Ernesto de la Guardia, cuenta con unos 7000 volúme-

⁴ El primitivo Teatro Colón fue inaugurado en 1857 su la Plaza de Mayo, pero fue cerrado en 1888 con el objetivo de construir uno nuevo edificio en funcionamiento a partir de 1892. En realidad, la operación resultó más compleja –y se tiñó de amarillo con el asesinato de los arquitectos italianos– y el teatro no volvió a abrir sus puertas hasta 1908 en la Avenida Nueve de Julio. Para la historia y el repertorio del teatro, véase Caamaño (1969).

nes) y los materiales que conserva, en sus funciones diversificadas (museo de día y sitio de visitas y excursiones; escenario de noche), así como las rutas. Por otro lado, desde el 2017 el Colón ha comenzado a promover proyectos de digitalización de fotografías de escena y programas de sala, pero también de testimonios multimediales (vídeos y audios)⁵.

De las copiosas trayectorias de investigación que se ramifican desde el Colón, este ensayo se centra en las giras de los Ballets Rusos que el teatro acogió en 1913 y 1917. Se trata, en efecto, del principio de un largo y fecundo proceso cultural que signó no sólo el destino del arte coreográfico y musical ruso en las sucesivas temporadas del Colón, como revelan los materiales allí conservados (escritos, fotografías, pero también esculturas), sino su misma recepción en la Argentina y, más en general, en América Latina.

Los Ballets Rusos y Vátslav Nizhinskii

Los Ballets Rusos fueron una importante y famosa troupe de ballet creada en 1909 por el genial empresario Serguéi Diáguilev para las temporadas parisinas al teatro del Châtelet (luego se estabilizó oficialmente como compañía a partir de 1911), que se disolvió tras la muerte de su fundador en 1929, dando origen en todo el mundo a una serie de compañías que mantuvieron el legado diáguileviano⁶. En sus veinte años de existencia, los Ballets Rusos han revolucionado la danza, la música y los decorados, in

⁵ Con una vocación archivística-museística policéntrica, como lo demuestra la sede de Colón Fábrica en La Boca, donde se exponen al público escenografías, trajes de escena, etc. Cfr. <https://teatrocolon.org.ar/es/colon-fabrica> (25.07.2023). La biblioteca de Colón conserva unos 5.000 volúmenes y diversos materiales de archivo (folletos, fotografías, etc.). Parte de la información contenida en este artículo es fruto del trabajo de investigación realizado en esta institución. Quisiera agradecer a la directora, Alejandra Balussi, y a sus colaboradores la disponibilidad que me mostraron durante mi estudio. Sobre los archivos contemporáneos, véanse, por ejemplo, las reflexiones de Pierre Nora (2003, 47-49).

⁶ Sobre las temporadas parisinas véase Faivre (2002, 17-39). Numerosos son los estudios sobre la compañía, además de los textos citados en este ensayo y las memorias de los bailarines, cabe destacar el trabajo de Lynn Garafola (1989). Sobre las compañías que surgieron tras la muerte del gran empresario, véase por ejemplo el destino de los Ballets Russes del coronel W. de Basil que tanto éxito tuvieron también en América Latina (cfr. Sorley Walker 1983, García-Márquez 1990).

general el arte y la cultura de muchos países sino al condicionar la moda, como revela, por ejemplo el renacimiento del orientalismo en el siglo XX⁷.

Inicialmente, el genial empresario reunió a su alrededor a los mejores talentos del Mariinskii y el Bolshoi, en un proyecto que a lo largo de los años ha contado entre sus filas con bailarines rusos y extranjeros, envueltos en el deseo de Diáguilev de impulsar el arte ruso en el extranjero. El promovió de hecho una visión del Ballet como espectáculo de arte total, en el que no sólo se funden en escena la coreografía y la pintura, sino que se entrecruzan y dialogan algunas de las voces más significativas de la vanguardia artística y musical europea: Natáliia Goncharóva, Mijaíl Lariónov, Jean Cocteau, Pablo Picasso, Fortunato Depero, Giacomo Balla, Henry Matisse, Igor Stravinski, Serguéi Prokófiev, Erik Satie, Ottorino Respighi y mucho más, hasta la colaboración con Coco Chanel. Diáguilev confió en la dirección artística de Lev Bakst, los decorados y el vestuario de Aleksandr Benua y la coreografía de Mijaíl Fokin. Junto a bailarinas como Anna Pávlova, Tamára Karsávina, Ida Rubinstéin y Lidíia Lopújova, Diáguilev promovió la danza masculina. La estrella de los Ballets Rusos, al menos hasta la gira sudamericana de 1913, fue Vátslav Nizhinskii (1890-1950). De origen polaco, nacido en Kiev, Nizhinskii había comenzado sus estudios en 1900 en la Escuela del Ballet Imperial del Teatro Mariinskii, donde se perfeccionó con Enrico Cecchetti y con otros importantes coreógrafos. Ya en estos años se puso de manifiesto su habilidad, sobre todo en el trabajo en punta de pie, poco frecuente en la época, así como su elevación y expresividad. Su destino quedó sellado con su encuentro con Diáguilev, quien lo transformó en su 'criatura', tanto en un sentido privado (al convertirlo en su amante), como en un sentido artístico (al implicarlo en las temporadas

⁷ Como el redescubrimiento de *Las mil y una noches* y de su protagonista, Scheherzade, que «hizo un retorno espectacular en la Europa del siglo XX, agitada por revoluciones de todo tipo [...]: aturdida por la idea de progreso, cayó por casualidad como rehén en manos de dos artistas rusos, Diáguilev y Nizhinskii» (Mernissi 2006, 55). También son responsables de la difusión del estereotipo de la mujer oriental en el cine estadounidense, así como del cuidado del cuerpo «ricamente cultivado en *Las mil y una noches*, que muestran a hombres y mujeres dándose largos baños y perfumándose por placer» (Ibid., 59).

rusas en París)⁸. Expulsado del Mariinskii a causa de un escándalo, Nizhinskii se incorporó definitivamente a la compañía de Diáguilev, convirtiéndose en la encarnación misma de las nuevas coreografías de Fokin, como *Petrushka*, con música de Stravinskii, y pronto se dedicó a la coreografía. Como observa Caterina Di Rienzo, en pocos años Nizhinskii «subvierte todos los cánones del ballet clásico en los que se formó [...]. Inventa un lenguaje radical y original en el que, gracias a sus códigos gestuales, deconstruye la misma forma corpórea, puesta al margen de los estilos tradicionales de ballet, en una identidad ambivalente y proteiforme en la frontera entre animal-hombre-dios-andrógino» (Di Rienzo 2022, 28). De hecho, Diáguilev, con sus coreógrafos y bailarines, emancipó la danza masculina. Incluso en la década de 1910, en muchos países los papeles masculinos eran interpretados por las bailarinas más altas y corpulentas, y los espectadores se habían acostumbrado a la práctica del *travesti*⁹. La liberación de la danza de los hombres implicó también la de las bailarinas, ‘prisioneras’ no sólo del tutú, sino de los papeles masculinos. Como observa Patrizia Veroli: «una cara poco agraciada, una estatura fuera de lo común, cualidades como la destreza física, la fuerza, e incluso aptitudes psicológicas para determinados papeles decidieron una asignación de tareas, que no fue definitiva, si bien es cierto que algunas bailarinas [...] acabaron especializándose en el *travesti*» (Veroli 2001, 36).

Cuando el público acudió al teatro y se encontró con danzadores como Nizhinskii, la plasticidad de su cuerpo hasta entonces desconocida en escena se enfrentó a una auténtica revolución suportada también por el vestuario en la escena, «nuevo centro ‘erótico’ del ballet» (Veroli 2001, 32)¹⁰.

⁸ Recuerda Bronislava Nizhinskaia, que entre los dos se estableció una especie de relación matrimonial, sellada por un anillo de zafiro de Cartier, el primer regalo de Diáguilev a Nizhinskii, de quien se separaba «only just before going on stage for a performance» (Nijinska 1992, 278). Sobre esta relación y su vida del bailarín, véase también Trombetta 2008, 57 y ss.

⁹ Ya en las temporadas rusas en el Chatelet, «los parisinos habían olvidado que la danza también es un arte viril» (Pastori 1997, 14).

¹⁰ La consecuencia del olvido de los hombres en el escenario fue la falta de generaciones de bailarines. Fokin, cuando preparaba los ballets Cléopâtre y Shéhérazade para La Scala de Milán en 1911, fue impresionado por la falta de preparación de los hombres: «Los hombres no saben absolutamente nada, tuve convertir el escenario en una clase de danza» (Fokin 1962, 341).

Las radicales innovaciones escénicas y coreográficas de los Ballets Russos están también relacionadas a diversos escándalos que encontraron eco en distintos países. Así en 1912 el público parisino, uno de los más refinados y receptivos de la época, abierto a las novedades de la escena cultural, sin embargo, se quedó asombrado y escandalizado por el final de *La siesta del fauno*, prima coreografía de Nizhinskii, inspirada en el poema homónimo de Stéphane Mallarmé con música de Claude Debussy, en cuyo final el fauno-Nizhinskii hace la mímica de la masturbación con movimientos entrecortados y sincopados¹¹. El 30 de mayo, Gaston Calmette, director de *Le Figaro*, publicó en primera página un breve editorial en el que anunciaba que había «suprimido» la reseña de Robert Brussel sobre el espectáculo de los Ballets Russos:

espero que todos los lectores de *Le Figaro* que estuvieron ayer en el Châtelet estén de acuerdo conmigo si protesto contra el espectáculo demasiado especial que se suponía que se nos iba a presentar como una producción profunda, perfumada de arte precioso y poesía armoniosa! Los que nos hablan de arte y poesía en relación con este espectáculo se burlan de nosotros. [...] Tuvimos un fauno indecoroso con viles movimientos de bestialidad erótica y gestos de pesada desvergüenza (Calmette 1912, 1).

Sin embargo, algunos espectadores y artistas apreciaron la novedad. Auguste Rodin en *Le Matin*, escribió una suerte de apología entusiasta del fauno y de su creador, subrayando la «perfección de su físico, la armonía de sus proporciones y el extraordinario poder de redimir su cuerpo flexible para interpretar los sentimientos más diversos» (Rodin 1912, 1). A pesar de los escándalos el bailarín era hoy un icono de la danza y del gusto, retratado por varios artistas –empezando de Rodin mismo– especialmente después que, en 1913, los Ballets Russos estrenaron en *La consagración de la primavera* de Stravinskii.

¹¹ En representaciones posteriores, el fauno en el final simplemente duerme. Sobre esta coreografía véanse por ejemplo Messina (1998).

Le tournées dei balets rusos in Sudamerica (1913, 1917)

Terminada la temporada europea, en agosto los Ballets Rusos se embarcaron hacia América del Sur en el trasatlántico Avon. La llegada a Buenos Aires había sido anticipada por la noticia del toto vendido en el Colón (cfr. Moséjkina 2012, 239) y por varios artículos de prensa¹². Todavía el público argentino no abría la posibilidad de conocer Diáguilev, porque sufría el mareo y tenía, como recuerda Lidija Sókolova, un verdadero terror al agua¹³. Para Nizhinskii esto significó un largo periodo sin su Pigmalión, empresario y sobre todo amante celoso y posesivo. Ya que habían pasado cinco años prácticamente siempre juntos. Diáguilev no sólo se ocupaba de los encargos de Nizhinskii, sino también de la gestión de sus finanzas, sus afectos, en definitiva, lo controlaba en todos los aspectos de su vida, así como recuerda Sókolova «era extraño pensar en Nijinsky viajando sin él» (Sokolova 1989, 48). En realidad, la extrañeza de la gira aún no se había manifestado. Sin embargo, lo que la hizo memorable fue el impensable casamiento del protegido de Diáguilev con una desconocida elegida en la compañía en el último momento. De hecho, algunos de las bailarinas de la troupe no querían hacer la travesía¹⁴, así que se reclutó a principiantes, incluida la joven condesa húngara Rómola Púlszky (1891-1978), hija de la actriz Emilia Márkus. Tras verlo bailar en Budapest en 1912, Rómola abandona a su novio y comienza a alimentar su pasión por Nizhinskii, rozando la obsesión (podríamos considerarla una *stalker ante litteram*): hace todo lo posible por acercarse a la compañía, toma clases de Cecchetti, le seguía a todas partes, incluso

intentando, como ella misma cuenta, que Diáguilev no se fijara en ella. La admiración por el talento de Nizhinskii no explica la adoración y la obstinada determinación de Rómola¹⁵. Por su parte, Nizhinskii la ignoró durante mucho tiempo: se la presentó varias veces y varias veces no recordaba haberla conocido.

La travesía oceánica fue, por tanto, una oportunidad de oro para Rómola: tuvo Nizhinskii a su disposición sin la engorrosa presencia de Diáguilev, como ella misma escribió: «Ahora ha llegado el momento de mi buena o mala suerte. Veintidós días entre Océano y cielo... ¡sin Diáguilev! Esta vez no podrá escapárseme [...] al desembarcar estaré en pleno flirteo [...]. Lo que quiere una mujer, Dios lo quiere también» (R. Nijinsky 1944, 178). Pero Nizhinskii, incluso a bordo, siguió ignorándola y el asunto se asemejaba ya a una tragicomedia: tras cruzar la línea ecuatorial, alguien propuso de nuevo presentársela a Nizhinskii, pero Rómola se enfureció y se negó: «No quiero y no voy. Estoy harta. Le he sido presentada ya Dios sabe cuántas veces y el aún no sabe que estoy en este mundo» (R. Nijinsky 1944, 184). Siguió días en los que el bailarín no la tomó en cuenta hasta que Rómola recibió... una inesperada proposición de matrimonio de Nizhinskii, traída de vuelta por el barón Dmitrii Gunzburg, financiero de los Ballets Rusos, que a ella le pareció una burla cruel¹⁶ hasta que el propio Nizhinskii, hacien-

¹⁵ Como observa Ostwald, es probable que la propia Rómola tuviera su propia ambigüedad sexual (reprimida durante muchos años y que sólo experimentó tras la enfermedad manifiesta de Nizhinskii), además de sentir una admiración exaltada y sincera por el talento del bailarín y quizás también impulsada por un fuerte sentido maternal, cfr. Ostwald 1991.

¹⁶ «- Rómola, venga usted un momento. Tengo que hablarle [...] ya que Nijinsky no puede hablarle, a causa de su desconocimiento del idioma, me ha encargado que le pida su mano.

Cambiamos una mirada y por fin, yo estallé:

- ¡No! ¡Verdaderamente, Dimitri Nicolaevich, esto ya es demasiado fuerte...! ¿Cómo se atreve usted...?

Con las mejillas coloradas de vergüenza e ira, y con las lágrimas en los ojos, me refugié corriendo en mi camarote, donde me encerré durante el resto del día.

¿De modo que ya todo el mundo se burlaba de mí...? ¡Que broma de tan pésimo gusto!» (R. Nijinsky 1944, 187). Pero no se trataba sólo del «desconocimiento del idioma», Benois recuerda en efecto que Nizhinskii «rara vez abría la boca para hablar, ruborizado, confuso y silencioso. Y lo que aún a veces emitía, decididamente nada sobresalía de los pocos discursos sencillos que se oían de sus camaradas. Incluso cuando más tarde Nizhinskii, bajo la celosa tutela de Diáguilev, obtenía algunas opiniones sobre cuestiones generales y alguna información sobre arte y a veces se atrevía a expresarlas, siempre resultaba algo aburrido y confuso» (Benue 1980, 2, 507). Probablemente, Gunzburg no se debía llevar por el romanticismo, sino también por razones económicas, ya que era el financiero de Diáguilev y quería que Fokin volviera a la compañía, lo

¹² «Dentro de poco el escenario de nuestro teatro Municipal [...] se abrirá a espectáculos de innegable interés, por ser multiformes y complicados [...] nos referimos a la temporada de ballets rusos que [...] viene a ofrecer al público bonaerense la novedad artística de mayor relieve en Europa en estos últimos años» (Anónimo 1913, 16).

¹³ «Diáguilev tenía terror al mar, así que de verdad no nos sorprendió que no nos acompañara en la gira» (Sokolova 1989, 48). Sobre la gira de los Ballets Rusos, véase también Fraser (1982, 11-23); Moséjkina 2012, 238-246; Piccolo 2020, 239-255 y Gonzáles 2021, 1-16.

¹⁴ Junto a Nizhinskii, participaron en la gira, entre otros: Serafima Astaféva, Adolf Bolm, Enrico Cecchetti, Sofía Fiódorova, Margarita Fróman, Aleksándr Gavrílov, Tamára Karsávina, Aleksándr Kochetóvskii, Nikolái Krémniev, Bronisláva Nizhinskiaia, Mariña Pilts, Aleksándra Wasiléwska. Director artístico fue Lev Bakst, cfr. *Programmas del Colón*, 1913, n. 1587 (Biblioteca del Teatro Colón); cfr. también Caamaño 1969, 41.

do la mímica de ponerle un anillo en el dedo anular, le farfulló en francés: «Mademoiselle, voulez-vous, vous et moi?». Probablemente, Nizhinskii aprovechó, aconsejado por algunos miembros de la compañía, la oportunidad de desvincularse de Diáguilev (se tenga en cuenta que, debido a los costes de la temporada londinense en vísperas de la partida hacia Buenos Aires, Diáguilev prácticamente no pagó a Nizhinsky). El anuncio del casamiento fue hecho por Gunzburg, durante una etapa en Río. Recuerda Grigóriev «nos lo tomamos a broma: sonaba demasiado improbable para ir en serio» (1953, 57) pero también, añade Sókolova «los demás pensábamos que era trágico y temíamos las reacciones de Diáguilev» (1989, 49)¹⁷. Se casaron por civil con testigos probablemente desconocidos y dieron como domicilio el hotel Majestic, donde se alojaba la compañía, en Avenida de Mayo. El matrimonio religioso se celebró el 10 de septiembre en la iglesia de San Miguel Arcángel, con una ceremonia mitad en latín y mitad en español¹⁸.

La noticia del casamiento fue para el empresario y amante abandonado, una «herida terrible» (Fedorovski 2002, 93) e irremediable: Nizhinskii fue licenciado, oficialmente porque se negó a exhibirse en Río, pero, todo el mundo leyó otra cosa en el seco telegrama de Diáguilev. Sin embargo, sus caminos volvieron a cruzarse. En 1916, Diáguilev le liberó de su internamiento en Hungría con un encargo para hacer una gira por Estados Unidos y, al año siguiente, Nizhinskii participó en la segunda gira de los Ballets Rusos por América del Sur.

Volviendo a la gira de 1913, en total duró más de dos meses con más de treinta representaciones en teatros de Argentina, Brasil, Uruguay y la participación de más de

setenta artistas. En el Colón, los Ballets Rusos actuaron durante cerca de un mes con dieciocho espectáculos (cuatro más de los programados)¹⁹.

Las primeras funciones fueron en Montevideo, luego en el Teatro Municipal de Río de Janeiro y de São Paulo, y finalmente en el Colón. Según los recuerdos de sus compañeros de viaje, Nizhinskii empezaba a mostrar signos de desequilibrio; la prueba es su colaboración con Ricardo Güiraldes y Alfredo González Garaño. De hecho, los dos conocidos exponentes del modernismo argentino le proponen a Nizhinskii *Caaporá*, una coreografía de temática indigenista con el objetivo, como observa Maria Elena Babino, «de instalar un mito indígena en el contexto de la vanguardia» (2010, 10). Ambos habían asistido a representaciones de los Ballets Rusos en París, impresionados sobre todo por los decorados de Bakst, y de hecho pensaron en una coreografía de Nizhinskii, que también propuso incluir Stravinskii en el proyecto para la música.

El ballet no llegó a realizarse debido al estado de salud de Nizhinskii, que abandonó definitivamente los escenarios en 1919, preso de crisis nerviosas cada vez más frecuentes. A los pocos días de casarse con Rómola, Nizhinskii parece renunciar a una parte importante de sí mismo. Así que su mujer no fue probablemente capaz de aceptar la identidad bisexual de su marido. A esto se suma el internamiento de Nizhinskii en Hungría durante la Primera Guerra Mundial. Diáguilev le salvó, pero algo parece romperse en él. Tenía obsesiones y fobias (como las trampillas en el escenario) que le llevaron a una crisis nerviosa en 1919, a una sucesión de hospitalizaciones y de cuestionables diagnósticos (paranoia, depresión, esquizofrenia, demencia precoz, etc.), para lo que se sometió a todo tipo de tratamientos «desde el reposo, pasando por ejercicios relacionados con su actividad profesional y su estilo de vida, sedantes y otros medicamentos, psicoterapia (de simple apoyo o analítica), cuidados de enfermería a domicilio y hospitalización, hidroterapia y descargas de insulina» (Di Rienzo 2022, 22-23). «Me he dicho que estoy loco. Yo pensaba que estaba vivo. No me dejaban en paz» (Nijinsky 2003, 167), así escribió Nizhinskii en

cual era irreconciliable mientras Nizhinski estuviera allí. Ésta es también la opinión de Nizhinskaia (1992, 474).

¹⁷ Sobre este tema Sókolova ofrece más detalles en una entrevista de John Drummond (cfr. 1998, 146-147).

¹⁸ Una copia de las actas matrimoniales (civil y religiosa) se conserva en la Biblioteca del Colón (Espero la colocación), y algunas fotos de los recién casados se publicaron en la revista *Cava y Caretas* (*Casamiento* 1913). También se informa de la noticia con un breve comunicado de un enviado de *La Mañana*: «Un colega de la tarde al dar cuenta del matrimonio de Nijinski, dice lo siguiente: “Y he ahí casado al bailarín que despreció en París nombres nobiliarios y fortunas que se le ofrecían, seducidos por su talento y por la sugestión de lo exótico de su arte. Cuando se sepa allá la noticia, causará incalculables decepciones. También aquí, entre nosotros, desde ayer existe más de una desilusionada» (12 de septiembre 1913, s).

¹⁹ En particular en el Colón, la compañía actuó durante 18 días entre septiembre y octubre (véanse Caamaño, 1969).

1919 cuando empezó a llevar sus famosos diarios que, como es sabido, fueron ‘purgados’ por su mujer de muchas partes relacionadas con la sexualidad. Como si Rómola necesitara, después de haber borrado una parte del alma de la vida cotidiana de su marido, borrarla también de la memoria y de cualquier posibilidad de registro²⁰. No fue hasta 1995 cuando Tamara, la hija de Nizhinskii, permitió la publicación íntegra de todos los cuadernos, consintiendo así acceso a una memoria negada pero también al arte literario de Nizhinskii, que empezó a escribir precisamente cuando ya no podía bailar²¹.

La danza rusa al Colón

La presencia de los Ballets Rusos, como ya ocurría en varios países europeos, contribuyó también en los de América Latina a una revolución coreográfica y artística en general, estimulando la búsqueda de espectáculos innovadores sobre el modelo de Diáguilev para las programaciones teatrales. En el Colón de Buenos Aires, en particular, en los años siguientes, la danza fue estrechamente asociada a esta herencia²².

Ese mismo año, 1917, el público porteño asistió a las funciones de la compañía de Anna Pávlova en *Fausto* de Gounod en el Colón y a sus ballets presentados en el Teatro Coliseo: en esta ocasión, con Lavréntii Novikov, su *partenaire*, presentó por primera vez en Argentina (donde volverá también en 1928) la coreografía *La Muerte del cisne* de Fokin. Sin embargo, tanto la presencia anterior de los bailarines italianos como las actuaciones de los Ba-

llets Rusos o de bailarines vinculados en cierta medida a la ‘criatura’ diágileviana, como Pávlova, fueron episódicas en estos años, careciendo de hecho de cuerpo de baile y de escuela teatral.

Además, entre 1920 y 1925, actuaron en el Colón varios bailarines rusos –Piotr Mijáilovski, Véra Grabinskaia, Ricardo Nemanoff, Márina Oleneva, Aleksándr Iakovlev– que no sólo representaban la idea misma de la danza en el escenario tras la revolución de Diáguilev, sino que «incitó a las autoridades, y a los allegados del Teatro, a formar la primera Compañía de la Sala de Plaza Lavalle» (Destaville 2005, 20), cuyo primer director fue Adolf Bolm. El primer espectáculo presentado fue *Petrúška*. Aunque se trataba de una paráfrasis coreográfica adaptada a un cuerpo de baile no comparable al de los bailarines de Diáguilev, la elección de Bolm «significaba una clara identificación con el ideario de Fokin, y del propio Ballet Russes» (Ibid., 21). Para América Latina, se trataba de una novedad absoluta. Incluso dentro del teatro había un espacio dedicado exclusivamente a la danza, la ‘rotonda’, ovalado en el subsuelo del Colón. La composición social y profesional de esta primera compañía era heterogénea: muchas habían estudiado con rusos emigrados que habían actuado o no en el teatro²³, pero en general la danza seguía considerándose una práctica ambigua, y las bailarinas, mujeres de dudosa reputación (sin pensar siquiera en la danza masculina). Destaville observa: «Lamentablemente, los prejuicios de la época determinaron que muchos padres no permitieran que sus hijas (¡cuanto menos los hijos...!) ingresaran a una Compañía destinada al arte de la danza» (2005, 22)²⁴.

La danza seguía siendo algo que se cultivaba en casa, a lo sumo en un pequeño círculo de personas, pero no en el teatro. La emancipación del arte de Terpsícore en Argentina, como en otros países latinoamericanos, se produjo gra-

²⁰ Sobre el importante, pero a veces intrusivo papel de las mujeres en la gestión de la memoria pública de los hombres, Caterina del Vivo observa: «Son precisamente las mujeres las que, con el tiempo, se revelan como las guardianas más puntuales, las vestales más rigurosas y ordenadas de los archivos ajenos, con todos los méritos y riesgos que ese compromiso conlleva. De su intervención depende una primera reorganización de la memoria y una primera idea pública de un archivo familiar o privado. A menudo quedan rastros de esas presencias: títulos manuscritos, anotaciones de diversa índole; en otros casos es mucho más difícil definir el alcance y la consistencia de la intrusión de manos femeninas en el taller del escritor o del artista» (del Vivo 2001, 9).

²¹ Para Nizhinskii escribir es un proceso ‘muscular’ como la danza: «No puedo escribir rápido, pues se me cansan los músculos» (Nijinsky 2003, 246). Sobre esto tema véanse Abassade (2002) y también Trombetta (2008, 229-243).

²² Desde su fundación, aunque todavía no existía una compañía de ballet estable, eran a menudo los bailarines italianos de la Scala de Milano quienes animaban a los intermediarios del ballet (cfr. Destaville 2005, 17).

²³ La inmigración rusa en el país (de ciudadanos primero del Imperio Ruso, luego de la Unión Soviética y finalmente de la Federación Rusa) es una de las más importantes de Sudamérica. Iniciada ya a finales del siglo XIX, cuenta con varias oleadas entre las que destaca la que tuvo lugar tras el inicio de la guerra en Ucrania, el 24 de febrero de 2022. Después de la revolución de 1917, artistas y bailarines encontraron un terreno fértil en los países donde los Ballets Rusos de Diáguilev actuaron con éxito, también en América Latina. Sobre la inmigración rusa véanse Necháev (2010) y Ehrenhaus&Garrido (2012).

²⁴ Sobre la danza en Argentina véanse por ejemplo Malinow (1963).

cias a la actividad de bailarinas, profesoras y coreógrafas rusas que despejaron la imagen estereotipada y ambigua de las danzarinas, pero también la de la danza masculina.

Una figura fundamental en este proceso fue sin duda Bronisláva Nizhinskaia, hermana de Nizhinskii y, como él, alumna del Mariinskii de San Petersburgo y luego bailarina y coreógrafa (una de las primeras mujeres dedicadas a este papel) en los Ballets Rusos. Llamada en 1925 para sustituir a Bolm, Nizhinskaia se convirtió no sólo en coreógrafa de la Compañía, sino también en directora de la primera escuela de danza del teatro. En 1928 fue sustituido por otro 'héroe' des Ballets Rusos, Boris Románov, que también trabajó con su esposa, Eléna Smirnová, la última primera bailarina del Mariinskii, que murió en Buenos Aires y en 1934 y a quien el Colón dio el nombre de un prestigioso premio para los alumnos más prometedores.

En los años posteriores, además de las giras esporádicas de bailarines rusos, la atención se centró en una de las compañías más significativas e importantes que habían surgido tras el norte de Diáguilev, la de los Ballets Russes del coronel W. de Basil (después Original Ballet Russes), que no sólo permaneció en Latinoamérica durante cinco años, sino que se quedó durante tres años en Buenos Aires, y en el Colón fue parte de Cuerpo de Baile estable, creando una sinergia argentino-rusa aún más estrecha (la compañía también incluía a Savva Andreév, hijo del escritor Leonid, y a Tatiána Leskóva, la bisnieta de Nikolái, también escritor).

Muchos de estos bailarines y coreógrafos, siguiendo el ejemplo de Nizhinskaia y Románov en el Colón, permanecieron de hecho en Sudamérica durante muchos años y ligaron indisolublemente su destino al nacimiento y desarrollo de la danza en diversas naciones: así Leskóva se instaló en Río (cfr. Braga 2010), Dmitrii Rostoff en Lima (cfr. Piccolo 2009, 2016, 239-255), Paul Petroff, Tamára Tumánova (Tumašvili) y Tamára Grigórieva en Argentina. A ellos se suman bailarines extraños a la herencia de Diáguilev (pero que explotaron su aura en cierto modo) como Ileána Leonidoff, pionera de la danza en Bolivia y Ecuador (cfr. Piccolo 2009, 2016), y Maria Oléneva en Brasil.

Junto a esto comienza a surgir otro fenómeno, la proliferación de falsas compañías (el propio Leonidoff había fundado los 'Balli Russi... Leonidoff' en Italia, confundiendo a menudo a los espectadores) y la de falsos rusos. La *boutade* ya fue utilizada por Diáguilev, piénsese en Paul Petróv (seudónimo de P. Pedersen) pero también durante las giras por América Latina a los bailarines Elsa García Gálvez y Luis Trápaga respectivamente convertidos en Alexándra Golóvina y Louis Trefilov. Y en años posteriores la bailarina danesa Nina Rigmor Strom fue 'rebautizada' como Nina Stróganova en los Ballets rusos de Montecarlo por Miasin y Bloom en un restaurante, en honor al famoso estofado ruso. En resumen, 'ruso' se convirtió en sinónimo de calidad artística, hasta el punto de que se explotó en diversos contextos, como Nórka Rússkaia (literalmente 'visión ruso'), seudónimo de la bailarina suiza Delia Franciscus, que danzó la noche del 4 de noviembre de 1917 vistiendo una capa transparente en el cementerio de Lima (cfr. Stein 1989).

Un último aspecto a considerar: los ballets rusos fueron una enzima catalizadora no sólo de la liberación del cuerpo femenino del tutú, sino de una visión de la danza como actividad formativa para jóvenes doncellas. Una danza que, sin embargo, no tenía motivos para incluir una exhibición pública del cuerpo, y menos todavía la del cuerpo masculino. En el Colón estas 'transgresiones' se aceptaron de manera muy temprana. Aunque, en países como Ecuador por ejemplo hubo que esperar hasta los años 60 y la lucha de Leonidoff que ya había introducido las clases de danza masculina con sensación en Italia en 1927 y que utilizó este modelo 'italiano' en varios países entre ellos Bolivia y sobre todo Ecuador en Gyaquil (cfr. Piccolo 2009).

Conclusión

La reconstrucción de la historia de la danza rusa en el Colón en la primera mitad del siglo XX, aunque aún no concluida, permite hacer algunas consideraciones preliminares sobre diversos aspectos de este fenómeno, co-

menzando por el papel pionero de los Ballets Rusos como agentes revolucionarios del concepto mismo de danza y, en un sentido más amplio, de espectáculo teatral en toda América del Sur, orientando el gusto de generaciones de espectadores. Gracias a la línea y la ideología abrazadas por el Colón *in primis*, el nacimiento de las escuelas o academias, así como del cuerpo de baile, está indisolublemente relacionado con el legado de Diáguilev en América Latina. Los aportes coreográficos, pedagógicos y performativos de los artistas rusos –por no hablar de lo musical, basta pensar en la presencia de Stravinskii– también dieron lugar a colaboraciones y sinergias con los exponentes de la vanguardia como demuestra el proyecto, aunque no realizado, de *Caaporá*. A esto se añade el impulso catalizador en la emancipación de género tanto en la danza femenina como en la masculina.

Un último aspecto, no menos importante, es la construcción de una comunidad migrante. Pues Los Ballets Rusos funcionaron en muchos casos una segunda o tercera patria para los rusos que huyeron de su país tras la revolución de 1917 y en los años posteriores. Desde este punto de vista, la tarea de conservación de los materiales emprendida por muchos teatros representa un elemento significativo para la reconstrucción no sólo de las biografías de los bailarines y coreógrafos del Imperio Ruso y de la Unión Soviética, sino también para una gestión de la memoria de la identidad de la diáspora rusa y de su herencia artística en distintas regiones. El Colón es así un lugar único de memoria, por la historia de las temporadas, por la escuela y el cuerpo de ballet, por haber albergado a los bailarines de la diáspora diáguileviana, sino también por ser un singular archivo de la importante presencia rusa en Argentina y por haber conservado fragmentos de una memoria dispersa en varios países que nos permite dar un rostro completo a estos protagonistas, confirmar su identidad en algunos casos, reconectar los hilos cortados los sucesivos desplazamientos y devolver a los herederos fragmentos de su propia historia familiar²⁵.

Por otra parte, el trabajo en curso de digitalización multimedia (textos, imágenes, video y audio) convierte al

Colón no sólo en un teatro, sino en un verdadero archivo destinado tanto al «almacenamiento» de materiales como también a su «transmisión» (Ernst 2002, 475-484). Esto, unido al ambicioso proceso de autonarración emprendido por el teatro en las últimas décadas, nos presenta al Colón como un lugar privilegiado de observación y reflexión sobre el «cambio de paradigma» (Rosiello 2009, 43 y ss.) que supone el propio concepto de archivo en el siglo XXI.

Bibliografía

- Abassade, Madeleine. *Danser l'imprévu – Une lecture politique et sensible des Cahiers de Vaslav Nijinski*. Dijon: Presses du Réel, 2022.
- Anónimo. «Los Ballets Rusos». *La Nación*, 9 de agosto de 1913, p. 16.
- Babino, María Elena. *Un ballet indígena en la modernidad*. Ricardo Güiraldes & Alfredo González Garaño. Caaporá. *Un ballet indígena en la modernidad*, estudio crítico a cargo de María Elena Babino, Buenos Aires: Banco Galicia – van Riel, 2010, pp. 9-25.
- Benua, Aleksandr. *Moi vospominaniia v piati tomaj*. Moskva: Nauka, 1980.
- Braga, Suzana. *Tatiana Leskova: uma bailarina solta no mundo*. Rio de Janeiro: Globo, 2010.
- Caamaño, Roberto. *La historia del Teatro Colón 1908-1968*, 3 vol. Buenos Aires: Editorial Cinetea, 1968.
- Calmette, Gaston. «Un faux pas». *Le Figaro*, 30.5.1912, p. 1.
- «Casamiento del bailarín Nijinsky». *Cara y Caretas*, 20, 9, 1913, s.p.
- Del Vivo, Caterina. *Di luce schermata*. L. Melosi, *Profili di donne. Dai fondi dell'Archivio Contemporanei Gabinetto G.P. Vieusseux*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2001, pp. 7-9.
- De Marinis, Marco. *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*. Milano: Bompiani 1982.
- Di Rienzo, Caterina. «Potresti cadere nell'aria. Nijinsky, i diari di una salvezza impossibile». *Amalgama*, 2, 2022, pp. 27-37.

²⁵ Así por ejemplo los herederos de Rostoff y Leonidoff (Golubinov 2016, 27-57; Tókareva 2014, 39-52).

- Destaville, Enrique Honorio. «Un poco de historia sobre el ballet estable del teatro Colón». *Memoria y presente del Ballet del Teatro Colón 1925-2005*. Buenos Aires: ed. Teatro Colón, 2005, pp. 17-97.
- Drummond, John. *Speaking of Diaghilev*. London-Boston: Faber and Faber, 1998.
- Ehrenhaus, Sofía & Garrido, Marcela. *La inmigración rusa en la Argentina*. Buenos Aires: Museo Roca, 2012.
- Faivre, Patricia. *Les saisons russes au théâtre du Châtelet*, photographies de M.-N. Robert, préface de J.P. Brossmann et V. Gergiev. Paris: Théâtre du Châtelet/Magellan & CIE, 2002.
- Fedorovski, Vladimir. *L'histoire secrète des Ballets Russes. De Diaghilev à Picasso, de Cocteau à Stravinsky et Nourejev*. Paris: Editions du Rochers, 2002.
- Fokin, Mijail. *Protiv techeniia. Vospominaniia baletmeistera. Stati, pisma*. Leningrad-Moskva: Iskusstvo, 1962.
- Fraser, John. «The Diaghilev Ballet in South America: Footnotes to Nijinsky, Part One». *Dance Chronicle*, 5, 1, 1982, pp. 11-23.
- Golubinov, Viktor Vladimirovich. «Artist i pedagog Russkogo Baleta Dimitri Rostov (D.N. Kulchitskii): 'Bog nagradil menia dovolno poriadochnymi artisticheskimi sposobnostiami'». *Liudi i sudby Russkogo Zarubezhia. Vyp. 3*. Ot. red. Andrej B. Efimov&Elena M. Mironova. Moskva: Institut vseobshchei istorii RAN, 2016, pp. 27-57.
- González, Ignacio. «De sincronías culturales y públicos conquistados: las presentaciones de Les Ballets Russes en el Teatro Colón de Buenos Aires (1913 y 1917)». Texto de la conferencia *XXVII Jornadas Nacionales / Internacionales de Teatro Comparado*, 30 de nov. al 3 de dic. de 2021, pp. 1-16.
- Garafola, Lynn. *Diaghilev's Ballets Russes*. New York-Oxford: Oxford University Press, 1989.
- García-Márquez, Vincente. *The Ballets Russes. Colonel de Basil' Ballets Russes de Monte Carlo 1932-1952*. New York: Alfred A. Knopf, 1990.
- Grigoriev, Sergei Leonidovich. *The Diaghilev Ballet 1909-1929*. Transl. by Vera Bowen. London: Constable, 1953.
- Kokkina, Christina. «The design of the "archive wall" at Aphrodisias». *Texnîpîa*, 13, 2015-2016, pp. 9-55.
- Lucatti, Edoardo & Treleani, Matteo. «Fare presente. Per una semiotica dell'archivio». *Versus. Quaderni di Studi Semiotici*, 116, 2013, pp. 129-148.
- Malinow, Inés. *Desarrollo del ballet en la Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1963.
- Mernissi, Fatema. *L'harem e l'Occidente*. Trad. di R.R. D'Acquarica. Firenze: Giunti, 2006.
- Messina, Roberto. *Ritratto di Nižinskij da fauno. Poesia, arte, musica, danza, décor, costumi, moda*. Rieti: Comune di Rieti, 1998.
- Moséikina, Marina Nikoláevna. «Russki balet S. Diaguileva v Latinskoi Amerike». *Sled pozara v Rusiia. Ruskata emigrantska literatura i izkustvo v evropeiski kontekst. Nauchno i kulturno nasledstvo na ruskata diaspora v B'lgariia (1920-1940)*. Veliko T'rnovo: Veliko T'rnovskiiia universitet "Sv. Kiril i Metodii", 2012, pp. 238-246.
- Necháev, Serguéi, lu. *Russkie v Latinskoi Amerike*. Moskva: Veche, 2010.
- Nijinska, Bronislava. *Early Memoirs*. Irina Nijinska & J. Rawlinson (ed.). Durham – London: Duke University Press 1992.
- Nijinsky, Rómola. *Vida de Nijinsky*. Barcelona: Ediciones Destino, 1944.
- Nijinsky, Vaslav. *Diario*, trad. y notas de H.-D. Moradell. Barcelona: Acantilado, 2003.
- Nora, Pierre. «Missions et enjeux des archives dans les sociétés contemporaines». *Comma*, 2, 4, 2003, pp. 47-49.
- Ostwald, Peter. *Vaslav Nijinsky, a leap into Madness*. New York: Carol Publishing Group, 1991.
- Pastori, Jean-Pierre. *La Danse II. Des Ballets russes à l'Avant-garde*. Paris: Gallimard, 1997.
- Piccolo, Laura. *Ileana Leonidoff: lo schermo e la danza*. Roma: Aracne, 2009.
- Piccolo, Laura. *L'emigrazione russa in Sudamerica: itinerari geografici e coreutici. Circolazione di persone e di idee. Integrazione ed esclusione tra Europa e Americhe*.

- Ed. Susanna Nanni & Sabrina Vellucci. New York: Bordighera Press, 2019, pp. 239-255.
- Rodin, Gustave. «La rénovation de la danse». *Le Matin*, 30.5.1912, p. 1.
- Sokolova, Lydia. *Dancing for Diaghilev. The Memoirs of Lydia Sokolova*. Ed. by R. Buckle. San Francisco: Mercury House, 1989.
- Sorley Walker Kathrine. *De Basil's Ballets Russes*. New York: Atheneum, 1983.
- Stein, William W. *Mariátegui y Norka Rouskaya: crónica de la presunta "profanación" del cementerio de Lima en 1917*. Lima: Amauta, 1989.
- Tókareva, Evguéniiia Sergéevna. «K istorii odnoi semi v emigratsii: balerina Ileána Leonidova i ee rodnye». *Ljudi i sudby Russkogo Zarubezhia*. Ot. red. Andréi B. Efimov & Eléna M. Mirónova. Moskva: IVI RAN, 2014, pp. 39-52.
- Trombetta, Sergio. *Vaslav Nizhinskij*. Palermo: L'Epos, 2008.
- Valacchi, Federico. *Archivio: concetti e parole*. Milano: editrice Bibliografica, 2018.
- Veroli, Patrizia. *Baccanti e dive dell'aria. Donne, danza e società in Italia 1900-1945*. Città di Castello (Pg): Edimond, 2001.
- Zanni, Rosiello, Isabella. *Gli archivi nella società contemporanea*. Bologna: Il Mulino 2009.
- Zanni Rosiello, Isabella. «Archivi, valorizzazione e Public History». *Le Carte e la Storia*, 1, 2019, pp. 5-14.
- Walne, P. & Saur K.G. (eds), *Dictionary of Archival Terminology, English and French with Equivalents in Dutch, German, Italian, Russian and Spanish*. München – New York – London – Paris: International Council Archive, 1988.
- Warf, B. & Arias S. (eds), *The Spatial Turn. Interdisciplinarity, Perspectives*. London: Routledge 2009.

Un evangelio queer: los mundos místicos de Febrônio Índio do Brasil

Jesse Rothbard*

Recibido: 04.10.2023 — Aceptado: 10.11.2023

Titre / Title / Titolo

Un évangile queer: les mondes mystiques de Febrônio Índio do Brasil
 A queer gospel: The mystical worlds of Febrônio Índio do Brasil
 Un vangelo queer: I mondi mistici di Febrônio Índio do Brasil

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

El 31 de agosto de 1927, la policía de Rio de Janeiro detuvo a un sospechoso que creía era responsable por el asesinato de dos menores en las afueras de la ciudad. El individuo detenido y luego encarcelado por los crímenes era Febrônio Índio do Brasil, un hombre de raza mixta de unas de las comarcas más marginales de Minas Gerais y que era, presuntamente, homosexual. La cobertura periodística del caso estableció a Febrônio como uno de los asesinos en serie más infames de la historia brasileña, un legado que conserva hasta hoy en día. Un elemento fundamental de la sensacionalización del caso era la misteriosa conexión entre los asesinatos y un texto místico que Febrônio publicó el año antes bajo el título, *As Revelações do Príncipe do Fogo*. Tildado como un libro incomprensible, los positivistas brasileños usaron las *Revelações* como evidencia de la locura de Febrônio y, además, para caracterizar la homosexualidad como una enfermedad mental. Este ensayo presenta una lectura contextual de *As Revelações* para demostrar la posibilidad de interpretar el libro como una reacción subalterna a los cambios de las geografías raciales y urbanas de Rio en los años veinte. En una ciudad transformada por una noción de la modernidad en la que cuerpos negros y queer no tenían lugar, Febrônio creó un mundo místico donde tales cuerpos podían seguir existiendo. Su libro es una reformulación radical del libro de Apocalipsis que revela los horizontes queer de un mundo por venir a través de la disolución de la trinidad sagrada y la articulación de una intimidad erótica que une al mesiánico Príncipe de Fuego con lo Divino. Así, *As Revelações* representa la creación textual de un mundo místico queer.

Le 31 août 1927, la police de Rio de Janeiro arrête un suspect qu'elle croit responsable du meurtre de deux mineurs dans la banlieue de la ville. L'individu arrêté puis emprisonné pour ces crimes était Febrônio Índio do Brasil, un homme métis originaire de l'une des régions les plus marginales du Minas Gerais et qui était prétendument homosexuel. La couverture média-

rique de l'affaire a établi Febrônio comme l'un des tueurs en série les plus tristement célèbres de l'histoire du Brésil, un héritage qu'il entretient encore aujourd'hui. Un élément fondamental du sensationnalisme de l'affaire était le lien mystérieux entre les meurtres et un texte místico que Febrônio avait publié l'année précédente sous le titre *As Revelações do Príncipe do Fogo*. Qualifié de livre incompréhensible, les positivistes brésiliens ont utilisé les *Revelações* comme preuve de la folie de Febrônio et, en outre, pour caractériser l'homosexualité comme une maladie mentale. Cet essai présente une lecture contextuelle d'*As Revelações* pour démontrer la possibilité d'interpréter le livre comme une réaction subalterne aux changements géographiques raciaux et urbains de Rio dans les années 1920. Dans une ville transformée par une notion de modernité dans laquelle les corps noirs et queer n'avaient pas leur place, Febrônio a créé un monde mystique où de tels corps pourraient continuer d'exister. Son livre est une reformulation radicale du livre de l'Apocalypse qui révèle les horizons étranges d'un monde à venir à travers la dissolution de la trinité sacrée et l'articulation d'une intimité érotique qui unit le Prince messianique du Feu au Divin. Ainsi, *As Revelações* représente la création textuelle d'un monde mystique queer.

On August 31, 1927, Rio de Janeiro police arrested a suspect they believed was responsible for the murder of two minors on the outskirts of the city. The individual arrested and later imprisoned for the crimes was Febrônio Índio do Brasil, a mixed-race man from one of the most marginal regions of Minas Gerais and who was, allegedly, homosexual. News coverage of the case established Febrônio as one of the most infamous serial killers in Brazilian history, a legacy he maintains to this day. A fundamental element of the sensationalization of the case was the mysterious connection between the murders and a mystical text that Febrônio published the year before under the title *As Revelações do Príncipe do Fogo*. Branded as an incomprehensible book, Brazilian positivists used the *Revelações* as evidence of Febrônio's madness and, furthermore, to characterize homosexuality as a mental illness. This essay presents a contextual reading of *As Revelações* to demonstrate the possibility of interpreting the book as a subaltern reaction to the changing racial and urban geographies of Rio in the 1920s. In a city transformed by a notion of modernity in which black and queer bodies had no place, Febrônio created a mystical world where such bodies could continue to exist. His book is a radical reformulation of the book of Revelation that reveals the queer horizons of a world still to come through the dissolution of the holy trinity

* Northwestern University

and the articulation of an erotic intimacy that unites the messianic Prince of Fire with the Divine. Thus, *As Revelações* represents the textual creation of a queer mystical world.

Il 31 agosto 1927 la polizia di Rio de Janeiro arrestò un sospetto ritenuto responsabile dell'omicidio di due minorenni alla periferia della città. L'individuo arrestato e successivamente incarcerato era Febrônio Índio do Brasil, un uomo di razza mista originario di una delle regioni più marginali di Minas Gerais e presumibilmente omosessuale. La copertura giornalistica del caso ha fatto di Febrônio uno dei serial killer più famigerati della storia brasiliana, un'eredità che mantiene fino ad oggi. Elemento fondamentale della sensazionalizzazione del caso fu il misterioso collegamento tra gli omicidi e un testo mistico che Febrônio pubblicò l'anno prima con il titolo *As Revelações do Príncipe do Fogo*. Etichettato come un libro incomprensibile, *As Revelações fu usato dai positivisti brasiliani* come prova della follia di Febrônio e, inoltre, per caratterizzare l'omosessualità come una malattia mentale. Questo saggio presenta una lettura contestuale di *As Revelações* per dimostrare la possibilità di interpretare il libro come una reazione subalterna alle mutevoli geografie razziali e urbane di Rio negli anni venti del secolo passato. In una città trasformata da una nozione di modernità in cui i corpi neri e queer non avevano posto, Febrônio ha creato un mondo mistico in cui tali corpi possono continuare a esistere. Il suo libro è una riformulazione radicale del libro dell'Apocalissi che rivela gli orizzonti queer di un mondo a venire attraverso la dissoluzione della sacra trinità e l'articolazione di un'intimità erotica che unisce il messianico Principe del Fuoco con il Divino. Pertanto, *As Revelações* rappresenta la creazione testuale di un mondo mistico queer.

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Sexualidades disidentes, archivos, sensacionalismo, Mário de Andrade, Febrônio Índio do Brasil

Sexualités dissidentes, archives, sensationnalisme, Mário de Andrade, Febrônio Índio do Brasil

Dissident sexualities, archives, sensationalism, Mário de Andrade, Febrônio Índio do Brasil

Sessualità dissidenti, archivi, sensazionalismo, Mário de Andrade, Febrônio Índio do Brasil

Cuando la policía municipal de Rio de Janeiro descubrió, en septiembre de 1927, que Febrônio Índio do Brasil había publicado un libro, actuó sin vacilación: juntó todas las copias de *As Revelações do Príncipe do Fogo* que podía encontrar en la ciudad y las quemó. A pesar de sus esfuerzos, un ejemplar sobrevivió, que puede encontrarse en la

biblioteca personal de uno de los escritores más prominentes del modernismo brasileño (Figura 1). Como es evidente en los extensos apuntes que dejó en la portada del texto, tal escritor era un admirador de la prosa de Febrônio, elogiando su «erudição» (1926: ii) y el estilo «admirável» (1926: ii) de su forma de escribir.¹ Como también se desprende de sus apuntes, el dueño del libro era un ávido lector de lo que en la época se conocía como «O Crime Monstruoso da Ilha do Ribeiro»: el crimen en el que dos menores fueron estrangulados en las afueras de Rio y por el cual se produjo un pánico insólito en la capital brasileña. Febrônio Índio do Brasil, un hombre de raza mixta proveniente de São Miguel de Jequitinhonha, una de las partes más marginales de Minas Gerais, y que era presuntamente homosexual, fue el sospechoso detenido y luego condenado por los crímenes.

Miles de lectores, y Mário de Andrade entre ellos, siguieron la reconstrucción mediática de los homicidios y la transformación de Febrônio Índio do Brasil no solamente en un asesino en serie racializado y patologizado por su identidad de género, sino en uno de los criminales más infames de la historia brasileña. Este caso constituye uno de los más importantes del siglo XX en el Brasil que se efectuó la exhibición, la criminalización, y la patologización de la homosexualidad masculina en la esfera pública.² En el centro del caso y su sensacionalización se puede observar precisamente el vínculo entre los asesinatos y las ideas místicas manifestadas en las páginas de *As Revelações do Príncipe do Fogo*.

Caracterizado y cuestionado como un texto incomprensible, *As Revelações* fue usado por los criminólogos brasileños positivistas en las décadas de los años veinte y treinta como evidencia para consolidar y difundir su conceptualización de la homosexualidad como una enferme-

¹ Por razones de comprensión, las citas de las fuentes en portugués están transcritas usando las reglas ortográficas especificadas en el *Novo Acordo Ortográfico* de 2009.

² La circulación de informes jurídicos psiquiátricos en la prensa popular sobre el caso de Febrônio Índio do Brasil fue fundamental para la definición pública del homosexual en el Brasil. «[N]a gíria carioca da década de 1930, 'febrônio' passou a ser empregado como sinónimo de homosexual.» (2018: 197) nota João Silvério Trevisan en el texto *Devassos no Paraíso*, prosiguiendo, «[o]u seja, a psiquiatria conseguiu transformar o caso de um só individuo em 'princípio universal', atingindo diretamente a consciência dos coadjuvantes anônimos, de maneira tão eficaz a ponto de modificar a própria linguagem» (2018: 197).

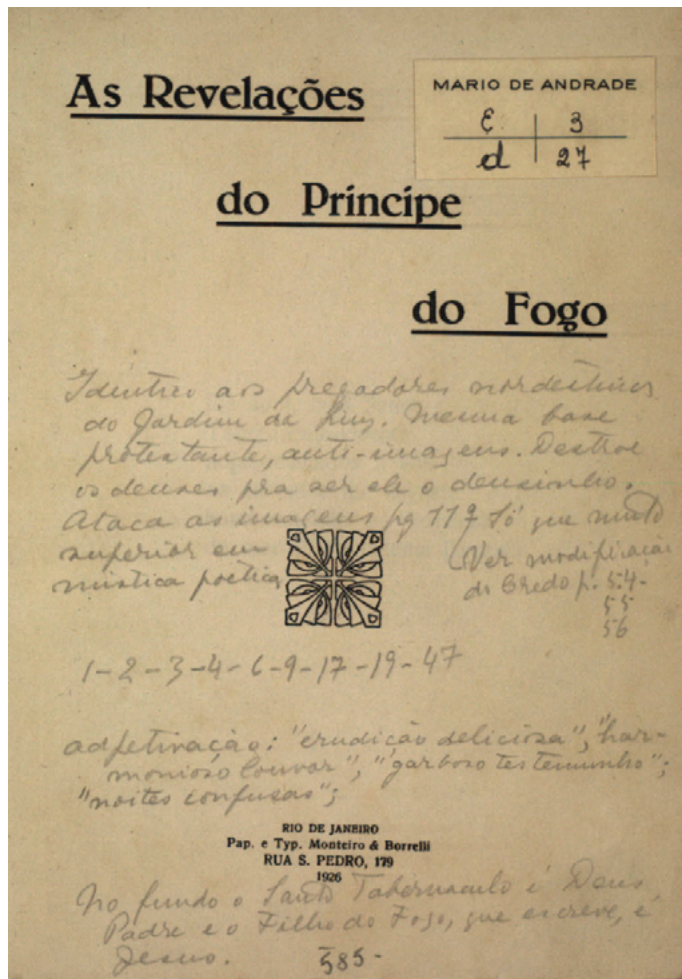


Figura 1. *As Revelações do Príncipe do Fogo*. Publicado sin indicación del autor, por la casa editorial Monteiro & Borrelli, ejemplar conservado en el Fondo Mário de Andrade, del archivo IEB-USP.

dad mental y su relación con la propensión al crimen.³ Sin embargo, en el archivo del escritor modernista brasileño Mário de Andrade sus notas y apuntes así como la presencia de una de las únicas copias sobrevivientes sugieren la posibilidad de otra interpretación del libro de Febrônio en fundamental oposición a su clasificación como prueba inculpativa de su patología criminal. De Andrade lee en *As Revelações*, tal como puede observarse en las notas que

³ Febrônio Índio do Brasil fue diagnosticado con «loucura moral» (Fry 1982: 79) y condenado sin un juicio al Manicômio Judiciário donde moriría después de décadas de encierro en 1984. «Neste sentido» (1982: 79), arguye el sociólogo Peter Fry, «quem sai verdadeiramente vencedor da batalha [do caso de Febrônio] é a Psiquiatria como instituição, pois esta se consolida como instrumento legítimo de controle social» (1982: 79).

escribió en la página titular del libro hoy a resguardo en el Fondo Mário de Andrade, la manifestación no solo de un singular estilo literario, sino a una «mística poética» (1926: ii). Mi intención en este ensayo es examinar esa lectura andradeana llevada a cabo a contrapelo del marco de interpretación estigmatizante proveído por el discurso médico-psiquiátrico y explorar los diferentes archivos de los cuales el texto forma parte y otros de los cuales ha sido eliminado violentamente. Pese a todo, las políticas de archivo iluminan la excepcionalidad de la supervivencia de un texto-testimonio de una sexualidad disidente.

En la primera parte de este ensayo, presento una breve lectura contextual de *As Revelações*, poniéndolo en diálogo con los registros fotográficos de la época para demostrar cómo el libro se puede leer como una reacción subalterna a los cambios de las geografías raciales y urbanas de Rio de Janeiro en los años veinte. En la segunda parte, propongo un análisis textual a partir del propio archivo del texto, donde se recurre a la reformulación del libro profético de Apocalipsis que ilumina los horizontes de un paraíso por venir a través de la disolución de la trinidad sagrada y la articulación de una intimidad erótica que une al mesiánico Príncipe de Fuego con lo Divino. De esta forma, arguyo que *As Revelações* representa la creación textual de un mundo místico queer.

El archivo histórico

El primer lector que clasificó *As Revelações do Príncipe do Fogo* como un texto incomprensible fue su editor. Al leer el manuscrito, el director de la casa Monteiro & Borrelli le dijo a Febrônio, antes de publicarlo, que el texto no se entendía nada.⁴ Sin embargo, como luego se nota en la reconstrucción del episodio, Febrônio no pareció perturbado por eso, respondiendo con la siguiente afirmación:

⁴ Después de los asesinatos, *As Revelações* se convirtió en un objeto de fascinación pública en Rio de Janeiro. La revista criminológica especializada, *Revista Criminal*, reconstruyó el proceso de la publicación del texto a través de una entrevista con el director de la casa editorial. Él explica en su testimonio: «Há cerca de dois anos apareceu-lhe Febrônio sobraçando um rolo de autógrafos ininteligíveis, a querer publicá-los. Sabendo das dificuldades da impressão, com aqueles originais, voltou depois, com os mesmos já datilografados. A impressão se retardou longo tempo, porque Febrônio não dispunha de recursos» (*Revista*, 1928: 12).

«[V]ocês entenderão tudo quando virem Jesus vivo e nu aí na Avenida» (*Revista*, 1928: 12). El comentario de Febrônio es importante por dos razones. En primer lugar, al invocar la recién construida Avenida Central, también conocida como la Avenida Rio Branco, Febrônio indica que el significado de *As Revelações* solo quedará claro en relación con un lugar específico: el centro de Rio de Janeiro, por el cual se verá caminar la figura del mesías. En segundo lugar, Febrônio publica el libro para generar un público, pero este es un público que en sí no existe todavía. Procedo primero por la Avenida.

La construcción de la Avenida Central comenzó como parte de las reformas de Pereira Passos en Rio que tenían como objetivo la modernización de la ciudad a través de la eliminación de sujetos considerados socialmente indeseables por el Estado y la destrucción de los espacios en que vivían. Los reformadores urbanos veían los cuerpos negros y pobres como obstáculos a la modernidad de la nación y comenzaron la construcción de la Avenida en 1905 con la destrucción inicial del barrio negro más viejo de la ciudad, el Morro do Castelo. Tal como Lorraine Leu arguye en su libro, *Defiant Geographies* (2020): “In the state’s modernizing vision there was no place for blackness - blackness as phenotype, and also as behaviors, sociabilities, subjectivities, and as certain ways of occupying space” (2020: 10). «Part of the hillside» (2020: 7), Leu observa, fue preparada entonces para una demolición que estableció los cimientos de lo que sería «one of the crown jewels of the scheme [the Passos reforms], the construction of a Parisian-style boulevard—the Avenida Central» (2020: 7). Los proponentes de las reformas dieron una orden de desalojo a los ocupantes del barrio ocho días antes de la destrucción de sus casas.

El resto del Morro sobreviviría hasta 1920, cuando los oficiales municipales decidieron su destrucción completa, en el mismo año en que los periódicos cariocas publicaron las primeras noticias sobre un pequeño estafador llamado Febrônio,⁵ precisamente el tipo de hombre que se aspiraba



Figura 2. Malta, Augusto. *Demolição do Morro do Castelo*. Copia fotográfica de gelatina y plata, 16.8 x 23 cm, 1922. Instituto Moreira Salles.

eliminar en Rio. Febrônio sería encarcelado entonces por primera vez y tendría las visiones que inspiraron *As Revelações* poco antes de que las mangueras industriales de la municipalidad terminaran de borrar el Morro do Castelo de la faz de la tierra (Figura 2). En su lugar, ingenieros y arquitectos construyeron el recinto para la exposición universal con motivo del Centenario de la Independencia Brasileña donde las autoridades de la ciudad presentaron una visión de Rio en la que toda huella de la cultura e historia negra fue borrada del paisaje urbano. En la forma de esta exposición, crearon un nuevo mundo (Figura 3).

Sin embargo, como nota James Green en *Beyond Carnival* (1999), la geografía transformada de la ciudad se convirtió en un nuevo mundo de un modo en el que sus diseñadores no anticiparon. El autor observa:

[T]he stately grouping of Parisian-inspired edifices with their eclectic beaux-arts facades awed Brazilians and foreign visitors alike. The inviting physical space was the setting for a sophisticated and cosmopolitan society. At the same time, it became new territory for a less visible world. Just as during the turn-of-the-century, in the midst of this bustling city center, homosexual men flirted, gossiped, [and] socialized (1999: 64).

El diseño de la modernización urbana de Rio de Janeiro entonces no solo implicaba la construcción de una infraestructura moderna, sino también una desinfección

⁵ A finales de 1920, Febrônio llegó a ser una figura infame en Rio, conocido ampliamente por el público carioca por sus estafas y robos. El título de un artículo publicado en el periódico, *Gazeta de Notícias*, que narra una de sus recientes fugas de la policía, exclama: «O Febrônio Vai Tornando Celebre» (*Gazeta* 1920: 4)



Figura 3. 1º Centenário da Independência do Brasil: Exposição. Cópia fotográfica de gelatina y plata, 16 x 22 cm. 1922-1923. Biblioteca Nacional do Brasil.

eugenésica que consistió en la eliminación de comunidades negras y sexualmente disidentes.

Mientras el estado luchaba para conservar su mundo luminoso en el centro de la capital brasileña, Febrônio imaginaba otro en tinta y papel. Tanto Febrônio como el estado brasileño, no obstante, perseguían el mismo objetivo: una audiencia, ya fuera mediante fotografías publicitarias y vastos edificios de mármol, o bien mediante un corto texto incomprensible. Todo mundo depende de un público y un mundo queer no es la excepción. En su definición de la frase en el ensayo fundacional, “Sex in Public” (1998), Lauren Berlant y Michael Warner indican: «The queer world is a space of entrances, exits, un-systematized lines of acquaintance, projected horizons, typifying examples, alternate routes, blockages, incommensurate geographies [...] [Queer worlds and their intimacies] bear a necessary relation to a counterpublic» (1998: 558). No obstante, arguyo que el mundo queer de Febrônio no se concibe contra el mundo del Estado brasileño ni exclusivamente en busca de un público alternativo. Volviendo a la cita de Febrônio, Jesús sí que va a caminar por la Avenida Central. El editor y todos sí que van a entender.

Febrônio es más astuto, ya que es lo que Silviano Santiago define como «um homossexual malandro»

(2000: 201). Escribiendo en el mismo momento histórico que Berlant y Warner, el teórico brasileño explica que en el Brasil hay otra forma de exhibición homosexual, resiliente:

Trabalhando necessariamente com a ambiguidade de comportamento, de linguagem, distinguindo lucidamente diferença e conduta e não marginalidade e norma, não explicitando a própria conduta foneticamente ou através de bottons, slogans, etiquetas, etc., o homossexual malandro deixaria também explicitar a violência social contra si mesmo (2000: 15).

Es en esta zona de «ambiguidade de comportamento, [e] de linguagem» donde opera Febrônio en la escritura de *As Revelações do Príncipe do Fogo*. Es en este espacio liminal que no es centro ni margen en el que Febrônio concibe y escribe un texto que surge de una visión mística que describe a la policía de la siguiente forma:

[V]i aparecer uma moça branca, de cabelos loiros e longos, que me disse que Deus não morrerá e que eu teria a missão de declarar isso a todo mundo. Deveria nesse proposito escrever um livro e tatuar meninos com o símbolo ‘D. C. V. X. V. I.’, que significa: Deus vivo, ainda que com o emprego da força! (*Revista* 1928: 11).

Para crear el público de su mundo místico queer, Febrônio recurre a la escritura de la página, y de la piel. Busca “meninos” para convertirlos en los portadores de un mensaje divino para una audiencia que no existe todavía. Esta es la violencia enunciativa que define a *As Revelações*. Representa, para Febrônio, el precio de un mundo místico queer.

El archivo evangélico

«Deus não morrerá.» En esa sola frase emerge el carácter radical de *As Revelações do Príncipe do Fogo* como una revisión de la ortodoxia católica.⁶ En su texto, Febrônio borra la Crucifixión de Cristo como el evento fundan-

⁶ La naturaleza excepcional de las acciones de Febrônio Índio do Brasil, en particular la escritura de *As Revelações*, deriva del modo en que reapropia las formas textuales y urbanísticas de los discursos dominantes de la élite carioca. Así afirma Pedro Gomes Ferrari en su tesis doctoral: «Sua excepcionalidade seria, por fim, derivada de suas apropriações, não dos discursos aos quais se refere» (2013: 192).

te del cristianismo para proponer una nueva relación íntima entre el Padre y el Hijo, liberada de los límites de la Trinidad. La reformulación de la Biblia se vuelve más evidente en la sección del libro titulada «O Credo Forte do Santo Vivo». Esta sección constituye una adaptación del Credo de los Apóstoles, que tradicionalmente se usa de forma ritual para comenzar el rosario de la misa católica. Así, el Credo Apostólico original es una reafirmación en la creencia en la resurrección de Cristo y en la santidad de la Trinidad. Su versión en portugués comienza así:

Creio em Deus Pai, todo-poderoso, Criador do céu e da terra; / E em Jesus Cristo, um só seu Filho (seu único Filho), Nosso Senhor, / Que foi concebido pelo poder do Espírito Santo, nasceu de Maria Virgem / Padeceu sob o poder de Pôncio Pilatos, foi crucificado, morto e sepultado; / Desceu ao reino dos mortos, ressuscitou ao terceiro dia (*Catecismo* 2015: 1).

Si bien el «Credo Forte» en el libro de Febrônio empieza de un modo similar, todas las semejanzas desaparecen después de la primera línea:

Creio e, Deus-Vivo o todo poderoso, o Criador do Céu e de tudo quanto n'ella ha, o Criador da terra e de tudo quanto n'elles há, o Criador dos mares e de tudo quanto n'elles há [...] o Criador dos espaços [...] o Criador dos vegetais [...] Criador dos animais [...] Creio no justo, Creio no que era, Creio no que é, Creio no que veio [...] Creio no seu Reino que, será por todos os séculos dos séculos sem fim – Amem.

Eis aqui, ó meu filho, a orientação na santa palavra (*Revelações* 1926: 54).

Mientras el Credo de los Apóstoles describe la creación del mundo en una línea, *As Revelações* dedica más de un párrafo de descripción a las Creaciones del «Deus-Vivo», eliminando toda referencia a la muerte y la resurrección de Jesús. La estructura repetitiva de la alabanza toma la forma de un rosario textual que solo se rompe con la transición a un nuevo párrafo, revelando que el «Credo Forte» es un diálogo entre el Dios-Vivo y su Hijo, el Príncipe de Fuego. Desaparece la muerte de Jesucristo y con ella toda noción de pecado cristiano frente al nuevo mesías que se define a través de un amor mutuo con lo Divino.

Esta nueva relación excede los límites de las Sagradas Escrituras establecidos por la Trinidad en hacer literal la unión entre el Dios-Padre y el Hijo. El Príncipe declara luego:

Eis aqui, me tens diante de ti, o meu Santo Tabernáculo-Vivo Oriente; o legítimo filho do teu único juramento [...] eu, o viandante de tua missão, o selo do teu livro, o abatido do teu apraz, o unguido do teu incenso [...] o pupilo de teu ventre, o nome de tua aliança [...] a boca no teu grito, o gemido do teu encanto, o cativo de teu carinho, o manifesto da tua frase, o bafejo de teu hálito, o hino do teu louvar, a fadiga de tuas entranhas (*Revelações* 1926: 58).

Otra vez, la descripción comienza con una serie de imágenes características de las escenas bíblicas que representan al Príncipe como una figura mesiánica cristiana, Hijo del «Santo Tabernáculo-Vivo Oriente».⁷ Sin embargo, este nuevo título para el Dios-Padre señala desde la primera línea del pasaje un cambio fundamental: el tabernáculo, el santuario móvil de los israelitas en el Libro del Éxodo antes de su llegada a la tierra prometida, se convierte en un cuerpo divino que se une con el del Príncipe. La acumulación de las imágenes metafóricas en el resto del pasaje entonces solo empuja el discurso bíblico más y más a su límite, produciendo un exceso a partir de la creación de una relación íntima entre el Dios-Padre del texto y su Hijo que es «o pupilo de [seu] ventre». La transformación del Príncipe-narrador mientras conversa con el Tabernáculo Sagrado en «o gemido do teu encanto [...] a fadiga de tuas entranhas» da cuerpo de un modo literal a la unión tradicional de Cristo con Dios.

Es esta intimidad encarnada la que materializa los mundos místicos queer de Febrônio Índio do Brasil porque la intimidad es, según la definición de Berlant y Warner, la base de un mundo queer. «Making a queer world» (1998: 558), notan los dos teóricos, «has required the development of kinds of intimacy that bear no necessary relation to domestic spaces, to kinship, to the couple form, to property, to the nation» (1998: 558). Requiere, en las

⁷ La continua modificación de los nombres que Febrônio Índio do Brasil usa para referirse al Príncipe de Fuego y el «Deus-Vivo» es una razón importante por el aparente carácter incomprensible de *As Revelações*. Los cambios constantes señalan una mutabilidad de las subjetividades de los personajes del texto que marca la relación íntima y posiblemente incestuosa entre el «Deus-Vivo» y su Hijo.

palabras de Berlant y Warner, «what good folks used to call criminal intimacies» (1998: 558). Es decir, las formas íntimas de relación que sirven como los elementos constituyentes de un mundo queer tienen que desasociarse de cualquier referente heteronormativo. El énfasis textual en la naturaleza enigmática y perturbadora del «laço delicioso de forte carinho alegrado» (*Revelações* 1926: 51) que une al Príncipe con el Santo Tabernáculo es el modo en que Febrônio cumple con esa disociación.

Al final de *As Revelações*, lo que queda no es un apocalipsis. No hay una lucha titánica con el Demonio ni el castigo despiadado de los infieles, solamente el diálogo cariñoso entre el Santo Tabernáculo y el Príncipe acerca del mundo por venir, en que el Dios-Vivo explica:

O meu querido Filho, todas as coisas que a tua voz ordenar, antes dos teus meigos lábios fechar, já está executado, ouve-me, meu mimoso Filho, tu és a flor espontânea do meu formidável encanto, guarda o extremo prazer do teu Fiel Diadema Excelso no teu genial coração [...] tu és o mistério que beija todos os encantos (*Revelações* 1926: 61).

Las frases cortas del pasaje, fragmentadas por la puntuación, dan a entender que el discurso del Santo Tabernáculo es una inversión del «O Credo Forte do Santo Vivo»: aquí el Dios-Vivo alaba al Príncipe y le cede el poder de la creación en su momento de coronación. Es un acto de reciprocidad amorosa que surge del «formidável encanto» de lo Divino y «o mistério que beija todos os encantos» del Príncipe. Es una intimidad corpórea que permite la creación del mundo queer inscrito en las páginas de *As Revelações do Príncipe do Fogo*.

Conclusión: El archivo modernista

Termino de manera circular, volviendo al comienzo. La letra de Mário de Andrade es difícil de descifrar, pero en la primera sección de sus apuntes se lee: «Idêntico aos pregadores nordestinos do Jardim da Luz. Mesma base protestante, anti-imagens. Destrói os deuses pra ver ele o deusinho. Ataca as imagens referidas em mística poética.

Ver modificações do Credo pg. 54, 55, 56» (*Revelações* 1926: ii). De Andrade menciona la modificación del Credo Apostólico, una observación que me permitió comenzar mi lectura de *As Revelações*. Sin embargo, sus apuntes no eran solo eso, sino que resultan ser un borrador para un ensayo que publica en el periódico, *O Estado de São Paulo*, el 12 de noviembre de 1939 bajo el título «O Poeta Místico» en el que escribe lo siguiente:

Li o livrinho por curiosidade, mas confesso que em muitas das suas passagens ele me despertou uma verdadeira admiração e um inesperado sentimento de beleza poética. O autor era um desses místicos populares, perfeitamente identificável aos protestantizados pregadores do Jardim da Luz. Só que de um valor lírico excepcional (1939: 4).⁸

En efecto, Mário de Andrade es el primer archivista que vuelve a la figura de Febrônio Índio do Brasil y lo rescata de la abyección social absoluta. De Andrade es el primer lector, el escritor modernista, quien lee *As Revelações do Príncipe do Fogo* y describe a su experiencia de lectura como una experiencia fundamentalmente estética: «un inesperado sentimento de beleza poética». Rescata el texto, desactivando su instrumentalización por parte del discurso médico-psiquiátrico como prueba incriminatoria. Al contrario, de Andrade interviene sobre este archivo y crea las condiciones para reconfigurar las coordenadas de lectura del libro por fuera de ese régimen disciplinario hegemónico. Su ensayo se detiene en la transformación que allí se opera de las imágenes bíblicas y detalla su extenso uso de una «adjetivação». La lectura minuciosa de Mário de Andrade revela en *As Revelações* un poeta místico, subalterno, y popular. Mário de Andrade descubre y eleva una voz disidente, capaz de imaginar un mundo más allá de los límites de la realidad normativa de su época, por el cual siente «verdadeira admiração». De las cenizas de todas sus copias destruidas y censuradas por la policía, es el poeta Febrônio que emerge del archivo Andrade.

⁸ El Parque Jardim da Luz, situado en el centro de São Paulo, era un sitio importante de *yire* y sociabilidad entre hombres en la ciudad durante la primera mitad del siglo XX (Green 1999: 96).

Bibliografía

- Berlant, Warner y Michael Warner. "Sex in Public", *Critical Inquiry*, vol. 24, núm. 2, 1998.
- De Andrade, Mário. "Um Poeta Místico", *O Estado de São Paulo*, p. 4-5, 1939.
- Fry, Peter. "Febrônio Índio do Brasil: onde cruzam a psiquiatria, a profecía, a homossexualidade e a lei", en Carlos Vogt et al (eds.). *Caminhos cruzados: linguagem, antropologia, e ciências naturais*, eds. Vogt et al. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- Gomes Ferrari, Pedro Felipe Marques. *Mosaicos do Filho da Luz: Febrônio Índio do Brasil entre o crime, a redenção e o delírio*. Tesis para la obtención del grado de doctor por la Universidade de Brasília, Brasil, 2013.
- Green, James. *Beyond Carnival: Male Homosexuality in Twentieth-Century Brazil*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.
- Leu, Lorraine. *Defiant Geographies: Race & Urban Space in 1920s Rio de Janeiro*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2020.
- S/A. "O Febrônio Vai Tornando Celebre." *Gazeta de Notícias*, p. 4, 4 diciembre 1920.
- S/A. *As Revelações do Príncipe do Fogo*. Rio de Janeiro: Monteiro & Borrelli, 1926.
- S/A. "Febrônio Índio do Brasil perante a medicina mental: Estudo de dois cientistas". *Revista Criminal*, p. 9-12, 1928.
- San Pío X, *Catecismo Maior de São Pio X*. Niterói: Editora Permanência, 2015.
- Silviano, Santiago. "O Homossexual Astucioso: Primeiras – E Necessariamente Apressadas Anotações", *BRASIL/BRAZIL: A Journal of Brazilian Literature*, vol. 13, núm. 23, 2000.
- Trevisan, João Silvério. *Devassos no Paraíso: A Homossexualidade no Brasil, da Colônia à Atualidade*. São Paulo: Objetiva, 2018.

Pueblo, subalternidad y conflicto de lenguas de Benvenuto Terracini a Francisco René Santucho. Dimensiones políticas de una filología migrante¹

Diego Bentivegna*

Recibido: 16.10.2023 — Aceptado: 16.11.2023

Title / Titre / Titolo

People, subalternity and language conflict from Benvenuto Terracini to Francisco René Santucho. Political dimensions of a migrant philology
Peuple, subalternité et conflit linguistique de Benvenuto Terracini à Francisco René Santucho. Dimensions politiques d'une philologie migrante
Popolo, subalternità e conflitto linguistico da Benvenuto Terracini a Francisco René Santucho. Dimensioni politiche di una filologia migrante

Resumen / Abstract / Résumé / Riassunto

En este trabajo nos centramos en el tratamiento del problema de la subalternidad y de la heterogeneidad lingüística en algunos textos de pensadores migrantes que participaron de diferente modo del campo de la filología y que, en distintos momentos, operaron en ámbito latinoamericano. Nos referimos, por un lado, al italiano Benvenuto Terracini, de formación lingüística universitaria, quien, como consecuencia de la implementación de las leyes raciales en Italia en 1938, residió en Tucumán entre 1941 y 1947. Nos detenemos, fundamentalmente, en algunos puntos de su libro *Conflicts of languages and culture*, en los que se enfatiza el problema del contacto entre

lenguas como choque de culturas y de concepciones de mundo. Luego de establecer un diálogo entre las posiciones de Terracini y el de otras figuras del pensamiento político y filológico contemporáneas a él como Antonio Gramsci y Erich Auerbach, consideramos algunos textos sobre lenguas del pensador santiagueño Francisco René Santucho, escritos durante su destierro en Perú y Bolivia a comienzos de los años setenta. Establecemos un diálogo entre las posiciones de Terracini y las de Santucho sobre la base de una concepción conflictiva - eminentemente política- del hecho lingüístico que ambos plantean.

In this work we focus on the treatment of the problem of subalternity and linguistic heterogeneity in some texts written by migrant thinkers who participated in different ways in the field of philology and who, at different times, operated in Latin America. We refer, on the one hand, to the Italian Benvenuto Terracini, with university linguistic training who resided in Tucumán between 1941 and 1947 as a consequence of the implementation of racial laws in Italy in 1938. We especially deal with some passages of his book *Conflicts of languages and culture*, which emphasizes the problem of contact between languages as a clash of cultures and world conceptions. After establishing a dialogue between Terracini's positions and that of other figures of political and philological thought contemporary to him such as Antonio Gramsci and Erich Auerbach, we consider some texts on languages by Francisco René Santucho, written during his exile in Peru and Bolivia at the beginning of the seventies. We establish a dialogue between Terracini's and Santucho's positions on the basis of a conflictive conception - eminently political- of the linguistic given that both raise.

* Universidad Nacional de Tres de Febrero, Universidad de Buenos Aires, CONICET.

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

Dans ce travail, nous nous concentrons sur le traitement du problème de la subalternité et de l'hétérogénéité linguistique dans certains textes de penseurs migrants qui ont participé de différentes manières au domaine de la philologie et qui, à différentes époques, ont opéré en Amérique latine. Nous nous référons, d'une part, à l'Italien Benvenuto Terracini, de formation linguistique universitaire, qui, à la suite de l'application des lois raciales en Italie en 1938, a résidé à Tucumán entre 1941 et 1947. Nous nous arrêtons fondamentalement sur certains points de son livre *Conflits de langues et de culture*, qui met l'accent sur le problème du contact entre les langues comme choc de cultures et de conceptions du monde. Après avoir établi un dialogue entre les positions de Terracini et celles d'autres figures de la pensée politique et philologique contemporaines comme Antonio Gramsci et Erich Auerbach, nous considérons quelques textes sur les langues du penseur de Santiago del Estero Francisco René Santucho, écrits pendant son exil au Pérou et la Bolivie au début des années soixante-dix. Nous établissons un dialogue entre les positions de Terracini et celles de Santucho sur la base d'une conception conflictuelle -éminemment politique- du fait linguistique que proposent tous deux.

In questo lavoro trattiamo il problema della subalternità e dell'eterogeneità linguistica in alcuni testi di pensatori migranti che hanno contribuito in modi vari al campo della filologia e che, in tempi diversi, operarono in America Latina. Ci riferiamo, da un lato, all'italiano Benvenuto Terracini, di formazione linguistica universitaria, il quale, come conseguenza dell'entrata in vigore delle leggi razziali in Italia nel 1938, risiedette a Tucumán tra il 1941 e il 1947. Ci soffermiamo specialmente su alcuni punti del suo libro *Conflitti di lingue e culture*, dove si sottolinea il problema del contatto tra le lingue come scontro di culture e concezioni del mondo. Dopo aver stabilito un dialogo tra la posizione di Terracini e quella di altre figure del pensiero politico e filologico a lui contemporanee come Antonio Gramsci ed Erich Auerbach, prendiamo in considerazione alcuni testi sul linguaggio del pensatore Francisco René Santucho, scritti durante il suo esilio in Perù e Bolivia all'inizio degli anni settanta. Instauriamo un dialogo tra le posizioni di Terracini e quelle di Santucho sulla base di una concezione conflittuale -eminentemente politica- del fatto linguistico che entrambi propongono.

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Subalternidad, conflicto de lenguas, filología migrante, ideas de pueblo.

Subalternité, conflit linguistique, philologie migrante, idées du peuple.

Subalternity, language conflict, migrant philology, ideas of the people.

Subalternità, conflitto linguistico, filologia migrante, idee di popolo.

I

Uno de los más grandes filólogos y lingüistas italianos del siglo XX vivió algunos años en la Argentina. Lo hizo entre 1941 y 1947, en Tucumán, donde se integró a la entonces joven universidad nacional de esa ciudad, donde organizó la enseñanza de la lingüística y de la filología. Se trataba de Benvenuto Terracini (Turín, 1886-1968), que, por su pertenencia a la comunidad judía de Piamonte (hoy el Archivo de la Comunidad Judía de Turín, anexo al templo de la comunidad en esa ciudad, lleva su nombre y el de su hermano, Alessandro, un importante matemático, con el que compartió su destierro tucumano), como consecuencia de la legislación racial implementada en 1938 por el régimen mussoliniano, había sido expulsado de su cátedra en la Universidad de Milán y había buscado refugio en territorios un tanto más amables.²

Aunque había regresado a Italia en 1947 para asumir la cátedra de su maestro Matteo Bartoli en la Universidad de Turín, donde formará a varios filólogos y críticos de gran presencia en la cultura italiana de la segunda mitad del siglo (Cesare Segre, Maria Corti, Gianluigi Beccaria), Terracini regresaba periódicamente a Buenos Aires, donde residía su hija, cuyo esposo era un miembro de la comunidad judía argentina.

Es en Buenos Aires donde Terracini publica en 1951 en la editorial Imán (que había editado a otros prominentes pensadores italianos contemporáneos, empezando por Benedetto Croce e incluyendo también a exiliados judíos italianos en la Argentina, como Rodolfo Mondolfo y el más joven Renato Treves) uno de sus textos fundamentales, *Conflictos de lenguas y de cultura*, cuyo título es, en sí mismo, un completo programa de trabajo para una posible filología americana (Link, 2016; Antelo, 2015).

Se trataba, en realidad, del tercer libro argentino de Terracini, que ya había publicado en la editorial de la universidad de Tucumán los volúmenes *¿Qué es la lingüística?*, de 1942, y *Perfiles de lingüistas*, de 1946. Con varios cambios con respecto a su original argentino, el libro será publicado en italiano (*Conflitti di lingua e di cultura*) por la editorial Neri Poz-

² Para el período argentino de Terracini, ver Segre (1989), Corti (1996), Lucchini (2019), Bentivegna (2021).

za, entonces con sede en Venecia, y será reeditado, casi veinte años después de la muerte de Terracini, por la poderosa editorial Einaudi de Turín en 1996, con un estudio introductorio de Maria Corti, que se había formado con Terracini en Milán antes del destierro de su maestro en Tucumán.³

El libro, en su primera versión, la argentina, está compuesto por cuatro artículos, que resumen algunos de los temas trabajados por Terracini durante su permanencia, no exenta de conflictos con las autoridades, en la Universidad de Tucumán: «Cómo muere una lengua», «El problema de la traducción», «Lenguas y cultura» y «La interpretación de la lengua etrusca».

De un modo u otro, los diferentes artículos que integran el libro argentino de 1951 de Terracini observan la cuestión de la subalternidad, aun cuando el término «subalterno» no aparezca una sola vez en estos escritos. Se trata, sin embargo, de una noción que surge en un clima del que Terracini no era en absoluto ajeno. Recordemos: el concepto de subalternidad, que será retomado en la segunda mitad del siglo XX desde diferentes miradas teóricas y políticas, fue forjado sobre todo en los escritos de la cárcel de Antonio Gramsci, que se había formado como filólogo y como lingüista en la misma universidad (la de Turín) y con los mismos maestros (sobre todo, con Matteo Bartoli) con los que se había fogueado pocos años antes el propio Terracini.

II

En una de sus cartas escritas desde la cárcel -fecha el 19 de marzo de 1927 y dirigida a su cuñada Tania- Gramsci recuerda que

Uno de los mayores «remordimientos» intelectuales de mi vida es el dolor profundo que le procuré a mi buen profesor Bartoli de la Universidad de Turín, que estaba persuadido de que yo era el arcángel destinado a debelar definitivamente a los «neogramáticos»... (Gramsci, 1965: 58-59; trad. nuestra).

³ Para la redacción en castellano del libro, Terracini contó con la colaboración de una de sus alumnas tucumanas, María Rosa Paladini, y con la ayuda como revisor de Ángel Rosenblat, uno de los discípulos más prominentes del grupo de Amado Alonso en el Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires, con el que Terracini manifestó desde su llegada a la Argentina afinidad. Para las relaciones entre Terracini y Amado Alonso, ver L. Terracini, 1996.

El nombre de Bartoli aparece además en la anteúltima entrada del último cuaderno escrito por Gramsci, fechado en 1935 (cfr. Gramsci, 2013: 121). El nombre de su viejo profesor había aparecido, además, en la carta que inaugura la serie de epístolas carcelarias, una carta dirigida a la mujer a quien Gramsci alquilaba su habitación en Roma (entre otros libros, Gramsci le pide «El *Breviario di linguistica* de Bertoni y Bartoli que estaba en el armario frente a la cama» (Gramsci, 1965: 33); insistirá en el pedido en cartas posteriores).

Por cierto, el propio Terracini recuerda a Gramsci y sus estudios lingüísticos en la lección inaugural de su cátedra de Turín, dedicada a la memoria de Matteo Bartoli (Terracini, 1948). Asimismo, en un texto de Domenico Zucaro de 1957, leemos que:

Su tiempo lo pasaba en la Universidad o en la Biblioteca Nacional. Nos ha recordado el profesor Benvenuto Terracini, entonces libre docente de lingüística en la Universidad de Turín y amigo del prof. Matteo Bartoli, que a menudo encontraba a Gramsci sentado en su mesa habitual, dedicado a sus estudios de lingüística (cit. en Lo Piparo, 2014, 127-128, trad. nuestra).

III

La escuela en la que se habían formado tanto Terracini como Gramsci, esto es, la escuela de Bartoli en la Universidad de Turín, había puesto el acento en los valores culturales e históricos del lenguaje y se contraponía fuertemente a las concepciones positivistas de los neogramáticos italianos (De Mauro, 1980).

Las huellas de esa impronta bartoliana son evidentes en las intervenciones argentinas de Terracini. Así, en el primer capítulo de *Conflictos de lenguas y de cultura*, dedicado a la cuestión de la muerte de las lenguas, Terracini incorpora varios ejemplos históricos que involucran, de una u otra manera, la cuestión de la subalternidad como un problema sustancial (aunque no únicamente) lingüístico. La cuestión del lenguaje, que Terracini piensa en términos estrictamente históricos y culturales, involucra necesariamente la cuestión de los pueblos y, en su interior, como

una suerte de otredad que le es al mismo tiempo constitutiva, la cuestión de lo subalterno, asociado este concepto con determinadas variedades lingüísticas.

Me detendré en dos momentos, dos imágenes con un alto poder de condensación de lo subalterno, de ese capítulo inicial del libro de 1951.

El primero, alejado aparentemente de las discusiones americanas, es el del escritor latino cristiano del siglo VI Gregorio de Tours, autor de la *Historia francorum*. En sus «confesiones estilísticas» y en sus «enredos estilísticos» (expresiones ambas de Terracini) que enfatizan el carácter relativamente precario y pobre de su latín, Terracini observa un conflicto de mundos: el mundo latino y el mundo de las nuevas culturas románicas asociadas con la irrupción de variedades «bárbaras» (en este caso, el franco), pero también la lucha entre un «mundo interior [que] ya va en busca de una expresión inmediata» y los cánones de una «forma tradicional que le es completamente ajena» (34), «no uso vivo ni autoridad de escritores -que puede ser una forma también viva-, sino *ars gramática*, mera expresión genérica y técnica de un prestigio cultural» (34).

IV

Hay algo de clima de época en el modo en que Terracini construye a un clérigo hundido en la más baja edad media, un clima que recuerda al Lord Chandos de Hofmannsthal con su tensión entre palabra y objeto pero también, para nosotros, de este lado del mundo, nos recuerda la busca y la lucha por la expresión del escritor americano que había enfatizado en 1928 Pedro Henríquez Ureña.

«El Imperio ya no existe y Gregorio no está colocado en un lugar donde afluyan todas las noticias del *orbis terrarum*, seleccionadas y clasificadas según su importancia para el país» (85). Son palabras de otro de los grandes críticos y filólogos -también exiliado de Europa por su condición de judío- del siglo XX: Erich Auerbach.

Se ha hablado de un «efecto Auerbach» para dar cuenta del giro de Terracini hacia los estudios estilísticos

y hacia textualidades contemporáneas que tiene lugar en su exilio argentino. Lo hará, por ejemplo, uno de sus alumnos más notables, Cesare Segre, que, como el mismo Terracini, pertenecía a la comunidad judía de Piamonte y sobrevivirá en Italia a la guerra y a las políticas de deportación y exterminio, como recuerda en sus memorias.

Auerbach, que había sido obligado a dejar uno año antes del destierro del italiano su cátedra en Alemania como consecuencia de la legislación racial antisemita implementada por el régimen de Hitler -una legislación que luego sería imitada por la Italia fascista- le había dedicado precisamente a la prosa de Gregorio uno de los capítulos -el IV, «Sicarios y Cramnesindos», tal vez uno de los menos transitados- de una obra capital de la crítica del siglo XX: *Mimesis*, escrita como se sabe durante el exilio del filólogo judío alemán en Estambul, publicada en castellano en 1950 por el Fondo de Cultura Económica de México un año antes de los *Conflictos de lenguas y de cultura* de Benvenuto Terracini.

«*Gravia tunc inter Toronicos cives bella civilia surrexerunt*», leemos al comienzo del fragmento de Gregorio de Tours que elige Auerbach (2006: 79). Como los dos capítulos anteriores, dedicados a un fragmento de Tácito que relata un alzamiento de las legiones germánicas y a un fragmento de Ammiano Marcelino en el que se narra un alzamiento de la plebe romana, el trozo de Gregorio se refiere, pues, a tumultos civiles; se refiere, si seguimos a Agamben (2017), a la *stasi* que atraviesa como contracara del orden toda organización civil.

En la entreverada y barbárica prosa de Gregorio y en su forma de construcción del relato que opera con el desorden y la desconfiguración de las relaciones casuales (que *Mimesis* leerá al final, en el alto modernismo de Virginia Woolf), el filólogo alemán rastrea formas de hibridación entre la tradición alta asociada con el latín clásico y las formas «vulgares». Se trata de una operación que, como se sabe, está en la base de la «mezcla de estilos» que se consolida según Auerbach con la *Comedia* dantesca y que, con su proyecto de comedia humana, el realismo del siglo XIX volverá a poner en marcha. Así como la rebelión, el tumulto y la guerra civil atraviesan la política contemporánea.

V

Hay dos autores del canon de pensamiento italiano que regresan con alguna insistencia en el libro argentino de Terracini y que materializan los cruces entre el posicionamiento filosófico, la filología, las teorías de la cultura y la política. Por un lado, el filólogo italiano recupera en la Argentina la figura de Giacomo Leopardi, el gran poeta romántico italiano del siglo XIX a cuyo pensamiento filológico Terracini le dedica durante su destierro tucumano un artículo publicado en la revista *Cursos y Conferencias* en el volumen de mayo-junio de 1943.

La segunda figura es la de Giambattista Vico.

En los años inmediatamente anteriores a la publicación de *Conflictos y de lenguas y de cultura*, Vico había tenido alguna presencia en la Argentina, de la mano de la recepción del pensamiento de Benedetto Croce y de Giovanni Gentile, quien, por cierto, en 1944 había dedicado una de sus últimas conferencias, poco tiempo antes de su muerte a manos de un grupo partisano, a los doscientos años de la muerte del autor de la *Ciencia nueva*; en ella afirmaba que Vico era el centro del pensamiento italiano.⁴ Recordemos, por ejemplo, de la publicación en 1939 por el Instituto de Filosofía de la Universidad de Buenos Aires (dirigido entonces por Luis Juan Guerrero) de la traducción de un texto fundamental del corpus viqueano como *De antiquissima italorum sapientia ex linguae Latinae originibus eruenda*, en versión de Jacinto Cuccaro y con el título *Sabiduría primitiva de los italianos desentrañada de los orígenes de la lengua latina*. Recordemos también la publicación en 1948 de *Vico y Herder: ensayos conmemorativos del segundo centenario de la muerte de Vico y del nacimiento de Herder* (con colaboraciones, entre otros, de Carlos Astrada, José Imbelloni, Gherardo Marone y Renato Treves, este último, como Terracini, miembro de la comunidad judía de Piamonte que había encontrado refugio en Tucumán), volumen editado por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires ya durante la gestión peronista al año siguiente del regreso de Terracini a Italia.

⁴ "Giambattista Vico nel secondo centenario della morte", incluido en G. Gentile (1968).

Vico era, paralelamente, una obsesión de Auerbach, al punto de que, en una carta a Benedetto Croce de 1933, cuando se habían empezado a aplicar las medidas antisemitas en las universidades alemanas, Karl Vossler afirma no tener noticias ni de Leo Spitzer ni de «Auerbach, el de Vico» (Croce-Vossler, 1956, 269).

Sintomáticamente, aunque no lo nombre de manera explícita, Vico está presente en una de las cartas que Auerbach envía desde Estambul a su amigo Walter Benjamin, otro intelectual judío refugiado, en su caso, en Francia:

Para mí, cada vez más se está volviendo más claro que la actual situación internacional no es más que una astucia de la providencia [*List der Vorsehung*] orientada a llevarnos, a través de un sendero tortuoso y sangriento, hacia una internacional y un esperanto cultural. Una sospecha de este tipo ya me había surgido en Alemania y en Italia, al ver la tremenda inautenticidad de la propaganda de «sangre y suelo»; pero sólo aquí [en Turquía], las pruebas de esta tendencia me parecieron casi seguras (cit. en C. Ginzburg, 2010, 79).

Si leemos entre líneas, el fragmento que citamos condensa gran parte de las discusiones de una filología comprometida como la que postulan en el meollo del siglo los autores que estamos leyendo -Terracini, Auerbach, Gramsci, a los que podríamos sumar otros que no tratamos en este texto, como los americanos Alfonso Reyes, Fernando Ortiz o Pedro Henríquez Ureña-. Así, por ejemplo, la referencia a la ideología de «sangre y suelo», sostenida en el nazismo y presente también en el fascismo italiano, que el proyecto filológico de Terracini en *Conflictos de lengua y de cultura* desarma. Así también la alusión a los mecanismos de uniformidad cultural e ideológica que Auerbach identifica en el contexto turco, se platearán en los años siguientes -en textos tardíos, como «Philologie der Weltliteratur» (1952), en un marco que ya no es nacional y ni siquiera europeo, sino de alcance mundial (Ginzburg, 2010: 180).

Del mismo modo, la referencia crítica al esperanto y al esperantismo como una lengua internacional homogénea, se conecta con una posición fuertemente refractaria a ese mismo constructo lingüístico como la que expresa Gramsci en sus escritos precarcelarios,⁵ y que subsiste en

⁵ Ver «La lengua única y el esperanto», publicado en 1918 en *Il grido del Popolo* (Turín), incluido en Gramsci, 2013, 53-58.

los *Cuadernos de la cárcel*. Es en este entramado donde se vislumbra Vico, a quien el propio Auerbach había seleccionado y vertido al alemán una antología de su gran obra, los *Principios de una ciencia nueva* (*Die Neue Wissenschaft über die gemeinschaftliche Natur der Völker*, 1925), y había traducido -en este caso, con T. Lücke-también el libro que Benedetto Croce había dedicado al pensador barroco napolitano (*La filosofía de Giambattista Vico*, de 1911, traducida al alemán como *Die Philosophie Giambattista Vicos*, 1927), estudio que marca, de alguna manera, el retorno del pensamiento viquiano al campo estético y político del siglo XX.⁶

VI

Verum ipsum factum: con el retorno a Vico del que Auerbach y Terracini participan aquello que regresa es fundamentalmente un campo de indagación, la *philologia*, como ámbito en el que lo que prima es una reflexión sobre lo humano como un enraizarse en la praxis (el humano conoce efectivamente aquello que ha hecho) y como una articulación con los diferentes mundos históricos, o mundillos, como la periferia del imperio, del *orbis terrarum*, habitada por el clérigo Gregorio con sus latines impuros, pero también por el Terracini tucumano o el Auerbach turco.

En 1951, el mismo año en que Terracini publica la edición argentina de *Conflictos de lenguas y de cultura*, en Italia, un joven crítico y poeta de sólida formación filológica publica un artículo sobre las proyecciones culturales y políticas del dialecto romano y, en consecuencia, sobre el estatuto de las culturas subalternas urbanas italianas. Ese joven es Pier Paolo Pasolini, y el artículo, titulado «Dialecto e poesia popolare», publicado en *Mondo operaio*, reflexiona sobre el intento de obviar la distancia entre intelectual y pueblo. Lo hace a partir de la articulación

⁶ En sus años tardíos, Auerbach vuelve sobre Vico en artículos como «Filología como arte crítica. Nueva introducción a la *Scienza Nuova*» (1947), «Vico and Aesthetic historicism» (1949), «Vico und der Volksgeist» (1955), «Vico's Contribution to literary Criticism» (1958, póstumo), así como en el importantísimo texto introductorio a su último libro, *Lenguaje literario y público en la baja latinidad* (1958, póstumo), publicado en castellano por Seix-Barral de Barcelona en 1969. Para una bibliografía detallada de la presencia de Vico en Auerbach ver Barrios Casares, 2020.

entre las concepciones políticas gramscianas y la de los estudios filológicos y estilísticos, tradición de la que Pasolini rescata especialmente los trabajos contemporáneos de Gianfranco Contini y, a través de él, la filología románica tal como la habían potenciado, entre otros, Auerbach.⁷

Se forja así lo que Pasolini llamará más tarde el «gramsci-continismo», que está en la base de los ensayos críticos sobre culturas populares que emprende en los años 50 y de la poética de proyectos narrativos como el de *Ragazzi di vita*, de 1955. Es una operación lingüística -y discursiva- que afecta fundamentalmente el estatuto de las voces subalternas en el marco de construcción de una cultura nacional que todavía se piensa en la estela emancipadora de la lucha antifascista de los años cuarenta. Una operación que, entonces, Pasolini llama «regreso al parlante». Por «regreso», y esto es importante pensarlo desde la teoría de la subalternidad que Pasolini podía encontrar entonces en los escritos de la cárcel de Gramsci, el joven poeta entiende un «rebajamiento» (*abbassamento*) hacia la cultura del hablante popular, «un regreso que el poeta por simpatía cumpliría en el interior del hablante inconsciente, y una recuperación en el nivel de la conciencia» (Pasolini, 2008, 375).

Esta tendencia hacia lo bajo se encarnará, en el Pasolini de los años futuros, en una operación técnica concreta: el discurso indirecto libre. Precisamente, ese concepto había sido altamente operativo en los años argentinos de Terracini, sobre todo en uno de sus escritos -publicado en varias entregas entre 1945 y 1946 en la revista *Ínsula*, que dirigía Renata Donghi de Halperín- que es considerado (por ejemplo, por Lucchini, 2019) como el más importante que el filólogo dedica a un autor contemporáneo: Luigi Pirandello.

Es precisamente a Pirandello a quien Gramsci había reservado algunas páginas especialmente lúcidas en los *Cuadernos de la cárcel*, en concreto en el cuaderno 14 (1932-1934), en especial a algunas piezas teatrales. Por supuesto, la adscripción de Pirandello al fascismo (el escritor siciliano había sido enviado en misión cultural a la Argentina a comienzos de los años 30 por el estado italiano), no es obstáculo para que ni Gramsci ni Terracini identi-

⁷ De la profusa bibliografía sobre el gramsci-continismo en Pasolini, señalamos el reciente estudio de S. De Laude (2022).

fiquen en sus piezas teatrales y en sus relatos las tensiones entre las variedades subalternas -el siciliano, pero también las lenguas migrantes, que Gramsci en cambio no nombra-, la lengua nacional y las grandes lenguas y culturas «cosmopolitas» o «internacionales». Formados ambos en los rigores de la filología, ni Terracini ni Gramsci leían, evidentemente, desde un biografismo lineal o desde una obvia articulación entre los posicionamientos explícitos de un autor y las implicancias políticas y culturales de aquello que ese escrito percibe, elabora, escribe.

VII

El segundo ejemplo del artículo de Terracini en el que quisiera detenerme es el de un hablante concreto y en una situación de contacto de lenguas puntual. Se trata de pensar el presente como espacio de confluencia, de contacto, pero sobre todo de conflicto de universos lingüísticos y culturales. Es el caso de un hablante santiagueño de quechua -o quichua, como suele denominarse la variedad santiagueña- emigrado a la vecina provincia de Tucumán, que por entonces era un centro de atracción importante para poblaciones de diferentes procedencias lingüísticas (migraciones internas de hablantes de lenguas indígenas, como precisamente el quechua santiagueño, pero también las lenguas de la región chaqueña; migraciones europeas y del cercano oriente). Terracini percibe en ese hablante puntual el conflicto entre dos lenguas, el castellano tucumano y el quechua, que es fundamentalmente el escenario de una lucha, un *agón*, de culturas en el que el segundo parece haber perdido «ya completamente la prerrogativa característica de la lengua autónoma, que es la de ponerse a sí misma como norma de su desarrollo y rumbo ideal de su tradición» (Terracini, 1951, 29).

El *factum loquendi*, el hecho de que un hablante esté en condiciones de hablar como acontecimiento político fundacional (Agamben, 2001: 78), se superpone en Terracini con la condición conflictiva de toda situación lingüística, que remite, en última instancia, a un *choque de lenguas*. No se trata, como para Amado Alonso de *El problema argentino de la lengua*, (publicado como artículo en la revista *Sur*

en 1932 y luego, muy ampliado, en el libro *El problema de la lengua en América*, Madrid, Espasa-Calpe, 1935), de apropiarse de posicionamientos de la estilística para implementar desde allí una intervención correctiva y panhispánica, término que regresa al final del ensayo de Alonso, sino de relevar el momento conflictivo y heterogéneo del choque de lenguas como momento constituyente, que enfatiza la condición plurilingüe de América y de la Argentina. Hay una política que *se sostiene* en los actos de habla concretos -en un «uso libre de lo común» (Agamben, 2001: 73)- que son irreducibles a una lengua homogénea; una política que *se sostiene* en un plurilingüismo que no solo se manifiesta en el cruce de lenguas efectivamente presentes en un territorio (el castellano, el portugués, las lenguas indígenas, las lenguas migratorias), sino también en el modo de operar de tradiciones aparentemente apagadas pero que, desde lo subterráneo, desde el sustrato (en este sentido, no sería casual que el libro argentino del 51 se cierre con un largo artículo sobre una lengua “muerta” como el etrusco), de manera a menudo imperceptible, siguen operando: las lenguas vivientes, no-del-todo-muertas.

Me interesa este punto porque los hablantes santiagueños de quechua -y su propia condición de sujetos con cierta competencia en la lengua- habían cumplido un rol importante en la configuración de una filología americana por parte de Ricardo Rojas -nacido circunstancialmente en Tucumán pero, como se sabe, de origen santiagueño, que seguirá pensando su condición de hablante de un castellano colindante con la variedad regional de la lengua del antiguo imperio Inca hasta sus últimos días (su autobiografía, inexplicablemente inédita todavía, lleva como título *El mataquito*).⁸ Me refiero no sólo al registro del quechua en uno de sus primeros libros, *El país de la selva*, sino también la reflexión sobre esa lengua en textos de los años 30 como los *Himnos quichuas* (Buenos Aires, Instituto de Literatura Argentina, 1937), *Ollantay* o *Un titán de los Andes* (ambos publicados en Buenos Aires por la editorial Losada en 1939).

⁸ Manuscrito autobiográfico con ese título, custodiado en el archivo de la Casa Museo Ricardo Rojas de la ciudad de Buenos Aires. Para las relaciones de Rojas con el quechua y sus proyectos de enseñanza universitaria de las lenguas indígenas, ver Bentivegna (2019).

VIII

Pocos años después de la publicación del libro de Terracini, otro intelectual santiagueño como Rojas, Francisco René Santucho, hermano de Mario Roberto- quien, como se sabe, será en los 70 el más importante dirigente del Ejército Revolucionario del Pueblo y de su brazo político, el Partido Revolucionario de los Trabajadores- pondrá en sus escritos que giran en torno a la revista *Dimensión* (publicada entre 1956 y mayo de 1962)⁹ la condición indígena y la cuestión del quechua en un lugar importante de sus reflexiones.

Lo hacía ya en la primera publicación recogida en sus obras completas: un artículo de 1953, escrito en ocasión del cuarto centenario de la fundación de Santiago del Estero:

El pueblo de Santiago no escribía, si ni siquiera conocía la lengua española hasta hace no mucho tiempo y usaba casi totalmente el quichua en sus relaciones dentro de su mundo de sabor autóctono. Todos los viajeros que han recorrido su territorio, en sus diarios así lo confirman. Y aún hoy mismo hay departamentos enteros en que se habla exclusivamente el quichua. Y así, si esto es así, la vida del pueblo de Santiago, mayoritariamente se ha desarrollado en su etapa substancial, prácticamente al margen de la historia, o por lo menos en el anonimato, y esa es precisamente la fase fundamental de la vida de Santiago que interesa conocer. La otra historia, la de la fase «administrativa» dejada por la colonia, ya es hartamente conocida y no interesa tanto («Meditaciones que nos sugieren el IV centenario de Santiago del Estero», en Santucho, 2016, 56)

En otros textos importantes de su primera etapa, como *El indio en la provincia de Santiago del Estero*, publicado en la capital de su provincia por la editorial Aymara, Santucho vuelve sobre el tema del quichua santiagueño y sostiene la tesis de su presencia prehispánica en la región, lo que ligaría las culturas indígenas preexistentes a la conquista con el ámbito cultural y político incaico (Santucho, 2016, 68-69). Asimismo, en un texto programático que Francisco René Santucho publica en el primer número de la revista *Dimensión* (enero de 1956), «Lo andino y lo amazónico en la infraestructura argentina», se soste-

⁹ Hay una edición facsimilar de la colección completa de la revista publica por la Biblioteca Nacional de la República Argentina en 2012.

nía la condición continental del norte argentino sobre la base de dos «expresiones prehispánicas» asociadas con dos grandes lenguas indígenas presentes en la región: el quichua y el guaraní.

Recordemos, además, que las primeras proclamas del Frente Revolucionario Indoamericano y Popular (FRIP), en 1961 -que veía en los trabajadores rurales de Tucumán (el trabajador migrante santiagueño al que se refiere Terracini forma parte de ese sector) el fulcro del proceso revolucionario y del que los hermanos Santucho son factor constituyente- había publicado sus primeras proclamas en castellano y en quechua.¹⁰ De este modo, con ese gesto de insertar el quichua en sus textos programáticos para el norte argentino, los hermanos Santucho, por un lado, retoman la memoria de las proclamas en lenguas indígenas de la revolución y de las guerras de independencia del siglo XIX, como así también postulan desde lo lingüístico la construcción de una comunidad indoamericana que no se identifica de manera exclusiva con el castellano y con la tradición europea.

Resulta significativo que los últimos textos publicados por Francisco Santucho, antes de su desaparición en 1975, durante el gobierno de Isabel Perón, estuvieran dedicados al tema estrictamente político de la condición de las lenguas indígenas americanas. Son dos artículos publicados durante la migración americana de Santucho en el diario *La Jornada* de Bolivia con el pseudónimo «Fernando J. Suárez», a los que se suma la edición de un *Curso de qheswa boliviano*, publicado en Santiago del Estero en ese mismo año.

IX

Si, durante su permanencia en Tucumán, Benvenuto Terracini se adentra en el estudio de la lengua quechua hablada por los migrantes santiagueños (y queda testimonio de ello en un cuaderno 1810 con el título manuscrito

¹⁰ Ver la reproducción de los textos del *Boletín Mensual del Frente Revolucionario Indoamericanista Popular* de octubre, noviembre y diciembre de 1961 en Daniel De Santis (sel.), *A vencer o morir. Prt-Erp. Documentos. Tomo I*, Buenos Aires, Nuestra América, 2004, pp. 22-24.

«Quichua. Bibliografie e varie», en el Centro Manuscriti de la Universidad de Pavía), Francisco René Santucho estudia de manera orgánica el quechua y el aymara en su destierro en las zonas andinas de Perú y de Bolivia (M. A. Santucho, 2016: 32).

No es casual, en este punto, que Terracini sienta afinidad durante su destierro tucumano con Leo Spitzer, con quien mantiene en ese período diálogo epistolar (Lucchini, 2019) y quien durante su exilio en Estambul había empezado a interesarse por el turco (Apter, 2003). En los tres casos (Terracini, Spitzer, Santucho), exilio, filología y alteridad lingüística aparecen articulados.

Los dos artículos publicados en La Paz forman de un proyecto que quedará trunco con el secuestro de Francisco René Santucho: el libro *En torno a las lenguas indígenas*. Se insertan, además, en los debates en torno a la cuestión de las lenguas indígenas en Bolivia durante el gobierno del general Juan José Torres. De hecho, Santucho participa durante su permanencia en Bolivia en el Primer Seminario sobre el Tema Bolivia País Trilingüe, impulsado por el INEL (Instituto Nacional de Estudios Lingüísticos), dependiente del Ministerio de Educación y Cultura boliviano (Gómez, 2016: 42).

Según reconstruye el propio Santucho en un texto inédito -también de 1971- que forma parte de la serie discursiva de sus últimas intervenciones lingüísticas, el INEL, durante el régimen de Barrientos, estuvo bajo el dominio de escuelas lingüística y de «secas religiosas yankees», que

Lograron tener tanta influencia que consiguieron imponer criterios didácticos, métodos técnicos y pautas en la enseñanza bilingüe que se impartía, confeccionando diccionarios y textos en los que los idiomas quichua y aymara eran efectivamente vehículos que conducían a un proceso de aculturación, donde se beneficiaba no sólo el castellano, sino también el inglés, la religión, especialmente protestante, y se inculcaban nociones y valores en general, de la cultura imperialista (Santucho, 2016, 246).

En el texto “Frente a la cuestión de las lenguas nativas», el último de sus artículos, publicado en el diario *Jornada* de La Paz el 29 de junio de 1971, Santucho sostiene una posición sobre las lenguas indígenas, concretamente

sobre el aimara y el quechua, que reivindica su condición de «depósito de experiencias». Para Santucho, son dos lenguas «históricamente logradas y eficientes» (Santucho, 2016, 256), cuyo empobrecimiento es producto básicamente de su marginalización política. La opción es restituir estas lenguas «en su personería legal, en su uso oficial, escolar y literario, no como vehículo, sino por sí, por su contenido y significado cultural, antropológico y social» (Santucho, 2016, 256).

Se trata, en síntesis, de horadar el dispositivo panhispánico en uno de sus componentes fundamentales: la concepción de que la enseñanza de las lenguas indígenas, sólo aparentemente en estado moribundo, opere como instancia para el acceso al castellano o a alguna otra gran lengua “de cultura”. Esa es, según Santucho, la lógica del imperio, que ve en las lenguas minoritarias un “vehículo útil a sus propios fines de penetración cultural e ideológica en el campesinado, incluyendo la catequización religiosa, enseñanza de doctrinas protestantes, etc.” (p. 255).

Por el contrario, en el programa esbozado por Santucho “dentro de la concepción materialista dialéctica” (p. 255) se enfatiza el potencial del quechua y el aymara para funcionar, en un futuro, como lenguas de administración, de educación y de cultura, “con una concepción dinámica, pero al mismo tiempo respetando sus logros culturales” que les permita a las comunidades hablantes “reivindicarlas a la par de las otras lenguas y los otros acervos culturales” (p. 256).

X

Considero especialmente relevantes estos cruces entre filología, lenguas y política, que Terracini o Gramsci podían proyectar desde una tradición italiana pero que nos interpelan en sus derivas americanas,¹¹ de Henríquez Ureña y Rojas a Santucho y las discusiones recientes sobre el estatuto de las lenguas en la Constitución chilena.

¹¹ La glotpolítica latinoamericana en Elvira Arnoux (ver, entre otros, Arnoux 2006); la filología americana en Raúl Antelo (2016), Daniel Link (2015) o Rafael Mondragón (2019).

Roberto Esposito ha planteado en *Pensiero vivente* (2010), un texto no muy lejano en el tiempo, algunas características del pensamiento filosófico italiano que, en parte, se entrecruzan con una cierta especificidad de los estudios y los posicionamientos sobre el lenguaje que en su momento había sido dilucidadas por Tullio De Mauro (1980). Esposito, que por algún motivo ignora los planteos fundacionales de De Mauro, desarrolla como rasgos determinantes del pensamiento filosófico italiano -que podemos hacer extensible, con De Mauro, a las reflexiones sobre el lenguaje- la conexión entre vida, política e historia, que es uno de los rasgos salientes de autores como Terracini -que en Tucumán intentará organizar con sus alumnas el estudio de las variedades quechuas- y, sobre todo, con mayor énfasis en lo político, Gramsci. Asimismo, Esposito considera como una cuestión crucial de este pensamiento su condición del pensamiento del origen. No se trata, por supuesto, de reencontrar el origen como fundamento último y trascendente, sino de pensar la condición *originariamente histórica de los pueblos*, y en este punto, como lo evidencia Terracini ya desde el título de su libro argentino, agónica, conflictiva.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Medios sin fin*. Trad. de A. Gimeno. Valencia: Pre-Textos.
- Agamben, Giorgio. *Stasis. La guerra civil como paradigma político*. Trad. de R. Molina Zavalía. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Antelo, Raúl (2016). *Archifilologías latinoamericanas. Lecturas tras el agotamiento*. Villa María: Eduvim, 2016.
- Apter, Emily. «Global *translatio*. The «invention» of Comparative Literature, Istanbul, 1933», *Critical Inquiry*, vol. 29, n. 2, 2003, pp. 253-281.
- Auerbach, Erich. *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Trad. de I. Villanueva y E. Imaz. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Arnoux, Elvira. *Los discursos sobre la nación y el lenguaje en la formación del Estado (Chile, 1842-1862)*. Un estudio *glotopolítico*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006.
- Barros Casares, Manuel, «Introducción» a E. Auerbach, «Vico y el historicismo estético», en *Cuadernos sobre Vico*, n. 34, Universidad de Sevilla, 2020, pp. 23-47.
- Bentivegna, Diego. «Poliglofías americanas: Fantasmas glotopolíticas en Ricardo Rojas y Roberto Lehmann-Nitsche», en *Glottopol. Revue de sociolinguistique en ligne*, Rouen, n. 32, julio de 2019.
- Bentivegna, Diego (2021), «Benvenuto Terracini: lenguas y estilo. El texto literario desde la perspectiva del exilio», en *ALEA*, Río de Janeiro, vol. 23/2, 2021, pp. 144-160.
- Corti, Maria. «Introduzione», en Benvenuto Terracini. *Conflitti di lingua e di cultura*. Turín: Einaudi, 1996, pp. 3-15.
- Croce, Benedetto y Karl Vossler. *Epistolario*. Buenos Aires: Kraft, 1956.
- De Laude, Silvia. «Pasolini, Gramsci, Contini. Sul *Piccolo allegato stravagante della Divina Mimesis*», en P. Desogus (ed.), *Il Gramsci di Pasolini. Lingua, letteratura e ideologia*. Venecia: Marsilio. Pp. 179-205.
- De Mauro, Tullio. *Idee e ricerche linguistiche nella cultura italiana*. Bolonia, Il mulino, 1980.
- Dimensión. Revista de cultura y crítica*. Buenos Aires - Santiago del Estero: Biblioteca Nacional, Secretaría de Cultura de la Provincia, 2016.
- Esposito, Roberto. *Pensamiento viviente. Origen y actualidad de la filosofía italiana*. Trad. M. T. D' Meza. Buenos Aires: Amorrortu, 2015.
- Gentile, Giovanni. *Studi vichiani*. Ed. de V. Bellezza. Florencia: Sansoni, 1968.
- Ginzburg, Carlo. *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*. Trad. L. Padilla López. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Gómez, César. Estudio preliminar, en Francisco René Santucho, *Obras completas*, Santiago del Estero, Barco edita - Dimensión, 2016, pp. 11-54.
- Gramsci, Antonio. *Lettere dal carcere*. Ed. de S. Caprioglio y E. Fubini. Turín: Einaudi, 1965.
- Gramsci, Antonio. *Escritos sobre el lenguaje*. Ed. de D. Bentivegna. Sáenz Peña: Eduntref, 2013.

- Link, Daniel. «Pedro Henríquez Ureña: filología y comparatismo», en L. Funes (comp.), *Hispanismos del mundo. Diálogos y debates en (y desde el sur)*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2015, pp.245-258.
- Lo Piparo, Franco. *Il professor Gramsci e Wittgenstein. Il linguaggio e il potere*. Roma: Donzelli, 2014.
- Lucchini, Guido. *Tra linguistica e stilistica. Percorsi di autore. Auerbach, Spitzer, Terracini*. Padua: Esedra, 2019.
- Mondragón, Rafael. *Un arte radical de la lectura. Consuetudines de la filología latinoamericana*. México: UNAM, 2019.
- Pasolini, Pier Paolo. *Saggi sulla letteratura e sull'arte*. Ed. de W. Siti y S. De Laude. Milán: Mondadori, 2008.
- Santucho, Francisco René. *Obras completas*. Santiago del Estero: Barco Edita- Dimensión, 2016.
- Santucho, Mario Antonio. «Las intuiciones de un «cacique» del siglo XX. Apuntes sobre el pensamiento de Francisco René Santucho», en Francisco René Santucho, *Obras completas*. Santiago del Estero: Barco Edita- Dimensión, pp. 21-32.
- Segre, Cesare. «La letteratura: teoría e problemi». En: Elisabetta Soletti (ed.). *Benvenuto Terracini nel centenario della nascita. Atti del Convegno. Torino, 5-6. Dicembre 1986*. Alessandria: Edizioni dell'orso, 1989, pp. 127-135.
- Terracini, Benvenuto. «Matteo Bartoli», *Belfagor*, Florencia, v. 2, n. 3, 1948, pp. 315-325.
- Terracini, Benvenuto. *Conflictos de lenguas y de cultura*. Buenos Aires: Imán, 1951.
- Terracini, Lore. «Relaciones entre Benvenuto Terracini y Amado Alonso», en *Lexis*, Lima, Vol. 20, nrs. 1-2, 1996, pp. 43-61.



CALEIDOSCOPIO
KALÉIDOSCOPE
KALEIDOSCOPE
CALEIDOSCOPIO

[encuadre]
shangrila

DERIVAS

Mis Historias de Cine III

SANTOS ZUNZUNEGUI

Santos Zunzunegui. *Derivas. Mis Historias de Cine III*. Shangrila, 2023, 412 páginas

Un viaje personal con Santos Zunzunegui a través del cine

Derivas es la tercera aportación (y ¿tal vez, última?) a la serie *Mis Historias de Cine –Imagen sobre imagen (I) y Profundidad de Campo (II)–*, traída de la mano del profesor y Catedrático Emérito de Comunicación Audiovisual y Publicidad (UPV/EHU) Santos Zunzunegui Díez. En ellos, el lector dispone de un amplio mapa que ha configurado el mundo del llamado “Séptimo Arte”. No obstante, la cartografía ha sido diseñada con base en la distorsión

que supone la experiencia personal que un espectador vive para con la pantalla grande. Es decir, las paradas en puerto que uno debe realizar si sigue el trayecto propuesto por cada libro son, nada más y nada menos, que el itinerario vivido por el historiador.

Zunzunegui establece una lista de películas que han marcado, de una manera u otra, su forma de ver, comprender y experimentar el cine. Por este motivo, la trilogía ofrece obras que abarcan el ancho continente del arte cinematográfico a lo largo del tiempo (siglos XX y XXI). Con la ayuda de citas al minutaje, fotogramas extraídos de la película y una lista de referencias bibliográficas inteligentemente seleccionada, la exégesis nos conmina a detenernos ahí donde nos señala para comprender, más y mejor, cuál es el tema del filme y, por encima de todo, dónde se percibe, con máxima claridad, los instantes que dan lugar a dichos temas y efectos de sentido.

Hablamos, más que de un mundo, de *su* propio mundo: una mirada que escruta un paisaje vasto, pero que enfoca su atención en unos puntos dignos de especial interés. El citado mapa, permítaseme el símil, se ha diseñado mediante una visión periscópica, a través de coordenadas espacio-temporales muy amplias (casi 100 años entre la primera y la última obra objeto de estudio en este volumen). Y es que, el periscopio le ha servido a Zunzunegui para describir tanto la superficie –contexto histórico y social– como la profundidad –las formas, figuras y estructuras– de cada texto visual.

Con todo, este libro reivindica una *memoria* del cine, que no una mera *historia* del cine. Conformar una colección de películas que, además de marcar la experiencia filmica del estudioso que las ha convocado, destacan por su aportación especial y sustancial al séptimo arte. Las líneas que siguen hacen un humilde acercamiento a dicha contribución que Zunzunegui nos brinda y nos invita a (re)visitar.

Sea como fuere, *Derivas* mira desde un orden cronológico, comenzando como es debido: por el principio. El primer capítulo lo conforman *Carreras Sofocantes (Kid Auto Races at Venice, Henry Lehrman, 1914)*, siendo la carta

de presentación de una de las mayores estrellas del cine: Charlot; y *Una mujer de París* (*A Woman of Paris. A drama of Fate*, Charles Chaplin, 1923), donde se sitúa tras la cámara. Esta obra es seleccionada

porque tras el nacimiento, desarrollo y consolidación de un Chaplin siempre omnipresente ante unas cámaras de las que se resiste a apartarse como si un imán le vinculara con ellas, de improviso hace su aparición una obra en la que se eclipsan el personaje y las formas de hacer que le han llevado al éxito (2023, p. 11).

Nótese que Zunzunegui es muy dado a hacer de celestino entre películas que parecen dialogar, sea por su temática, su enfoque o su propuesta formal similar. Y sin salirse de la década de los años veinte, pero lejos del territorio norteamericano, *La Nueva Babilonia* (*Noviy Vavilon*, M. Kozintsev y Leonid Z. Trauberg, 1929) configura el segundo capítulo, dentro de la marea roja de la Unión Soviética. Otra ola que trató de sumarse a ese “arte nuevo liberado de las contingencias que habían venido definiendo el que había producido esa sociedad burguesa de la que se quería hacer tabla rasa”. (2023, p. 31). Y digo *trató*, porque no lo logró: “La tormenta se desató contra el filme (...) por su intelectualismo (...) y por no haber buscado su inspiración en la vida y en los hechos históricos” (2023, p. 38). Y de un cine revolucionario, a un cineasta-soldado.

En las postrimerías de los años 40, el Gobierno de la Segunda República española, “en un esfuerzo económico sin precedentes” (Zunzunegui, 2023, p. 55), produjo *Sierra de Teruel / Espoir* (1939), dirigida con cierto escepticismo por el novelista e improvisado cineasta André Malraux y estrenada gracias a un milagro que la salvó de las llamas durante la ocupación nazi de Francia (lugar en el que se guardaron las copias en negativo). Tras un accidente de avión (forma parte de la Escuadrilla España que combatió en el bando Republicano durante la Guerra Civil), el escritor recibe la oportunidad de “poner a disposición de la propaganda republicana (...) una película que ficcionalizase los acontecimientos que se vivían en España (...) [con] la posibilidad de alcanzar de golpe más de tres millones de conciencias” (2023, p. 54). Curioso caso “de un filme español [y] de un autor francés” (Zunzunegui, 2023, p. 63).

A Canterbury Tale (Michael Powell y Emeric Pressburger, 1944) avanza un poco más en el tiempo, sin salirse del continente europeo. De hecho, se da un salto de guerra (Civil Española) a (Segunda) guerra (Mundial). Esta cinta defiende su plaza en el cuarto capítulo de *Derivas*, pues sirve para responder a la difícil pregunta:

¿Las obras cinematográficas pertenecen (...) a un ‘país del cine’ que no conoce las fronteras de ningún tipo, donde reina la fraternidad de los artistas y en el que conviven en todo caso los distintos idiolectos de un lenguaje común que algunos llamaron (...) puesta en escena? Aplacemos la respuesta. Que no es sencilla. (Zunzunegui, p. 74)

De vuelta al norte, y sin salir de los límites europeos: *Los comulgantes* (*Nattvardsgästerna*, 1963), de Ingmar Bergman, “un cineasta culto, que no ‘de culto’, aunque también” (Zunzunegui, 2023, p. 102). La décimo séptima película del autor sueco, que se sitúa en un doble espacio liminal: entre lo cinematográfico y lo teatral, por una parte; y entre el clasicismo y el modernismo de su filmografía, por la otra (Zunzunegui, 2023, p. 103-103). Una obra, en cualquier caso, edificada sobre

las tinieblas sangrientas de la pubertad, (...) las morosas tardes de Domingo en la Rectoría (...), la fascinación adolescente por el nacional-socialismo, los sueños recurrentes (...) [y] la ‘alegría mayor que la alegría’ del sexo (Zunzunegui, 2023, p. 109-110).

Esta narración cede su paso a *Playtime* de Jacques Tati (1967), “su obra maestra” (Zunzunegui, p. 128). Atrás han quedado los conflictos bélicos disputados en el viejo continente, y eso tiene su eco en el séptimo arte. Esta cinta se compone mediante una estructura de *gags* corales y discontinuos, donde reina la comedia, en lugar de la tragedia antecedida por la(s) anterior(es) guerra(s).

Tras la risa, Zunzunegui posa su dedo en Argentina, en *Invasión* (1969) de Hugo Santiago. En lo que cataloga de “seísmo” cultural –iniciado en los años 50 con la Guerra Fría y que sacudió todos los estratos de la sociedad mundial–, relaciona esta cinta con la obra de Alain Resnais, pues ambos son “cineastas literarios (...) [que] tomarán su base (...) de escritores reputados a los que se pide (...) que escriban un libreto original para un filme de nuevo

cuño” (Zunzunegui, 2023, p. 155). Aquí, nada más y nada menos, que José Luis Borges (junto a Bioy Casares), quien intentó crear, con este guion, un nuevo tipo de film fantástico. *Invasión* atrae al historiador porque, sobre las líneas de los escritores, Santiago sella su firma a través del lenguaje cinematográfico.

Y de una dupla, a una trilogía. Concretamente, la de Bill Douglas (*My Chillhood*, 1972; *My Ain Folk*, 1973 y *My Way Home*, 1978): el caso de un autor cuya filmografía total apenas alcanza las seis horas de duración (Zunzunegui, p.195) y refleja, desde la subjetividad de su memoria, su propia vida. Tanto el capítulo de exploración de Zunzunegui como la obra del británico persiguen los paralelismos de las seis horas de discurso que sintetizan 57 años de fábula; esto es, la biografía del director.

Sin perder el rumbo, *Lost, lost, lost* de Jonas Mekas (1976) da cuerpo al noveno bloque de *Derivas*. Zunzunegui reabre la tautológica discusión que sitúa frente a frente las dos funciones clásicas atribuidas al cine, dicho de manera muy rápida: comercio *vs* arte; relatos al servicio de la industria o cultura en forma de relato audiovisual. No obstante, el autor no resuelve el debate, y se desliza hacia el denominado “cine *amateur*”, donde encuentra al cine del lituano.

Y con una elipsis de 17 años hacia adelante se presenta *D’Est* de Chantal Akerman (1993), la única directora de la monografía y recientemente acreedora del *Sight and Sound Greatest Films of All Time* por una de sus más reconocibles películas de ficción. En cualquier caso, este apartado ara en la frontera que separa el “cine documental” con el de ficción, pues ahí cosechó la cineasta belga su filmografía de corte autobiográfico.

Y llegando casi al final del trayecto, los hermanos Dardenne aparecen en el paisaje con otra mujer, aquí personaje de ficción que da título a la obra: *Rosetta* (1999), un año antes del cambio de siglo. Zunzunegui realiza un giro para reflexionar en torno al carácter de la crítica cinematográfica contemporánea. La elección de esta obra responde a su necesidad de exponer su (acertado) punto de vista –crítico–. Así, el capítulo va concretando en lo temático centrándose en la película que le ocupa.

Master & Commander. Al otro lado del mundo (*Master & Commander, The Far Side of the World*), primera obra de la lista que cruza el siglo XX. No obstante, la dejaremos para el final, como luego se verá, y pararemos mientes en el último largometraje que nos ofrece el monográfico: la, a día de hoy, reciente *Malmkrog* de Cristi Puiu (2020). En clave irónica, Zunzunegui nos habla del Nuevo Cine Rumano (el antiguo) y el Nuevo-Nuevo Cine Rumano, el actual, (p. 361), pues en esta cinta convergen ambas olas:

“Me explico: A diferencia de la mayoría de ese cine (...) hecho (...) hasta ahora, esta obra sustituye la alusión directa a una realidad próxima tal y como ha sido vivida por las últimas generaciones de sus conciudadanos por un viaje a un pasado lejano y el abordaje de una serie de preocupaciones que desbordan ampliamente las preocupaciones de la dura cotidianidad” (Zunzunegui, 2023, p. 364).

Con todo, Zunzunegui ha emprendido esta empresa, como se ha dicho, hasta en tres ocasiones, abarcando más de una treintena de películas, de toda época, nacionalidad, autoría y género. En cualquier caso, la fórmula empleada para llevar a cabo la tarea se ha mantenido impermeable. Sirva uno de sus capítulos más recientes, *Master & Commander. Al otro lado del mundo* (*Master & Commander. The Far Side of the World*, Peter Weir, 2003) como caso paradigmático que ejemplifica todo(s) lo(s) demás: el autor inicia su discurso asiendo el escurridizo término “género”, en general, y “género cinematográfico”, muy en particular. Este esfuerzo no es baladí, pues más tarde resultará ser un concepto clave en aquello que quiere desarrollar y explicar. Seguidamente, salta a la historia del cine para detenerse en las películas denominadas “de aventuras navales”. Justamente ahí, y de manera más que acertada, se enmarca la obra convocada.

El periscopio sigue enfocando y ve, cada vez más nítidamente, el objeto de estudio: Zunzunegui nos adentra en los pormenores contextuales, en la dificultosa producción y en la decepción en taquilla que caracterizó a la cinta de Peter Weir. Ahora, es momento de sumergirse en las profundidades semánticas del texto visual, terreno en el

que el autor es dueño, señor y maestro –de much(ísim)os otros analistas–.

Zunzunegui cierra este capítulo adoleciendo cierta “melancolía” (2023, p. 356) generada por un proyecto fallido de la televisión británica *Meridian* de llevar a la pequeña pantalla una serie de ocho capítulos de temática y época muy similar a *Master & Commander*. Otro tanto nos ocurre a aquellos que nos hemos animado a embarcar

en su nave, dejándonos guiar por su mirada, su instinto y su rumbo. Ahora, que parece que estamos ante su última aventura sobre el globo de *su* mundo cinematográfico, no nos queda otra opción que resignarnos a releer y recordar la emoción del primer día, de aquella primera lectura.

Ignazio Gastaka-Eguskiza

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea



Emilio Gutiérrez Caba, *Memorias de cine*. Madrid: Cátedra, 2023, 301 págs.

Alfonso Ungría, *Memorias. Del cine en la Transición*. Madrid: Cátedra, 2023, 401 págs.

La publicación de sendos libros de memorias a cargo de Emilio Gutiérrez Caba y Alfonso Ungría contribuye enormemente a un fenómeno presente desde hace muchas décadas en el cine norteamericano y que, por desgracia no abunda en el español: la sistemática escritura autobiográfica por parte de cineastas y actores. El mercado editorial estadounidense experimentó, a principios de los años ochenta, un auge del género autobiográfico del



que se benefició el cine y que estableció una tradición que no se ha abandonado desde entonces. Una industria del libro más raquítica como la española y una menor consideración del carácter artístico del cine realizado durante el franquismo se antojan como los factores que explican esta situación.

Por ello es buena noticia el empeño de la editorial Cátedra en solventar ese vacío con la edición de estos dos libros, que se unen a las memorias de Juan Antonio Bardem, publicadas en el mismo sello. Y la coincidencia de los libros de dos artistas coetáneos (ambos nacidos en los años cuarenta) y de trayectorias diferentes como Emilio Gutiérrez Caba (actor ampliamente conocido por el público) y Alfonso Ungría (cineasta situado bajo el radar pero de una carrera igual de interesante) expresa la nece-

sidad de recoger testimonios de todo tipo, que los profesionales del cine relaten sus experiencias para una mejor comprensión de los entresijos de la industria y las circunstancias variadas, también políticas, con las que se encontraron para sacar adelante las películas.

El hecho de partir de un territorio prácticamente inexplorado en la bibliografía española (hay excepciones lejanas y aisladas, como *El tiempo amarillo*, de Fernando Fernán Gómez) se manifiesta en una característica que comparten ambos textos, esto es, su estructura heterodoxa que rehúye un orden cronológico al uso. Esto se manifiesta especialmente en *Memorias. Del cine en la Transición*, el libro en el que Alfonso Ungría alterna dos tiempos narrativos: el de sus inicios en la afición por el cine (con el alumbramiento que supuso contemplar a los dieciséis años de edad *El proceso*, de Orson Welles) y la realización de sus primeros largometrajes, y un periodo posterior, los años noventa, en que tiene que vérselas con la frustración de no levantar proyectos como *Las señoritas* hasta la realización de *El deseo de ser PielRoja* (2001). Ungría cuestiona la adscripción a una corriente de malditismo en la que normalmente se le ha situado, rememora sus trabajos para el cine y la televisión, desvela la controversia y aplausos de sus primeros largometrajes, como *El hombre oculto* y *Tirarse al monte* (ambas de 1971), el interés que despertó en Ricardo Muñoz Suay e historias disparatadas como el encuentro de la financiación con la que pudo completar el rodaje de *Gulliver* (1979), la cinta que corroboraría en los años setenta la condición única de un cineasta insobornable que merece, a día de hoy, un reconocimiento por su trayectoria; en su lugar tenemos que comprobar, según lamenta en estas páginas el propio Ungría, que una cinta tan extraordinaria como su particular actualización de la novela de Jonathan Swift continúe a la espera de una restauración en condiciones. Cosas veredes.

Si bien Emilio Gutiérrez Caba se ciñe a un orden cronológico en su libro, *Memorias de cine*, tampoco nos encontramos aquí, por fortuna, con un texto ortodoxo. Al contrario, su recorrido está conformado por anotaciones escritas por el actor a lo largo de los años de los momentos y películas más importantes de su carrera. «He soslayado bastantes películas porque, a mi entender, no había nada destacable en ellas relacionado conmigo», confiesa el actor en la introducción del volumen. De este modo, si no están todas las que son, sí son todas las que están. Una advertencia que, por otra parte, sirve para reivindicar el posicionamiento central de la figura del actor en el arte cinematográfico, y teatral, a la manera en que reflexionaría Al Pacino en su film *Looking for Richard* (1996). En su recuerdo del rodaje de películas como *La caza*, *Réquiem por un campesino español*, *La comunidad* o *La torre de Suso*, es decir, en su recorrido por varias décadas del cine español, hay pocos aspectos que el actor deje de lado, ya que se muestra dispuesto a comentar su relación con los compañeros y directores, la presencia en los festivales, el contacto con el público o incluso la evolución del servicio de *catering* en la industria.

Estos relatos en primera persona constituyen, en definitiva, un testimonio fundamental que ofrece nuevas perspectivas sobre el cine español. Cómo no, vemos la evolución cultural y política de España a través de la obra cinematográfica (y también televisiva y teatral, dimensión que asoma a lo largo de las páginas) de un cineasta y un actor, ambos imprescindibles para conocer nuestro presente. Ojalá cunda el ejemplo y el sector editorial comprenda del todo la importancia de una empresa que debería ser habitual desde hace tiempo.

Manuel de la Fuente
UVEG

CÁTEDRA +media

¿Sueñan los traductores con ovejas eléctricas?

La IA y la traducción literaria

José Francisco Ruiz Casanova



José Francisco Ruiz Casanova, *¿Sueñan los traductores con ovejas eléctricas? La IA y la traducción literaria*. Madrid, Cátedra, col. +Media, 2023, 211 Págs.

En la colección +Media, serie de ensayos académicos con vocación de acercarse a un público no necesariamente especializado que dirige Pilar Carrera, aparece este volumen de Francisco Ruiz Casanova dedicado a los avances (¿y a la colisión?) de la IA de los lenguajes aplicada a la traducción automática.

¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas? es una conocida novela de Philip K. Dick, popularizada por la versión cinematográfica de Ridley Scott, *Blade Runner*, en la que se presentaba un futuro distópico donde los hu-

manos convivían con androides, los “replicantes”, que no solo eran indistinguibles de los humanos, sino que además eran mejores que ellos. Quizá por esta razón Ruiz Casanova ha elegido la cita alterada como título de su libro, porque si vamos a vérnoslas con la IA, más vale que estemos preparados desde la portada para encontrarnos con un desarrollo tecnológico que podría ser mejor que nosotros los humanos en tareas que hasta ahora desempeñábamos desde nuestros propios parámetros de calidad y eficacia. Los replicantes elegidos para la ocasión son los programas de traducción automática, espacio en el que la IA ha entrado ya como un elemento disruptivo que ha copado en pocos años los espacios de la traducción de aquellos textos lingüísticos donde menos relevantes son los giros retóricos, la polisemia o el uso estético del lenguaje. Faltaba un estudio sobre cómo afectarían, están afectando ya, los algoritmos neurolingüísticos a la traducción de eso que llamamos obras literarias u obras de arte verbal, un estudio que no fuera ni un lamento por el mundo perdido ni un canto entusiasta a las virtudes de la tecnología y su carácter liberador, democratizador. A llenar este hueco viene *¿Sueñan los traductores con ovejas mecánicas? La IA y la traducción literaria*.

El ensayo de Ruiz Casanova examina con detalle y multitud de ejemplos prácticos la evolución de las máquinas virtuales de traducción y su evidente mejora en el campo de la versión literaria. Aún están lejos de poder sustituir la labor humana por completo, aunque parece que no queda mucho tiempo para que una versión maquina pueda acercarse a lograr traducciones competentes de textos verbales de creación estética, casi a la altura de las versiones de la traducción experta humana. Con escritura fluida y amena, el autor trata en espiral diversos motivos temáticos, ampliando en cada uno de los once breves ensayos (más unos convenientes prólogo y epílogo) que componen el volumen la ejemplificación y el diálogo con textos científicos y filosóficos que se han ocupado de los profundos cambios que la IA puede provocar en el orden de lo económico, lo social, lo político y lo lingüístico.

El planteamiento de Ruiz Casanova tiene como punto de partida la absoluta necesidad de que en nuestro presente las Humanidades colaboren con los últimos desarrollos

de la tecnología y, a su vez, los enfoques de ingeniería se abran a un diálogo productivo con los de valores y modos de concepción de la cultura propios del pensamiento humanístico y de las ciencias sociales. El autor se decanta por una visión realista de los cambios que van a producirse tras la normalización del uso de los programas de IA, que tenga plena conciencia de que “vivimos en un mundo donde la *desconexión digital absoluta* está próxima a desaparecer como idea, como elección o como realidad” (p.38).

En el asunto particular de los usos sociales lingüísticos, la revolución de la IA ha llevado al hecho indiscutible de que en determinados campos de la traducción y del periodismo ya no es posible diferenciar entre “el lenguaje humano y el lenguaje replicado” (p. 39), dada la mejora experimentada por los programas de traducción más populares que circulan en la red. Por el momento, la traducción literaria se mantiene como el último bastión de la resistencia a la traducción automática realizada a través de programas informáticos basados en algoritmos que utilizan memorias de traducción o redes neuronales, puesto que los resultados de las máquinas de IA generativas no consiguen en la mayoría de sus resultados prácticos mantener los criterios de “la *relevancia*, el *valor* o la *excelencia* de lo traducido” (p. 43) que suele exigir la versión de textos literarios, aunque la capacidad de aprendizaje de los programas informáticos augura un rápido acercamiento a los estándares exigibles.

Ruiz Casanova advierte, además, que en lo referente a los cambios que podrá provocar en la profesión del traductor literario, estos van más allá de la discusión sobre la competencia de las traducciones generadas por IA con la traducción humana en términos estrictamente ligados a la producción de textos. Los intereses económicos de las editoriales podrían provocar alteraciones en las formas de relación laboral habitual con los especialistas en traducción literaria. Razones de abaratamiento de costes podrían llevar a las empresas editoras a preferir las versiones proporcionadas por las máquinas de traducción a las de los expertos humanos, como parece apuntar el hecho, afirma Ruiz Casanova, de que dentro del mundo de la edición ya hay pruebas del privilegio de la rentabilidad sobre la calidad del trabajo de traducción cuando se ree-

ditan ediciones libres de derechos de autor, sin tener en cuenta otra cosa que el aumento de los márgenes de beneficio, sin considerar el valor de las diferencias de calidad u oportunidad lingüística de “las versiones propias, reproducidas o simplemente captadas de una traducción que circulan con total impunidad y en los formatos más diversos (desde html, pdf, epub u otros)” (p. 44). La lógica del abaratamiento de costes podría llevar en poco tiempo a la industria editorial a prescindir del trabajo de traductores humanos especializados. ¿Hay que temer la obsolescencia de la profesión?

La respuesta de Ruiz Casanova es ponderada y fruto de un análisis comparativo sobre ejemplos empíricos de traducciones de textos literarios. Se aleja de las profecías apocalípticas y plantea que simplemente la labor del traductor literario tendrá que cambiar. Para empezar deberá acostumbrarse a la competencia con las máquinas virtuales de traducción automática y aportar un plus que los algoritmos de la IA no pueden asumir: “La IA no tiene en cuenta el tiempo de escritura, ni el estilo, ni maneja información relativa a la autoría del texto [...] o si lo sabe no resulta relevante para su proceso de traducción” ni tampoco es capaz de “datar la escritura del texto que traduce, sino que tan solo lo traduce como emitido hoy mismo” (p 49). Así las cosas, el traductor, muy probablemente, se convertirá en el futuro en un editor del texto traducido generado por la IA, que, siendo mucho más rápida en la labor mecánica de la traducción que un actor humano, carece, en cambio, de un conocimiento profundo de las peculiaridades del estilo de un autor determinado, de las sutilezas estéticas y/o ideológicas que pone en práctica su escritura como elecciones intencionadas y dirigidas a la obtención de un cierto efecto en el lector, ni tampoco es capaz de conocer la razón de los usos y giros idiomáticos propios de la época o del contexto social, político o vital del autor. Es en esos aspectos, donde la traducción automática ha de ser corregida por la mano experta de un profesional humano bien formado en la identificación de los contextos de escritura y en el conocimiento profundo de la obra y la estética del autor del que en cada caso se trate. Por otro lado, un uso inteligente y crítico de las herramientas de la IA podrían facilitar su trabajo, de ma-

nera que el traductor literario se irá transformando poco a poco en un experto en la edición de textos que trabajará de manera parecida a las rutinas que son habituales en la profesión hoy, pero con más apoyos técnicos que los diccionarios, los repertorios léxicos y los tratados sobre gramática y pragmática lingüística que se suelen manejar en la actualidad, pero con el mismo fin: la búsqueda de una versión lo más fiel posible en la lengua de recibo de la propuesta de escritura artística defendida por el autor del texto sobre el que trabaja.

La labor de la traducción, muy especialmente la literaria, no es un proceso de traslado mecánico de palabras o de frases, sino de recreación del espíritu global que animó la creación de una obra literaria. El traductor humano, al contrario que la máquina virtual, no trabaja sobre un mero corpus de palabras, oraciones y párrafos, sino sobre un mundo ficcional marcado por peculiaridades estéticas e ideológicas, inserto en una determinada tradición artística, cultural e incluso nacional, y que se relaciona activa y dialógicamente con la enciclopedia, con las peculiaridades formales de un tipo concreto de género discursivo y con la historia de sus formas, proyecciones estéticas y estructuras conceptuales. Por el momento la IA no puede adoptar esos enfoques.

Tampoco es que los traductores humanos sean infalibles. Los deslices humanos en las labores de traducción no son escasos. A modo de ejemplo, Ruiz Casanova se detiene, entre las páginas 63-67 de su libro, a examinar una divergencia bastante notable, fruto de una mala elección de uno de los traductores, entre un texto original, el ensayo de M. Polizotti *Sympathy for the Traitor. A Translation Manifesto* (2018), y su versión en lengua española. Polizotti en un momento de su libro estudia cómo un traductor automático propone una versión fría, “palabra a palabra”, de la famosa frase con que Proust comienza su *À la recherche du temps perdu*, menos sugerente que la traducción ofrecida por la versión en inglés que realizó Scott Montcrieff en su edición canónica de la novela proustiana. Cuando el traductor de la obra de Polizotti pasa al español su juicio sobre las diferencias entre la traducción automática al inglés de la frase proustiana y la versión de Montcrieff, acaba afirmando en su versión publicada en nuestro idioma en

2020 algo muy distinto a lo que decía Polizotti en inglés en su ensayo original de 2018. La divergencia se produce cuando el traductor español elige la traducción de la frase de Proust empleando la edición más respetada de la novela proustiana de entre las publicadas en español, la de Pedro Salinas, al igual que Polizotti había hecho con la inglesa eligiendo la de Scott Montcrieff. Pero el problema es que las traducciones que habían hecho Montcrieff y Salinas del texto de Proust representaban matices diferentes en la interpretación del sentido de lo que escribió el novelista francés. Al comentar las diferencias entre la traducción de la frase de Proust que hace Google Translate y las humanas consideradas canónicas, lo que dicen al respecto Polizotti y su traductor español es harto diferente... Ruiz Casanova constata que las afirmaciones respecto de la distancia sobre el original francés de Proust entre sus traducciones humana y maquina son expresadas de manera muy disímil en las ediciones inglesa y española de su ensayo, de manera que al leer en español el ensayo de Polizotti este parece haber afirmado algo que en realidad no dijo en el original escrito en inglés. La conclusión, para Ruiz Casanova es que la fidelidad de las traducciones al original no es un asunto fácilmente discernible, se podrá optar por tal o cual versión humana, pero nunca encontraremos la versión totalmente “fel” al texto de origen (aunque sí puede determinarse fácilmente una mala traducción), porque tal cosa es imposible, de manera que la traducción en IA puede en algunos casos concretos de traducción de obras literarias lograr resultados sorprendentes y no menos válidos que las traducciones humanas.

Por otra parte, la mejora en afinación de los traductores automáticos en los últimos años hace que estemos ante una perspectiva diferente respecto a cómo se enfocaban las críticas a estas máquinas virtuales en sus inicios, cuando sus resultados eran tan pobres que no se podía pensar en que llegaran convertirse algún día en instrumentos útiles para la traducción de textos lingüística y retóricamente complejos. Sin embargo, tras las pruebas concretas y los análisis que lleva a cabo Ruiz Casanova con las últimas versiones gratuitas de Google Translate y DeepL Translator, nos adelanta que “estamos a un paso, y muy leve, de que la traducción automática, sometida a una edición hu-

mana, dé como resultado una versión notable, o incluso excelente, nos guste o no” (p. 71).

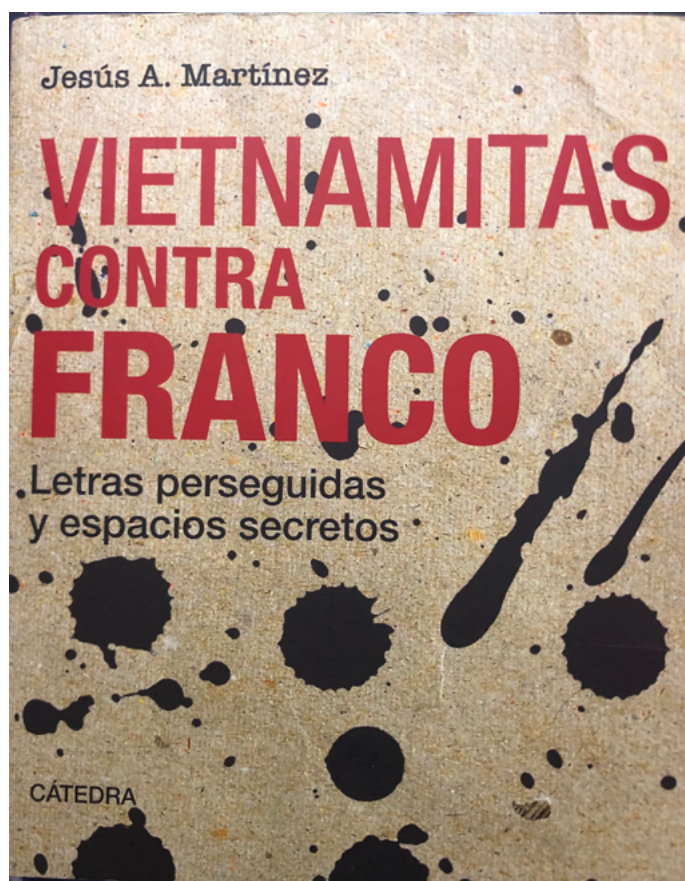
Además, el uso de las IA de fondos documentales, bibliográficos y hemerográficos permite que sea posible para el algoritmo acceder a traducciones humanas digitalizadas, que también podrá usar como bases para la traducción de un texto concreto o simplemente para rescatarlas y ofrecerlas como una versión no artificial, aunque sí proporcionada por la interfaz virtual, o para aprender y mejorar sus opciones de traducción generales. Ahí está ya el proyecto MarIA, desarrollado por el Centro Nacional de Supercomputación de Barcelona, que se presenta como el primer *modelo masivo* de la lengua española y del que se ocupa el autor en el capítulo 10 del libro. Estas mejoras de las redes neuronales profundas y del empleo de documentos archivados digitalmente y que circulan por la red, van a plantear, además, serios problemas relacionados con el *copyright* y los derechos derivados, que afectarán a autores y traductores en una medida cuyo alcance real aún no conocemos.

El camino hacia una globalización lingüística propondrá entre otros efectos el *monolingüismo*, aunque no la unificación en una lengua franca, presumiblemente el inglés, que se imponga sobre otras (Ruiz Casanova habla por ello de *espejismo monolingüístico*). La creciente sofisticación y facilidad de uso de la traducción automática, potenciada por las ediciones en *ebook*, que pueden llevar incorporado un sistema de IA, permitirá, adquiriendo solo el texto original, acceder a distintas posibilidades de versiones a otras lenguas, como ya ocurre con los productos audiovisuales de las plataformas de *streaming*. Esto, paradójicamente, provocará también la potenciación de las lenguas nacionales, pues ya será cada vez menos necesario el estudio de otras lenguas para que un hablante de una lengua cualquiera pueda comunicarse en el extranjero con hablantes de otros idiomas nacionales distintos al suyo. En este escenario de globalización del monolingüismo y refuerzo del uso de las lenguas nacionales, la labor del traductor no va a desaparecer, solo cambiará de procedimientos de trabajo y tendrá fines distintos a los que desempeña la profesión hoy en día.

“Cuando todas estas realidades (pues de realidades y no de distopías hablamos) se barajan con otras consideraciones de carácter industrial, comercial o económico, sí, los traductores —también los traductores literarios— deberán comenzar a prever un mundo en el que su actividad pervivirá pero convivirá con la traducción de las IA” (P. 62). Ante esta situación, en la que el traductor ha de adaptar su trabajo a la revolución tecnológica, Ruiz Casanova propone un retorno, con planteamientos renovados al Humanismo clásico, a la lectura y a la escritura, al aprendizaje en profundidad de las proyecciones ideológicas del lenguaje literario, al examen atento de los textos. Será necesario el conocimiento de las lenguas para los traductores, naturalmente, pero con un nivel de dominio de la escritura y la lectura (no pueden existir la una sin la otra, sostiene el autor) que les haga comprender y saber usar las sutilezas propias de empleo literario de las lenguas, aunque ahora los papeles que deberán desempeñar sean los de corrector, editor y refinador del texto producido por los algoritmos de la IA.

En definitiva, José Francisco Ruiz Casanova nos ofrece en *¿Sueñan los traductores con ovejas eléctricas? La IA y la traducción literaria*, un recorrido por las transformaciones de la IA basada en redes neuronales profundas y enfocada a la traducción automática, de gran profundidad reflexiva, no reñida en ningún momento con una lectura amena, propiciada por una escritura elegante (no tan frecuente en los ensayos académicos como sería deseable), trufada de ejemplos que hacen comprender con claridad de qué manera operan las máquinas virtuales de traducción, cómo hay que emplearlas desde la profesión de traductor y que plantea, además, cómo ha de transformarse a la par la enseñanza en las facultades de traducción, defendiendo un retorno al Humanismo y no su entrega en derrota ante el poder de la ingeniería.

Juan Carlos Fernández Serrato
Universidad de Sevilla



Jesús A. Martínez, *Vietnamitas contra Franco. Letras perseguidas y espacios secretos*. Madrid: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya S. A.), 2023, 344 págs.

Se hace muy difícil pensar una reseña de un libro que habla de dictadura y represión, de clandestinidad, sin oír el eco de las veleidades protototalitarias de algunos de nuestros coetáneos; cuando el veneno de las patrias se inoculara y empieza a reventar el sistema nervioso con sus paranoias, es muy difícil de resolver con antídoto alguno, suele romper en erupciones cutáneas... sobre la piel de inocentes.

La Cultura sólo lo es cuando altera la herencia tradicional (a veces transformada en Historia), sólo así pierde su pátina clasista de entretenimiento. La lectura de este ensayo es realmente de interés; porque el análisis de lo cotidiano viene a ser muchas veces la explicación del motor histórico: la imagen del reparto o de una lluvia de octa-

villas en cualquier país sin libertades siempre esconde un mundo político, intelectual y técnico que ha preparado esos hechos. Este ensayo da un exhaustivo repaso a todos estos pormenores de un brazo no muy visitado de la lucha por la libertad en nuestra última dictadura, “absuelta” por tantos y que, literalmente (se nos olvida a menudo) fue colaboradora de Hitler y tuvo similares inspiraciones antisemitas y racistas.

El autor, el Catedrático de Historia Contemporánea Jesús A. Martínez, señala que este libro es “[...] una historia de la cultura escrita clandestina en tiempos de dictadura, que aborda su producción y los circuitos por los que discurrió con todas sus implicaciones sociales, culturales y políticas” (pág. 10), por tanto este trabajo es testigo fundamental de una memoria necesaria y desde una perspectiva, insistimos, no frecuentada, además de realmente conformadora de la conciencia pública hispana: “Con estas letras clandestinas, mayores capas de la población fueron descubriendo otras posibilidades y madurando nuevas formas de pensar, aunque no tuvieran coberturas políticas precisas” (pág. 327).

Parece que ya no somos conscientes de lo que supone el control absoluto de la información y de la libertad de expresión y pensamiento por parte de un Estado secuestrado y al servicio de disfraces ideológicos, que desembozan casi siempre en intereses personales de puro egoísmo; “ropaje legal” lo llama certero el autor (pág. 25). El ocultamiento y la clandestinidad son la salida única para el pensamiento crítico o la divergencia ideológica, enfrentada a una estructura sistemática corrupta y sin ningún tipo de control salvo el interés del poder; no son pocos los testimonios citados de gentes que perdieron su libertad civil pero también sus vidas literalmente, incluyen torturas, persecuciones, presiones a familiares... Un horror tal que parece mentira lo rápido que se olvida en dos o tres generaciones.

Literatura prohibida, libros con cubiertas falsas, panfletos, folios, cuartillas, octavillas, dieciseisavos (pág. 206 y ss.), multicopias de manuscritos, carteles, pegatinas, murales, pintadas, periódicos, documentaciones duplicadas o de mentira, hojas parroquiales, hojas volanderas de todo tipo fueron la documentación de la angustia y el

riesgo de esta clandestinidad, pero también sus escritores y dibujantes (“arte de la resistencia”, pág. 297), los diseñadores (vid. pág. 245 sobre tipografía, títulos, espacios o incluso la intencionalidad de tener lugares bien regados de papeles), las jergas en clave, los sobrenombres, librerías de trastiendas peligrosas, pisos francos, familias fingidas, maletas o relojes con doble fondo, coches trucados, personajes de novela pero arriesgando sus vidas, contrabando, delaciones, heroísmos, las minervas, las imprentas ocultas, los mimeógrafos, ciclostiles, multicopistas con esteniles y las vietnamitas, versión casera de estos aparatos reproductores de textos e imágenes y la protagonista del acertadísimo título de este libro.

Leyendo, uno tiene la sensación de asistir a la gestación de la realidad actual de nuestra democracia, a pesar del reconocimiento obligado a quienes hicieron todo esto sólo con la esperanza y no con libertades, porque circulan dentro de él catalanistas, euskerófilos, galaicas, republicanas, progresistas (también estalinistas, maoístas, castristas y demás obnubilados del comunismo), feministas, cristianos de base, liberales, reformistas, y sin poder evitar las polémicas cruzadas por escrito entre ellos mismos (pág. 208), todos cuantos hoy formamos la diversidad plural de España, salvo quienes entonces, como hoy, parecen acaparar la razón de ser de nuestra sociedad y perseguían y hoy lloran con la nostalgia del niño desposeído.

Es relevante el análisis del movimiento universitario (págs. 163 y ss.), cómo el crecimiento económico, siempre al servicio de las élites dictatoriales, triplicó el número de estudiantes de 1940 a 1970, y esto fue determinante en la caída del propio régimen... Da qué pensar, no se trata de una exaltación del capital, tan solipsista ayer como hoy,

sino de cómo siempre hay una alternativa a la violencia y cómo, más allá del debate sobre las estructuras económicas, el fomento de la formación suele ser rentable para las libertades y la convivencia; la ceguera del poder siempre radica en esta doble fuerza antagónica, su crecimiento sostenido conlleva su disolución o al menos su transformación.

“Las octavillas eran como el acto supremo del clandestino, la prueba de su arrojo y de su compromiso y el medio para exteriorizar su sagrada misión”. Cita el autor a alguien que ante la expresión “los nuestros” pregunta “¿Y nosotros de quién somos?”, y la respuesta fue “[...] bueno, de los que tiran octavillas” y no necesitó más explicaciones para decidirse a actuar contra la dictadura (pág. 276). Esta forma de expresión seguiría siendo recurso de agitación entrada ya la Transición y la propia democracia. “Fue un fenómeno transversal de la actividad clandestina, cualquiera que fueran su naturaleza y objetivos” (pág. 225), no constituyendo patrimonio de ningún colectivo y llegando a ser utilizada incluso por grupos del propio régimen y afines pero descontentos (pág. 227). Como es de esperar, también hubo contrasubversión por medio de las octavillas, movidas por la policía y los servicios secretos (pág. 230).

El libro está profusamente ilustrado con cientos de imágenes de los documentos originales, la maquetación lo convierte casi en una publicación sobre Arte, lo que supone un atractivo más para sumar a sus méritos, uno no sabe si entretiene o enseña, o sí: enseña y entretiene, con máximo rigor. Una obra necesaria.

Francisco Silvera
Universidad de Valladolid



Valeria Camporesi, *Las películas del art cinema y sus públicos. El cine español en la segunda mitad de los años setenta*. Madrid: Cátedra +media, 2023, 146 págs.

El estreno en 2022 de la película *Alcarràs*, tras su triunfo en la Berlinale, sirvió para llamar la atención sobre una nueva generación de cineastas españoles que han debutado en los últimos años con propuestas personales y alejadas de las prácticas cinematográficas al uso. A la obra de Carla Simón podemos añadir cintas como *My Mexican Bretzel* (Nuria Giménez Lorang, 2019) o *Sobre todo de noche* (Víctor Iriarte, 2023), que recogen el testigo de autores de Víctor Erice, cuyo último film estrenado también en 2023 reflexiona sobre su trayectoria

y, por extensión, sobre el recorrido del cine español contemporáneo.

Resulta, así pues, muy oportuno reflexionar sobre el cine de los años setenta, el período del paso de la dictadura franquista a la democracia, en el que directores y productores como Erice o Elías Querejeta propusieron nuevas miradas en consonancia con las filmografías de otros países. Y es por ello que si Estados Unidos, Francia o Alemania dejaban atrás los modos de representación del periodo clásico, España encaraba los inminentes cambios políticos y la crisis de la industria cinematográfica con la apertura de vías de expresión que ampliasen los horizontes para la reflexión cultural y política. Volver sobre ese periodo y repensar la obra de estos cineastas supone, por lo tanto, que la academia contribuya al fortalecimiento de los vínculos que los propios realizadores han establecido.

Valeria Camporesi sitúa la lupa sobre ese momento, el cine español de los años setenta, en su libro *Las películas del art cinema y sus públicos*, a partir de la elección de unos textos relevantes para que el análisis desvele los retos de aquel período. Así, se detiene en *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973), *Furtivos* (José Luis Borau, 1975), *Cría cuervos* (Carlos Saura, 1976), *Bilbao* (Bigas Luna, 1978) y *Arrebato* (Iván Zulueta, 1979) como reflejo y motor cultural de la Transición, sin olvidar otras cintas de aquellos años a cargo de Luis García Berlanga o Roberto Bodegas. La autora señala el fin que persigue su estudio, «detectar, en estas películas, una opción distinta de mediación entre el opresivo presente de la dictadura y la imaginación de un futuro en el que la política y las instituciones funcionaran de forma parecida a como lo hacían en los países del entorno, la misteriosa mezcla que debió de formar el horizonte emocional y cultural de la España de los últimos años de vida del caudillo» (pág. 44).

Camporesi parte de la división entre cine de autor, cine comercial y cine de vanguardia y detecta algunas características comunes en los largometrajes analizados: «la fricción entre el dentro y el fuera; la dificultad de articular una libertad personal que debe seguir sometida a una dimensión colectiva; la progresiva elaboración de una memoria compartida de lo que había ocurrido con la dictadura, y una tensión cada vez más explícita que nace de

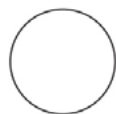
la percepción masculina de las relaciones entre los sexos y que parece retratar una pérdida de control» (pp. 60-61). Estos rasgos indican que, al margen de la diversidad entre los cineastas trabajados y la complejidad de situarlos bajo un marco común (como suele suceder cuando se fijan grupos generacionales en la producción cultural), latía una consideración sobre la necesidad de intervenir a través del cine. Los retos de la industria, como el descenso en el número de espectadores o los vaivenes a la hora de consolidar una política de ayudas públicas al cine son aspectos que han de tenerse en cuenta en el análisis, puesto que, como explica la autora, «es crucial empezar a trabajar con una visión más crítica de la propia categoría de cine de autor, o de *art cinema*: ya no es suficiente hablar de autores/directores o analizar los textos para comprender su significado en la historia, es necesario evocar el entramado industrial, local y global, en el que se insertan» (pág. 62).

Al igual que sucede ahora, entonces los festivales de cine percibieron estos aires de cambio, aspecto que señala Camporesi, que incide en la buena aceptación que tuvieron estas películas también entre el público, al tiempo que alerta algunas divergencias, sobre todo en el caso de *Arrebato*, expuesto como epitafio temporal de un tipo de cine ante la inminente llegada de la ley Miró entre 1982 y 1983, y clausura también de la producción de un cineasta tan radical como Iván Zulueta. En cualquier caso, los cineastas eran conscientes del terreno tan inestable que

pisaban y sin renunciar al público. Así lo explica Camporesi: «La industria y los equipos creativos y artísticos, que integraban el mundo del cine, tuvieron (...) que moverse en un espacio contradictorio, marcado, por un lado, por los límites establecidos por la dictadura y, por el otro, por el deseo de novedad y libertad que estaba cobrando cada vez más fuerza en el país y que un medio que, como el cine, aspirara a ganarse el apoyo del público no podía ignorar» (pp. 33-34).

El libro supone, por consiguiente, un novedoso planteamiento del debate en torno al cine contemporáneo. No es un análisis más de aquellas películas sino una reflexión sobre el *art cinema* español y de las principales obras que lo conformaron, porque, como concluye Camporesi, «mientras que se ha analizado en varios contextos y con diversas metodologías la relación entre el cine de la década y la historia cultural de España, en especial en el contexto de la Transición, queda todavía por explorar la manera en que el cine español de autor se integra en el escenario internacional; por el otro, también sigue sin existir un análisis sistemático de la construcción del discurso del *art cinema* dentro de España» (pág. 72). En definitiva, una vía pertinente que permite alumbrar la dimensión de la producción cinematográfica española, también en la actualidad.

Manuel de la Fuente
UVEG



PUNTOCONTRAPUNTO

UNA GEOMETRÍA DEL TIEMPO

FRANCISCO SILVERA

[Libros de música II]

Francisco Silvera, *PuntoContrapunto. Una Geometría del tiempo* [Libros de Música II]. Motril: Ediciones Puerta Granada (Granada), 2023, 140 págs.

Francisco Silvera acaba de regalarnos *PuntoContrapunto. Una geometría del tiempo* (Granada, 2023), que da continuidad conceptual¹ a un “work in progress”, la colección *Libros de música*, de la que hasta ahora ha publicado los volúmenes I (*Álbum Blanco. Otoño de 1985*), IV (*Los Camaleones. Memoria punk*) y II (*PuntoContrapunto. Una Geometría del Tiempo*) y anunciado otros dos (*La retórica*

¹ Con permiso del conejo de *Alice in Wonderland*, del ingenioso blues “Stink foot” [‘Pies apestosos’] de Zappa y de la imponente (!) coneja de “Apóstrofe”, un hilarante relato de Silvera (pp. 83-84 y 126).

de los dioses y *El estro armónico*). Este plan, que él define como “catálogo de juegos con las formas”, es un meditado proyecto donde presenta parte de la memoria sonora de su vida y se compone de “relatos, prosas líricas, novelas cortas y microensayos”.

Toda la obra de este autor —al menos la leída por mí—, a pesar de su diversidad genérica, emana eso que T. S. Eliot llamó “unidad de sentimiento”², una serie de elementos que contagian poemas, relatos, artículos y ensayos, tales como la defensa de la emoción estética, la crítica al Poder o la memoria de la imprevisible historia³ reciente de este país, entre otros.

A los improbables leyentes de esta reseña les recomendaría la despaciosa lectura musical de este inquieto y contrapuntístico álbum. Les sugiero dejarse guiar por el personalísimo repertorio que propone el autor: lean sus prosas sin dejar de escuchar lo que sin duda ha sido una larga indagación experimentada y madurada desde la adolescencia por un escritor enamorado y movido por las músicas más importantes de la historia de nuestra cultura —muchas veces—, más raras —algunas—, pero siempre interesantes.

El libro se estructura como un concierto en tres largos movimientos, unas variaciones y un postludio. Los 28 textos, ocupantes de los tres apartados, constituirían los contrapuntos a cada una de las piezas musicales (que es conveniente escuchar antes o durante la lectura) cuyos títulos encabezan también las prosas. Si ya con este juego de música —detonante de relatos y ensayúsculos— Silvera levanta una obra audaz de gran profundidad literaria, la técnica especular y memorística que alumbra el capí-

² *Función de la poesía y función de la crítica*, Seix-Barral, Barcelona, 1968, p. 59.

³ Una historia como la que el historiador mexicano Edmundo O’Gorman confesó querer: “una imprevisible historia como lo es el curso de nuestras mortales vidas; una historia susceptible de sorpresas y accidentes, de venturas y desventuras; una historia tejida de sucesos que así como acontecieron pudieran no acontecer; una historia sin la mortaja del esencialismo y liberada de la camisa de fuerza de una supuestamente necesaria causalidad: una historia solo inteligible con el concurso de la luz de la imaginación; una historia-arte, cercana a su prima hermana, la narrativa literaria; una historia de atrevidos vuelos y siempre en vilo como nuestros amores: una historia espejo de las mudanzas, en la manera de ser del hombre, reflejo, pues, de la impronta de su libre albedrío para que el foco de la comprensión del pasado no opere la degradante metamorfosis del hombre en mero juguete de un destino inexorable”. Edmundo O’Gorman, “Fantasmas en la narrativa historiográfica”, 4 de octubre de 1991, en *Nexos*, núm. 175, julio de 1992, México, p. 52.

tulo de las “Variaciones” (otros 28 textos) da otra vuelta de tuerca a una poética que se aplica a la retrogradación narrativa. Pero la riqueza textual de este tratado musical se escurre con saltos jabonados para darse a la reflexión estética, como la del personaje que recordaba mientras componía: “El sonido se oye; el son se oye con placer. El sonido es un efecto natural; el son es un efecto métrico. Aquél representa la Naturaleza; éste el Arte” (“Sonata a tres”, pág. 54).

En el primer relato, el personaje —“nel mezzo del cammin” — arroja “el prodigio vibrátil al agua”. Aviso de que el concierto comienza: por favor, silencien sus móviles. El título de este texto, “Los ojos de los hermosos perdedores”, es una canción del grupo post-punk Eyeless in Gaza. En la variación correspondiente se inicia la memoria musical del autor con la fascinación adolescente por las primeras grabaciones de ese conjunto británico que se bautizó con el nombre de una novela de Aldous Huxley (quien lo tomó a su vez de John Milton), de feliz lectura para el joven memorioso. Es un mínimo ejemplo del vaivén de *PuntoContrapunto*, de ese juego de espejos y ecos, de libros y músicas, una geometría generatriz de tiempos y emociones, que se desarrolla a lo largo de sus 28 textos.

La matemática acordada de este libreto no impide que, en su lectura y escucha gozosas, uno perciba las provocaciones, las melodías y las voces que despiden sus animadas y estallantes páginas. El sonido de las esferas, tan presente en algunas odas luisianas, con las sabidas imágenes platónicas, resuenan y se actualizan por acá: “la música que nos hace vibrar el alma por simpatías: esa armonía que, de repente, consigue despertar el canto creador de nuestro espíritu, imagen de la totalidad” (p. 61).

Los amaneceres, el alborear, el “terciopelo del silencio, acaso un vibrar leve y cósmico, rumor de las estrellas cintilando en el hálito último del luciferino Venus” (p. 63): es en esa hora mágica —al quebrar del albor— donde escribe Silvera. El final de la sección segunda rememora (¡qué buen editor para tan buen poeta!) a su admirado Juan Ramón, para abrir la sección tercera con un soliloquio machadiano con acompañamiento de Pink Floyd, donde el poeta —narrador maduro de hoy— se encuentra con el joven que fue.

En las “Variaciones”⁴ que contrapuntean sus prosas, el autor se explaya en deleites, descubrimientos y desazones. Si con frecuencia los ensayos sobre música de tantos musicólogos no ahorran el plomo ni el tecnicismo, con Silvera uno nunca se aburre: la denominación de Minimalismo “terminó siendo convertida en sinónimo de estupidez”; “toda esa basura llamada New Age”; “en todos los grandes músicos que usan la electrónica [Kraftwerk, Tangerine Dream, Jean Michel Jarre] hay un poso infantiloides de Futurismo anclado en el pasado”; “he llorado mucho oyendo a Arvo Pärt”; “los habrá menos toscos, menos peliculeros en la ornamentación [...] pero nadie toca la Viola da Gamba como Jordi Savall”; “Adoro la música repetitiva”; “Hay quienes se saturan de barroco, yo no puedo [...] Y me callo, no sea que aparezca un belcantista y joda el clima de este relato”; “un montón de grupos oscuros, raros y maravillosos”; “Prefiero la música triste”; “Las cantatas religiosas de Bach son el mayor monumento musical de la Historia”; “Zappa es el Mozart del siglo XX, el eslabón perdido entre Stravinsky y Jimi Hendrix”; relaciona la música de Messiaen con algunos episodios del Pato Lucas y Bugs Bunny; la *Music for airports* de Brian Eno le sugiere un cómic de Moebius o las “pesquisas inigualables de Harrison Ford buscando androides para retirar”; etc.

La prosa exquisita de Silvera no desdeña punzantes incursiones carpetovetónicas como la historia de la mujer mordida por un perro (“Música para 18 músicos”), la divertida escena en la entrada de Urgencias de un hospital (“Música discreta”), la delicada y tremenda circunstancia de un adolescente homosexual de pueblo (“Círculo de tiza”) o la flaubertiana mujer deprimida en una ciudad provinciana (“La folía”). Otro puñado recorre las tragedias bélicas europeas: los presos de un campo de concentración que construyen una carretera (“Música en 12 partes”), un relato apocalíptico para recordar a Nico (“Tras el telón de acero”), una historia de madrugadas y ejecuciones con venganza final (“Civilización”) o el recuerdo

⁴ “[...] estas notas abarcan una parte de mi memoria y justifican el clima narrativo de los textos previos [...] Estas músicas fueron mi renovación personal frente a la decrepitud, fueron la puerta a un mundo de ideales posibles y de la perfección de la Belleza —motor de todo—; los nombres de Proust, Cocteau, Mann, Beckett, Joyce... eran mis nuevas referencias frente a una realidad social española repleta de barbarie, fresca en la memoria la Guerra Civil [...]” (pág. 116).

del bombardeo de Dresde con música de Shostakovitch (“In memoriam”)⁵. Y sostiene Silvera: “sin piedad no es posible la vida”.

Quizá en una reseña de un libro como este habría que señalar las prosas favoritas, pero el vuelo de la música del conjunto lo veda, aunque uno, ya cerrado el libro y apagado el reproductor, acusa chispazos, descargas como el homenaje a José Hierro con música de Mozart, el irónico erotismo de “La inacabada” (carta de Schubert a un amigo) o el aire ascensional de oratorios, pasiones y fugas... La Naturaleza, la vida, la sociedad —piensa, siente Silvera— funcionan como la música de Brian Eno, “todo repitiéndose constantemente distinto y, en el fondo, por

⁵ Leyendo/escuchando esta prosa y su variación se detonó en este pobre lector el ominoso recuerdo de Max Sebald, que dedicó un capital ensayo (*Luftkrieg und Literatur* [‘Guerra aérea y Literatura’], traducido al español como *Sobre la historia natural de la destrucción*) a ahondar en ese capítulo de la maldad humana sobre la destrucción de las ciudades alemanas —junto a sus moradores civiles— en los bombardeos aéreos de la segunda guerra mundial y la ley de silencio que acompañó al posterior “milagro alemán”. La segunda guerra mundial, que culminaría con el ataque a Hiroshima/Nagasaki y dejó arrasadas —entre cientos de ciudades y miles de pueblos— Tokio, Manila, Varsovia, Stalingrado, Belgrado, Rotterdam, Colonia, Hamburgo, Dresde, Maguncia, no dejó de utilizar la vieja práctica humana de aterrorizar a la población, como nos recuerdan los romanos —Cartago—, que habían aprendido de los griegos —Troya—, pero no los llamaron hipócritamente, como hacen ahora los señorones de la guerra, “bombardeos estratégicos”, cuando se trata de machacar a la población civil —no combatiente—, cuando es terrorismo puro y duro, cuando han seguido hasta hoy causando sus estratégicos estragos en Bagdad, Sarajevo, Beirut, Palestina, Afganistán, Ucrania... Siempre hay un lugar donde está ocurriendo: ahora, Gaza.

una razón matemática”. Pareciera que este filósofo, consumado guitarrista y residente en parajes muy occidentales (aunque es un cabal amante de amaneceres), hubiera seguido en el acontecer de su vida el triple consejo de aquel jesuita hacedor de estreñidas prosas:

Gástese la primera estancia del bello vivir en hablar con los muertos; nacemos para saber y sabernos, y los libros con fidelidad nos hacen personas. La segunda jornada se emplee con los vivos: ver y registrar todo lo bueno del mundo [...]. La tercera jornada sea toda para sí: última felicidad, el filosofar.⁶

Post. El azar ha querido que los dos libros que más he gozado este final de año de 2023 sean como hijos de una misma fragua humanista, materia poética de la memoria, parejos en su defensa de la Belleza y en su novedosa estructura musical. Qué casualidad que sus autores sean los dos poetas, filósofos, discretos. Me refiero, además del libro de Silvera, al de Marifé Santiago Bolaños, *Reflexiones a la orilla del tiempo: Algunos tés imprescindibles* (Editorial Bala Perdida, Madrid, 2022).

Miguel A. Moreta-Lara

⁶ Baltasar Gracián, *Oráculo manual y Arte de prudencia*, Anaya, Madrid, 1968, p. 209.



Irene de Lucas Ramón, *Helena Cortesina. Una cineasta pionera en España*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, Mostra de València i Initiatives Audiovisuals & Generalitat Valenciana, 2023, 119 pàgs.

La figura de Helena Cortesina muestra como pocas las derivas y contradicciones del cine de los orígenes en España. Artista inquieta que conjuga su voluntad narrativa con la iniciativa empresarial (única vía para la consecución de su proyecto filmico), su única película dirigida, *Flor de España*, permanece desaparecida en la actualidad, como el 95% del cine español de la época, y sólo sobreviven un puñado de fotogramas y referencias de la prensa que atestiguan una iniciativa pionera que gozó de reco-

rrido comercial tanto en España como en diversos países americanos.

La Mostra de Valencia, festival de cine del Mediterráneo inaugurado en 1980, clausurado por el ayuntamiento de la ciudad en 2011 y recuperado en 2018, decidió en 2023 fijarse en el centenario del estreno del film de Cortesina. Concretamente, la iniciativa partió de Eduardo Guillot, director artístico de esta nueva etapa de la Mostra y responsable máximo de una programación que, con el descubrimiento de las nuevas filmografías de los países mediterráneos y las retrospectivas de cineastas alejados incluso del circuito de los foros especializados, ha situado el festival en el calendario de citas ineludibles para el encuentro cinematográfico.

Fruto de este proyecto se llevó a cabo una exposición retrospectiva de Cortesina comisariada por Irene de Lucas, autora también de este libro, el primero sobre la artista valenciana, que no se limita a un mero descubrimiento de una figura barrida por el paso del tiempo y las circunstancias históricas. Por el contrario, el volumen se propone tratar el objeto de estudio (la vida y obra de Cortesina) desde una perspectiva amplia, que abarca tanto el minucioso rastreo en los archivos y el hallazgo de infinidad de datos inéditos como el análisis, entre forense y filmico, del largometraje hoy perdido. Si bien un trabajo así deja muchas preguntas en el aire, son más las respuestas que ofrece al arrojar luz sobre una figura que permanecía en la oscuridad.

No se puede dejar de lado la importancia del descubrimiento, el primer aspecto del libro que llama la atención a medida que se avanza en su lectura. Nacida en Valencia en 1903 como Elena Cortés Altabás en el seno de una familia bohemia (el padre había estudiado Filosofía y Letras y había escrito sainetes de éxito y la madre era una cantante de café teatro conocida en la época), se había iniciado de niña en la actuación y la danza. La madre, Manuela García Altabás, no sólo era la responsable de la carrera de su hija, ya que también se encargaría de una constante campaña de promoción de la joven. Para ello se había servido de su círculo de amistades, especialmente con el pintor Joaquín Sorolla, una relación de la que el libro muestra el intercambio epistolar y la colaboración de Cortesina como

modelo de pintor, quien la definió como «Venus valenciana», etiqueta que supondría un fundamental elemento de publicidad de la joven para su lanzamiento artístico, completado con sus posados fotográficos a la manera de Musidora como Irma Vep.

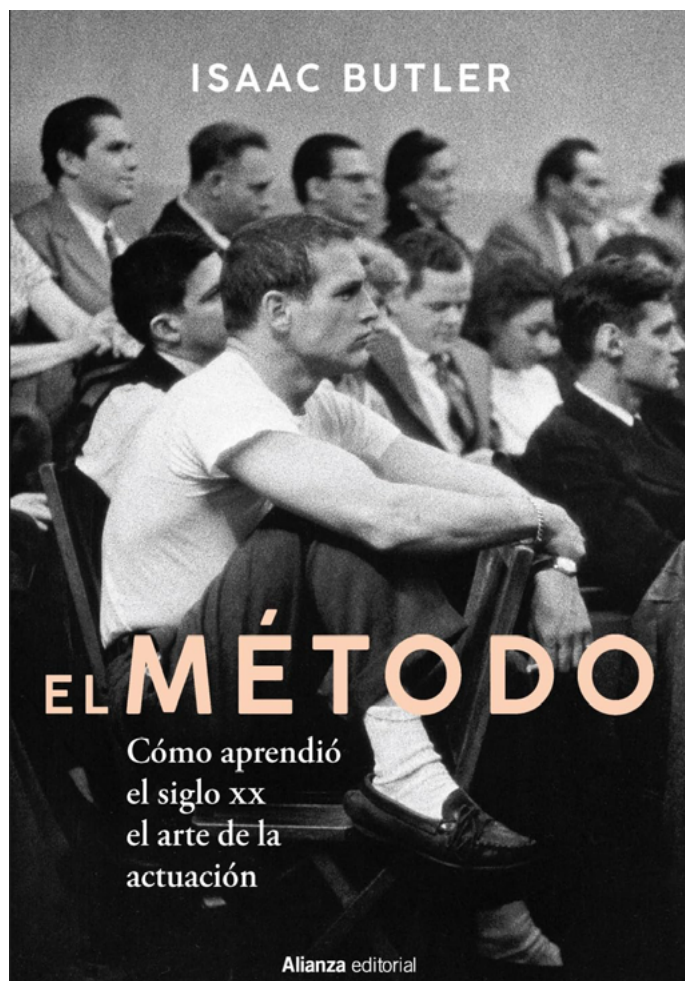
El salto al cine llegaría como el siguiente paso lógico. Tras participar de intérprete en algunas producciones, Cortesina decide realizar ella misma, sin llegar a la veintena, un largometraje, titulado *Flor de España*, y para el que funda con sus hermanas su propia productora, Cortesina Films. De Lucas desmonta con su investigación algunas mentiras asentadas, como el supuesto fracaso comercial del film. Al contrario, desvela la autora, las numerosas reseñas de prensa, la permanencia durante meses en cartel y el estreno allende del Atlántico vendrían a señalar un camino contrario. La desaparición de la película no tendría que ver, por lo tanto, con esa condición de película maldita sino con la lógica de una época, la del cine mudo, en que los largometrajes no eran más que productos de consumo inmediato que carecían de consideración cultural para su preservación. Si así sucedió con el grueso de las películas españolas, lo excepcional habría sido la supervivencia en este caso.

A partir de aquí, De Lucas se sumerge en el reto más audaz de su trabajo, la reconstrucción de la sinopsis de la historia a partir de las reseñas y, sobre todo, de la partitura compuesta para la ocasión, que sí se conserva, y que, por cierto, contemplaba proyecciones en salas de distin-

tos tamaños y con diferente instrumentación. Dado que el padre de Cortesina había abierto en Valencia una tienda de aparatos de filmación domésticos, la autora aventura su hipótesis, un cierto dominio de la puesta en escena por parte de la cineasta como escenario más plausible que el de la mera aventura *amateur*. El trabajo en esta sección del libro se completa con un rescate encomiable: si de *Flor de España* únicamente había sobrevivido un fotograma, la labor de De Lucas ha permitido rescatar cinco más, de manera que el lector puede hacer una idea precisa de la dimensión como pionera del cine de Helena Cortesina.

El libro concluye con la carrera posterior de Cortesina en el teatro, en la que destaca su participación como actriz en Buenos Aires de *Bodas de sangre* y los elogios que recibe de Federico García Lorca. Como tantas otras, la suya sería una trayectoria frustrada por el guerra, la victoria de Franco y el exilio en Argentina, donde fallecería en 1984. De Lucas insinúa las vías que deja abiertas para futuros trabajos, dado que la historia de Cortesina no concluye aquí. Quedan etapas que estudiar, archivos en los que bucear y pistas que seguir. Eso sí, el presente volumen será referencia ineludible por su rigor y carácter pionero en la puesta en valor de una de las cineastas más curiosas de la historia del cine español.

Manuel de la Fuente
UVEG



Isaac Butler, *El método. Cómo aprendió el siglo XX el arte de la actuación*. Traducción de Manuel de la Fuente. Madrid: Alianza editorial, 2023, 443 págs.

Ser actor es ser ya un personaje
Tadeusz Kantor

El pasado otoño Alianza Editorial traía entre sus novedades la traducción de Manuel de La Fuente Soler del texto de Isaac Butler, *The Method: How the Twentieth Century Learned to Act* publicado en 2022 en Bloomsbury Publishing. El texto original galardonado con el Premio del Círculo Nacional de la Crítica en la categoría de no ficción y declarado uno de los mejores libros del 2022 por

The New Yorker, da cuenta del origen, desarrollo e importancia del llamado coloquialmente método o sistema Stanislavski, modo de aproximación a la construcción del personaje y al desarrollo de la técnica actoral que independientemente de su importancia dentro de la compañía fundada por el director ruso vivió su mayor repercusión en el cine y particularmente en el Hollywood de los dos últimos tercios del pasado siglo. En estos más de cien años el método ha atravesado el pensamiento sobre el actor pleno de controversia y discusión no sólo entre profesionales de la escena sino también entre académicos, todo ello aderezado con un importante grado de desconocimiento del propio sistema a veces y otras con una carga mitológica en torno a la propia metodología del trabajo basada en percepciones e interpretaciones no necesariamente contrastadas con los textos que en su momento dejase el propio Stanislavski.

Con un estilo divulgativo y de fácil lectura Butler, escritor, crítico teatral, dramaturgo y profesor de historia del teatro y de actuación en la New School University de Nueva York, formado en el Studio Theatre de Washington y con una carrera temprana como actor que confiesa que abandonó precisamente por las perversiones de este método, se plantea con este volumen arrojar algún tipo de luz a preguntas que actores, directores, e incluso académicos o especialistas en Stanislavski se han hecho desde hace más de un siglo, a saber, cuál es la génesis y el camino que el sistema Stanislavski recorrió desde sus orígenes, qué pretendía conseguir el director ruso a través de esta técnica y cuál ha sido el alcance de su calado sobre todo en el contexto estadounidense. Allí precisamente ha tenido más relevancia que en otros lugares del mundo y, aunque a veces denostado, no sólo llegó a considerarse como un método muy relevante, sino que en cierta medida y debido a sus notables resultados es todavía percibido como el método actoral por excelencia.

El voluminoso texto, 387 páginas de relato más otras 56 entre notas e índices, muy útiles por cierto, está escrito en forma biográfica y afronta el relato de la génesis, desarrollo y éxito del sistema Stanislavski casi como si de un personaje se tratase. Lo hace así no tanto para explicar sus fundamentos teóricos y metodología de trabajo sino para

contarnos su historia, una historia que arranca en la Rusia de finales del siglo XIX y que casi podríamos decir que continúa abierta a tenor del interés que sigue despertando la figura del propio Stanislavski, los enigmas de su técnica actoral y la interpretación que de todo hizo Lee Strasberg y su entorno. Pero el punto de partida de Butler parece tener que ver con la necesidad personal de dar cuenta de aquello que convierte a un actor en un buen actor, o dicho de otro modo qué resulta efectivo en la construcción del personaje verosímil.

A partir de las expectativas que él mismo abre en su introducción, entre sus páginas uno espera encontrar no solo el relato de la importancia que esta metodología actoral ha tenido en la construcción del imaginario sobre la actuación en Estados Unidos sino también el recuento de los motivos que llevaron al desarrollo de esta técnica actoral auspiciada por Stanislavski. Y así ocurre. Butler nos conduce con una prosa fluida y mediante una traducción que goza de las mismas características, por un texto que a la manera teatral divide en tres actos para cubrir todas las etapas y territorios relevantes para el método. Y es que hasta el momento esta historia aunque reconstruida y analizada ampliamente en textos sobre todo académicos de calado había dejado huecos sin cubrir y vínculos sin explicitar por centrarse exclusivamente en la etapa rusa o norteamericana, o en las discusiones sobre la propia metodología pero no en la totalidad de la historia a través de sus hechos o en el tránsito y las conexiones entre ambos centros de producción como sin embargo Butler hace ampliamente.

Por las páginas del primer acto aparecen todos aquellos que participaron de algún modo del método en sus orígenes y contribuyeron al desarrollo de la trayectoria del propio Stanislavski desde sus inicios hasta su consolidación. Son destacables las líneas dedicadas a la relación con Meyerhold o el relato del montaje de Hamlet junto a Edward Gordon Craig, director también con toques autoritarios y en las antípodas metodológicas de Stanislavski en lo que concernía al actor pero igualmente preocupado por superar el llamado sistema de estrellas y proporcionar como Stanislavski una metodología innovadora que superase la falta de profesionalización a la que se había llegado en la época.

El segundo acto relata la transición hacia América y la gira del propio Stanislavski a la que asistiría Lee Strasberg estableciéndose así la conexión entre ambos además de la relación con el Group Theatre, de los primeros pasos en forma de técnica ofertada en cursos para actores así como de los inicios de lo que acabaría siendo el Actor's Studio para no dejar de nombrar por supuesto las primeras confusiones. El tercero se centra en la figura de Strasberg, su relación con Elia Kazan y su expansión dentro de la industria cinematográfica finalizando con el cuestionamiento y caída posterior de esa posición de dominio.

Así, El Método de Butler recorre toda una historia que se nos antoja un viaje por una parte de la escena del siglo XX a través de sus protagonistas. Un viaje que comienza en la Rusia de finales del siglo XIX y que termina al otro lado del Atlántico de la mano de aquellos seguidores de esta metodología que la convirtieron casi en una religión y definitivamente en un modo de entender la actuación que ha dado lugar a ciertas aproximaciones erróneas bajo mi punto de vista, sobre el sistema ideado por Stanislavski. Teniendo en cuenta que al texto de Butler además se asoman todos los nombres destacados de la escena teatral teórica y práctica del siglo XX se echa en falta una posición un poco más crítica respecto a la que ha ocupado el método en el panorama teatral y cinematográfico estadounidense. Sin embargo, como Stanislavski en su momento, Butler asume la hegemonía y su relato quedan circunscrito a una serie de premisas que construyen tácitamente una idea de la actuación vinculada a ciertas coordenadas incuestionadas: por un lado la idea del actor realista unido al personaje también realista y por otro el universo logocentrista y la necesidad de contar una historia como paradigma para la escena (o el cine), todo ello exclusivamente referido al contexto actoral cercano, es decir de su país de actividad y residencia.

No obstante no puedo dejar de señalar lo que se vislumbra desde ciertas secciones del texto y es que el sistema fue un método innovador que sirvió para un tipo de teatro concreto en un momento determinado de la historia. Es por tanto una técnica para el actor entre otras y no la única posible ni la que da respuesta a todas las preguntas sobre el actor. Y es que el siglo XX está lleno de hombres

y mujeres de escena que no sólo han dado respuesta a las mismas preguntas que Stanislavski se hacía desde su propia práctica sino también desde la teoría teatral emanada de aquella. Como Craig, Appia, Piscator, Brecht, Kantor y hasta el propio Artaud, por no decir de Meyerhold e incluso Peter Brook, Isadora Duncan o Pina Bausch por citar solo algunos nombres, el llamado método stanislavski surgió de necesidades de la escena del momento y como respuesta a ellas pero en el caso del sistema se importó a Estados Unidos por un azar y una fascinación y allí se quisieron asumir sus premisas sin quizá profundizar demasiado hasta llegar a pervertirlas por motivos ajenos a los de su génesis. No obstante a pesar de que el texto carece de explicación sistemática del método sí expone algunos de los malentendidos y deja en evidencia que hubo y hay amplias zonas imprecisas entre lo que ideó y puso en práctica Stanislavski y lo que interpretaron aquellos que popularizaron todo aquello. No encontramos apenas referencias a las palabras y pensamientos que el director ruso nos dejó en sus textos teóricos pero el texto de Butler constituye

un buen repaso de lo que fueron las interpretaciones del mismo y el alejamiento probable de sus orígenes.

No obstante no quisiera dejar de señalar que el libro de Butler aporta y ordena de manera sistemática una gran cantidad de datos que estaban de algún modo dispersos y no habían sido sistematizados de la manera en la que él lo hace por lo que se trata de un libro imprescindible para entender de forma bastante accesible gran parte de la historia del teatro del siglo XX. Es un texto de muy fácil lectura y muy recomendable para quien quiera conocer de manera sencilla y fluida en el discurrir del relato la historia de cómo se gestó una forma de entender la aproximación al personaje actoral que derivó en una metodología de trabajo que ni el propio Stanislavski probablemente hubiera sospechado que nos iba a mantener en discusión sobre ella casi un siglo más tarde.

María José Sánchez Montes
Universidad De Granada



WHO'S WHO



María Aparisi Galán

email: María.Aparisi@uv.es

María Aparisi Galán es doctora en Comunicación e Interculturalidad por la Universitat de València. Su tesis doctoral versa sobre la representación del cuerpo afroamericano en el cine musical hollywoodense de los años treinta, centrándose fundamentalmente en el fenómeno del *blackface*. Cuenta con varias publicaciones en revistas científicas, como “El espectáculo de la otredad: La representación racial y de género en *Roman Scandals*” (2020), que se puede encontrar en *Echo. Rivista Interdisciplinare*, así como diversos capítulos de libro, tales como “La construcción de la representación racial y de género en Shirley Temple. El caso de *The Littlest Rebel* (David Butler, 1935)”, que se puede encontrar en *Construcciones culturales y políticas del género* (2020, Dykinson).

María Aparisi Galán est titulaire d'un doctorat en communication et interculturalité de l'université de Valence. Sa thèse de doctorat porte sur la représentation du corps afro-américain dans le cinéma musical hollywoodien des années 1930, en se concentrant principalement sur le phénomène du *blackface*. Elle a publié plusieurs articles dans des revues scientifiques, notamment “El espectáculo de la otredad : La representación racial y de género en *Roman Scandals*” (2020), que l'on peut trouver dans *Echo. Rivista Interdisciplinare*, ainsi que plusieurs chapitres de livres, tels que “La construcción de la representación racial y de género en Shirley Temple. El caso de *The Littlest Rebel* (David Butler, 1935)”, que l'on peut trouver dans *Construcciones culturales y políticas del género* (2020, Dykinson).

María Aparisi Galán holds a PhD in Communication and Interculturality from the University of Valencia. In her doctoral dissertation she dealt with the representation of the African-American body in the Hollywood musical cinema of the thirties, focusing primarily on the phenomenon of *blackface*. She has several publications in scientific journals, such as “El espectáculo de la otredad: La representación racial y de género en *Roman Scandals*” (2020), which can be found in *Echo. Rivista Interdisciplinare*, as well as several book chapters, such as “La construcción de la representación racial y de género en Shirley Temple. El caso de *The Littlest Rebel* (David Butler, 1935)”, which can be found in *Construcciones culturales y políticas del género* (2020, Dykinson).

María Aparisi Galán ha conseguito il dottorato di ricerca in Comunicazione e Interculturalità presso l'Università di Valencia. Nella sua tesi di dottorato ha analizzato la rappresentazione del corpo afroamericano nel cinema musicale hollywoodiano degli anni Trenta, centrandosi principalmente sul fenomeno del *blackface*. Conta con diverse pubblicazioni in riviste scientifiche, come “El espectáculo de la otredad: La representación racial y de género en *Roman Scandals*” (2020)”, pubblicato in *Eco. Rivista Interdisciplinare*, e diversi capitoli di libro, come “La construcción de la representación racial y de género en Shirley Temple. El caso de *The Littlest Rebel* (David Butler, 1935)”, pubblicato in *Construcciones culturales y políticas del género* (2020, Dykinson).



Diego Bentivegna

email: diegobentivegna@gmail.com

Diego Bentivegna estudió en Buenos Aires, Venecia y Pisa. Docente en la Universidad de Buenos Aires, donde obtuvo su doctorado en Letras, y en la Maestría de Estudios Literarios Latinoamericanos de la UNTREF. Forma parte de la Cátedra Libre de Estudios Filológicos Latinoamericanos “Pedro Henríquez Ureña”. Ha dictado cursos y conferencias en las universidades de San Martín, Ámsterdam, J. Pessoa, Florianópolis, Valencia, Newcastle, Lleida, Hannover, Roma III. Es investigador adjunto del CONICET, director del Observatorio Latinoamericano de Glotopolítica y del Diccionario Latinoamericano de la Lengua Española. Es miembro del Consejo Editor del *Anuario Latinoamericano de Glotopolítica*, impulsado por la CUNY y la UNTREF. Estuvo a cargo de la edición castellana de obras de Pasolini, Foscolo y Gramsci. Curó la edición de los escritos autobiográficos de Rubén Darío. Es autor de libros de ensayo (*Paisaje oblicuo*, *La domesticación literaria*, *Castellani crítico* y *La eficacia literaria*) y poesía (*Las reliquias*, *La pura luz* y *Geometría o angustia*).

Diego Bentivegna a étudié à Buenos Aires, Venise et Pise. Il enseigne à l’université de Buenos Aires, où il a obtenu son doctorat en littérature, et dans le cadre du master en études littéraires latino-américaines de l’UNTREF. Il est membre de la Cátedra Libre de Estudios Filológicos Latinoamericanos «Pedro Henríquez Ureña». Il a donné des cours et des conférences dans les universités de San Martín, Amsterdam, J. Pessoa, Florianópolis, Valence, Newcastle, Lleida, Hanovre, Rome III. Chercheur associé au CONICET, directeur de l’Observatoire latino-américain de glotopolitique et du Dictionnaire latino-américain de la langue espagnole, il est membre du comité de rédaction de l’Anuario Latinoamericano de Glotopolítica, promu par la CUNY et l’UNTREF. Il a été chargé de l’édition espagnole des œuvres de Pasolini, Foscolo et Gramsci. Il a dirigé l’édition des écrits autobiographiques de Rubén Darío. Il est l’auteur de livres d’essais (*Paisaje oblicuo*, *La domesticación literaria*, *Castellani crítico* et *La eficacia literaria*) et de poésie (*Las reliquias*, *La pura luz* et *Geometría o angustia*).

Diego Bentivegna studied in Buenos Aires, Venice and Pisa. He teaches at the University of Buenos Aires, where he obtained his PhD in Literature, and in the Master of Latin American Literary Studies at the UNTREF. He is a member of the Free Chair of Latin American Philological Studies “Pedro Henríquez Ureña”. He has given courses and lectures at the universities of San Martín, Amsterdam, J. Pessoa, Florianópolis, Valencia, Newcastle, Lleida, Hannover, Rome III. He is an adjunct researcher at CONICET, director of the Latin American Observatory of Glotopolitics and the Latin American Dictionary of the Spanish Language. He is a member of the Editorial Board of the *Anuario Latinoamericano de Glotopolítica*, promoted by CUNY and UNTREF. He was in charge of the Spanish edition of works by Pasolini, Foscolo and Gramsci. He curated the edition of Rubén Darío’s autobiographical writings. He is the author of books of essays (*Paisaje oblicuo*, *La domesticación literaria*, *Castellani crítico* and *La eficacia literaria*) and poetry (*Las reliquias*, *La pura luz* and *Geometría o angustia*).

Diego Bentivegna ha studiato a Buenos Aires, Venezia e Pisa. Insegna all’Università di Buenos Aires, dove ha conseguito il dottorato di ricerca in Letteratura, e nel Master in Studi Letterari Latinoamericani dell’UNTREF. È membro della Cátedra Libre de Estudios Filológicos Latinoamericanos “Pedro Henríquez Ureña”. Ha tenuto corsi e lezioni presso le università di San Martín, Amsterdam, J. Pessoa, Florianópolis, Valencia, Newcastle, Lleida, Hannover, Roma III. È ricercatore aggiunto presso il CONICET, direttore dell’Osservatorio latinoamericano di Glotopolítica e del Dizionario latinoamericano della lingua spagnola. È membro del comitato editoriale dell’Anuario Latinoamericano de Glotopolítica, promosso dal CUNY e dall’UNTREF. È stato responsabile dell’edizione spagnola di opere di Pasolini, Foscolo e Gramsci. Ha curato l’edizione degli scritti autobiografici di Rubén Darío. È autore di libri di saggistica (*Paisaje oblicuo*, *La domesticación literaria*, *Castellani crítico* e *La eficacia literaria*) e di poesia (*Las reliquias*, *La pura luz* e *Geometría o angustia*).



Camilla Cattarulla

email: camilla.cattarulla@uniroma3.it

Camilla Cattarulla es Catedrática de Lengua y Literaturas Hispano-americanas en la Universidad Roma Tre. Es directora del CRISA (Centro di Ricerca Interdipartimentale di Studi Americani, Universidad Roma Tre), de la sección hispanoamericana de la revista *Letterature d'America*, de la colección "Viento del Sur" (Roma, Nova Delphi) y (con Emilia Perassi), de la serie "Diálogos entre Italia y Argentina" (Villa María, Eduvim). Entre sus ámbitos de investigación se destacan: literatura de viaje, migraciones italianas en América Latina, literatura e iconografía, literatura testimonial y derechos humanos, prácticas y representaciones de la comida, temas sobre los cuales ha publicado ensayos y monografías en Italia y en el extranjero. Desde 2021 coordina para la Universidad Roma Tre el proyecto "Archives in Transition: Collective Memories and Subaltern Uses", enmarcado en el programa Horizon 2020 -MSCA-RISE 2019 (Grant agreement 872299).

Camilla Cattarulla est professeure titulaire de Langue et Littératures Hispano-Américaines à l'Université Roma Tre. Elle est directrice du CRISA (Centro di Ricerca Interdipartimentale di Studi Americani, Université Roma Tre), de la section hispano-américaine de la revue *Letterature d'America*, de la collection "Viento del Sur" (Rome, Nova Delphi) et (avec Emilia Perassi) de la série "Diálogos entre Italia y Argentina" (Villa María, Eduvim). Ses domaines de recherche comprennent: la littérature de voyage, les migrations italiennes en Amérique latine, la littérature et l'iconographie, la littérature testimoniale et les droits de l'homme, les pratiques et les représentations alimentaires, des sujets sur lesquels elle a publié des essais et des monographies en Italie et à l'étranger. Depuis 2021, elle coordonne pour l'université Roma Tre le projet "Archives in Transition: Collective Memories and Subaltern Uses", financé dans le cadre du programme Horizon 2020 -MSCA-RISE 2019 (Grant agreement 872299).

Camilla Cattarulla is Full Professor of Hispanic American Language and Literatures at Roma Tre University. She is the director of CRISA (Centro di Ricerca Interdipartimentale di Studi Americani, Roma Tre University), of the Hispanic-American section of the journal *Letterature d'America*, of the collection "Viento del Sur" (Rome, Nova Delphi) and (with Emilia Perassi) of the series "Diálogos entre Italia y Argentina" (Villa María, Eduvim). Her research areas include: travel literature, Italian migrations in Latin America, literature and iconography, testimonial literature and human rights, food practices and representations, topics on which she has published essays and monographs in Italy and abroad. Since 2021 she has coordinated for the University Roma Tre the project "Archives in Transition: Collective Memories and Subaltern Uses", funded under the Horizon 2020 -MSCA-RISE 2019 programme (Grant agreement 872299).

Camilla Cattarulla è professoressa ordinaria di Lingua e Letterature ispano-americane presso l'Università Roma Tre. È direttrice del CRISA (Centro di Ricerca Interdipartimentale di Studi Americani, Università Roma Tre), della sezione ispano-americana della rivista *Letterature d'America*, della collana "Viento del Sur" (Roma, Nova Delphi) e (con Emilia Perassi) della serie "Diálogos entre Italia y Argentina" (Villa María, Eduvim). I suoi ambiti di ricerca includono: letteratura di viaggio, migrazioni italiane in America Latina, letteratura e iconografia, letteratura testimoniale e diritti umani, pratiche e rappresentazioni del cibo, temi sui quali ha pubblicato saggi e monografie in Italia e all'estero. Dal 2021 coordina per l'Università Roma Tre il progetto "Archives in Transition: Collective Memories and Subaltern Uses", finanziato nell'ambito del programma Horizon 2020 -MSCA-RISE 2019 (Grant agreement 872299).



Leo Cherri

email: lcherri@untref.edu.ar

Leo Cherri se doctoró en la Universidad de Buenos Aires con una tesis sobre la relación entre escritura e imagen en la obra de Mario Bellatin. Es Profesor en la Maestría en Estudios Literarios Latinoamericanos en Universidad Nacional de Tres de Febrero. En la misma institución es Coordinador el Programa de Estudios Latinoamericanos Contemporáneos y Comparados (PELCC), y Editor de la revista *Chuy*. En colaboración con otros colegas ha coordinado dossiers (*Landa, Eu-topías*) y editado libros como *Saberes Subalternos* (EDUNTREF, 2019), *Mario Bellatin: literatura y margen* (EDUNTREF, 2023), *Archivar, anachivar, desarchivar. Memoria y estrategia* (Tirant, 2023). Fue invitado por la Universidad de Olomouc (República Checa) para participar del diseño del proyecto internacional *Archives in Transition: Collective Memories and Subaltern Uses* (2020-2025), que resultó merecedor del financiamiento de la asociación Marie Curie de la Unión Europea (872299), y en el que actualmente se desempeña como Data Management Officer.

Leo Cherri a obtenu son doctorat à l'université de Buenos Aires avec une thèse sur la relation entre l'écriture et l'image dans l'œuvre de Mario Bellatin. Il enseigne dans le cadre du Programme de maîtrise en Etudes Littéraires Latino-américaines (PELCC) à l'Universidad Nacional de Tres de Febrero. Dans cette même institution, il est coordinateur du programme d'études latino-américaines contemporaines et comparatives et rédacteur en chef de la revue *Chuy*. En collaboration avec d'autres collègues, il a coordonné des dossiers (*Landa, Eu-topías*) et édité des livres tels que *Saberes Subalternos* (EDUNTREF, 2019), *Mario Bellatin : literatura y margen* (EDUNTREF, 2023), *Archivar, anachivar, desarchivar. Memoria y estrategia* (Tirant, 2023). Il a été invité par l'Université d'Olomouc (République tchèque) à participer à la conception du projet international *Archives in Transition : Collective Memories and Subaltern Uses* (2020-2025), qui a reçu un financement de l'Association Marie Curie de l'Union européenne (872299), et dans lequel il occupe actuellement le poste de Data Management Officer.

Leo Cherri holds a PhD from the University of Buenos Aires with a thesis on the relationship between writing and image in the work of Mario Bellatin. He is a Professor in the Master's Program in Latin American Literary Studies at the Universidad Nacional de Tres de Febrero. At the same institution he is Coordinator of the Program of Contemporary and Comparative Latin American Studies (PELCC), and Editor of the magazine *Chuy*. In collaboration with other colleagues he has coordinated dossiers (*Landa, Eu-topías*) and edited books such as *Saberes Subalternos* (EDUNTREF, 2019), *Mario Bellatin: literatura y margen* (EDUNTREF, 2023), *Archivar, anachivar, desarchivar. Memoria y estrategia* (Tirant, 2023). He was invited by the University of Olomouc (Czech Republic) to participate in the design of the international project *Archives in Transition: Collective Memories and Subaltern Uses* (2020-2025), which received funding from the Marie Curie Association of the European Union (872299), and in which he currently serves as Data Management Officer.

Leo Cherri ha conseguito il dottorato di ricerca presso l'Università di Buenos Aires con una tesi sul rapporto tra scrittura e immagine nell'opera di Mario Bellatin. Insegna nel programma di Master in Studi Letterari Latinoamericani dell'Universidad Nacional de Tres de Febrero. Presso la stessa istituzione è coordinatore del Programma di Studi Latinoamericani Contemporanei e Comparati (PELCC) e redattore della rivista *Chuy*. In collaborazione con altri colleghi, ha coordinato dossier (*Landa, Eu-topías*) e curato libri come *Saberes Subalternos* (EDUNTREF, 2019), *Mario Bellatin: literatura y margen* (EDUNTREF, 2023), *Archivar, anachivar, desarchivar. Memoria y estrategia* (Tirant, 2023). È stato invitato dall'Università di Olomouc (Repubblica Ceca) a partecipare alla progettazione del progetto internazionale *Archives in Transition: Collective Memories and Subaltern Uses* (2020-2025), che ha ricevuto un finanziamento dall'Associazione Marie Curie dell'Unione Europea (872299) e nel quale attualmente ricopre il ruolo di Data Management Officer.



Mariano López Seoane

e-mail: mlseoane@untref.edu.ar

Mariano López Seoane es escritor, profesor e investigador de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Actualmente dirige la Maestría en Estudios y Políticas de Género de esa universidad, en donde da cursos de estudios y teoría queer, artes visuales y literatura. También es profesor de estudios latinoamericanos en New York University (NYU). Paralelamente se desempeña como crítico, curador y traductor especializado en teoría. Ha curado exhibiciones y coordinado programas públicos en el Centro de Arte Contemporáneo de MUNTREF, ISLAA, MALBA, el Museo Nacional de Bellas Artes, la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires y el programa internacional Art Basel Cities. Sus artículos sobre arte, literatura, cine, teatro y políticas culturales han aparecido en libros y en medios académicos y periodísticos nacionales e internacionales. Es editor de los volúmenes *Los mil pequeños sexos* (EDUNTREF, 2019) y *Saberes subalternos* (EDUNTREF, 2019) y autor de *Donde está el peligro. Estéticas de la disidencia sexual* (Beatriz Viterbo, 2023).

Mariano López Seoane est écrivain, professeur et chercheur à l'Université nationale de Tres de Febrero (UNTREF). Il dirige actuellement la maîtrise en études et politiques de genre à cette université, où il enseigne des cours d'études et de théorie queer, d'arts visuels et de littérature. Il est également professeur d'études latino-américaines à l'Université de New York (NYU). Parallèlement, il travaille comme critique, commissaire et traducteur spécialisé dans la théorie. Il a organisé des expositions et coordonné des programmes publics au Centre d'art contemporain MUNTREF, à l'ISLAA, au MALBA, au Museo Nacional de Bellas Artes, à la Foire internationale du livre de Buenos Aires et au programme international Art Basel Cities. Ses articles sur l'art, la littérature, le cinéma, le théâtre et les politiques culturelles ont paru dans des livres et dans des médias académiques et journalistiques nationaux et internationaux. Il est éditeur des volumes *Los mil pequeños sexos* (EDUNTREF, 2019) et *Saberes subalternos* (EDUNTREF, 2019) et auteur de *Donde está el peligro. Estéticas de la disidencia sexual* (Beatriz Viterbo, 2023).

Mariano López Seoane is a writer, professor and researcher at the Universidad Nacional de Tres de Febrero. He currently directs the Master's Program in Gender Studies and Policies at that university, where he teaches courses in queer studies and queer theory, visual arts, and literature. He is also a professor of Latin American studies at New York University (NYU). He also works as a critic, curator and translator specialized in theory. He has curated exhibitions and coordinated public programs at the MUNTREF Contemporary Art Center, ISLAA, MALBA, the Museo Nacional de Bellas Artes, the Buenos Aires International Book Fair, and the international program Art Basel Cities. His articles on art, literature, cinema, theater and cultural policies have appeared in books and in national and international academic and journalistic media. He is editor of the volumes *Los mil pequeños sexos* (EDUNTREF, 2019), *Saberes subalternos* (EDUNTREF, 2019), and author of *Donde está el peligro. Estéticas de la disidencia sexual* (Beatriz Viterbo, 2023).

Mariano López Seoane è scrittore, professore e ricercatore presso l'Università Nazionale Tres de Febrero, dove attualmente dirige il Master in Studi e politiche di genere, e dove tiene corsi di studi e teoria queer, arti visive e letteratura. È anche professore di studi latinoamericani presso la New York University (NYU). Paralelamente lavora come critico, curatore e traduttore specializzato in teoria. Ha curato mostre e coordinato programmi pubblici presso il MUNTREF Contemporary Art Center, ISLAA, MALBA, il Museo Nacional de Bellas Artes, la Fiera Internazionale del Libro di Buenos Aires e il programma internazionale Art Basel Cities. I suoi articoli su arte, letteratura, cinema, teatro e politiche culturali sono apparsi in libri e su media accademici e giornalistici nazionali e internazionali. È curatore dei volumi *Los mil pequeños sexos* (EDUNTREF, 2019), *Saberes subalternos* (EDUNTREF, 2019), autore di *Donde está el peligro. Estéticas de la disidencia sexual* (Beatriz Viterbo, 2023).



Frida Luis Maqueira

email: friluis@alumni.uv.es

Frida Luis Maqueira es Graduada en Comunicación Audiovisual por la Universitat de València y actualmente realiza el Máster en Género y Políticas de Igualdad impartido en la misma universidad. Ha obtenido una Beca de Colaboración en la Investigación concedida por el Ministerio de Educación y Formación Profesional del Gobierno de España para llevar a cabo un trabajo de investigación sobre los mecanismos de exotización de la mujer racializada en el audiovisual desde una mirada interseccional y decolonial.

Frida Luis Maqueira est diplômée en Communication Audiovisuelle de l'Université de Valence et prépare actuellement un Master en Politiques de Genre et d'Égalité dans la même université. Elle a obtenu une bourse de collaboration de recherche du Ministère de l'Éducation et de la Formation Professionnelle du Gouvernement Espagnol, pour un projet de recherche sur les mécanismes d'exotisation des femmes racisées dans les médias audiovisuels dans une perspective intersectionnelle et décoloniale.

Frida Luis Maqueira graduated in Audiovisual Communication from the University of Valencia and she is currently studying a Master's degree in Gender and Equality Policies at the same university. She has been awarded a Research Collaboration Grant by the Ministry of Education and Vocational Training of the Spanish Government for a research project on the mechanisms of exoticisation of racialised women in audiovisual media from an intersectional and decolonial perspective.

Frida Luis Maqueira si è laureata in Comunicazione Audiovisiva presso l'Università di Valencia e attualmente studia un Master in Politiche di Genere e di Uguaglianza presso la stessa università. Ha ottenuto una borsa di collaborazione alla ricerca dal Ministero dell'Istruzione e della Formazione Professionale del Governo spagnolo per un progetto di ricerca sui meccanismi di esotizzazione delle donne razzializzate nei media audiovisivi da una prospettiva intersezionale e decoloniale.

**Fernanda Molina**

email: fernandavmolina@gmail.com

Fernanda Molina es Doctora en Historia por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y Magister en Historia del Mundo Hispánico por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC, España). Es Investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET, Argentina), Profesora del Doctorado y Maestría de Estudios y Políticas de Género de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF, Argentina) y del Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Se especializa en estudios de género e historia de la sexualidad en el período moderno colonial. Es autora de *Cuando amar era pecado. Sexualidad, poder e identidad entre los sodomitas peruanos. Siglos XVI-XVII* (2017), editora de *Género, sexualidad y raza. Producciones normativas y experiencias judiciales en las modernidades europeas y americanas* (2022) y ha publicado numerosos artículos en revistas especializadas.

Fernanda Molina est titulaire d'un doctorat en Histoire de l'Universidad de Buenos Aires (UBA) et d'une maîtrise en Histoire du monde hispanique du Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC, Espagne). Elle est chercheuse au Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET, Argentina), enseignante en doctorat et maîtrise d'« Études et Politiques du Genre » à l'Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF) et au département d'histoire de la Faculté de Philosophie et de Lettres de l'UBA. Elle est spécialisée dans les études de genre et l'histoire de la sexualité pendant la période coloniale moderne. Elle est l'autrice de *Cuando amar era pecado. Sexualidad, poder e identidad entre los sodomitas peruanos. Siglos XVI-XVII* (2017), éditeur de *Género, sexualidad y raza. Producciones normativas y experiencias judiciales en las modernidades europeas y americanas* (2022) et a publié de nombreux articles dans des revues spécialisées.

Fernanda Molina holds a PhD in History from the Universidad de Buenos Aires (UBA) and a Master's degree in History of the Hispanic World from the Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC, Spain). She is a Researcher at the Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET, Argentina), teaches at the Doctorate and Master's Degree in Gender Studies and Policies at the Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF, Argentina) and at the Department of History at the Faculty of Philosophy and Letters of the UBA. She specialises in gender studies and the history of sexuality in the modern colonial period. She is the author of *Cuando amar era pecado. Sexualidad, poder e identidad entre los sodomitas peruanos. Siglos XVI-XVII* (2017), editor of *Género, sexualidad y raza. Producciones normativas y experiencias judiciales en las modernidades europeas y americanas* (2022) and has published numerous articles in specialised journals.

Fernanda Molina ha conseguito un dottorato di ricerca in Storia presso la Universidad de Buenos Aires (UBA) e un master in Storia del mondo ispanico presso il Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC, Spagna). È ricercatrice presso il Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET, Argentina), docente del Dottorato e del Master in Studi e Politiche di Genere presso l'Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF, Argentina) e presso il Dipartimento di Storia della Facoltà di Filosofia e Lettere della UBA. È specializzata in studi di genere e storia della sessualità del periodo moderno coloniale. È autrice di *Cuando amar era pecado. Sessualità, potere e identità tra i sodomiti peruviani. Siglos XVI-XVII* (2017), curatrice di *Género, sexualidad y raza. Producciones normativas y experiencias judiciales en las modernidades europeas y americanas* (2022) e ha pubblicato numerosi articoli in riviste specializzate.



Natalia Ruiz

e-mail: nadjarm@hotmail.com

Natalia Ruiz es historiadora del Arte especializada en Historia del Cine y Estética de la Imagen. Realizó su tesis doctoral sobre las *Histoire(s) du cinéma*, obra de la que también fue traductora, y sobre la que publicó el libro *En busca del cine perdido*. Su labor como traductora especializada incluye otras películas de Godard, varios libros de cine, así como una larga colaboración con *Caimán Cuadernos de Cine*. Tras desarrollar un proyecto postdoctoral sobre las relaciones entre cine y museo, publicó el texto “De la naturaleza y el museo” sobre las películas *Cézanne* de Straub-Huillet. Cuenta con una amplia experiencia en didáctica de museos y mediación cultural. Actualmente es profesora asociada de Historia del pensamiento y de las Ideas Estéticas en la Universidad Complutense de Madrid.

Natalia Ruiz est historienne de l’art spécialisée dans l’histoire du cinéma et l’esthétique de l’image. Elle a réalisé sa thèse de doctorat sur les *Histoire(s) du cinéma*, dont elle a également été la traductrice, et sur laquelle elle a publié le livre *En busca del cine perdido*. Son travail en tant que traductrice spécialisée comprend d’autres films de Godard, plusieurs livres de cinéma, ainsi qu’une longue collaboration avec *Caimán Cuadernos de Cine*. Après avoir développé un projet postdoctoral sur les relations entre cinéma et musée, elle a publié le texte “De la naturaleza y el museo” sur les films *Cézanne* de Straub-Huillet. Elle a une grande expérience dans le champ de la didactique des musées et la médiation culturelle. Actuellement, elle est professeur associée d’Histoire de la pensée et des idées esthétiques à l’Université Complutense de Madrid.

Natalia Ruiz is an art historian specialized in Film History and Image Aesthetics. Her doctoral thesis was about Godard’s *Histoire(s) du cinéma*, a work of which she was also a translator, and on which she published the book *En busca del cine perdido*. Her work as a specialized translator includes others of Godard’s films, several books on cinema, as well as a long collaboration with *Caimán Cuadernos de Cine*. After developing a postdoctoral project on the relations between cinema and museum, she published the text “De la naturaleza y el museo” about the films *Cézanne* by Straub-Huillet. She has extensive experience in museum didactic and cultural mediation. She is currently an associate professor of History of Thought and Aesthetic Ideas at the Complutense University of Madrid.

Natalia Ruiz è storica dell’arte specializzata in storia del cinema e estetica dell’immagine. Realizzò la sua tesi di dottorato su *Histoire(s) du cinéma* di Godard, opera di cui fu anche traduttrice, e sulla quale pubblicò il libro *En busca del cine perdido*. Il suo lavoro come traduttrice specializzata comprende altri film di Godard, diversi libri sul cinema, nonché una lunga collaborazione con *Caimán Cuadernos de Cine*. Dopo aver sviluppato un progetto post-dottorato sui rapporti tra cinema e museo, ha pubblicato il testo “De la naturaleza y el museo” sui film *Cézanne* di Straub-Huillet. Ha una vasta esperienza sulla didattica dei musei e sulla mediazione culturale. Attualmente è professoressa associata di Storia del pensiero e delle idee estetiche presso la Università Complutense di Madrid.

**Laura Piccolo**

email: lpiccolo@uniroma3.it

Laura Piccolo es profesora asociada de Literatura Rusa en la Universidad Roma Tre. Se ocupa principalmente de literatura y cultura postsoviéticas, emigración rusa y relaciones culturales italo-rusas en la primera mitad del siglo XX. Ha publicado numerosos trabajos sobre estos temas en Italia y en el extranjero y ha participado en reuniones científicas nacionales e internacionales. Es subdirectora del Centro Interuniversitario de Investigación sobre lo estudio del Cultura y Contracultura Postsoviéticas (CCOP). Es miembro del consejo editorial de las revistas internacionales *Russica Romana* y *Sibirski Filologičeski Forum*, y codirectora de la serie “Turismi e Culture” (Roma TrE-Press)

Laura Piccolo est professeure associée de littérature russe à l’université Roma Tre. Elle s’intéresse principalement à la littérature et à la culture post-soviétiques, à l’émigration russe et aux relations culturelles italo-russes dans la première moitié du XX^e siècle. Elle a publié de nombreux ouvrages sur ces sujets en Italie et à l’étranger et a participé à des colloques scientifiques nationales et internationales. Elle est codirectrice du Centre de Recherche Interuniversitaire pour l’étude de la Culture et de la Contre-culture Post-soviétiques (CCOP). Elle est membre du comité de rédaction des revues internationales *Russica Romana* et *Sibirskii Filologičeski Forum*. Elle est co-directrice de la série “Turismi e Culture” (Roma TrE-Press).

Laura Piccolo is Associate Professor of Russian Literature at Roma Tre University. Her research interests include post-Soviet literature and culture, Russian emigration and Italian-Russian cultural relations in the first half of the XX century. She has published numerous works in Italy and abroad and has participated in national and international conferences. She is Vice-Director of the Inter-University Research Centre for the Study of Post-Soviet Culture and Counterculture (CCOP). She is a member of the editorial board of the international journals *Russica Romana* and *Sibirski Filologičeski Forum* and co-director of the series “Turismi e Culture” (Roma TrE-Press)

Laura Piccolo è professoressa associata di Letteratura russa presso la Università Roma Tre. Si occupa principalmente di letteratura e cultura post-sovietica, emigrazione russa e relazioni culturali italo-russe nella prima metà del XX secolo. Su questi temi ha pubblicato numerosi lavori in Italia e all'estero e ha partecipato a incontri scientifici nazionali e internazionali. È vicedirettrice del Centro Interuniversitario di Ricerca per lo studio della Cultura e la Controcultura Post-Sovietica (CCOP). È membro del comitato editoriale delle riviste internazionali *Russica Romana* e *Sibirskij Filologičeskij Forum*. È co-direttrice della collana “Turismi e Culture” (Roma TrE-Press)



Jesse Rothbard

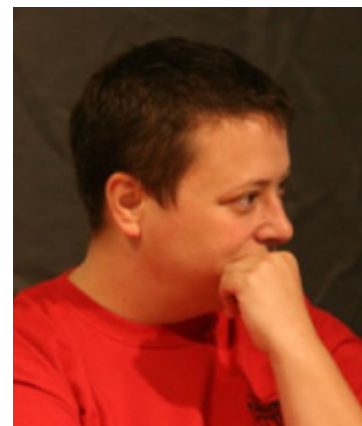
e-mail: jesserothbard2024@u.northwestern.edu

Jesse Rothbard es estudiante doctoral del departamento de español y portugués en Northwestern University (EEUU), e investigador Fulbright afiliado con la Universidade Federal do Rio de Janeiro. Su tesis doctoral, titulada “Bailando en las ruinas de Sodoma: archivos de placeres disidentes en narrativas latinoamericanas del crimen”, estudia una serie de casos a principios del siglo XX que patologizaron y criminalizaron la disidencia sexual. En ese marco examina una serie de documentos heterogéneos como ficciones literarias, artículos periodísticos, fotografías de reportaje, e informes jurídicos con el objetivo de recuperar las formas radicales de ser y desear que hicieron posibles las comunidades disidentes frente a la violencia disciplinaria normativa. Su investigación ha sido apoyada por the Brazilian Studies Association (BRASA), the Social Science Research Council (SSRC) y el programa Fulbright.

Jesse Rothbard est doctorant au département d’espagnol et de portugais de l’université Northwestern (États-Unis) et chercheur Fulbright affilié à l’Universidade Federal do Rio de Janeiro. Sa thèse de doctorat, intitulée “Danser dans les ruines de Sodome: archives des plaisirs dissidents dans les récits criminels latino-américains”, examine une série de cas du début du XXe siècle qui pathologisent et criminalisent la dissidence sexuelle. Dans ce cadre, il étudie une série de documents hétérogènes tels que des fictions littéraires, des articles de journaux, des photographies de reportage et des rapports juridiques dans le but de retrouver les manières radicales d’être et de désirer qui ont rendu les communautés dissidentes possibles face à la violence disciplinaire normative. Ses recherches ont été soutenues par l’ Brazilian Studies Association (BRASA), l’ Social Science Research Council (SSRC) et le programme Fulbright.

Jesse Rothbard is a graduate student in the Department of Spanish and Portuguese at Northwestern University (USA) and a Fulbright researcher affiliated with the Universidade Federal do Rio de Janeiro. His doctoral dissertation, entitled “Dancing in the Ruins of Sodom: Archives of Dissident Pleasures in Latin American Narratives of Crime”, examines a series of early twentieth-century cases that pathologized and criminalized sexual dissidence. Within this framework, he examines a series of heterogeneous documents such as literary fictions, newspaper articles, reportage photographs and legal reports with the aim of recovering the radical ways of being and desiring that made dissident communities possible in the face of normative disciplinary violence. His research has been supported by the Brazilian Studies Association (BRASA), the Social Science Research Council (SSRC) and the Fulbright programme.

Jesse Rothbard è dottorando presso il Dipartimento di spagnolo e portoghese della Northwestern University (USA) e ricercatore Fulbright affiliato alla Universidade Federal do Rio de Janeiro. La sua tesi di dottorato, intitolata “Danzare tra le rovine di Sodoma: gli archivi dei piaceri dissidenti nelle narrazioni criminali latinoamericane”, analizza una serie di casi di inizio Novecento che patologizzano e criminalizzano la dissidenza sessuale. All’interno di questo quadro, esamina una serie di documenti eterogenei come finzioni letterarie, articoli di giornale, fotografie di *reportage* e rapporti giudiziari con l’obiettivo di recuperare i modi radicali di essere e desiderare che hanno reso possibili le comunità dissidenti nel contesto della violenza disciplinare normativa. La sua ricerca è stata sostenuta dalla Brazilian Studies Association (BRASA), dal Social Science Research Council (SSRC) e dal programma Fulbright.

**Ana Useros**

email: zuma1917@gmail.com

Ana Useros estudió Filosofía en la Universidad Complutense de Madrid. Se dedica profesionalmente a la traducción en el ámbito de las ciencias sociales, arte y filosofía. En el tiempo restante, después de atender a la familia, las amistades y la militancia es o ha sido crítica cinematográfica, documentalista, investigadora y programadora de cine, organizadora de la Muestra de cine de Lavapiés. Entre otras publicaciones, ha coordinado el libro *El atlas de las mujeres en el mundo* (Clave intelectual, 2019) y ha sido autora de dos obras audiovisuales, *Walter Benjamin. Constelaciones* (Círculo de Bellas Artes 2010, codirigida con César Rendueles) e *Historias como cuerpos, cristales como cielos* (Círculo de Bellas Artes, 2013).

Ana Useros a étudié Philosophie à l'Université Complutense de Madrid. Elle se consacre professionnellement à la traduction dans le domaine des sciences sociales, des arts et de la philosophie. Le reste du temps, après avoir attendu la famille, les amitiés et le militantisme, est ou a été critique cinématographique, documentariste, chercheuse et programmatrice de cinéma, organisatrice de la Mostra de cinéma de Lavapiés. Entre autres publications, elle a été coordinatrice du livre *El atlas de las mujeres en el mundo* (Clave intelectual, 2019) et l'auteurice de deux œuvres audiovisuelles, *Walter Benjamin. Constelaciones* (Círculo de Bellas Artes 2010, codirigé avec César Rendueles) et *Historias como cuerpos, cristales como cielos* (Círculo de Bellas Artes, 2013).

Ana Useros studied Philosophy at the Complutense University of Madrid. She is a professional translator in the fields of social sciences, art and philosophy. In the remaining time, after attending to family, friends and militancy, she has been a film critic, documentary maker, researcher and film programmer, the organizer of the Lavapiés Film Festival. Among other publications, she edited the book *El atlas de las mujeres en el mundo* (Clave intelectual, 2019) and has authored two audiovisual works, *Walter Benjamin. Constelaciones* (Círculo de Bellas Artes 2010, co-directed with César Rendueles) and *Historias como cuerpos, cristales como cielos* (Círculo de Bellas Artes, 2013).

Ana Useros ha studiato Filosofia presso la Università Complutense di Madrid. Si occupa professionalmente di traduzione nel campo delle scienze sociali, dell'arte e della filosofia. Oltre alla cura della famiglia, delle amicizie e della militanza, è stata ed è critica cinematografica, documentarista, ricercatrice e programmatrice di cinema, organizzatrice della Mostra di Cinema di Lavapiés. Tra le sue pubblicazioni, la coordinazione del libro *El atlas de las mujeres en el mundo* (Clave intelectual, 2019); ha realizzato due opere audiovisive, *Walter Benjamin. Constelaciones* (Círculo de Bellas Artes 2010, codiretta con César Rendueles) e *Historias como cuerpos, cristales como cielos* (Círculo de Bellas Artes, 2013).



Ane Zaballa Totorika

e-mail: anezaballa06@gmail.com

Ane Zaballa Totorika (Galdakao, 1999) es graduada en Derecho y Relaciones Internacionales por la Universidad de Deusto. Tiene un máster en Nuevos Periodismos, Comunicación Política y Sociedad del conocimiento por la Universidad de Valencia. Interesada por la investigación en multiculturalidad, estudios de género y sexualidad, y comunicación política, ha dedicado su carrera investigadora a estos campos. Su Trabajo de Fin de Grado se centró en la comunicación vía redes sociales de las entidades y organizaciones europeas involucradas en la crisis migratoria, mientras que su Trabajo de Fin de Máster versa sobre la representación de la comunidad LGBTIQ+ en los medios de comunicación, en el contexto de la sociedad de consumo y desde los estudios interseccionales. Tiene experiencia como estudiante de prácticas en diversas entidades sociales como Fundación Mundubat, en la gestión de proyectos del sobre género y feminismo, o para el Comité antisida de Valencia, y en la elaboración de campañas de sensibilización en el ámbito de la comunicación.

Ane Zaballa Totorika (Galdakao, 1999) est diplômée en droit et en relations internationales de l'université de Deusto. Elle est titulaire d'un master en nouveau journalisme, communication politique et société de la connaissance de l'université de Valence. Intéressée par la recherche sur le multiculturalisme, les études de genre et de sexualité et la communication politique, elle a consacré sa carrière de chercheur à ces domaines. Son mémoire de licence portait sur la communication via les réseaux sociaux des entités et organisations européennes impliquées dans la crise migratoire, tandis que son mémoire de master traite de la représentation de la communauté LGBTIQ+ dans les médias, dans le contexte de la société de consommation et à partir d'études intersectorielles. Elle a acquis de l'expérience en tant qu'étudiante stagiaire dans diverses entités sociales telles que la Fondation Mundubat, dans la gestion de projets au sein du département du genre et des féminismes, ou le Comité anti-sida de Valence, dans l'élaboration de campagnes de sensibilisation au sein du département de communication.

Ane Zaballa Totorika (Galdakao, 1999) holds a degree in Law and International Relations from the University of Deusto, Spain. She holds a master's degree in New Journalism, Political Communication and Knowledge Society from the University of Valencia. Her research interest focuses mainly on the fields of multiculturalism, gender and sexuality studies, and on political communication. Her Bachelor's thesis focused on the communication via social networks by European entities and organizations involved in the migration crisis; in her Master's thesis she analyzed from an intersectorial perspective the representation of the LGBTIQ+ community in the media in the context of consumer society. She has experience as an internship student in various social entities such as Mundubat Foundation; she also has experience in the management of projects on gender and feminism, for the Anti-AIDS Committee of Valencia, and in the development of awareness campaigns in communication.

Ane Zaballa Totorika (Galdakao, 1999) si è laureata in Diritto e Relazioni internazionali presso l'Università di Deusto, Spagna. Ha conseguito un master in Nuovo giornalismo, comunicazione politica e società della conoscenza presso l'Università di Valencia. Interessata alla ricerca sul multiculturalismo, gli studi di genere e la comunicazione politica, ha dedicato la sua carriera di ricerca a questi campi. La sua tesi di laurea si è centrata sulla comunicazione attraverso i social network di enti e organizzazioni europee coinvolte nella crisi migratoria; nella sua tesi di laurea magistrale si è occupata, da un punto di vista intersezionale, della rappresentazione della comunità LGBTIQ+ nei media nel contesto della società dei consumi. Ha fatto esperienza come tirocinante in diverse entità sociali, come la Fondazione Mundubat, e conta con esperienza di gestione di progetti su genere e femminismo, dello sviluppo di campagne di sensibilizzazione nell'ambito della comunicazione e per il Comitato Anti-AIDS di Valencia.



COMPROMISO ÉTICO
CODE DE DÉONTOLOGIE
ETHICAL STATEMENT
DICHIARAZIONE DI ETICA

Compromiso ético

Autoría y responsabilidad del autor

La presentación de trabajos en la revista *EU-topías. Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos* para su evaluación por pares ciegos supone el compromiso expreso por parte del autor del carácter original del manuscrito, que implica que éste ni se ha publicado previamente ni está en proceso de evaluación o publicación en ningún otro medio. Solo se puede estipular lo contrario mediante un acuerdo excepcional con el director de la revista.

En el caso de que el autor haya contado con la colaboración de personas o entidades para la elaboración del manuscrito, esta circunstancia debe constar claramente en el texto. La autoría del mismo queda restringida al responsable de la elaboración principal del trabajo, con la eventual consideración de co-autor para quien haya contribuido de modo relevante.

El autor tiene que identificar todas las fuentes usadas en la creación del manuscrito y citarlas siguiendo las normas relativas al copyright y a los usos éticos de los trabajos científicos. El autor se responsabiliza de la obtención de los permisos pertinentes, así como de señalar su origen, a la hora de reproducir material original como textos, gráficos, imágenes o tablas. El autor ha de seguir las normas generales de edición que constan en el interior de la revista *EU-topías. Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos*.

Es obligación del autor señalar cualquier conflicto económico, financiero o de otra índole que pueda orientar o limitar las conclusiones o interpretación del manuscrito.

El autor ha de informar de cualquier error que detecte en el proceso de evaluación de pares y aportar las correcciones necesarias a su manuscrito. Ello conlleva la colaboración con el director y editores de la revista en los extremos de retirada del manuscrito.

Evaluación de pares

El proceso de evaluación de pares responde únicamente al contenido intelectual del manuscrito sin atender, bajo ninguna circunstancia, al género, clase, orientación sexual, religión, etnia, nacionalidad o ideología del autor. Los artículos presentados para su publicación en *EU-topías. Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos* se someten a un proceso de evaluación de dobles pares ciegos en el que se respeta el anonimato tanto del autor como de los evaluadores.

El director de la revista y el consejo editorial se reservan el derecho a rechazar la publicación de un manuscrito si consideran que éste no sigue los parámetros fundamentales de los textos científicos o si no se inscribe en las áreas de la interculturalidad, la comunicación o los estudios europeos. Son el director y los miembros del consejo editorial quienes eligen a los evaluadores de los manuscritos, que son siempre expertos del tema tratado en el texto en cuestión. El director de la revista también se encarga de garantizar al máximo el anonimato entre autores y evaluadores descartando la elección de un evaluador que mantenga relaciones personales, laborales o institucionales con el autor correspondiente.

Los evaluadores tienen que recomendar una de las tres opciones del formulario de evaluación que deben cumplimentar (aceptar, revisar o rechazar el manuscrito) con la oportuna justificación de la decisión y la relación de enmiendas que el autor ha de realizar. Una vez que el autor haya efectuado tales modificaciones, el director de la revista puede aceptar el artículo y someterlo a aprobación del consejo editorial. Los manuscritos que requieran una revisión profunda son evaluados por segunda vez a cargo de uno de los evaluadores o de un tercer evaluador. Después de este segundo examen, el director le propone al consejo editorial la publicación o rechazo del artículo.

El director y el consejo editorial se comprometen a la confidencialidad de toda la información relativa a los artículos presentados, que solo conocerá el autor y los evaluadores.

El proceso de evaluación de pares durará un máximo de dos meses. El consejo editorial no se responsabiliza de los retrasos de los evaluadores.

Responsabilidad de los evaluadores

La información referente a los manuscritos presentados por los autores es información privilegiada y debe tratarse como tal, esto es, con absoluta confidencialidad. No se puede mostrar, difundir ni debatir los textos: la única excepción se reserva para aquellos casos en que se necesite el consejo específico de algún experto en la materia. Con todo, el director tendrá conocimiento de la identidad de este experto consultado.

La evaluación del manuscrito se lleva a cabo de manera rigurosa, objetiva y con respeto hacia la independencia intelectual de los autores. Las observaciones de los evaluadores han de ser claras y basadas en argumentos académicos con el objetivo de que el autor mejore el artículo.

Si un evaluador considera que no cuenta con los conocimientos suficientes para evaluar el artículo, tiene que notificarlo de manera inmediata al director. Además, los evaluadores que tengan especial conflicto de intereses con algunos de los autores, compañías o instituciones citadas en el artículo habrán de rechazar de inmediato la evaluación del mismo.

Obligaciones y responsabilidad del director y del consejo editorial

La consideración de los artículos por parte del director y los editores se basa en criterios académicos. El director y los editores deben garantizar el cumplimiento de las medidas éticas pertinentes ante las eventuales quejas relativas a un manuscrito presentado o publicado.

El director y los editores solo publicarán contribuciones originales y evaluadas. De manera excepcional, la sección Gran Angular puede acoger la versión en inglés o español de un artículo que se considere interesante y que no esté disponible en ninguna de las lenguas de la revista. Esta circunstancia contará con la autorización explícita del autor y quedará reflejada en una nota al pie en la primera página del artículo.

Directrices éticas de la revista

El director, los editores, evaluadores, autores y miembros del consejo editorial se rigen obligatoriamente por los principios del Acta de principios éticos y mala praxis en el proceso de elaboración y publicación de la revista, cuyo cumplimiento es responsabilidad del director. Se llevarán a cabo todas las medidas pertinentes en caso de mala praxis, infracción de la autoría y plagio.

El director garantiza la independencia de la revista de cualquier interés económico que comprometa las bases intelectuales y éticas de la publicación, así como procura su integridad ética y la calidad del material publicado.

Code de déontologie

Autorité et responsabilité de l'auteur

En soumettant un texte pour publication dans *EU-topias, Revue d'interculturalité, de communication et d'études européennes*, les auteurs attestent du caractère original de leur manuscrit et du fait que le texte n'ait jamais fait l'objet d'aucune autre publication, sur quelque support ou média que ce soit, et/ou qu'il ne soit pas en cours d'évaluation. Toute exception à cette règle devra faire l'objet d'un accord préalable de la part du directeur de la revue.

Dans le cas où le manuscrit aurait été écrit en collaboration avec d'autres personnes, cela devra être spécifié clairement. Le terme « auteur » renvoie exclusivement à la personne ayant contribué le plus largement à la production du texte ainsi qu'à son développement; toute autre personne ayant apporté une contribution pertinente sera mentionnée en tant que « co-auteur ».

Les auteurs doivent identifier l'intégralité des sources utilisées lors de l'élaboration du manuscrit en les citant correctement, conformément aux principes du droit d'auteur et règles éthiques qui s'appliquent à tout travail scientifique. Lors de la reproduction partielle de matériaux en provenance d'autres sources tels que des textes, des graphiques, des images ou des tableaux, les auteurs sont responsables de l'obtention préalable des autorisations nécessaires et doivent en mentionner l'origine correctement. Pour de plus amples informations à ce sujet, veuillez consulter les directives générales d'*EU-topias*.

Les auteurs doivent impérativement signaler tout conflit d'intérêt, qu'il soit d'ordre économique, financier ou autre, susceptible d'influencer leurs conclusions ou l'interprétation du manuscrit.

Les auteurs s'engagent également à signaler toute erreur éventuelle détectée lors du processus d'examen par les pairs. Ils se devront alors d'apporter les corrections nécessaires au manuscrit et de collaborer avec le rédacteur en chef et l'équipe de rédaction de la revue afin de retirer le manuscrit ou de publier un erratum.

Processus d'évaluation scientifique par les pairs

L'examen par les pairs porte exclusivement sur le contenu intellectuel d'un article, sans aucune considération sur le sexe, la classe, l'orientation sexuelle, les convictions religieuses, l'appartenance ethnique, la citoyenneté ou l'opinion politique de l'auteur. Les articles soumis pour publication dans *EU-topias* font l'objet d'un examen à double insu par les pairs. L'anonymat des examinateurs et des auteurs sont garantis, conformément au principe de confidentialité.

Le directeur et le conseil éditorial se réservent le droit de refuser un document s'ils considèrent que le document ne répond pas aux critères fondamentaux requis par un texte scientifique ou, si un document ne relève pas du domaine de l'interculturalité, de la communication et /ou des études européennes. Le rédacteur en chef et le conseil de rédaction sélectionnent et désignent les experts qualifiés pour procéder à l'évaluation collégiale d'un manuscrit, dans le domaine concerné. Le rédacteur en chef et les membres du comité de rédaction excluront du processus tout examinateur entretenant des relations professionnelles, institutionnelles ou personnelles étroites avec l'auteur.

Les examinateurs feront part de leur décision en remplissant le formulaire prévu à cet effet, déclarant ainsi s'ils recommandent la publication d'un document, sa révision ou son rejet. Dans le cas où une révision majeure serait jugée nécessaire, le manuscrit concerné fera l'objet d'une nouvelle évaluation par l'un des deux examinateurs précédemment désignés ou par un troisième examinateur. A l'issue de ce second examen, le manuscrit sera soit approuvé soit rejeté par le rédacteur en chef en fonction du contenu des évaluations qu'il ou elle soumettra au comité de rédaction.

Le rédacteur en chef et les membres du comité de rédaction s'engagent à ne divulguer aucune information relative aux articles soumis pour publication, à toute autre personne que les auteurs, les examinateurs et les examinateurs potentiels.

Le processus d'examen par les pairs ne dépassera pas une durée de huit semaines. Néanmoins, la rédaction ne pourra en aucun cas être tenue responsable des retards éventuels causés par les examinateurs.

Responsabilité des examinateurs

Tout renseignement concernant les manuscrits déposés est considéré comme étant confidentiel et soumis à la protection de l'information. Le contenu des manuscrits ne pourra être montré ou discutés avec des tiers, sauf dans le cas exceptionnel où, en raison de la spécificité du sujet traité, une opinion éclairée sur l'article s'avérerait nécessaire. Dans de telles circonstances, l'identité de la personne consultée devra être communiquée au rédacteur en chef.

Les manuscrits soumis à évaluation feront l'objet d'un examen rigoureux et objectif, avec tout le respect dû à l'indépendance intellectuelle des auteurs. Les remarques des examinateurs devront être formulées avec clarté et reposer sur une solide argumentation, afin d'aider les auteurs à améliorer la qualité de leur article.

Tout expert choisi afin d'examiner un manuscrit qui ne se sentirait pas suffisamment qualifié pour effectuer cette tâche ou qui ne serait pas en mesure de respecter la date limite, se doit d'en référer immédiatement au rédacteur en chef. Les examinateurs s'engagent à se dessaisir tout manuscrit avec lequel ils pourraient avoir un conflit d'intérêt, en raison de liens de concurrence, de collaboration ou de toute autre relation avec l'un ou l'une des auteurs, des entreprises ou des institutions en rapport avec l'article.

Responsabilités éditoriales et obligations du directeur et du conseil éditorial

Les rédacteurs se doivent d'évaluer les documents exclusivement sur la base de leur mérite académique et de prendre les mesures appropriées dans le cas où on leur signalerait un manquement à l'éthique concernant un manuscrit déposé ou un article déjà publié.

Les rédacteurs publieront des contributions novatrices et dûment examinées. A titre exceptionnel, la version espagnole ou anglaise d'un article déjà publié pourra figurer dans la section « Grand Angle », si les rédacteurs considèrent cet article utile pour le lecteur et s'il n'est disponible dans aucune des langues de la revue. Dans ce cas, l'autorisation expresse des auteurs sera requise et une note explicative sera publiée en première page de l'article.

Code de déontologie de la publication

La responsabilité de faire respecter le Code de déontologie et de lutte contre les abus en matière de publication incombe au rédacteur en chef. Il prendra toutes les mesures afin de lutter contre les pratiques déloyales, pour le respect de la notion d'auteur et contre le plagiat.

Le rédacteur en chef se doit d'empêcher la mise en péril des normes intellectuelles et éthiques de la revue au profit d'intérêts commerciaux. Il doit préserver l'intégrité académique mais aussi il doit aussi veiller à la qualité du matériel publié.

Ethical Statement

Author's responsibility and authorship **Peer review**

By submitting a text for publication in the journal *EU-topias, a Journal on Interculturality, Communication and European Studies*, authors pledge that their manuscripts are original works, that have not been previously published elsewhere and are not being considered for publication in another medium. An exception to such rule can be stipulated by agreement with the editor-in-chief.

It will be clearly specified in the text if the manuscript has been written in collaboration with other people. Authorship should be limited to the person that has made the major contribution to the development of the work, any other person making a significant contribution should be listed as co-author.

Authors must identify all sources used in the elaboration of the manuscript by citing them properly according to the copyright and ethical rules that apply to scientific works. When reproducing partially any material by different sources such as texts, figures, images or tables, authors are responsible for obtaining the pertinent permission and must cite the materials' origin properly. The general guidelines published in the journal *EU-topias. A Journal on Interculturality, Communication and European Studies* can be consulted for further information about the matter.

Authors have the obligation to notify any economic, financial or other substantive conflict of interest that may influence the results or the interpretation of the manuscript.

Authors are required to report any error detected in the peer review evaluation process providing corrections in their own published work and cooperating with the journal's editor or Editorial board by either withdrawing the paper or by publishing an appropriate correction statement or erratum.

The peer review deals with the intellectual content of a paper without any consideration whatsoever about the author's gender, class, sexual orientation, religious belief, ethnicity, citizenship or political opinion. Articles submitted for publication in the journal *EU-topias. A Journal on Interculturality, Communication and European Studies* undergo a double blind peer review. The confidentiality of both the reviewers' and the authors' identity will be guaranteed.

The editor-in-chief and the editorial board have the right to refuse submitting a paper for review if they consider that the paper does not meet the fundamental criteria required of a scientific text, or if a paper does not concern the areas of interculturality, communication and/or European studies. About the review process, the editor-in-chief and the editorial board select and nominate the experts in the proper field. The editor-in-chief and the editorial board will exclude from the process a reviewer holding a close working, institutional or personal relationships with the author.

By completing the proper standardized form, reviewers state whether they recommend a paper to be accepted, revised or rejected. In case a major revision is required, manuscripts are reviewed a second time by one of the two nominated reviewers or by a third reviewer. After the second round of review, the editor-in-chief proposes acceptance or rejection depending on the content of the reviews, which he/she submits to the editorial board.

The editor-in-chief and the editorial board commit themselves to not disclose information about the articles submitted for publication to anyone other than the author, the reviewers and the potential reviewers. The standard peer review process will last a maximum of eight weeks. The editorial staff is not responsible for delays caused by reviewers.

Responsibility of reviewers

Information regarding manuscripts submitted by authors should be kept confidential and treated as privileged information. Manuscripts can neither be shown nor discussed with others, except in the case in which a third, informed opinion has to be sought because of the specificity of the paper's subject matter. In such circumstances, the editor-in-chief will be informed of the third-party's identity.

Review of submitted manuscripts must be done in a rigorous, objective manner, with the due respect to the authors' intellectual independence. The reviewers are to formulate their observations with clarity and supporting arguments, so as to help the authors to improve the quality of the paper.

Any chosen referee who feels inadequately qualified for the task or is aware that he/she will not be able to comply with the deadline, shall inform the editor promptly. Reviewers are to abstain from evaluating manuscripts in which they have conflicts of interest resulting from competitive, collaborative, or other connections with any of the authors, companies, or institutions related to the paper.

Editorial responsibilities and obligations of the editor-in-chief and the editorial board

Editors shall evaluate papers exclusively on the basis of their academic merit and take reasonable responsive measures when

ethical complaints have been presented concerning a submitted manuscript or published paper.

Editors will publish original, reviewed contributions. Exceptionally, the Wide Angle section can include the Spanish or English version of an article that the editors consider useful for readers and that is not available in any of the languages of the Journal *EU-topías*. In such case, the explicit authorization of the author/s will be necessary and the circumstance will be clearly indicated in a footnote on the first page of the article.

Issues of Publication ethics

The preparation and publishing process of the journal is ruled by the principles of Publication Ethics and Malpractice Statement, with which authors, the editor-in-chief, editors, reviewers, the members of the editorial board and Scientific Committee are to comply. The editor-in-chief has the responsibility to uphold the principles of the Publication Ethics and Malpractice Statement. Any and all measures will be taken against unfair practices, authorship infringement and plagiarism.

The editor-in-chief should prevent any business interests from compromising the intellectual and ethical standards of the Journal and have the responsibility to both preserve the integrity of the academic record and to ensure the quality of the published material.

Dichiarazione di etica

Responsabilità dell'autore

La proposta di testi per la pubblicazione in *EU-topias, rivista di interculturalità, comunicazione e studi europei*, con valutazione a doppio cieco, implica il riconoscimento esplicito da parte dell'autore dell'originalità del manoscritto, di cui garantisce il carattere inedito; garantisce altresì che il testo proposto non è in fase di revisione o pubblicazione in altro medio. È possibile stipulare un'eccezione a tale norma mediante un accordo con il Direttore della Rivista.

La collaborazione di più persone o entità dovrà constare chiaramente nel testo. Si considererà «autore» la persona principalmente responsabile dell'elaborazione dell'articolo, e «co-autore» la persona che ha collaborato in maniera rilevante al processo di concezione e scrittura del manoscritto.

L'autore dovrà identificare tutte le fonti usate per la preparazione del manoscritto e citarle seguendo le norme relative al copyright e all'uso etico di opere di carattere scientifico. Nel caso di uso di materiale originale di altri autori quali testi, grafici, immagini o tavole esplicative, sarà responsabilità dell'autore ottenere le autorizzazioni pertinenti e di segnalarne l'origine. L'autore seguirà le norme generali di edizione pubblicate nella rivista *EU-topias. Rivista di interculturalità, comunicazione e studi europei*.

L'autore dovrà segnalare eventuali conflitti economici, finanziari o di altra natura che possano orientare o limitare le conclusioni o l'interpretazione del manoscritto.

L'autore dovrà informare di eventuali errori dettati nel processo di valutazione e apportare le correzioni necessarie, in collaborazione con il Direttore e gli editori della Rivista, nel caso in cui fosse necessario ritirare il testo o pubblicare un «errata corrige».

Valutazione tra pari

Il processo di valutazione paritaria interessa unicamente il contenuto intellettuale del manoscritto ed è totalmente estraneo a questioni relative al genere, la classe, l'orientamento sessuale, la religione, la razza, la nazionalità o l'ideologia dell'autore. Gli articoli proposti per pubblicazione in *EU-topias. Rivista di interculturalità, comunicazione e studi europei*, sono sottoposti a valutazione a doppio cieco nel rispetto dell'anonimato tanto dell'autore come dei revisori.

Il Direttore della rivista ed il Consiglio editoriale si riservano il diritto di rifiutare la pubblicazione del manoscritto se ritengono che il testo proposto non segue i criteri fondamentali delle opere scientifiche o se non interessa le aree di interculturalità, comunicazione e/o studi europei. Il Direttore e i membri del Consiglio editoriale selezionano i revisori del manoscritto, persone esperte del tema trattato. Il Direttore della rivista si incarica di garantire l'anonimato degli autori e dei revisori ed escluderà dal processo un esperto che mantenga relazioni di lavoro, istituzionali o personali con l'autore.

Gli esperti sceglieranno una delle 3 opzioni del modello preposto (accettare, accettare con riserva o rifiutare il manoscritto), con la pertinente giustificazione della decisione e la relazione dei cambiamenti richiesti all'autore. I manoscritti per i quali è richiesta una revisione profonda saranno valutati una seconda volta da uno degli esperti già nominati o da una terza persona. Dopo questo secondo esame, il direttore proporrà al consiglio editoriale l'accettazione o meno dell'articolo.

Il Direttore e il Consiglio editoriale si compromettono a mantenere confidenziale l'informazione relativa al processo di valutazione del manoscritto.

Il processo di doppia valutazione tra pari avrà una durata massima di due mesi. Il Consiglio editoriale non sarà responsabile dell'eventuale ritardo nella elaborazione della valutazione da parte degli esperti.

Responsabilità dei revisori

La informazione relativa ai manoscritti presentati è informazione privilegiata e sarà trattata con assoluta confidenzialità. I testi non potranno essere mostrati, diffusi o discussi, fatta eccezione dei casi in cui sia necessario il parere specifico di un ulteriore esperto in materia. Il direttore sarà a conoscenza dell'identità della persona consultata.

La valutazione del manoscritto sarà realizzata in maniera rigorosa, obiettiva e nel rispetto dell'indipendenza intellettuale degli autori. Le osservazioni dei revisori devono essere chiare e basate su argomenti accademici con la finalità di migliorare la qualità dell'articolo.

Se un revisore ritiene di non contare con le competenze necessarie per valutare un articolo, lo notificherà immediatamente al Direttore. In caso di conflitto di interessi con un autore, una compagnia o istituzione citati nell'articolo, gli esperti dovranno astenersi dalla revisione.

Obblighi e responsabilità del direttore e del consiglio editoriale

Il Direttore ed il Consiglio editoriale prenderanno in considerazione i testi proposti seguendo unicamente criteri accademici e garantiranno il compimento dei criteri di etica nei confronti di eventuali critiche relative a un manoscritto proposto per la pubblicazione o già pubblicato.

Il Direttore ed il Consiglio editoriale pubblicheranno solo testi originali e valutati. In maniera eccezionale, la sezione «Grandangolo» potrà accogliere la versione in inglese o in spagnolo di un articolo considerato di speciale interesse e non disponibile in nessuna delle lingue ufficiali della Rivista. In tal caso si conterà con l'autorizzazione esplicita dell'autore e tale circostanza conterà in una nota nella prima pagina dell'articolo pubblicato.

Direttrici etiche della rivista

Il Direttore, gli Editori, gli esperti, gli autori e i membri del Consiglio editoriale seguiranno obbligatoriamente i principi della «Dichiarazione di etica e buone pratiche» nel processo di elaborazione e pubblicazione della rivista. Saranno prese tutte le misure necessarie in caso di irregolarità, non rispetto della proprietà intellettuale o plagio.

Il Direttore si incarica di garantire l'indipendenza della rivista da interessi economici che possano comprometterne le basi intellettuali ed etiche e di salvaguardare l'integrità etica e la qualità del materiale pubblicato.



NORMAS DE EDICIÓN
RÈGLES D'ÉDITION
PUBLICATION GUIDELINES
NORME DI PUBBLICAZIONE

Normas de edición

Normas generales

Los textos podrán presentarse en español, inglés, francés o italiano.

Los textos tendrán una extensión máxima de 9.000 palabras, bibliografía incluida.

El título del artículo se presentará en Times New Roman tamaño 12, y con letra negrita. En la línea inferior, se hará constar los siguientes datos del autor: nombre completo, institución de procedencia y correo electrónico.

El formato de escritura es Times New Roman tamaño 12, con una separación entre líneas de 1,5 espacios. Las citas se incluirán al pie de página, con formato Times New Roman 9 a espacio sencillo. Las citas que se inserten en el texto llevarán formato Times New Roman 10, con una sangría de 2 cm. y espacio interlineado sencillo.

A la hora de resaltar una palabra, se usará la cursiva, no la negrita. Sin embargo, se hará solo en caso estrictamente necesario. Solo se usarán negritas para el título del texto y los títulos de cada epígrafe.

Todo el texto (incluidas las notas y el título) tendrá una alineación justificada. Se incluirá una línea de separación entre párrafos.

Normas de citación (estilo MLA)

Las referencias bibliográficas incluidas en el texto seguirán el siguiente formato:

Abre paréntesis, apellido del autor, un espacio, número de la página donde se encuentra la cita y cierre del paréntesis. Si la referencia abarca toda una obra, se pueden omitir las páginas.

Ejemplos:

...según ya se ha comentado con anterioridad (Minkenberg, 79).

según señala Minkenberg (79).

... «no existe una convergencia real» (Minkenberg, 79).

Como observa Minkenberg (79): «...».

Cuando la referencia textual tenga una longitud superior a las tres líneas, se referenciará como cita dentro del texto, siguiendo las normas (Times New Roman 10, sangría de 2 cm. y espacio sencillo).

Al final del texto, se aportará una relación de las fuentes bibliográficas empleadas.

El formato para citar será el siguiente:

Libros:

APELLIDOS, Nombre del autor/a. *Título de la obra (en cursiva)*. Lugar de edición: editorial, año.

Ejemplo:

Eco, Umberto. *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani, 1975.

En el caso de que se trate de un libro colectivo los nombres han de aparecer en el mismo orden en que aparecen en la obra. Solo el primer autor debe aparecer con el apellido primero. Se citará de la siguiente manera: APELLIDO, Nombre del primer autor y Nombre del segundo autor, Apellido del segundo autor. Lugar de edición: Editorial, año.

En el caso de que se trate de una coordinación o edición, debe aparecer «ed.» o «coord.» después del/los autores.

Ejemplo:

FRITH, Simon & Andrew Goodwin, eds. *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. Londres: Routledge, 1990.

Capítulos de libro:

APELLIDOS, Nombre del autor/a. «Título del capítulo». *Título de la obra completa (en cursiva)*. Ed./coord. por Nombre y Apellidos del/los autor(es) de la obra completa. Lugar de edición: editorial, año, páginas del capítulo.

Ejemplos:

DE LAURETIS, Teresa. «El sujeto de la fantasía». *Feminismo y teoría filmica*. Ed. Giulia Colaizzi. Valencia: Episteme, 1995, pp. 37-74.

TRÍAS, Eugenio. «La revolución musical de Occidente». *La imaginación sonora*. Ed. Eugenio Trías. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2010, pp. 33-58.

Artículos de revista:

APELLIDOS, Nombre del autor. «Título del artículo». *Título de la revista (en cursiva)*, volumen de la revista, año, páginas.

Ejemplo:

PARRONDO, Eva. «Lo personal es político». *Trama y Fondo*, 27, 2009, pp. 105-110.

En el caso de que el artículo disponga de doi habrá de incluirse al final de la referencia, después de las páginas.

Ejemplo:

ARANZAZU RUIZ, Paula. «Máquinas de histeria e hipervisibilidad: transferencias estéticas entre el imaginario médico 'fin-de-siècle' y las vanguardias artísticas». *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 22, 2020, pp. 19-44, <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2019.v2i19.6644>. Recuperado el 27 de julio de 2020.

Películas:

A la hora de citar una película, se referenciará de la siguiente manera: *Título (en cursiva)*, paréntesis, Título original (en cursiva), director, año, cierre del paréntesis. Los programas y series de televisión se citarán sustituyendo el director por el creador, y el año de realización por el rango de años que abarcan las temporadas de emisión de la serie.

Ejemplo:

«En *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941)...»

Las series se citarán de un modo similar, sustituyendo el director por el creador, y el año de realización por el rango de años que abarcan las temporadas de la serie.

Ejemplo:

«El personaje de McNulty en *The Wire* (David Simon, 2002-2008)...»

Règles d'édition

Règles générales

Les textes peuvent être soumis en anglais, en espagnol, en français ou en italien.

Les textes auront un maximum de 9.000 mots, bibliographie comprise.

Le titre de l'article sera en Times New Roman, corps 12, gras. La ligne suivante doit contenir les renseignements suivants au sujet de l'auteur : nom, prénom, institution et courriel.

Le texte sera en Times New Roman, corps 12, avec un interligne de 1,5 lignes. Les références bibliographiques seront en bas de la page, en Times New Roman 9 à interligne simple. Les citations insérées dans le texte seront en Times New Roman 10, avec alinéa de 2 cm et espace simple.

Pour mettre en valeur un mot on utilisera des caractères itali-ques, pas les gras, et seulement lorsque cela est strictement néces-saire. Les caractères gras seront utilisés uniquement pour le titre de l'article et les intertitres de chaque paragraphe.

Tout le texte (y compris les notes et le titre) sera justifié. On devra inclure une ligne entre les paragraphes.

Citations bibliographiques (d'accord avec le MLA)

Les références bibliographiques incluses dans le texte auront le format suivant :

Parenthèse, nom de l'auteur, virgule, espace, numéro de la page où se trouve la citation et fermeture de la parenthèse. Si la référence est le livre on peut omettre les pages.

Exemples :

... tel que déjà mentionné (Minkenberg, 79).

... selon Minkenberg (79).

«il n'y a pas de convergence réelle» (Minkenberg, 79).

Lorsque le texte de référence a une longueur supérieure à trois pages, la citation se fera à l'intérieur du texte en suivant les règles (Times New Roman 10, alinéa de 2 cm et interligne simple).

À la fin du texte on ajoutera une liste des sources de références bibliographiques utilisées. Le format de citation est le suivant.

Livres:

NOM, Prénom de l'auteur. *Titre de l'oeuvre (en italiques)*. Lieu de publication: maison d'édition, année de publication.

Exemple :

ECO, Umberto. *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani, 1975.

Dans le cas d'un ouvrage collectif, les noms doivent apparaître dans le même ordre que celui de l'ouvrage. Seul le premier auteur doit apparaître avec le nom de famille en premier. Il sera cité comme suit: NOM, Prénom du premier auteur et Prénom du second auteur, Nom du second auteur. Lieu de publication: Éditeur, année.

Dans le cas d'une coordination ou d'une édition, «ed.» ou «coord.» doit figurer après le nom de l'auteur ou des auteurs.

Exemple:

FRITH, Simon & Andrew Goodwin, eds. *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. Londres: Routledge, 1990.

Chapitres de livre :

NOM, Prénom de l'auteur. «Titre du chapitre». *Titre de l'oeuvre complète (en italiques)*. Ed. Prénom et Nom de/des auteur(s) de l'oeuvre complète. Lieu de publication: maison d'édition, année de publication, pages du chapitre.

Exemples:

DE LAURETIS, Teresa. «El sujeto de la fantasía». *Feminismo y teoría filmica*. Ed. Giulia Colaizzi. Valencia: Episteme, 1995, pp. 37-74.

TRÍAS, Eugenio. «La revolución musical de Occidente». *La imaginación sonora*. Ed. Eugenio Trías. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2010, pp. 33-58.

Articles de revues :

On doit indiquer ce qui suit: NOM, Prénom. «Titre de l'article». *Titre de la revue (en italique)*, numéro du volume, année de publication, pages.

Exemple :

PARRONDO, Eva. «Lo personal es político». *Trama y Fondo*, 27, 2009, pp. 105-110.

Si l'article a un doi, il doit être inclus à la fin de la référence, après les pages.

ARANZAZU RUIZ, Paula. «Máquinas de histeria e hipervisibilidad: transferencias estéticas entre el imaginario médico 'fin-de-siècle' y las vanguardias artísticas». *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 22, 2020, pp. 19-44, <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2019.v2i19.6644>. Recuperado el 27 de julio de 2020.

Films :

Lorsqu'on cite un film, la référence sera comme suit : *Titre (en italiques)*, parenthèses, *Titre original (en italiques)*, metteur en scène, année, fermeture de la parenthèse.

Exemple :

« Dans *Le dictateur (The Great Dictator)*, Charles Chaplin, 1940)... »

Les séries seront citées de façon similaire, en remplaçant le metteur en scène par le créateur et l'année de la réalisation par la fourchette de datation des saisons de la série.

Exemple :

« Le personnage de McNulty dans *The Wire* (David Simon, 2002-2008)... »

Publication Guidelines

General guidelines

Articles may be submitted in English, Spanish, French or Italian.

Articles should have a maximum length of 9,000 words, including references.

The title of the article should be in Times New Roman, 12 and bold. The line below should contain the following information about the author: full name, affiliation and email.

The font throughout should be Times New Roman size 12, with a line spacing of 1.5. Quotations should be included at the bottom of the page in the following format: Times New Roman 9, single-spaced. Quotations inserted in the text will have the following format: Times New Roman 10, indented 2 cm., single space.

When highlighting a word, use italics, not bold. Only highlight when strictly necessary. Only use bold for the title text and title of each section.

All text (including footnotes and title) will be justified. Insert a line between paragraphs.

References (in accordance with the MLA Formatting and Style Guide)

References within the text shall adjust to the following format:

The following information should be placed in parenthesis: author's surname, comma, space, page number. If the reference is to a whole book, page numbers can be omitted.

Examples:

As mentioned (Minkenberg, 79) ...
according to Minkenberg (79).
«no real convergence exists» (Minkenberg, 79).

When the quoted text is longer than three pages lines, it should be formatted as follows: Times New Roman 10, indented 2 cm. and single spaced. At the end of the text, the used reference sources should be included.

The reference format is as follows:

Books:

SURNAME, Author's name. *Title of the book (in italics)*. Place of publication: Publisher, year of publication.

Example:

ECO, Umberto. *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani, 1975.

In the case of a collective book, the authors' names shall appear in the same order as they appear in the work. Only the first author shall appear with the last name first. It will be cited as follows: LAST NAME, First name of the first author and First name of the second author, Last name of the second author. Place of publication: Publisher, year.

In the case of a coordinated or edited volume, «ed.» or «coord.» should appear after the author(s).

Example:

FRITH, Simon & Andrew Goodwin, eds. *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. Londres: Routledge, 1990.

Book chapters:

SURNAME, Author's name. «Title of the chapter». *Title of book (in italics)*. Ed./coord. Name and Surname of the author(s). Place of publication: publisher, year of publication, «pp.» followed by first and last page numbers of the chapter.

Examples:

DE LAURETIS, Teresa. «El sujeto de la fantasía». *Feminismo y teoría filmica*. Ed. Giulia Colaizzi. Valencia: Episteme, 1995, pp. 37-74.

TRÍAS, Eugenio. «La revolución musical de Occidente». *La imaginación sonora*. Ed. Eugenio Trías. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2010, pp. 33-58.

Journal articles:

The following is to be included:

SURNAME, Name. «Article Title», *Journal title (in italics)*, volume number, year of publication, pages.

Example:

PARRONDO, Eva. «Lo personal es político». *Trama y Fondo*, 27, 2009, pp. 105-110.

If the article has a doi, it shall be included at the end of the reference, after the page numbers.

Example:

ARANZAZU RUIZ, Paula. «Máquinas de histeria e hipervisibilidad: transferencias estéticas entre el imaginario médico 'fin-de-siècle' y las vanguardias artísticas». *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 22, 2020, pp. 19-44, <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2019.v2i19.6644>. Recuperado el 27 de julio de 2020.

Films:

When citing a film, the reference shall be as follows: *Title (in italics)*, parentheses, *Original title (in italics)*, director, year, close the parentheses.

Example:

«As seen in *The Spirit of the Beehive (El espíritu de la colmena, Víctor Erice, 1973) ...*»

TV series shall be cited in a similar way, replacing the director by the creator's name and the year of production by the years of the series' duration.

Example:

«The character of McNulty in *The Wire* (David Simon, 2002-2008)...»

Norme di redazione

Norme Generali

I testi si potranno presentare in spagnolo, inglese, francese o italiano.

I testi avranno un'estensione massima di 9.000 parole e bibliografia inclusi.

Il titolo dell'articolo si presenterà in New Times Roman, corpo 12 e in grassetto. A continuazione si mostreranno i seguenti dati degli autori: nome completo, istituzione di appartenenza e indirizzo di posta elettronica.

Il carattere di scrittura sarà il Times New Roman, corpo 12, interlinea 1,5. Le note si includeranno a piè di pagina, con carattere Times New Roman, corpo 9 e interlinea semplice. Le note che si includeranno nel testo avranno come carattere Times New Roman, corpo 10, con uno spazio di 2 cm e interlinea semplice. c

Quando si vorrà porre enfasi su una parola, si utilizzerà il corsivo e non il grassetto. In ogni caso, si farà uso di questo strumento solo in casi strettamente necessari. Si utilizzerà il grassetto solo per il titolo del testo e i titoli di ogni epigrafe.

Tutto il testo (incluse note e titolo) sarà in allineazione giustificata. Si includerà una linea di separazione tra i vari paragrafi.

Note bibliografiche (seguendo le norme del MLA Formatting and Style Guide)

Parentesi, cognome dell'autore, virgola, uno spazio, numero di pagina del testo citato, chiusura parentesi. Se il riferimento è a un libro intero, si potrà omettere il riferimento al numero di pagine.

Esempi:

come già citato (Minkenberg, 79) ...

secondo Minkenberg (79).

«no real convergence exists» (Minkenberg, 79).

Quando la citazione è lunga più di tre linee, il riferimento bibliografico si darà all'interno del testo, seguendo le norme (Times New Roman 10, spazio di 2 cm. e spaziatura semplice).

Alla fine del testo, si apporterà la lista della bibliografia utilizzata.

Il formato sarà il seguente:

Libri:

COGNOME, Nome dell'autore. *Titolo*. Città: Casa editrice, anno di pubblicazione.

Esempio:

Eco, Umberto. *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani, 1975.

Nel caso di un libro collettivo, i nomi devono apparire nello stesso ordine in cui appaiono nell'opera. Solo il primo autore deve apparire con il cognome per primo. Sarà citato come segue: COGNOME, Nome del primo autore e Nome del secondo autore, Cognome del secondo autore. Luogo di pubblicazione: Casa editrice, anno.

Nel caso di una coordinazione o edizione, «ed.» o «coord.» deve apparire dopo l'autore o gli autori.

Esempio:

FRITH, Simon & Andrew Goodwin, eds. *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. Londres: Routledge, 1990.

Esempio:

PARRONDO, Eva. «Lo personal es político». *Trama y Fondo*, 27, 2009, pp. 105-110.

Se l'articolo ha un doi, deve essere incluso alla fine del riferimento, dopo il numero di pagine.

Esempio:

ARANZAZU RUIZ, Paula. «Máquinas de histeria e hipervisibilidad: transferencias estéticas entre el imaginario médico 'fin-de-siècle' y las vanguardias artísticas». *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 22, 2020, pp. 19-44, <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2019.v2i19.6644>. Recuperado el 27 de julio de 2020.

Capitolo dei libri:

COGNOME, Nome dell'autore. «Titolo del capitolo». *Titolo dell'opera completa (in corsivo)*. Ed./coord. Nome e Cognome del/degli autori dell'opera completa. Luogo di edizione: Casa editrice, anno di pubblicazione, pagine del capitolo.

Esempi:

DE LAURETIS, Teresa. «El sujeto de la fantasía». *Feminismo y teoría filmica*. Ed. Giulia Colaizzi. Valencia: Episteme, 1995, pp. 37-74.

TRÍAS, Eugenio. «La revolución musical de Occidente». *La imaginación sonora*. Ed. Eugenio Trías. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2010, pp. 33-58.

Film e serie televisive:

Il riferimento a un film si farà nella modalità seguente: Titolo (in corsivo), parentesi, Titolo originale (in corsivo), regista, anno, chiusa parentesi. I programmi e le serie televisive si citeranno allo stesso modo, facendo constare il nome del regista e gli anni di emissione della serie o programma.

Esempi:

«in *Quarto potere* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941) ...»

«in *Romanzo criminale* (Stefano Sollima, 2008-2010) ...»

Articoli della rivista:

Il formato per le note sarà il seguente:

COGNOME, Nome dell'autore. «Titolo dell'articolo». *Titolo della rivista (in corsivo)*, volume della rivista, anno di pubblicazione, numero di pagine.

EU-topías, revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos, fundada en 2011, aparece dos veces al año publicada por el Departamento de Teoría de los Lenguajes y Ciencias de la Comunicación de la Universitat de València y The Global Studies Institute de l'Université de Genève. Tres son los ejes fundamentales que enmarcan el trabajo de la revista: 1) reflexionar sobre la multiplicidad de culturas que constituyen la aldea global y el carácter intercultural del mundo contemporáneo; 2) analizar la «mediación interesada» que los medios de comunicación de masas asumen para naturalizar su propia versión de los acontecimientos en el interior del imaginario social, y 3) insertar el debate en el horizonte del proyecto, no sólo económico sino fundamentalmente cultural, de una Europa común. *EU-topías* busca intervenir renunciando a la idea de totalidad de los objetos de conocimiento entendida como suma de compartimentos estancos y, centrándose en aproximaciones parciales, espacial y temporalmente localizadas, asumir que la pluralidad contradictoria y fragmentada que constituye el mundo real obliga a introducir el diálogo interdiscursivo e interdisciplinar en la organización de los saberes.

Misión: Difundir la producción teórica y las investigaciones sobre problemáticas sociales, culturales y comunicacionales derivadas de los complejos procesos de transformación global y regional.

Objetivos: Potenciar el debate interdisciplinar mediante la difusión de artículos inéditos de investigación sobre una diversidad de temas emergentes y recurrentes que se agrupan en torno a la comunicación, la interculturalidad y los Estudios europeos.

EU-topías, revue d'interculturalité, communication et études européennes, est une revue semestrielle fondée en 2011 et publiée par le Département de Théorie des Langues et Sciences de la Communication de l'Université de Valence (Espagne) et The Global Studies Institute de l'Université de Genève. Les axes qui encadrent le travail de la revue sont trois : 1) réfléchir sur la multiplicité des cultures qui constituent le village global et le caractère interculturel du monde contemporain ; 2) analyser la « médiation intéressée » adoptée par les mass média pour entériner dans l'imaginaire social leur version intéressée des événements, et 3) situer le débat dans l'horizon d'une Europe commune dont le projet est non seulement économique mais fondamentalement culturel. En renonçant à l'idée de totalité des objets de connaissance conçue comme simple addition de compartiments et se concentrant sur des approches partielles spatialement et temporairement localisées, *EU-topías* assume que la pluralité contradictoire et fragmentée qui constitue le monde réel nous oblige à introduire le dialogue interdiscursif et interdisciplinaire dans l'organisation des savoirs.

Mission : Diffuser la production théorique et les recherches sur les problématiques sociales, culturelles et communicationnelles dérivées des procès complexes de transformation globale et régionale.

Objectifs : Collaborer aux débats interdisciplinaires à travers la diffusion d'articles de recherche inédits sur une diversité de sujets émergents et récurrents regroupés autour de la communication, l'interculturalité et les études européennes.

EU-topías, a Journal on Interculturality, Communication and European Studies, was founded in 2011 and is published bi-annually by the Department of Theory of Languages and Communication Studies of the University of Valencia, Spain, and by The Global Studies Institute of the University of Geneva, Switzerland. The journal's principal aims are: 1) to study the multiple cultures constituting the global village we live in and its intrinsically intercultural articulation; 2) to analyse the role played by the media as self-appointed «interested mediators» in their attempt to naturalize their vision of reality in the social imaginary, and 3) to open up a debate within the project of a European community conceived of as a cultural common space, rather than merely an economic one. *EU-topías* seeks to intervene in cultural critique leaving behind the idea of a unified, totalizing field of knowledge, understood as a sum of compartmentalized disciplines. It focuses instead on partial approaches, historically located both in space and time; it assumes that the plural, fragmented and contradictory configuration of reality compels us to introduce an interdiscursive and interdisciplinarity dialogue in the organization of knowledge.

Mission: To promote the circulation of theoretical research and individual works on social, cultural and communication issues arising from the complex processes of regional and global transformation.

Objectives: To contribute to the interdisciplinary debate through the circulation of unpublished materials on a variety of emergent and recurrent topics related to the fields of communication, interculturality and European studies.

EU-topías, rivista di interculturalità, comunicazione e studi europei, fondata nel 2011, è pubblicata semestralmente dal Dipartimento di Teoria dei Linguaggi e Scienze della Comunicazione dell'Università di Valencia e da The Global Studies Institute dell'Università di Ginevra. Il progetto della rivista si articola su tre assi fondamentali: 1) riflettere sulla natura plurale delle culture che costituiscono il villaggio globale e sul carattere multiculturale della società contemporanea; 2) analizzare l'azione e la funzione dei mezzi di comunicazione di massa che agiscono quali «mediatori interessati» nel processo di interpretazione e naturalizzazione di fatti, eventi, attori dell'immaginario sociale contemporaneo; 3) fomentare il dibattito critico rispetto al progetto economico e, in special modo, culturale, di una Europa comune. *EU-topías* si propone di intervenire rinunciando all'idea di totalità degli oggetti del sapere intesa come somma di compartimenti stagni e, centrandosi su approcci parziali, specifici nello spazio/tempo, assume che la pluralità contraddittoria e frammentata che costituisce il mondo reale obbliga a introdurre il dialogo interdiscorsivo e interdisciplinare nell'organizzazione del sapere.

Missione: Contribuire alla diffusione della ricerca e della produzione teorica sui problemi sociali, culturali e di comunicazione derivati dai complessi processi di trasformazione globale e regionale.

Obiettivi: Potenziare il dibattito interdisciplinare mediante la diffusione di saggi inediti su una pluralità di temi emergenti e ricorrenti relativi alla comunicazione, all'interculturalità e agli studi europei.



Departament de Teoria dels Llenguatges i Ciències de la Comunicació
Universitat de València. Estudi General
Avda. Blasco Ibáñez 32, 5ª planta
46010 Valencia (Espanya)
eu-topias.org@uv.es

The Global Studies Institute
Université de Genève - Sciences II
30, Quai Ernest-Ansermet, Case postale
CH - 1211 Genève 4 (Suisse)
eu-topias.org@unige.ch

www.eu-topias.org
<https://ojs.uv.es/index.php/eutopias>