

DESVIAR LA TRADICIÓN: EL ARTE DE APROPIACIÓN DE LA REVISTA MEXICANA *S.NOB*¹

DIVERT TRADITION: APPROPRIATION ART IN THE
MEXICAN MAGAZINE *S.NOB*

BEGOÑA ALBERDI SOTO

Columbia University
Department of Latin American and Iberian Cultures
612 West 116th Street
Nueva York
Estados Unidos
ba2495@columbia.edu

RESUMEN

La revista mexicana *S.Nob* (7 números, octubre a noviembre de 1962), dirigida por Salvador Elizondo, Juan García Ponce y Emilio García Riera, constituye un hito en la genealogía latinoamericana de artes de apropiación, cuyas prácticas se basan en el reciclaje de imágenes y textos ya producidos por nuestra

¹ El presente artículo forma parte del proyecto Fondecyt regular N° 1141215, “Una cartografía de lo audiovisual en la literatura hispanoamericana (1915-2015)”, dirigido por Wolfgang Bongers.

cultura con el propósito de desviar y desmontar la tradición. Este artículo ahonda en las dimensiones intermediales de este proyecto que, al tiempo que se adscribe a estéticas como la patafísica francesa, cuestiona y redefine las fronteras entre escritura y visualidad mediante actos de creación y crítica que se ubican en los intersticios entre las artes, entre ellos: la hibridación de las materialidades, la espacialización de la escritura y la exploración del cine como aparato artístico y cultural de la modernidad.

Palabras claves: Revistas artístico-culturales, intermedialidad, apropiación, patafísica, cine.

ABSTRACT

The Mexican magazine *S.Nob* (7 issues, October to November, 1962), directed by Salvador Elizondo, Juan García Ponce and Emilio García Riera, represents a remarkable milestone in the Latin American genealogy of Appropriation Art, based on the recycle of pre-existing images and texts to divert and dismantle tradition. This article goes in deep in the intermedial dimensions of this project, linked to certain aesthetics such as French Pataphysics. At the same time, the magazine challenges and redefines the boundaries between writing and visuality, through acts of creation and critique situated in art interstices, such as: the hybridization of materials, the spatialization of writing, and the exploration of the cinema as an artistic and cultural device of modernity.

Key words: Artistic and Cultural Magazines, Intermediality, Appropriation, Pataphysics, Cinema.

Recibido: 13/01/2017

Aceptado: 23/05/2017

I. **S.NOB: UNA SOCIEDAD DOCTA E INÚTIL**

En México, entre 1962 y 1963 circularon seis números de una de las revistas más excéntricas y novedosas que se hayan publicado en América Latina: el semanario *S.Nob*, dirigido por los escritores Salvador Elizondo, Juan García Ponce y Emilio García Riera. Los gastos de imprenta de esta lujosa revista fueron cubiertos por el productor de cine Gustavo Alatriste y el grupo de colaboradores estaba compuesto nada menos que por Jorge Ibarguengoitia, Tomás Segovia, Álvaro Mutis, José de la Colina, José Luis Cuevas, Alejandro Jodorowsky y Leonora Carrington. Un “*dream team*” de la época, como apunta el escritor mexicano Antonio Ortuño, con futuros premios Cervantes, Rulfo y Casa de las Américas (2008) Históricamente, la mayoría de los integrantes forma parte de la llamada “Generación del Medio Siglo”, agrupación cosmopolita y pluralista que abrió nuevas avenidas en el arte y literatura mexicanos, en ese entonces marcado por una tendencia nacionalista y panfletaria que buscaba cuestionar los presupuestos de la Revolución Mexicana y denunciar sus promesas incumplidas.² En ese marco, el título de la revista es un contrapunto irónico respecto a la posición de estos intelectuales en México, *snobs* y desclasados respecto a su propio campo cultural. Sobre el nombre del grupo Elizondo explica:

Por el título es posible darse cuenta más o menos de su tónica: era una revista literaria que tenía pretensiones, como su propio nombre lo indicaba. *S.Nob*, en el sentido estricto de la palabra, era una asimilación de valores un poquito más elevados que los que en ese momento circulaban; no quiero decir con ello que prefiriéramos a las figuras más notables, sino que tratábamos temas

² A modo de ejemplo, en 1963 se publica *Bramadero* de Tomás Mojarro —novela rural sobre la realidad del Zacatecas minero—, en 1960 *La Feria*, de Juan José Arreola —sobre el pueblo Zapotlán después de la Revolución—, en 1962 *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes, que enfrenta la historia reciente de México y en 1966 *José Trigo*, de Fernando del Paso, donde los personajes son ferrocarrileros que se enfrentan a la huelga y la represión.

como el erotismo, Bataille, las drogas, el nudismo, la homosexualidad, la liberalidad sexual, todas esas cosas que solamente eran del dominio muy secreto de unos libritos que vendían en la Librería Francesa de la editorial Jean Jacques Pauvert. (Elizondo cit. en Castañón 63)

Como explica Elizondo, el acceso y apropiación de la cultura, sobre todo francesa, así como la caída de las barreras nacionales y la sincronización estética con las grandes metrópolis, serán los principales ejes de esta revista, portal mediador que acerca ideologías y estéticas transgresoras al público mexicano. En ese marco, Elizondo se hará cargo de traducir, o más bien de reinterpretar al español, la primera página del *Finnegans Wake* de Joyce, con extensas notas al pie que explican cada uno de los neologismos acuñados. A esta obra experimental se sumarán otros objetos “raros” o de culto: la traducción de algunas de las *Mitologías* (1957) de Roland Barthes —“Los romanos en el cine”, “Novelas y niños”, Nautilus y el barco ebrio”—, que se adelanta por casi veinte años a la primera traducción en español de 1980; el prefacio a *El almuerzo desnudo* (1959) de Burroughs; cartas de Satie y Artaud y la escandalosa sátira publicada por Apollinaire en 1913, *Los funerales de Walt Whitman relatados por un testigo*. La traducción, uno de los tópicos centrales de la cultura latinoamericana, definirá el quehacer de este grupo, pues al hacer legibles determinadas culturas a través de sus páginas —sobre todo la francesa—, demuestran su capacidad para leer y hacerse parte de dichas culturas, traduciendo y traicionando estos objetos que, insertados en nuevos contextos, generan una nueva y extensa red de signos y significaciones.

Por otro lado, cabe mencionar que a pesar de ser una revista efímera —como gran parte de las publicaciones vanguardistas y rupturistas del continente— las distintas agrupaciones artísticas realizan una suerte de “relevo” entre ellas, lo que permite construir una genealogía, no obstante, la intermitencia de los proyectos. Así, el origen de *S.Nob* se debe, en buena medida, al cierre de la innovadora revista *Nuevo Cine* (1961-1962), cuyos integrantes —Elizondo, José de la Colina, García Riera— migran a esta nueva revista, que continuará y ampliará el discurso de crítica

cinematográfica realizado por el primer grupo. Respecto a la génesis de este nuevo proyecto, García Riera apunta: “Después creamos la revista *S.Nob* que surgió de un compromiso muy extraño. Gustavo Alatraste tenía la idea de una revista estilo *Playboy*, Elizondo quería algo parecido a *Le Crapouillot* y yo algo como *Cahiers du Cinema*” (Olivier 167). Con este tipo de modelos estéticos, el resultado será evidentemente heterogéneo; *S.Nob* tomará de la revista francesa *Le Crapouillot* (1915-1996) el humor, generado por la asociación de una imagen cualquiera con un texto incongruente; de los *Cahiers* (1951-) recogerá la importancia del cine como espectáculo, pues en sus páginas no solo hay una reflexión teórica y crítica de este medio sino también referencias al *star system* hollywoodense. Por último, de *Playboy* (1953-) retomarán el interés por las imágenes eróticas y desnudos, que pueblan e interrumpen los textos culturales y literarios en la sección “Fetichismo *S.Nob*” con mujeres conocidas de la sociedad mexicana posando semi desnudas, junto a autores como Barthes y Joyce. Sobre estos desnudos, Elizondo posteriormente ha dicho, continuando con el tono de burla de la revista: “Lo malo es que salían muy oscuros y en lugar de mostrar mujeres desnudas mostraban puras sombras y parecían más artísticos de lo que eran” (Ortuño).

Quizás, lo que aúne a estos textos y relatos en apariencia “no artísticos” sea un cruce entre el humor y lo inmoral; entre lo degenerado y lo patológico, que atraviesa gran parte de los textos publicados, con temas como: el incesto, la coprofagia, la licantropía, y perversiones sexuales como la necrofilia. Desde esta misma vereda se aproximarán a los “grandes personajes”, a quienes reseñarán a partir de sus enfermedades, escribiendo extensos tratados sobre la sarna de Napoleón o la dermatosis de Strindberg, que junto con desacralizar a estas figuras, parodian el lenguaje de los vademécum clínicos y manuales de medicina: “Al eritema y la vesiculación causada por los metales y las sustancias químicas debió agregarse la liquenificación, las pápulas, la formación de escamas, ampollas y costras melicéricas y hemáticas con la consiguiente eudación e instalación de intenso prurito” (*S.Nob* 2, 6). A estos textos que tratan “sobre nada”, les seguirán documentos imaginarios de patologías inexistentes como

la Cenotipia, Cornucopia, Disotermia, Eupepsia, Geodesia y Godonia, definida como aquel vicio femenino que consiste en: “. . . leer las obras completas de Eric Fromm y luego, ir descubriendo rasgos femeninos en el marido, que es un orangután . . .” (*S.Nob* 7, 11). La revista cuenta también con secciones fijas como una sección de modas, las emblemáticas fotonovelas de la húngara-mexicana Kati Horna, relatos de ciencia ficción a cargo de Alejandro Jodorowsky, cuentos ilustrados infantiles de Leonora Carrington, columnas sobre rostros emblemáticos del cine, antologías de jazz, crónicas sociales imaginarias y recetas de cocina con ingredientes y procedimientos, asimismo, imaginarios, además de una sección al final de cada número sobre la técnica adivinatoria de la “Geomancia”.

Aunque no se adscriban directamente a ningún movimiento, *S.Nob* constituye una verdadera sociedad patafísica latinoamericana: una agrupación docta e inútil, que se dedica al estudio de las soluciones imaginarias. Al recorrer las páginas de *S.Nob*, plagadas de dispositivos que no existen, resulta inevitable pensar en Jarry y otras emblemáticas máquinas patafísicas —como la “máquina para descerebrar” de Ubú— que son el modelo para los dispositivos imaginarios creados en *S.Nob*. Junto a este interés por dispositivos inexistentes, el carácter patafísico de *S.Nob* se transparentará en su posición, en permanente conflicto con el autoritarismo y el pensamiento académico e institucionalizado, cuestión que se proclama como manifiesto en la portada de sus números: “La redacción de *S.NO*B respetará, no solo la ideología, sino la forma de escribir de sus colaboradores, aun cuando se contrapongan a todas las reglas del buen escribir según la que “limpia, fija y da esplendor” (*S.Nob* 6, 1). Contra las instituciones de la lengua como la RAE, contra las Artes con mayúscula y la literatura seria, la sociedad patafísica de *S.Nob* propone que las únicas devociones que deben ser tomadas seriamente son la disonancia, el absurdo, lo particular, lo lúdico y la risa. Y a veces son sus mismos colaboradores quienes reconocen “pasarse de la raya”, como cuenta Leonora Carrington, en la biografía de Elena Poniatowska, sobre un chiste creado por ella en el último número de la revista, ya no semanal sino “menstrual”: “Elizondo tiene genio, pero le disgusta lo de ‘menstrual’” (422-23).

Cabe mencionar que este interés en la patafísica no es exclusivo de este grupo. También en los años sesenta, Cortázar se adscribe a este y otros movimientos, desarrollando artefactos como *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) y *Último round* (1969). Y en *Rayuela* la patafísica no solo es un modo de organización del relato, sino también un tema entre sus personajes, quienes hablan de patafísica hasta hartarse. Menciono a Cortázar, coetáneo a *S.Nob*, para contextualizar y ampliar el ejercicio de esta revista, cuya posición crítica e irreverente forma parte de una recepción más amplia de la patafísica en América Latina, donde el “estudio de las excepciones” del *Collège de Pataphysique* constituyó, en nuestro contexto, una salida al realismo, esto es, un modo de alejarse de las máquinas de coherencia estructurales o lineales en literatura, adscribiéndose, al mismo tiempo, a otras tradiciones culturales, como la escuela paródica francesa.

En este marco que tiene a la patafísica como horizonte estético, y dada la imposibilidad de abarcar la totalidad de esta heterogénea revista, me concentraré en describir las dimensiones intermediales de este proyecto, pues una de sus innumerables rebeldías consiste en no aceptar las fronteras tradicionales entre los distintos sistemas artísticos, lo que hace de esta revista un entremedio complejo entre alta y baja cultura; entre lo obscuro y lo sublime y, especialmente, un objeto que juega, tensiona y transgrede las barreras que separan visualidad y escritura.

El concepto de intermedialidad aparece, en efecto, a partir de la década de los sesenta y setenta en el marco de las neovanguardias artísticas, mediante obras que, como *S.Nob*, reconfiguran el campo artístico a través de relaciones intermediales entre la literatura, la pintura, el cine, la fotografía, el teatro y la música. Para efectos de este análisis, utilizo el concepto de intermedialidad desde la perspectiva de la académica de la Universidad de Montréal, Silvestra Mariniello (2009), quien señala el valor epistemológico de este concepto que actúa como un paradigma transdisciplinario que hace visible y central el problema de la técnica en una *literacy*³ audiovisual

³ Mariniello utiliza el concepto de “literacy” a partir de los trabajos de Wlad Godzich,

contemporánea que va más allá de las competencias que produce la *literacy* textual o escrita de la modernidad clásica. En ese sentido, toda vez que se haga énfasis en revelar la presencia de la técnica o del medio, estaremos frente al concepto intermedialidad, que nos aparta “. . . del pensamiento de la representación y de la puesta a distancia para introducirnos más bien en el pensamiento de la mediación y de la inmanencia” (62). Entiendo “intermedialidad” como el conjunto de condiciones que hacen posible los cruzamientos y la concurrencia de medios, el conjunto de figuras que los medios producen al cruzarse y la disposición potencial de los puntos de una figura en relación con los de otra. La propuesta de este artículo es, entonces, abrir el modo en que los actos de creación y crítica amparados en *S.Nob* se ubican en los intersticios de las artes, en los que conceptos como “imagen”, “texto” y “medio”, son repensados en distintos niveles discursivos: en la hibridación de las materialidades, en la noción espacial de la escritura y en una exploración reflexiva sobre el cine como aparato artístico y cultural de la modernidad.

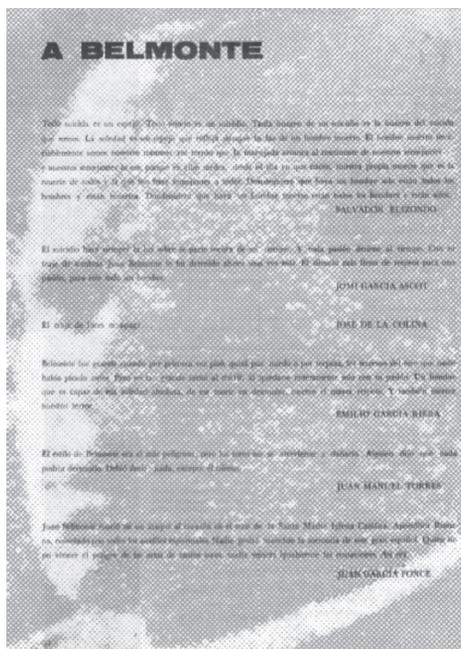
2. LA ESCRITURA COMO EL ARTE

Tal como proclaman sus integrantes, las páginas de *S.Nob* serán provocadoras, no solo por su contenido, sino debido a una excéntrica puesta en escena de los objetos sobre la página. En lugar de seguir las convenciones de diagramación e impresión, ligadas a premisas como orden y claridad, la revista mexicana será confusa y desordenada: no todos los textos se leen de izquierda a derecha y los títulos cambian constantemente de lugar y tamaño; algunas veces aparecen horizontales, en negro, y con

The Language Market under the Hegemony of the Image y *The Culture of Literacy*, para quien la *literacy* (esto es, el lenguaje y universo de lo escrito y textual), sería una forma de competencia tecnológica que permitió la posibilidad de muchas instituciones modernas, desde el Estado a la Iglesia, y cuya crisis, debida en parte al régimen de lo audiovisual, sería uno de los problemas esenciales de nuestro tiempo.

una tipografía neutra, y otras veces son manuscritos en rojo, situados en vertical o diagonal, que irrumpen en medio de una imagen o se esconden al costado de ella. A eso se suma la letra de los cuerpos, excesivamente grande o pequeña, y un juego constante de superposición de imágenes y textos, que impide el ejercicio mismo de la lectura. Así, gracias a las nuevas tecnologías de imprenta de la época que posibilitan juegos de colores y de diagramación, *S.Nob* incorpora medios como el cine y la foto entre sus páginas, que modifican las capas técnicas, visuales y editoriales de la revista, específicamente a través del montaje, que conjuga tanto distintas imágenes en un mismo espacio como relaciones inconexas entre textos e imágenes.

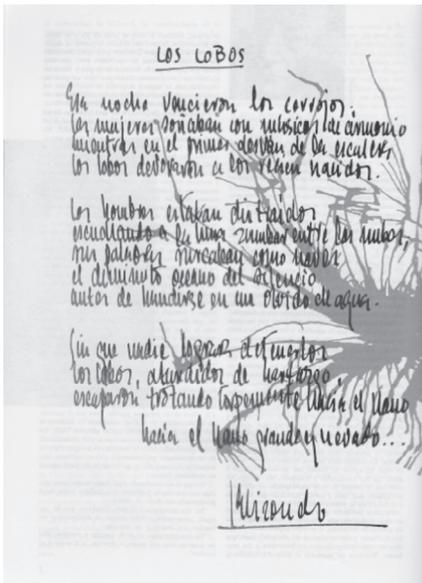
La diagramación constituye aquí un verdadero lenguaje, el de lo no neutro, creando tensiones y dramatismos que obligan al espectador a cambiar corporalmente de posición mientras lee la revista, en tanto se debe girar la cabeza para poder leer un título en su totalidad o acercar el



Primer y quinto número de la revista *S.Nob*, páginas 25 y 36 respectivamente.

cuerpo y aguzar el ojo para identificar una letra minúscula situada detrás de infinitos puntos rojos. Lo anterior obliga a poner la atención sobre la forma en que el contenido aparece investido, obstruyendo la posibilidad misma de generar sentido a través de la letra. De este modo, *S.Nob* obliga a repensar la escritura en tanto imagen al asumirla no como un medio, sino como un objeto incómodo que reclama presencia, y que disminuye su valor informativo para enaltecerse como forma. Tal es el caso de las estructuras híbridas de texto-imagen que aparecen en las páginas “A Belmonte”, donde se generan verdaderos juegos ópticos entre letras y puntos rojos, que desestabilizan la mirada de los lectores. O los juegos con ilustraciones que no solo acompañan el texto, sino que se interponen incómodamente detrás de él, como las figuras astrales que se toman las páginas escritas en las secciones de Geomancia.

A pesar de ser una revista impresa, *S.Nob* tiene el aspecto de un manuscrito, y muchas de las letras sugieren que fueron trazadas a mano y no mecanografiadas, lo que nos recuerda un origen manual y no mecánico



Primer número de la revista *S.Nob*, páginas 8 y 9.

del objeto. Un verdadero “arte de la escritura”, que transgrede la separación entre formas escritas y pictóricas y que pide que veamos lo escrito con los sentidos, es decir, que no solo leamos para alcanzar el concepto. A modo de ejemplo, en títulos de reportajes como “¿Ha practicado usted la licantrópía?”, se establece un vínculo entre la expresión verbal y su representación gráfica, pues las letras se homologan al contenido, al tiempo que emulan el código tipográfico del terror cinematográfico. En otras secciones como “Jazz”, las letras parecieran moverse de manera desordenada por una partitura musical y en un reportaje a Paul Klee, el nombre del pintor pareciera estar trazado, en rojo, con un pincel de punta gruesa, estrechándose, como en un caligrama, la forma y el contenido de cada uno de los textos presentados.

3. FOTOS DE TODAS PARTES

Junto con tensionar las relaciones entre texto e imagen, dislocando las premisas y convenciones relativas a la diagramación, la revista desarrollará un arte de la re-producción, que consiste en cortar y pegar imágenes de diversa procedencia para hacer surgir la risa, tanto por la incongruencia que existe entre las distintas imágenes recortadas como por las notas al pie que las acompañan y ridiculizan: en *S.Nob* los fotogramas de la película de terror de clase B, *Freaks* (1932), aparecen sin ningún tipo de referencia para servir como ilustración de lo deforme y abyecto en una de las crónicas sociales imaginarias de la sección “Du coté de chez *S.Nob*”, donde se relata una fiesta absurda y desenfrenada con personajes tan excéntricos como los del film norteamericano. También se desplazarán objetos canónicos hacia contextos triviales, como en el reportaje sobre una enfermedad imaginaria, titulado: “Señora, ¿padece usted de Volupsia?”, cuyas ilustraciones corresponden a los grabados de los aparatos de Louis Poyet (1846-1913) publicados en la revista de divulgación científica *La Nature* (1873-1972), que tanto obsesionó a Elizondo al momento de crear el imaginario de *Farabeuf*. La imagen en cuestión es una explicación del funcionamiento



Segundo número
revista *S.Nob*, p.14.

de la cámara oscura, sin embargo, aquí será una prueba ilustrativa de una enfermedad imaginaria descubierta por un doctor imaginario: “Extraordinaria fotografía que nos muestra al profesor Newhammer en el momento en que descubrió la clave de la Volupsia” (*S.Nob* 2, 14).

Junto a este grabado, aparecerán retratos decimonónicos, como el de una mujer vestida de odalisca, con esta burlesca nota al pie: “aspecto que presenta una joven afectada de Volupsia en su primera fase”. Y en otros reportajes sobre trastornos médicos, como el que describe los supuestos efectos patógenos de la música, se utilizará una imagen del mismo Don Quijote en su lecho de muerte, con la siguiente leyenda: “uno de los asiduos concurrentes a los conciertos de la orquesta sinfónica nacional en su butaca de Bellas Artes. (Programa formado por los “Preludios” de Liszt, “Así hablaba Zaratrustra” de Strauss y la tercera sinfonía de Saint-Saens)” (*S.Nob* 4, 11). Aquí el lecho mortuario se transforma en butaca de teatro, y la locura originada por la lectura de novelas de caballería se desplaza hacia una locura desatada por la música de cámara.

En esta práctica de recorte irreverente, *S.Nob* superpone y combina caóticamente, imágenes tanto populares como consagradas, que son



Quinto número
Revista *S.Nob*,
página 4.

arrojadas y desamparadas de su autor original. Por ejemplo, una de las emblemáticas fotografías de Cartier Bresson sobre la coronación del rey Jorge VI en Londres (1952), publicada en la revista *Life*, es recortada por *S.Nob* para ilustrar la traducción del texto de Apollinaire donde se describen los supuestos excesos de alcohol de los funerales de Whitman con la nota al pie: “Después del entierro” (*S.Nob* 5, 4). Con ello, *S.Nob* pone en cuestión algunas premisas vinculadas al medio fotográfico desde sus orígenes, como la función de documento, y desarticula el “instante decisivo” del fotoperiodismo, —encarnado por Bresson— transformándolo en un instante apócrifo, que sirve aquí para ilustrar y atestiguar una escena irreal.

Cabe mencionar que, por esos mismos años, en el contexto latinoamericano, documentales políticos como *Now!* (Cuba, 1965), *La hora de los hornos* (Argentina, 1968) y *Descomedidos y chascones* (Chile, 1972), utilizan también el collage, apropiándose de imágenes de cómics pero, sobre todo, de fotografías de la prensa estadounidense para dar origen a un cine documental que, siguiendo los preceptos de Vertov, utiliza subversivamente los materiales originales con el propósito de insertarlos en un discurso crítico que, a su vez, forma parte de un discurso político

revolucionario.⁴ Paralelamente, el mismo Elizondo proyecta en 1965 su única incursión en el cine, *Apocalypse 1900*, un montaje discontinuo que pone en movimiento ilusorio láminas de la revista francesa *La Nature*, ilustraciones del *Manual Operatorio* de Louis Hubert Farabeuf y fotogramas de *La Dolce Vita*, junto con sonidos de máquinas, música de Wagner y Chopin, y fragmentos textuales de escritores como Baudelaire, Proust, Cocteau, Bataille y Breton.

Mientras las “fotos de todas partes” aparecen en los créditos de estos films, escritores latinoamericanos como Julio Cortázar y Juan Luis Martínez, están trasladando estos mismos procedimientos al ámbito de la escritura. En las obras anteriormente mencionadas de Cortázar —*Último Round* y *La vuelta al día en 80 mundos*— el almanaque y el *collage* constituyen los modelos de construcción de estos artefactos híbridos, con textos e imágenes de diversa procedencia. Por su parte, en *La Nueva Novela* (1977), Martínez ocupa numerosas citas de diversas fuentes, así como elementos desechados y reproducciones de obras de arte, para llevar al límite, como menciona Marcela Labraña, uno de los principales modos de creación del siglo XX: la reutilización de elementos desechados en forma de collage con el propósito de desligitmar la autoría personal de una obra (parr.12).

En este contexto de montaje artesanal y por esos mismos años, Toto, el personaje de la novela de Manuel Puig, *La traición de Rita Hayworth* (1968) no dibuja sino que, utilizando materiales vinculados al cine, “. . . recorta, pega, pinta y monta fragmentos de reproducciones ajenas: fotos, dibujos de su madre, secuencias organizadas por la disponibilidad de los materiales” (Speranza 82). Alter ego de Puig quien, como Cortázar, Martínez y el grupo *S.Nob*, combina el *collage* y el montaje, incorporando materiales de la cultura masiva (tangos, boleros, revistas y cartas femeninas) con técnicas de reproducción artesanal. Todos ellos retoman prácticas dadaístas y surrealistas (como las novelas-*collage* de

⁴ Al respecto, ver: Del Valle Dávila, Ignacio (2013).

Max Ernst⁵ o los poemas-recortes de Georges Hugnet) que acoplan dos o más figuras, en apariencia incompatibles, para conseguir un efecto de desviación. No es tanto el hecho de remontar o recontextualizar, como el acto de desmontar y hacer que las imágenes digan otra cosa enteramente distinta o contraria de lo que pretendían originalmente.

Si bien, como menciona Graciela Speranza, el debut institucional del arte de la apropiación es el año 1977, con la muestra *Pictures*,⁶ organizada por Douglas Crimp (parr.3), cabría mencionar a *S.Nob* como parte de la genealogía de este arte que se sirve, principalmente, de materiales ya hechos, radicalizando los recursos a la cita, alusión y plagio con el propósito de investigar los procesos de recepción e interpretación de la obra de arte.⁷ Creo relevante destacar de forma particular las prácticas de *S.Nob* como visagra entre las prácticas de *collage* vanguardistas y lo que posteriormente, en la era digital, se extenderá de manera masiva en el marco de lo que Bourriaud ha llamado “postproducción”,⁸ pero que ya en la década de

⁵ Max Ernst es mencionado explícitamente como un referente de *S.Nob*, en un reportaje dedicado a otro artista del collage, el norteamericano Norman Rubington (1921-1991) quien, con el sobrenombre de Akbar del Piombo, ilustra libros utilizando grabados del siglo XIX: “Reviviendo la antigua tradición de los libros de imágenes, a la que Max Ernst dio nuevos bríos hace más de treinta años con su famoso *La femme de 100 tetes*, del Piombo se apropia ahora de los procedimientos de aquél —collage de grabados en acero— para crear dos obras que retratan con agudeza inigualada el *Zeitgeist*” (*S.Nob* 3, 24).

⁶ Dicha exposición fue realizada en la galería Artists Space, Nueva York, entre el 24 de septiembre y el 29 de octubre de 1977 e incluía la obra de los artistas Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo y Philip Smith.

⁷ Siguiendo a Juan Martín Prada (2001), entiendo el arte apropiacionista como aquellas prácticas que, masivamente a partir de la década de los setenta, convierten en objeto de arte, la investigación sobre las relaciones entre el hecho artístico y los fenómenos sociales vinculados a su producción y recepción, recuperando uno de los principales proyectos vanguardistas: la crítica a la institucionalización del arte. Un arte en el que la cita, la alusión y el plagio constituyen una estrategia crítica de revisión y relectura de los sistemas de exposición y comercialización de la obra de arte, su dependencia del contexto institucional y el discurso histórico por él determinado (7).

⁸ El término “postproducción”, que originalmente designa los efectos que se realizan sobre cualquier material grabado, es utilizado por Nicolas Bourriaud (2001) para

los sesenta tenía como antecedentes tanto al *collage*, *ready made* y montaje de las vanguardias históricas, como al conjunto de prácticas amparadas bajo el situacionismo francés, bautizadas en 1956 por Guy Debord como “*détournement*”: desvío conceptual, que consiste en tomar un objeto o mensaje y distorsionar su significado original para producir un efecto crítico, utilizando la herencia literaria y artística de la humanidad para propósitos de propaganda de clase (Debord parr.3). Cabe mencionar que estos procedimientos de desvío, que ya se realizaban desde comienzos del siglo XX con tijeras y pegamento y con materiales de libros y revistas, se verán aumentados en los noventa gracias a las herramientas aportadas por las nuevas tecnologías, pero, como señala Bourriaud, no con el propósito de “desvalorizar la obra de arte” pues, desde la perspectiva situacionista, este solo incide en enfatizar la mediocridad de una vida cotidiana alienada, para la cual la el arte es una mera pantalla o premio de consuelo (Bourriaud 40-1).

Este tipo de cuestionamiento al sistema artístico será también patente en el montaje del reportaje gráfico *Iconographia S.nobarium*, donde los mismos artistas y escritores de la revista “posan” en un álbum familiar excéntrico: la pintora y escritora Leonora Carrington tiene rostro de hombre y torso femenino; Cecilia Gironella, a cargo de la sección de Geomanía, es aquí una figura mitad mujer mitad pájaro; el rostro del pintor Juan Soriano aparece montado sobre una figura de cerámica precolombina y el director de la revista, Juan García Ponce, tiene un cuerpo de robot pues, según dicta su nota al pie, es un “prisionero de las fuerzas reaccionarias, [que] trata de pasar desapercibido disfrazado de Hiroshima Mon Amour” (*S.Nob* 3, 20). La mención paródica del film de 1959 de Resnais, en el

describir un conjunto de artistas que, desde los años noventa y haciendo uso de las nuevas tecnologías, no trabajan con materias primas, sino que reciclan obras realizadas por otros o bien productos culturales disponibles a través del mercado. En un contexto de avalancha informativa y saturación de objetos culturales, los artistas de la postproducción tienden a, “. . . abolir la distinción tradicional entre producción y consumo, creación y copia, *ready-made* y obra original” (7), dándole una nueva vida a estos objetos mediante inusitadas relaciones y combinaciones.

que Marguerite Duras colabora en el guión, no es azarosa. En él las imágenes de archivo de la bomba atómica de la Segunda Guerra Mundial se contrastan con la memoria de una francesa que perdió a su amante en esa misma guerra. Otro modelo de montaje que, en este caso, construye una disonancia a partir del contraste entre la memoria individual y colectiva y que *S.Nob* retoma en un pastiche que es completamente indiferente a la seriedad del film original, que lidia con la representación cinematográfica de la memoria traumática de la guerra. Este contexto es traicionado y dislocado por el grupo mexicano, que neutraliza el valor crítico-social de Resnais, llevándolo más allá de la rigidez interpretativa dictada por el canon y la tradición cultural.

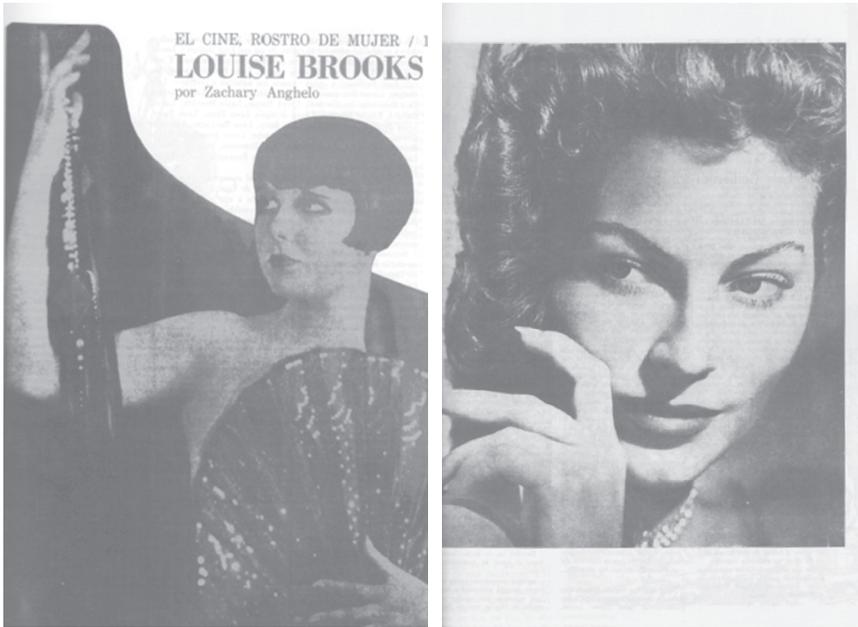
A partir de este juego irreverente entre texto e ilustración, el grupo *S.Nob* se desmarca de un trabajo pasivo con la imagen, pues aquí las mismas imágenes colaboran a su propia deconstrucción, junto a una falsa textualización que prostituye obras, autores y discursos históricos y canónicos. En otras palabras, el texto, a través de la nota al pie, actúa como una refutación crítica del argumento visual que pone a la imagen como eje y escena de la interpretación, haciendo de la escritura un híbrido, muchas veces monstruoso, entre imágenes y textos, voces y movimientos.

4. EL CINE: APARATO CULTURAL DE LA MODERNIDAD

Junto con incorporar elementos audiovisuales en un nivel material, *S.Nob* ampliará la referencialidad y tematización intermedial a través de ejercicios de observación crítica sobre los fenómenos audiovisuales y el impacto que generan en la vida social y cultural de México. En ese marco, José de la Colina y García Riera publicaron notas de cine bajo los seudónimos de R. M. Bengoal y Zachary Angelo, respectivamente. La columna del primero se titula Praxinoscopio y consiste en apuntar, a modo de efeméride, los estrenos de cine del mes correspondiente de ese año (1962), yuxtapuestos a los estrenos del mismo mes en México en 1922 y 1942, especificando incluso el precio de la entrada en cada una de las décadas

o la coincidencia de estos estrenos con las noticias más emblemáticas del país en ese entonces. El gesto de historiografiar el cine en México se transparenta desde el título mismo de la columna, Praxinoscopio, que retoma un aparato anacrónico, antecedente del cinematógrafo, como figura de esa mirada en movimiento, desplazada hacia atrás: “Han pasado veinte años, pero el mundo sigue pendiente de lo que hace la URSS . . . En la página de anuncios de los periódicos puede leerse el siguiente aviso ‘Caballero: preciosa habitación, Hábleme’ . . . El dos de mayo se estrena en el cine Palacio una de las primeras superproducciones del cine mexicano, El conde de Montecristo . . . En la grandiosa avantpremier (precio de entrada, dos pesos) el Iris presenta el 5 de mayo una película que causa sensación: Pasiones borrascosas . . .” (*S.Nob* 1, 28). De modo que la estructura misma de estos textos se contamina del movimiento y forma del praxinoscopio, pues se construye, tal como el aparato, a partir de imágenes sueltas y breves que, si se giran/leen rápidamente, generan una secuencia animada —cabe decir precaria—, de la escena cinematográfica mexicana. Lo interesante es que la reflexión sobre la institución del cine; sus salas comerciales, géneros y distribución, se lleva a cabo mediante una figura estética y estructura de la percepción que es, a su vez, cinematográfica, pues utiliza el montaje espaciotemporal como forma de escritura.

Por otro lado, hay también en *S.Nob*, ejercicios de crítica cinematográfica, donde lo audiovisual se trabaja solo a nivel de contenido, como las columnas tituladas “El cine, rostro de mujer” de García Riera, quien escribe con el pseudónimo de Zachary Angelo. En cada uno de los números, García Riera analiza los rostros de distintas estrellas hollywoodenses, como Ava Gardner, Tina Louise, Louise Brooks y Carole Lombard. El texto es acompañado por una imagen ampliada que se toma toda una página y que busca emular, desde la diagramación de la revista, el impacto del primer plano en la pantalla grande. Lo interesante de estas columnas es que no solo se hace referencia al *star system* de la época, sino que este se utiliza para realizar un verdadero estudio iconográfico de los paradigmas femeninos en el cine y de la supervivencia de estas mujeres en la pantalla, más allá de la muerte. Quien escribe es un hombre obsesionado por



Primer y cuarto número de la revista *S.Nob*, páginas 25 y 32 respectivamente.

las estrellas, que se pierde y consume en las imágenes de la sala oscura. Una suerte de “Guillermo Grant” —el pobre diablo de los cuentos de Quiroga—⁹ que sufre rendido ante el poder evocador de la pantalla como un nuevo medio de hacer preservar la belleza.

Quisiera detenerme en dos de estas columnas. En la primera, García Riera reflexionará sobre el rostro femenino a partir de dos grandes íconos, Ava Gardner y Louise Brooks. Más que simplemente contemplar la belleza de sus rostros, los analizará minuciosamente para determinar las particularidades de su forma: “A diferencia de Louise Brooks, Ava es inidentificable con una época o con una moda . . . En el film *One touch of Venus* (1948), de William A. Seiter, se tuvo el acierto de vestir a Ava de griega antigua, es decir, de identificarla con la noción de lo clásico e

⁹ Me refiero a los cuentos *El espectro* (1921), *El vampiro* (1927) y *Miss Dorothy Phillips, mi esposa* (1919/1921).

imperecedero” (*S.Nob* 4, 32). Riera organiza su reflexión en torno a dos rostros antagónicos del cine: mientras la Gardner es la “idea” de la mujer original, esto es, un rostro genérico y atemporal, carente de gestualidad, la Brooks será pura particularidad y originalidad, puro gesto exacerbado. Esta oposición de García Riera proviene, probablemente, de la lectura de una de las emblemáticas *Mitologías* de Roland Barthes, “El rostro de la Garbo” (1957). Sabemos que algunos ensayos de este libro fueron traducidos en *S.Nob* en un número posterior, por lo que probablemente eran del conocimiento del escritor, quien rearticula las dos grandes “edades iconográficas” del cine según Barthes, desplazándolas hacia sus propios modelos. La coincidencia con las reflexiones de Barthes salta a la vista: “Como lenguaje, la singularidad de la Garbo era de orden conceptual; la de Audrey Hepburn es de orden sustancial. El rostro de la Garbo es idea, el de la Hepburn es acontecimiento” (Barthes 43).

Por último, quisiera referirme a la columna de García Riera sobre Tina Louise y la película *God’s Little Acre* (1958), traducida en México como *Esclavo de la Avaricia*. En este texto, el mexicano ahondará en la sensualidad de la actriz norteamericana, centrándose en una de las escenas más tensas del film, que trata sobre el enredo amoroso entre un hombre y la mujer de su hermano, y la imposibilidad de concretar este amor que, sin embargo, se hace posible a través del montaje:

El hombre y la mujer, solos en medio de la noche calurosa, luchan absurdamente por no abrazarse y Mann se deja arrastrar por la fuerza sensual de la escena. De ahí el curioso y admirable montaje de la misma, por el que las imágenes alternadas de Tina y Aldo se confunden unas con otras. Gracias a la técnica, al montaje, se realiza la unión que el argumento del film prohíbe. (*S.Nob* 6, 34)

Rescato este análisis sobre las posibilidades del montaje cinematográfico porque, de cierta forma, funciona como una reflexión en abismo sobre el montaje que estructura la revista. Al referirse a esta escena erótica, García Riera realiza, indirectamente, un manifiesto sobre las posibilidades



God's Little Acre. Dir. Anthony Mann. Perf. Robert Ryan, Tina Louise, Aldo Ray, 1958 (Min: 65).

y transgresiones que posibilita el montaje en las prácticas artísticas, entre ellas las de *S.Nob*, donde se une forzosamente, como en el abrazo de Tina y Aldo, aquello que en la realidad se presenta en estancos separados: alta y baja cultura, Europa y América Latina, pornografía y filosofía, medicina y literatura, lo femenino y lo masculino, el humor y la seriedad, literatura y visualidad.

En este juego de yuxtaposiciones el resultado es impredecible. Tanto en el film en cuestión como en *S.Nob*, lo que introduce la apropiación y el cruce de imágenes de otros tiempos y espacios es mucho más complejo que lo que el mero recorte aparenta, pues al subvertir la nostalgia y solemnidad que pesa sobre los signos del pasado, el tiempo cronológico se perturba e interviene por similitudes, semejanzas e intensidades que se cruzan en el tiempo, lo que conlleva implicaciones profundas para la teoría del conocimiento. Así lo insinúa García Riera hacia el final de la columna, donde la reflexión parece extenderse mucho más allá de la escena, acaso haciendo una referencia a los efectos inusitados, y aún incomprensibles, que la práctica del montaje ha producido en la historia de la cultura.

Son alcances brutales que superan la pretensión original de los mismos montajistas: “Es una de las imágenes más crueles que he visto en el cine . . . como ese Aldo Ray en camiseta que solo es capaz de abrazar a Tina Louise gracias al montaje. Eso es algo que yo nunca he podido entender. Y creo que Harpo, el más sabio de los hermanos Marx, tampoco” (*S.Nob* 6, 34). De modo que, tanto en el film en cuestión como en *S.Nob*, lo que introduce la apropiación y el cruce de imágenes de otros tiempos y espacios es mucho más complejo que lo que el mero recorte aparenta. A través del montaje, que es lo que caracteriza al quehacer artístico de este grupo, se yuxtaponen imágenes heterogéneas de manera anacrónica y chocante. Con ello se hacen evidente las supervivencias (*Nachleben*) en el sentido en que las entendía Warburg: aquellos rasgos o gestos que se encuentran en íconos, imágenes y obras que no corresponden a las clasificaciones estilísticas y periódicas de la historia del arte.¹⁰ Son síntomas del anacronismo que permiten ver la repetición de gestos, formas, fuerzas, afectos, que solo pueden ser comprendidos desde modelos temporales no continuos. De modo que al asimilar elementos heterogéneos y combinar lo incompatible, *S.Nob* crea colisiones, pero, al mismo tiempo, realiza el ejercicio inverso, puesto que siempre es posible desmontar el montaje y ver la configuración de sus elementos, lo que permite reconfigurar y reescribir el pasado y realizar una intervención en la memoria cultural. En su labor creadora y crítica, *S.Nob* diluye la cronología en la anacronía de las imágenes, y construyen nuevas temporalidades, impuras y heterogéneas, que rompen con la linealidad de los relatos históricos. Un ejercicio apropiacionista que retoma las prácticas experimentales de las vanguardias históricas y en el que, al mismo tiempo, se vislumbran experiencias artísticas posteriores, más lúdicas e inclusivas, que sugieren al espectador como posible productor de nuevas experimentaciones.

¹⁰ En su conferencia “Durero y la antigüedad”, publicada en 1905 a partir del grabado de Durero de 1494, *La muerte de Orfeo*, Warburg ofrece la noción de gesto patético o *phatosformel*, donde propone la existencia de un patrón figurativo de la representación de las pasiones humanas en las artes visuales.

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland. “El rostro de la Garbo”. *Mitologías*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1980. 42-43.
- Bourriaud, Nicolas. *Post producción: la cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004.
- Debord, Guy y Gil J. Wolman. “Métodos de tergiversación”. S/F. *A Parte Rei*. Visitado el 16 de octubre de 2016. <<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/debord.html>>.
- Del Valle Dávila, Ignacio. “Crear dos, tres . . . muchos *collages*, es la consigna. El *collage* en el documental latinoamericano de descolonización cultural”. *Cinéma et politique* 21 (2013): 42-55.
- Elizondo, Salvador. “Los secretos de la escritura”. Entrevista por Adolfo Castañón. *Revista de la Universidad de México* 26 (2006): 58-66.
- Labraña, Marcela. “La nueva novela de Juan Luis Martínez y la cultura oriental”. *Vértebra* 4 (1999): 2-6.
- Mariniello, Silvestra. “Cambiar la tabla de operación. El medium intermedial”. *Acta Poética* 30 (2009): 59-85.
- Olivier, Florence. “S.Nob (1962-1963): Revue de grupe de La Casa del Lago”. *América. Cahiers du CRICCAL: Le Discours culturel dans les revues latino-américaines (1940-1970)* 9/10 (1990): 165-173.
- Ortuño, Antonio. “Elizondo: una remembranza S.nob”. 8 de febrero de 2008. *Letras Libres*. Visitado el 16 de octubre de 2016. <<http://www.letraslibres.com/blogs/elizondo-una-remembranza-snob>>.
- Poniatowska, Elena. *Leonora*. Barcelona: Seix Barral, 2011.
- Prada, Juan Martín. *La apropiación posmoderna: arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Madrid: Fundamentos, 2001.
- Revista S.Nob*. México D.F.: Editorial Aldus, 2008.
- Speranza, Graciela. *Manuel Puig: después del fin de la literatura*. Buenos Aires: Norma, 2000.
- . “Tiempo recuperado. Apropiación 2.0”. *Revista Otra Parte* 28 (2013): 1-9.

