

Subjetividad Transmedia: Autobiografía gráfica y Paisaje Mediático en *Gay Gigante* de Gabriel Ebenspergerⁱ

Transmedia subjectivity: Graphic Autobiography and mediascape in
Gay Gigante by Gabriel Ebensperger

Autora: Constanza Ramírezⁱⁱ

Filiación: Universidad de Leipzig, Leipzig, Alemania

Email: constanza.ramirez_zuniga@uni-leipzig.de

Resumen

En este artículo planteamos que la narración gráfica *Gay Gigante* articula una reconstrucción autobiográfica que busca una explicación del yo presente a partir de la indagación del yo pasado. En ese proceso, el sujeto fija sus hitos autobiográficos en fragmentos del Paisaje Mediático, construyendo también su experiencia como espectador. De ese modo, desde sus dibujos, se ponen en escena las coreografías que alguna vez *Gay Gigante* desplegó frente al televisor, así como también artistas, actores, películas y canciones que fueron significando su identidad. A partir de aquella operación, veremos que el sujeto se re-apropia o pone en tensión los códigos mediáticos, a la vez que liga inextricablemente memoria y Paisaje Mediático.

Palabras claves: Autobiografía gráfica, Paisaje Mediático y Repertorio.

Abstract

In this article we propose that *Gay Gigante* articulates an autobiographical reconstruction that seeks an explanation of the present self from the investigation of the past self. In this process, the subject fixes his autobiographical milestones on Mediascape fragments and also builds his experience as a spectator. From that operation, we will see that the subject re-appropriates or puts in tension the mediatic codes, while at the same time he links memory and Mediascape.

Keywords: Graphic autobiography, Mediascape, Repertoire.

La narración gráfica *Gay Gigante* (2015), del dibujante chileno Gabriel Ebensperger (1983), articula una construcción autobiográfica que, imbricada en el Paisaje Mediático o *Mediascape*, busca articular la historia de miedos y angustias de su autor, Ebensperger/Gay Gigante. Para lo anterior, desde sus dibujos, escenifica y pone en tensión los Repertorios y estructuras que consumió desde la radio, la televisión, el cine, etc, funcionando estos como dispositivos de memoria y subjetividad.

Fijados en ese punto de partida, en este artículo proponemos una lectura de *Gay Gigante* en tanto autobiografía gráfica, así como también en tanto puesta en escena de los Repertorios que construye o replica el *mediascape*, con lo cual buscamos mostrar cómo se resignifican mutuamente estas aristas: la autobiografía se articula (en parte) mediante el relato de su experiencia como espectador, a la vez que los fragmentos del *mediascape* deben ser complejizados y repensados para completar los sentidos de la autobiografía que se nos relata.

En 1991, el antropólogo Arjun Appadurai elabora el concepto de *mediascape* o Paisaje Mediáticoⁱⁱⁱ, el cual agrupa, por una parte, a todo el conjunto de tecnologías electrónicas (medios escritos y audiovisuales), que se han puesto al servicio de diseminar información, y por otra, a las imágenes del mundo producidas y puestas en circulación por estos medios. El concepto de Paisaje Mediático, a su vez, implica un ineludible núcleo de subjetividad, la cual se imprime desde el sentido original del término “paisaje”, y es que, explica Appadurai, “paisaje” (*scape*) (cualquiera sea este), se construye desde el punto de vista del sujeto que lo observa, de manera que establece relaciones que no son ni objetivas ni fijas, sino que se trata de *constructos* dirigidos por una perspectiva personal. De ese modo, podríamos decir que hay un Universo mediático, del cual cada sujeto hace una praxis particular, la cual constituiría su propio Paisaje Mediático. En consecuencia, el *locus* final del paisaje es el sujeto

agente, quien lo construye y vive “como resultado de su propia interpretación y sentido de lo que estos paisajes tienen para ofrecer” (Appadurai 47).

En síntesis, el Paisaje Mediático, tal como lo concibe Appadurai, constituye un constructo individual, articulado a partir de la experiencia de recepción de un cruce complejo e interconectado de un corpus de imágenes, narraciones y paisajes étnicos, entregados mediante impresos, carteles, celuloide y pantallas electrónicas. Asimismo, desde la particularidad de cada Paisaje Mediático, veremos que este impulsa una praxis del sujeto, puesto que modula conductas, gestos y retóricas constitutivas de subjetividad, es decir, determina y da forma a deseos, autopercepciones e imaginarios del sujeto en el que se cruzan imágenes, iconos, narraciones, etc.

Coherentemente con lo anterior, diremos que el Paisaje Mediático conforma parte de la biografía de un sujeto, y en tanto tal, este funcionaría como núcleo fundamental de la narración de *Gay Gigante*.

De ese modo, la autobiografía expone también el *mediascape* de su autor, de manera que el libro se constituye como un objeto estético transmedial. Es decir, como un artefacto que se estructura a partir de un intercambio amplio y nómada de una multiplicidad de posibilidades mediales (cf De Toro, *Reflexiones* 129), ya sea las tradicionales (radio, TV, cine) o entre medios “no-textuales y no-lingüísticos como los gestuales, pictóricos, etc” (129), los cuales, a su vez, convergen superando la simple agrupación, o superposición de medios, tratándose más bien de un proceso o una estrategia que “no induce a una síntesis de elementos mediales, sino a un proceso disonante y con una alta tensión” (De Toro, *Frida* 104). De ese modo, diremos que se trata de un producto que invita a un “diálogo desjerarquizado, abierto y nómada que hace confluir diversas identidades y culturas en una interacción dinámica” (103).

Lo anterior se traduce en la convergencia de múltiples pantallas, ya sea de teléfonos celulares, TV, juegos de Atari, o de computadores nuevos y antiguos, cruzadas también con la construcción de escenas de películas (p.e. *Interstellar*), series de TV (p.e. *Sex and the city*), además de letras de diferentes canciones.

Todas estas estructuras, portando su codificación de procedencia, nos entregan o construyen nuevas y distintas informaciones.

Asimismo, la construcción del personaje Gay Gigante se articula, desde su génesis, como una narración transmedial, entendida esta como “una particular forma narrativa que se expande a través de diferentes sistemas de significación (verbal, icónico, audiovisual, interactivo, etc.) y medios (cine, cómic, televisión, videojuegos, teatro, etc.)” (Scolari). De esa manera, veremos que el nacimiento del personaje es bastante más antiguo que el texto de su narrativa dibujada. En primer lugar, surge como un ejercicio de dibujo que Ebensperger se propuso hacer a diario, para no dejar de lado la ilustración creativa, al tiempo que trabajaba como diseñador. Luego, fue el seudónimo que eligió para conducir el programa radial *Ciudad cola* (Súbela Radio), espacio en el que, junto a Camila Gutiérrez (*Joven y Alocada*) y en clave de humor (y cola), presentaban y comentaban experiencias. Desde ambos lugares, el personaje se constituyó como una autofiguración, imagen de sí mismo, transformada en protagonista de múltiples viñetas, con las que el autor/personaje se instaló en las redes sociales y en la página web de Ebensperger, donde, a través de sus dibujos, mediatiza experiencias y contextos.

En ese sentido, veremos que cada medio cuenta un aspecto distinto del personaje, de manera que se cumplen las especificidades de la narración transmedia, la cual se basa en expandir la información y, por tanto, la historia del sujeto o personaje. En ese sentido, cada medio cuenta desde su especificidad, puesto que, como lo propone Jenkins, “each medium does what it does best -so that a story might be introduced in a film, expanded through television, novels, and comics, and its world might be explored and experienced through game play”.

La articulación de la narración gráfica de Gay Gigante surge, entonces, como un eslabón de esa secuencia de movimientos (que ahora analizamos como objeto en sí), cuya especificidad es dar un relato al nacimiento de la autofiguración de Ebensperger, construyéndose así el discurso autobiográfico de Gay Gigante/Gabriel Ebensperger.

En este marco, quisiera diferenciar lo que estamos definiendo como *objeto estético transmedial*, el cual se articula a partir de la convergencia de diversos medios de expresión, comunicación o fragmentos de estos, construyendo una obra de velocidades y desplazamientos variables que, siendo un todo, se basa en la complejidad de una multiplicidad de fragmentos en tensión, de una *narración transmedial*, la cual se compone desde un conjunto y cruce de medios, que a la vez deben comprenderse en sí mismos: “each franchise entry”, dice Jenkins, “needs to be self-contained enough to enable autonomous consumption. That is, you don’t need to have seen the film to enjoy the game and vice-versa”. Observamos, entonces, que *Gay Gigante*, en tanto sistema, nos permitiría hablar de una narración transmedial^{iv}, mientras que su autobiografía gráfica nos presenta un objeto transmedial, sentido que nos interesa profundizar aquí.

Especificidades de una autobiografía gráfica

En términos generales, la autobiografía gráfica, en relación a lo que entenderíamos como autobiografía tradicional, cuestiona y ensancha sus fronteras, ello “mediante la negociación de diversas técnicas narrativas, la experimentación con el género y el planteamiento de cuestiones cada vez más complejas acerca de la autorrepresentación” (Davis 287).

Concordando con lo anterior, Álvaro Bisama sostiene que “pocos géneros son más propicios para la autobiografía que la historieta, quizás por el hecho de que el yo existe por medio de la máscara: se libera gracias a la ficción que es un avatar de la propia vida”. Asimismo, Bart Beaty y Rocío Davis plantean que la narración gráfica es privilegiada en tanto que se afirma desde la visualidad de su trazo, y de la configuración de sus dibujos. En efecto, *Gay Gigante* se presenta como un libro rosado y de tipografía manuscrita e infantil, elementos fundamentales de la puesta en escena que es el texto. La materialidad del libro es una estrategia más para instalar y abrir su voz, la cual opera desde la visualidad.

Del mismo modo, diremos que la tendencia contemporánea de la autobiografía, desde lo que plantea Ana Casas, deviene de la búsqueda de “cauce de libertad a través del cual comunicar los deseos, las frustraciones y los anhelos fundamentales” (10). De ese modo, leemos principalmente autoconstrucciones de sujetos que ocupan un lugar indeterminado en los registros históricos, ya sea por su condición de género o de transculturados, todo ello en la ilusión de que mediante la escritura de su historia podrán describir formas particulares de pertenencia y conocimiento (Davis 290). Es así que diremos que la autobiografía “se construye siempre con el objeto de explicar una circunstancia presente –la narración del ‘entonces’ se organiza y matiza a través de la realidad del ‘ahora’” (Davis 291). En ese contexto, Davis acude al concepto de “autobiografía de la niñez”, que definido por Richard N. Coe sindicada la construcción progresiva de un yo pre-adulto, lo más cercano del principio posible, “hasta que este haya adquirido conciencia total del yo como entidad” (Beatty 281). Esta conciencia, a su vez, determina un carácter metaliterario, puesto que escenifica la praxis artística de quien reconstruye su experiencia, determinando un relato que apunta a mostrar su identidad, también como artista.

La noción de autobiografía gráfica y de la niñez se corresponde con lo que es *Gay Gigante*, en tanto que el autor vuelve a su niñez para contar cómo se ha construido su miedo y cómo ha gestionado su supervivencia hasta transformarse en la subjetividad que ahora escribe y dibuja, de manera que hay un yo pre-adulto que se muestra en pos de montar el camino que lo llevó a ser quien es ahora. Es así que la narración se abre con la pregunta “¿Has tenido el presentimiento de que, aunque quieras, nunca pasarás desapercibido?” (20). A partir de esta interrogante, *Gay Gigante* se remontará a escenas de su pasado, “me pasó a los cuatro en Kinder” (25), para llegar a un momento cúlmine en el que, a modo de revelación, se descubre, efectivamente como un otro, no solo distinto, sino que llamativo: “Hasta que un día me pasó mirando una foto... mía (...) Oh qué Gay y qué gigante (...) (un gay que no se puede esconder)” (34). Así nos hemos instalado en el punto en el que nace el reconocimiento como *Gay Gigante*.

Del mismo modo, *Gay Gigante* se muestra desde la praxis artística, ya sea sentado, trabajando frente a un computador, o dejando rastros de la autoconciencia de la escritura, que leemos, por ejemplo, en el gesto de dejar una palabra mal escrita, para luego arrepentirse: “despedida final de Meredith Grey y Cristina Yang. Despedida de mertina” (68), “¡‘Mertina’! :-)” (71). Sabemos que debe decir ‘Mentira’, y el sujeto ha dejado el espacio para que lo notemos, a la vez que lo conozcamos como sujeto productor, que también comete errores.

Otra especificidad de la autobiografía dibujada de la niñez, sería que esta se condice con la estrategia de construcción de recuerdos de infancia. En aquel proceso, explica Davis, se ponen de relieve detalles menores o mínimos, los cuales se vuelven trascendentes. Esta operación, Davis la homologa con lo que Scott McCloud denominó “amplificación por medio de la simplificación”.

El dibujante norteamericano describió que la construcción de la caricatura implica una abstracción de la imagen real o realista, la cual no conlleva tanto una simplificación sino que es más bien una manera de resaltar detalles. “Al descomponer una imagen a su significado esencial, el dibujante puede amplificar dicho significado de una manera que no está al alcance del dibujo realista” (McCloud 30).

En coherencia con lo anterior, la autobiografía de la niñez es también una “aparente simplificación [que] es en realidad una compleja pero útil estrategia para la representación de sucesos y puntos de vista que podrían ser difíciles de comunicar únicamente por medio de las palabras” (Davis 295). Desde esa correspondencia de estrategias, Davis recalca la pertinencia de la escritura gráfica de una autobiografía de la niñez.

Así, esta última nos invita a

La indagación simbólica de artefactos específicos de pormenores sensoriales como el sabor de una comida determinada o el olor del hogar de la infancia, breves conversaciones o episodios que resuenan emocionalmente en la memoria del autor [...] son esos detalles o eventos los que confieren significado al conjunto. (Davis 296)

En el caso de *Gay Gigante*, diremos que tanto los fragmentos de su Paisaje Mediático como sus experiencias de espectador operan como artefactos de pormenores sensoriales, mediante los cuales se construye su memoria autobiográfica. Desde esa noción, diremos que la puesta en función del *mediascape*, en tanto núcleo de subjetividad, se trama a partir de la performativización de éste, es decir, extremándose la cita o la referencia, el repertorio mediático se pone en la narración a partir de su corporalización, es decir, mediante la escenificación de la materialidad corporal que este comporta (De Toro, *Dispositivos* 57). Desde esta perspectiva, se trataría de una autobiografía que se concreta desde la espectacularización, en el sentido que esta re-presenta, vale decir, vuelve a presentar. Así, diremos que el Paisaje Mediático está re-presentado, volviéndonos a mostrar en su dimensión corporal, a partir de la escenificación que opera en *Gay Gigante*.

Al mismo tiempo, aquella estrategia de imbricación en el Paisaje Mediático, nos evidencia que este funciona como un conjunto de acciones y prácticas corporales que “tienen sus propios códigos, su propia lógica, sus formas propias de autorreproducirse” (Taylor 18). El cúmulo de prácticas corporeizadas, según Taylor, conformaría lo que ella denominó como “Repertorio”, esto es

una memoria corporal: performances, gestos, oralidad, movimiento, danza, canto y, en suma, todos aquellos actos pensados generalmente como un saber efímero y no reproducible [...] etimológicamente ‘un tesoro’, ‘un inventario’, que también permite la agencia individual. (Taylor 56)

El Repertorio sería la contracara de una memoria de Archivo, entendida ésta como el rastro de lo ya ocurrido, preservado “a través de fotos, documentos, textos literarios, cartas, restos arqueológicos, huesos, videos, disquetes, es decir, todos aquellos movimientos resistentes al cambio” (Taylor 153). A partir de esta conceptualización, Taylor es clara en señalar que no se trata de una relación binaria, puesto que “los modos de almacenar y transmitir conocimiento son muchos y están muy mezclados” (59). De ese modo, lo archivístico y el Repertorio trabajan juntos, las cosas salen y entran de uno y otro, tal como lo vemos en las manifestaciones de las madres de la Plaza de Mayo, donde las

fotografías (material de archivo) son performadas (escenificadas) en el espacio público, visibilizando con ello las formas de violencia (59).

La dualidad que describe Taylor se constituye también en el registro que construye el Paisaje Mediático, en tanto que este es una memoria de Archivo que contiene el registro del Repertorio. Esta relación se sintetizaría en que el video de una performance es parte del Archivo, y lo que allí se presenta es parte del Repertorio (57).

Podríamos decir entonces que el *mediascape* funciona como un Archivo de Repertorios, cuyas escenificaciones operan como una serie de prácticas restauradas del cotidiano, y que, con la re-escenificación de ellas, se per-forma “un dinámico repertorio [...] un actuar que interpreta y busca, siempre lleno de agencia y de producción” (De Munter 13). De modo que, en la puesta en escena que encontramos en las páginas de *Gay Gigante*, se contiene la agencia y producción de sentidos del sujeto, en pos de narrarse y explicarse a sí mismo. Para completar esos sentidos, es necesario concurrir a las fuentes de esos Repertorios, es decir, a su emisión desde el *mediascape*, operación que haremos a continuación.

Frida Kahlo y la síntesis de la operación fundamental de Gay Gigante

Tal como lo indica el subtítulo de la narración gráfica, asistimos a ver “una historia sobre el miedo”. Este miedo se significará a partir de la cita a Frida Kahlo que sirve como epígrafe a la narración: “Yo solía pensar que era la persona más extraña del mundo [...] yo estoy aquí soy tan extraña como tú”. Junto a esta leyenda, se presenta un dibujo de la imagen de Kahlo. Este gesto, a su vez, nos entregará una clave de entrada a la operación que Ebensperger ha hecho con su propia figura, en tanto que se corresponde a lo hecho por Kahlo en su arte.

En la introducción a *El diario de Frida Kahlo. Un íntimo retrato*, Carlos Fuentes sostiene que “Frida se vio, se pintó; y se pintó porque se sentía sola y porque era el sujeto que mejor conocía” (10). De ahí que, tal como indica Alfonso de

Toro, usara “su propio cuerpo como objeto artístico en su vida cotidiana y en sus intervenciones en la vida pública” (*Nuevas* 11), siendo así “una de las primeras personalidades artísticas que se mediatiza en forma absoluta, ya sea en su Diario, en su pintura o en las fotografías o eventos sociales. Es un concepto vida-arte-cuerpo, arte-cuerpo-vida. Kahlo es siempre su propio medio, artefacto, presentación y producto” (11).

Si Frida, entonces, tomó como dispositivos las vestimentas mexicanas y tehuanas, Gay Gigante hizo lo propio desde su Paisaje Mediático, performativizando (re-corporeizando) las prácticas inscritas en esos archivos, asumiendo, subvirtiendo o cuestionando sus significaciones y contextos. Esta vuelta sobre sí la observaremos concentrada gráficamente en el dibujo de la página 72, en el cual podemos ver al sujeto sentado sobre su cama, su pieza, su espacio, vestido tan solo con ropa interior y vuelto sobre sí mismo, mirando su cuerpo. Arriba leemos “A veces me pongo súper existencial, como cuando vi *Her* de Spike Jonze (Spike, te amo)”. Además, de fondo encontramos un cartel que dice “I want to believe”, gráfica *The X file*^v. Esa página por tanto concentra una síntesis de la operación de Gay Gigante, en tanto que converge el yo cuerpo y su *mediascape*.

René Ceballos, por su parte, sostiene que las pinturas de Kahlo “pueden entenderse como *trazos y trozos* de una representación femenina mexicana alternativa que quiere acabar con la tradición de representar el cuerpo femenino como elemento bello, perfecto e inherente a la naturaleza” (Ceballos 115). Esta idea la homologamos también al trabajo de Ebersperger, en la medida que su cuerpo es dibujado en tanto corporalidad despojada de perfección, de modo que lo veremos desnudo, de espalda y frente al espejo. Esta escena se contrapone a la perfección con la que se figuran los cuerpos masculinos de la imaginería mediática, tales como el agente Cobra^{vi}, la imagen de Chris Pratt^{vii} o la de David Duchovny, concebidos además como su objeto sexual.

Igualmente, el cuerpo se mostrará en un sentido casi biológico, puesto que presenta en un primer plano el dibujo de los órganos reproductivos, para explicarnos cómo fue su educación sexual. En esa operación, se produce la

desmitificación del deseo sexual/erótico, presentado solo como una función corporal. Siguiendo ese sentido, veremos el terror a las enfermedades de transmisión sexual, todo ello ligado también a una imagen del corazón como órgano que se debe proteger, “condón arriba y condón abajo”, concentrando así la emoción con la corporalidad.

Por otra parte, el dibujo de Frida se acompaña con la aclaración “no calcado de google”, a la vez que le asigna un discurso que reza, “Si me estampan en una polera más... juro que resucito zombie y me los chingo”. En ese sentido, se inaugura la narración con un primer movimiento de puesta en escena de símbolos culturales, yendo más allá de los que subsisten en google. Aquel buscador, a su vez, funciona como un universo de referentes, es decir, el Macro Archivo de todos los Repertorios, espacio del encuentro concreto de un panorama mediático y que, a su vez, contiene todas las performance que han fijado la cultura. Entonces bien, si Frida Kahlo se ha transformado en la Frida de Google, ahora es asumida como propia en tanto ícono de la extrañeza. Todo ello a partir de un trazo que juega a ser infantil y en una paleta de tonos rosados, único color del libro. De la misma manera, escribe la amenaza de volver como zombie, haciendo el guiño a las películas de terror que inundan las pantallas y que dan la posibilidad de volver de la muerte.

Sentidos desde su soporte

En coherencia con la especificidad de ser gráfica, veremos que el objeto libro que es *Gay Gigante* construye significaciones desde su materialidad, en tanto que plantea un juego de doble portada. En efecto, el libro tiene una portada oficial: la de *Gay Gigante*, y otra, plegada en el reverso de la primera, que se describe como una “portada familiar para lectura en lugares heteronormados. Sea considerado y pase desapercibido”.

En aquella portada alternativa, observamos a *Gay Gigante* como parte de la tapa de la revista *Yaneros*^{viii}, presentada por el “El libro Cowboy”. Se trata,

obviamente, de una escenificación guionizada por el género western (en cine o cómic), el cual se caracteriza por el derroche de virilidad, en el que el hombre “debe ser muy masculino, valiente y estoico” (Sánchez y Muñoz); a la vez que en nombre de esas características se exagera la violencia. De esa manera. “es frecuente que el cuerpo masculino, principalmente del varón blanco, sea un vehículo de exhibición de musculatura, proeza física y rudeza tenaz” (Sánchez y Muñoz). En ese contexto, Gay está vestido con la indumentaria del vaquero, restaurando la pose que fraguó el western, es decir, la del vaquero con su sombrero, su barba, y el revólver en mano, apuntando hacia el frente. Se trata, como vemos, de una actuación de lo que “es” ser hombre. Este estereotipo, a su vez, es desmontado desde los colores rosados^{ix} con los que se dibuja, así como también con la leyenda que reza abajo de su imagen, “La venganza del raro”, mostrando que el protagonista es el disidente de la normalidad (y normativización) masculina.

En ese sentido, partiendo del objeto libro, se hace el gesto de visibilizar y desarticular la violencia cultural que opera en la producción mediática. Entenderemos como violencia cultural, según Johan Galtung, “cualquier aspecto de una cultura susceptible de ser usado para legitimar la violencia directa” (48), a la vez que violencia directa corresponde al *acontecimiento* mismo de ella. El golpe. De ese modo, una arista de lo que se nos muestra a través de esta autobiografía es de qué manera los medios han legitimado los golpes y burlas que él recibió por no adecuarse a los cánones que ellos dictan. Los ejemplos de violencia cultural se irán repitiendo a lo largo del texto. Así lo veremos en el niño que es apedreado por imitar a la cantante mexicana Yuri, o marginado por no jugar fútbol o por preferir Alanis Morissette antes que a *Red Hot Chili Peppers*.

Volviendo al juego de la doble portada, diremos que es una culminación de la marginación en tanto que significa el miedo a ser descubierto como disidente, operando también como la máscara que él mismo intentó ponerse, pero que, al ser también rosada, deja traslucir la voz y cuerpo de quien escribe. Es una máscara que oculta y al mismo tiempo revela a quien esconde.

La mediateca de Gay Gigante: principales hitos de su Paisaje Mediático

Centrados ya en el relato de la autobiografía de la niñez, veremos la imagen del niño cantando Raffaella Carrá en el auto, así como la del bebé bailando frente a la TV, mientras se transmite el baile de Carrá en el Festival de Viña. Estas escenas, mediante la performativización de un fragmento de Repertorio, funcionan como núcleos de memoria, que al mismo tiempo trazan la subjetividad en la que se está instalando. Son, por tanto, artefactos de pormenores sensoriales, nodos significativos que nos ayudan a entender la configuración de su subjetividad y diferencia, la cual, paradójicamente se encuentra ya estereotipada.

Como sostienen D'Amore y López, la mirada Gay mantiene como horizonte un "exceso de mujer, un estallido de femineidad, un festival de mohínes y delicadezas que dibujan la fantasía de fémina (o la fémina de fantasía)", lo cual, según José Amícola, se basaría en una necesidad de impugnación de la "imposición que la sociedad coloca sobre la sexualidad" (53), para lo cual utilizan un "espejo distorsionante de la supuesta esencia de lo femenino" (Amícola 52). Así, desde la asunción de las performance de lo femenino, se oponen también "a las reglas del juego heterosexuales, una estratagema en contra de la seriedad épica masculina" (60).

Desde la mirada que proponen D'Amore y López, veremos que Carrá se construye como ícono de una comunidad homosexual masculina, puesto que la diva italiana congrega una dosis enlatada de deslumbramiento, y exacerbación de la femineidad, la cual en los años '70, redefinió para siempre la noción de performance, creando con ellas "un carnaval de emociones difíciles de contener o moderar" (D'Amore y López 133).

Las escenas de la autobiografía articulan, por tanto, la performativización de un Repertorio que, codificado por Carrá y recodificado por la recepción de lo que D'Amore y López describen como la "cultura gay", funcionan como un artefacto que inviste semánticamente las autorrepresentaciones de Gay Gigante, mostrándonos los estereotipos y sensibilidades que construyen su infancia.

Otro nodo significativo lo encontramos en la escenificación de la serie animada *Jem and the Holograms*^x, la cual es reproducida desde la página 144 hasta la 152, es decir, el autor le dedica 9 páginas. La línea de hojas presenta una continuidad interna, que se hace presente desde el dibujo de la entrada musical de sus episodios. Se trata de un juego de escenificaciones que nos corrobora, además, el juego del cruce de superficies pantalla-página que hace el texto. Como punto de partida, la página 144 nos muestra al niño Gay Gigante frente a una pantalla de televisor que reproduce la primera imagen de la entrada de *Jem*. Luego, en la siguiente página, la pantalla ya no está, sino que directamente nos enfrentamos al capítulo que era visto por el niño Gay Gigante. La reproducción de *Jem*, a su vez, es solo puesta en escena, en tanto que vemos a las cantantes sobre el escenario desarrollando su espectáculo, al tiempo que es representación también de la presentación que podíamos ver en el televisor de los años '80.

De esa manera, como lectores, nos hemos compenetrado con la experiencia del niño espectador, quien vuelve a aparecer en la página 153, en la pose de admiración y embotamiento frente a la experiencia estética que acaba de pasar por él. Al hacerse presente esta experiencia, se nos configura uno de los espacios de la infancia que fraguaron sus sentidos y percepciones estéticas. Es, de cierta forma, una trama de la praxis artística, puesto que como él mismo señala es el principal hito de su infancia.

D'Amore y López, por su parte, han clasificado *Jem and the Holograms* como una "verdadera lección de travestismo para niños y niñas de todo el globo", puesto que se trata de la historia de Jérrica Benton, dueña de una empresa discográfica, que se transfigura en su alter ego: *Jem*, una cantante de pelo rosado y aros de estrella, líder de una banda de música. Todo el entorno musical-rockero de la serie se articula además desde el artificio de la feminidad, lo cual se corresponde con lo que ya describimos con Carrá.

Otra especificidad de la serie reside en que el alter ego, *Jem*, es, "en realidad", un holograma producido por una computadora de Inteligencia Artificial, que además de ser una voz, tiene un rostro, parte fundamental de la pantalla de esta

especie de computador gigante. La máquina en cuestión recibe el nombre de Synergy y su principal capacidad es la de producir estas imágenes. Desde la constitución de esa trama, veremos que se hace un guiño a la “realización de las imágenes”, dando cuenta que lo virtual está en un mismo nivel de lo real, ello en tanto que, por ejemplo, el novio de Jérrica está también enamorado de Jem (sin saber que ella es una imagen) y el abatido hombre no sabe por cuál de las dos decidirse. Así, lo que podemos observar es que la serie maneja una concepción de “virtualidad real”, vale decir de

un sistema en el que la misma realidad (o la existencia material/simbólica de la gente) es capturada por completo, sumergida de lleno en un escenario de imágenes virtuales, en el mundo de hacer creer, en el que las apariencias no están sólo en la pantalla a través de la cual se comunica la experiencia, sino que se convierten en la experiencia. (Castells 47)

Este “virtual real” se correspondería con el estadio de *Simulación* descrito por Baudrillard, quien postulaba que asistimos a una cultura producida por “los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal” (*Cultura* 5). Ello invierte la continuidad entre territorio-mapa, y así la representación es antecesora del territorio, el que también se ha diluido. “No se trata ya de imitación ni de reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real” (7). La lectura de Baudrillard, sin embargo, comporta un sino de lo trágico, puesto que “estamos más bien en una simulación vergonzante, repetitiva, depresiva. “El arte es un simulacro [...], pero un simulacro que tenía el poder de la ilusión. Nuestra simulación por el contrario ya no vive sino del vértigo de los modelos, lo cual es enteramente diferente” (*La simulación* 20).

El pensador brasileño Arlindo Machado, entrando en esta discusión, sostiene que resulta mucho más productiva la visión de Deleuze, quien, al estudiar el platonismo, dice que la inversión de lo platónico consiste en “mostrar los simulacros, afirmar sus derechos entre los iconos o las copias” (263), ello desde la idea que “el simulacro no es una copia degradada; oculta una potencia positiva que niega el original, la copia, el modelo y la reproducción. [...] en el simulacro, ninguna puede ser asignada como original, ninguna como copia” (263). Así, el simulacro rompería con los modelos y copias instalando un desorden creador.

Tal como lo explica Lionel Souquet, se trataría de que detrás de cada máscara, hay otra máscara, “detrás de cada caverna, otra caverna más profunda, más vasta, más rica” (247).

Machado, entonces, planteará que los mensajes que circulan en la trama del Paisaje Mediático, se constituirían como formas de escritura con las cuales es posible dialogar en los sentidos, por ejemplo, del arte pop (10), combatiéndose de esa manera la concepción de los “profetas del apocalipsis” (Baudrillard y sus discípulos) que “sólo consiguen ver en los medios masivos un apocalipsis semejante al escenificado por Hollywood en filmes de fantasía como *Blade Runner* o *Matriz*” (10).

Tal como lo pudimos ir concluyendo, en *Jem and the Holograms* subyace la dimensión productiva y creativa del virtual real, la cual se corresponde completamente con la dimensión que modula Ebersperger/Gay Gigante en su obra, asumiéndose, por tanto, la misma valoración que describe Machado. Así, su propia autobiografía funciona como una máquina productora de imágenes en las que lo biográfico se superpone con las producciones de diversas pantallas, de sí mismo en distintas presentaciones, constituido desde diferentes poses.

De acuerdo a ello, veremos que la solución al miedo en el que vive Gay Gigante, encuentra su vuelta y sanación en una visita de su yo del futuro, a su yo del pasado, en un guiño evidente a *Back to the future* (1985), en tanto que el medio de transporte es el auto viejo arreglado para el viaje, y el señor “nonagenario” del futuro usa las mismas zapatillas *Nike* (ícono de futuro) que en su momento usó Marty McFly. En la escena de *Gay Gigante*, además, el anciano le da el consejo “Él podrá ser muy soñado... pero no es el sol. Tú lo eres. ¡Sabiduría de Cristina Yang!” (248). Se trata de una cita del personaje interpretado por Sandra Oh, mejor amiga de Grace, en *Grace’s Anatomy*, y que se ha construido culturalmente como la consejera por antonomasia: mujer fuerte y sabia. Observamos entonces cómo opera el virtual real, ampliándose el horizonte de referentes y el juego de recepciones y mediaciones en la subjetividad del sujeto que construye su historia. Esta escena, además, nos invita al Paisaje Mediático de Gay Gigante, a fin de completar sus sentidos y significaciones existenciales.

Así, hemos observado que la autobiografía gráfica *Gay Gigante* se constituye como un espacio transmedial, que a su vez decanta en un “virtual real”, dando cuenta que pantallas e imágenes son constitutivas del sujeto contemporáneo, el cual figuraremos más bien como un espectador, que “viene a reemplazar al tradicional letrado latinoamericano: ve series de televisión y películas norteamericanas, no lee libros [...] y está muy interesado en la tecnología” (De los Ríos 35). Se trata también de un espectador activo, un sujeto agente, que no solo ‘consume el producto’ sino que lo procesa y convierte en un recurso propio para tejer (se).

En coherencia con lo anterior, diremos nuevamente que esta autobiografía pone en función y re-es escenifica el Repertorio del Archivo que articula el *mediascape*, mostrándonos de qué manera este funciona como un núcleo de percepciones sensoriales, núcleos de memoria y subjetividad. Todo ello, a su vez, nos ha hecho repensar los fragmentos del Repertorio que se han traído hasta el texto, a fin de comprender las significaciones que ellos comportan, y así poder entender los sentidos que modulan la subjetividad de su autor/personaje.

Al mismo tiempo, desde la configuración de estos núcleos de memoria, podríamos dar cuenta de que uno de los roles que jugaría el Repertorio del Paisaje Mediático en el saber cultural radica en mostrarnos otra perspectiva de memoria en la que se entretajan, al igual como lo vimos en *Gay Gigante*, “espacios y tiempos, experiencias y testimonios” (De Munter 11).

Bibliografía

Amícola, José. *Camp y Posvanguardia: manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós, 2000. Impreso.

Appadurai, Arjun. *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires-Montevideo: Trilce-FCE, 2001. Impreso.

Baudrillard, Jean. *Cultura y Simulacro*. Barcelona: Kairos, 1978. Impreso.

Ramírez, Constanza. “Subjetividad Transmedia: Autobiografía gráfica y Paisaje Mediático en *Gay Gigante* de Gabriel Ebensperger”. *Revista Laboratorio N°18* (Julio 2018). Web

--- "La simulación en el arte". *U-ABC Teoría*. 20 de marzo de 2005. Web. 5 de marzo de 2018.

Beaty, Bart. "La autenticidad de la autobiografía". *La novela gráfica. Poéticas y modelos narrativos*. Comp. J. Trabado. Madrid: Arco/Libros, 2013. 243-286. Impreso.

Bisama, Álvaro. "El Yo quebrado". *Revista Santiago*. 26 de Julio de 2016. Web. 5 de marzo de 2018.

Casas, Ana María (Ed.). *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid: Iberoamericana, 2014. Impreso.

Castells, Manuel. "La cultura de la virtualidad real: la integración de la comunicación electrónica, el fin de la audiencia de masas y el desarrollo de las redes interactivas". *La sociedad red*. Vol. 1. (La era de la información: economía, sociedad y cultura) Madrid: Alianza, 1997. Impreso.

Ceballos, René. "Frida Kahlo: Identidad incorporada". *Frida Kahlo 'revisitada'. Estrategias transmediales, transculturales, transpicturales*. Ed. Ceballos, René y A. De Toro. Hildesheim: Olms, 2014, 115 – 126. Impreso.

Corona Rodríguez, J. M. "¿Cuándo es transmedia?: discusiones sobre lo transmedia(l) de las narrativas" *Icono 14*, volumen (14), 2016 pp. 30-48.

D'Amore, Ignacio y Mariano López. *Enciclopedia Gay*. Buenos Aires: Sudamericana, 2012. (e-book)

Davis, Rocío. "El cómic y las autobiografías de la niñez. Leer a Marjane Satrapi y Lynda Barry". *La novela gráfica. Poéticas y modelos narrativos*. Comp. J. Trabado. Madrid: Arco/Libros, 2013. 288-316. Impreso.

Deleuze, Gilles: *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 1994. Impreso.

De los Ríos, Valeria. *Espectros de luz. Tecnologías visuales en la literatura latinoamericana*. Santiago: Cuarto Propio, 2011. Impreso.

Ebensperger, Gabriel. *Gay gigante. Una historia sobre el miedo*. México: Tusquets, 2016. Impreso.

Fernández Porta, Eloy. *After pop: La literatura de la implosión mediática*.

Barcelona: Anagrama, 2010. Impreso.

Fuentes, Carlos. "Introducción". *El diario de Frida Kahlo. Un íntimo retrato*. México: La vaca independiente, 1995. 7 – 24. Impreso.

Galtung, Johan. *Violencia Cultural*. Gernika-Lumo: Ed. Gernika Gogoratz. Centro de Investigación por la Paz, 1990. Impreso.

Jenkins, Henry. "Transmedia storytelling. Moving characters from books to films to video games can make them stronger and more compelling". *Technology Review* (2003). Web.

Machado, Arlindo. *El Paisaje mediático*. Buenos Aires: U. de Buenos Aires, 2000. Impreso.

McCloud, Scott. *Entender el cómic: el arte invisible*. Trad. Enrique Abulí. Bilbao: Astiberri, 1995. Impreso.

Munter, Koen de. "Presentación". Diana Taylor. *El Archivo y El Repertorio*. Santiago de Chile: Ediciones U. Alberto Hurtado, 2015, 11 – 16. Impreso.

Sánchez Maldonado, Miguel y Brenda Azucena Muñoz. "Jerarquía de la masculinidad y su representación audiovisual en la serie Parks and Recreation." *The Free Library*, 1 de julio 2016. Web. 5 de marzo 2018.

Scolari, Carlos Alberto. *Narrativas transmedia: Cuando todos los medios cuentan*. Grupo Planeta, 2013. Kindle file.

Souquet, Lionel. "Una autoficción 'espectacular': Pedro Lemebel y Fernando Vallejo". *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Ed. A. M Casas. Madrid: Iberoamericana, 2014, 247-268. Impreso.

Taylor, Diana. *El Archivo y El Repertorio*. Santiago de Chile: Ediciones U. Alberto Hurtado, 2015. Impreso.

Toro, Alfonso de. "Frida Kahlo y las vanguardias europeas: Transpictorialidad – Transmedialidad". *Aisthesis*. 43 (2008): 101-131. Impreso.

--- "Las 'nuevas Meninas' o 'Bienvenido Foucault'. 'Performance' - 'Escenificación'- 'Transmedialidad' – 'Percepción'. Frida Kahlo: Diario - Fotografía – Pintura. En *Frida Kahlo 'revisitada'. Estrategias transmediales*,

transculturales, transpicturales. R. Ceballos y A. de Toro eds. Hildesheim: Olms, 2014, 67 – 90.

--- “Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual en las ciencias del teatro en el contexto de una teoría postmoderna y postcolonial de la ‘hibridez’ e ‘inter-medialidad’”. *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual. Hibridez – Medialidad – Cuerpo*. Ed. A. de Toro. Frankfurt am Mainz: Vervuert Verlag P. 105-159. Impreso.

--- “Dispositivos transmediales, representación y anti-representación. Frida Kahlo: transpictorialidad- transmedialidad”. *Comunicación 5* (2007). 23 – 65. Impreso.

ⁱ Este artículo es parte del proyecto de investigación posdoctoral “Escenificaciones del paisaje mediático en la producción artística del Conosur Americano (2000 - 2016)”, llevada a cabo en el CIIAL, de la U. de Leipzig.

ⁱⁱ Doctora en Literatura por la PUC, Chile y Dra. Phil por la Universidad de Leipzig, Alemania, grados alcanzados gracias al soporte de Becas Conicyt, Chile y DAAD. Actualmente, gracias a la beca de posdoctorado en el extranjero de Becas Chile, se encuentra realizando un proyecto de Habilitación en la Universidad de Leipzig. El tema central de esta investigación radica en las estrategias de escenificación (mediación y remediación) del mediascape en las producciones artísticas del siglo XXI en Chile, Uruguay y Argentina. En conjunto con el proyecto de investigación, la Dra. Ramírez es parte del cuerpo docente del Instituto de Románicas de la Universidad de Leipzig.

ⁱⁱⁱ El nombre de *mediascape* puede resultar genérico, en tanto describe también “la esfera social a la par de la política o la economía, con autonomía capaz de influir en los procesos de interacción a nivel social” (Corona 32). En ese sentido, podría funcionar también como un sinónimo de “ecología mediática” (cf. Ídem.). En coherencia con ello, Eloy Fernández Porta describe *mediascape* como “el conjunto de iconos y representaciones tecnológicamente producidas que constituyen la esfera del consumo y la información” (61), o bien, Arlindo Machado (como se verá más adelante) lo utiliza como nombre del libro que agrupa su conjunto de ensayos sobre las complejidades de los medios en el contexto contemporáneo. Ninguno de ellos cita a Appadurai, lo que nos demuestra la generalidad del nombre.

Teniendo en cuenta lo anterior, sin embargo, nosotros elegimos y nos instalamos en la descripción y sentido en que lo direcciona Appadurai, puesto que el antropólogo le inscribe al concepto un núcleo ineludible de subjetividad, signada precisamente en su nombre.

^{iv} Para profundizar este tema, en las narrativas hispánicas, se recomienda principalmente, Gil-González (2012), Kunz, Marco et al (eds.) (2017), Mora (2012).

^v Serie de televisión estadounidense de ciencia ficción y misterio. Creada en 1993 por Chris Carter, la serie se centra en los casos de OVNIs (o fenómenos extraterrestres) que investigan dos agentes del FBI, protagonizada por David Duchovny y Gillian Anderson.

^{vi} *Super Agente Cobra*, anime japonés de ciencia ficción creado y dibujado por Buichi Teresawa, creado en 1978. La serie cuenta la historia del pirata espacial Cobra, quien luego de cansarse de su vida, se vuelve un ciudadano “normal”, hasta que por accidente debe empezar a escapar de su antigua vida.

^{vii} Actor norteamericano, nacido en 1979.

^{viii} Me refiero a la edición mexicana, editada por TusQuets en 2016. La versión chilena de editorial Catalonia hace el juego con la portada de la revista Turistel del año 1987. En términos de análisis, resulta más interesante la hecha para la edición mexicana.

^{ix} El color rosado fue el símbolo de la cultura Gay hasta la entrada de la bandera multicolor de los años '60. Se trata del color del triángulo con el que los soldados nazis marcaban a los homosexuales en los campos de concentración, durante la Segunda Guerra Mundial.

^x Corresponde una serie de dibujos animados de Estados Unidos creada en 1985, que se movía dentro de la aventura, la acción, el romance y la música rock, todo enmarcado dentro del ambiente musical de los años 80, su moda, estética y cultura juvenil