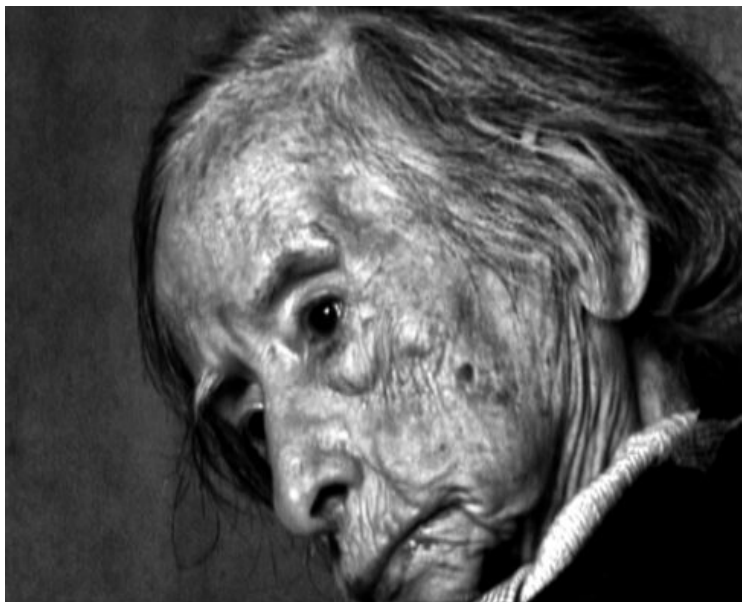


# El diari audiovisual: hibridacions fàctiques-delirants

[quaderndelesidees.press/el-diari-audiovisual-hibridacions-factiques-delirants/](http://quaderndelesidees.press/el-diari-audiovisual-hibridacions-factiques-delirants/)

March 1, 2017



Imatge: Cinco retratos de una mujer sentada. Autor: Iván Marino.

En la seva taxonomia de gèneres audiovisuals, Catherine Russell introdueix la autoetnografia (*autoethnography*) com una variant de l'escriptura autobiogràfica que accentua la implicació recíproca entre la història personal i el teixit social del narrador (Russell, 1999). En aquesta classe de relats, ens diu Russell, l'autor narra la seva biografia com si la seva identitat no fos «el jo essencial o transcendental revelat, sinó “la posada en escena de la subjectivitat”, una representació del jo com a *performance*» (pàg. 276). Des d'aquesta perspectiva, quan les modalitats d'escriptura de l'autoretrat o del diari audiovisual compleixen també aquest requisit, hom comença a parlar dels altres a través de si mateix i de si mateix a través dels altres. En la seva definició de gènere, Russell parteix de l'anàlisi dels escrits íntims de Walter Benjamin, com *Infancia en Berlín* (1982) o *Diario de Moscú* (1990). Ens permetem aturar-nos en aquestes observacions de Russell i estendre-les amb exemples propis, perquè facin de porta d'entrada al nostre tema. El *Diari de Moscú* compila les notes que Benjamin escriu durant la seva visita a la Unió Soviètica, entre el 6 de desembre de 1926 i el 31 gener de 1927. Entre els diversos motius que inspiren el seu viatge, destaca la confluència d'interessos personals (la seva relació amb Àsia Lacis), inquietuds polítiques (el seu possible ingrés al Partit Comunista) i inclinacions culturals que el porten a prendre contacte directe amb el teatre de Meyerhold i el treball dels *factògrafs*. El diari de Benjamin està conformat per una retícula de descripcions de la vida quotidiana postil·lades amb reflexions personals sobre els objectes, el paisatge urbà i les relacions humanes que s'hi amaguen. En aquesta malla de textos, Benjamin ordeix la seva «identitat literària» mentre observa fragments dispersos del món exterior que, al mateix temps, apuntalats per la seva mirada, adquireixen una nova dimensió de conjunt per als lectors. Precipitant la mirada sobre les discretes afeccions de la vida ordinària (gestos insondables, frases disfuncionals, disposicions exòtiques), Benjamin furga i ressuscita aspectes inadvertits de l'ambient, que descriu, com l'erotologia del comunisme, el nihilisme del proletariat o els disbarats del Proletkult, conformant amb aquests retalls tant una al·legoria sobre les fragilitats de l'ordre social com un mapa de les incerteses del pensament propi.



*Imatge: Un día Bravo. Autor: Iván Marino.*

En la seva anàlisi de l'estil de l'escriptura etnogràfica, James Clifford (1986) afirma que estudiar el valor al·legòric d'aquesta tipologia de relats —en termes de Barthes, estudiar la «forma del contingut»— implica centrar l'atenció en el context ideològic de les metàfores o en els patrons d'associacions del text, dels quals es desprèn el sentit connotat que representa, al cap i a la fi, la «cosmologia» de qui profereix el discurs o, en expressions més contemporànies, la seva filosofia de la història (Clifford, 1986, pàg. 100). Els orígens d'aquestes formes d'escriptura es troben a la làbil frontera que separa les inconsistències del jo i la seva projecció social, o bé, en altres paraules, allò que les persones són per a si i el que preparen de si per als altres. En aquest tipus d'escriptures autotèliques, d'intens segell personal, entra també en joc el marge d'albir que pot ostentar un discurs propi al moment d'inscriure's en una disciplina específica (per exemple, l'audiovisual) que es protegeix, d'una banda, de l'ímpetu revolucionari de l'expressió individual —del subjectivisme desmesurat— que amenaça les convencions però que, al mateix temps, reclama la innovació per mantenir-se *à la mode*. En les ciències humanes, ens diu Clifford, «la relació entre el fet i l'al·legoria [desvari] és un domini de la lluita i la disciplina institucional» (pàg. 119); així ocorre també en l'àmbit de l'audiovisual i les seves dinàmiques de renovació del llenguatge, promogudes pel poder revocatori dels nous esdeveniments sobre el present. Aquesta disputa entre expressió i convenció es troba accentuada en la tipologia d'obres autoetnogràfiques que analitzem a continuació, en la mesura que els ascendents immediats del gènere que elles traeixen (els codis del documental, les modalitats del registre antropològic, etc.) els exigeixen atènyer-se al paradigma dels «fets tal com són», com si l'audiovisual tingués l'obligació de cenyir-se a la lletra de la realitat.

### **Evocar, repensar i reescriure**

La «construcció» d'un diari succeeix generalment en espais reservats per repensar esdeveniments a través de l'escriptura, com la intimitat d'una alcova o altres llocs desafectats de presses. Signat per l'emergència de la intimitat, el diari uneix el pensament als fets en un procés tardà o immediat, endarrerit o, parafrasejant Benjamin (2008), com una citació a l'ordre del dia que persegueix la idea d'alliberar penediments, repressions o ofenses, purificant-les amb un judici provisionalment definitiu. El diari en si, en la seva dimensió material, se'ns revela com un conjunt de signes on conflueix el caràcter fàctic del real-documentat i també l'aspecte delirant del *reenactment*. Poc importa l'extensió entre el moment de les vivències i el moment de l'evocació, sobretot perquè la disposició necessària per tornar sobre els fets, per «estar despert» davant el somni en el qual ens submergeix la «vida activa», depèn de la conjuntura: Abraham Bomba, per exemple, va necessitar 40 anys per poder «repensar» com afaitava els

cabells dels seus parents a la mateixa cambra de gas on serien immediatament executats (Bomba, 1979)<sup>1</sup>. Jonas Mekas, per altra banda, va trigar el mateix temps a estructurar les seves memòries de postguerra<sup>2</sup>. El caràcter de «diari» de l'obra audiovisual de Mekas no està centrat en el registre en si, que representa les vivències en cru, sinó en l'acte de reveure i repensar els fets del registre. A diferència del mer record malenconiós, la revisió no torna exclusivament sobre el passat idealitzat sinó també sobre les interpretacions anteriors d'aquest passat per analitzar els estrats i les limitacions de l'enteniment. En els films de Mekas, les imatges d'arxiu són sempre transitades per una veu lacònica que, des del present de l'escriptura, parla sobre elles ressaltant el xoc de dos cicles recurrents que intercanvien informació entre si. Si bé les imatges són belles i banals («The images go / No tragedy, no drama / No suspens/ Just images for myself»), al mateix temps comporten la inevitable càrrega tràgica de les coses que en breu només continuaran existint paralitzades en el registre, ressaltant així la condició del cinema com a repositori d'espectres<sup>3</sup>. Des d'aquesta perspectiva, cap imatge és banal, perquè totes tanquen el drama del temps. Potser el tret més destacable de l'escriptura cinematogràfica de Mekas consisteix en l'ús peculiar de la veu com a tècnica d'indagació d'imatges. Mekas furga en les imatges repassant el que contenen i trobant, en visites redundants, objectes significatius que havien estat tapats o disgregats per la precipitació dels fets, restes d'un antic naufragi que arriben a nosaltres per desvelar-nos —parafraçant Benjamin— el secret entre generacions, un tràgic misteri que tanca iniciatives inacabades, desitjos insatisfets i promeses incomplertes, que reclamen reivindicacions a les generacions futures (Benjamin, 2008).



*Imatge: In Death's Dream Kingdom. Autor: Iván Marino.*

**David Perlov**, per altra banda, grava les escenes més destacades dels seus diaris gronxant-se en les finestres, emprant-les com a punt de suport d'un moviment pendular que oscil·la entre l'exterior i l'interior, entre l'àmbit social i l'àmbit particular de la seva vida<sup>4</sup>. Reclinat a l'ampit, Perlov desplaça primerament la càmera cap a fora per mostrar-nos les reminiscències de la guerra del Yom Kippur o l'assassinat d'Isaac Rabin a través dels vidres, i després desplaça lentament la càmera cap a dins per retratar la nua interioritat de la seva família. Des d'un punt de vista tècnic, passar a parlar d'un registre de la realitat o un altre consisteix simplement a girar el maluc, el canell o el coll que determinen, segons l'índex de torsió, el camp temàtic que s'obre davant la càmera. Els diaris audiovisuals de Perlov són «construïts» amb un mètode de treball semblant al de Mekas: filmació compulsiva d'esdeveniments quotidians, compilació de registres de la vida íntima i processament en moviola per estructurar el material en funció d'un discurs en *off* planificat a posteriori. A diferència de Mekas, Perlov presta menys atenció a la innovació formal i s'até al registre clàssic d'esdeveniments, enfocant els seus personatges a la zona central de l'enquadrament, seguint

les accions i emprant habitualment el so directe. L'un i l'altre reflexionen en llengua estrangera, circumstància que produeix un cert «estranyament» —en el sentit d'*ostranenie* de Xklovski (1994)— entre el caràcter confidencial dels significats que transmeten i el to subtilment alienat de la veu que els profereix. En els dos autors la veu en *off* compleix la funció d'atorgar, a través de fines inflexions, un cert caràcter transcendental a les petites escenes de la vida quotidiana. Perlov comenta esdeveniments mitjançant un text prosaic, fortament vinculat a l'esdevenir històric (introdueix successos i situa les accions en el seu context). Mekas subratlla els fets registrats a través d'un text preeminentment poètic (hiats típics de la versificació, figures retòriques i major opacitat de les paraules, que semblen solidificar-se en la pantalla a través de la seva pronunciació). El sistema d'indexació d'escenes imposat per Perlov en el muntatge, amb dates i divisions espaciotemporals clares, també marca una diferència amb l'estil de Mekas, que opta per una nomenclatura deliberadament intel·ligible, per ordenar la successió d'esdeveniments. Mekas sembla mofar-se de calendaris inventant un mètode propi per identificar canvis temporals, posant en evidència que el seu diari no depèn d'un sistema d'indexació astronòmica, avui alienat del destí personal dels homes. Perlov, per contra, estira el fil de la història emprant l'almanac per establir recorreguts i cronologies. Més enllà de les línies trencadisses i digressions del seu relat, Perlov procura sempre retornar als mateixos llocs, com si busqués «el punt fix del món giratori». Si bé tots dos revisiten els seus orígens (familiars allunyats, casa de la infància, llocs idealitzats), Perlov sembla fer-ho per avaluar filiacions o trets essencials de la seva identitat (l'ésser brasiler, jueu, israelià, etc.), mentre Mekas sembla fer-ho per evidenciar com aquests trets es dissolen fins a tornar-se tristament insubstancials, com si el parentiu no fos més que un seguit de rituals que, un cop abandonats, posen en evidència la debilitat dels vincles. No obstant això, per sobre de totes les diferències i similituds esmentades, els diaris audiovisuals de Perlov esglaien per mostrar que la descripció realista de la quotidianitat no està renyida amb el sublim, com evidencien determinades escenes que emulen el clímax dels moments extàtics del cinema clàssic.

George Kuchar, per la seva banda, en els *Weather diaries* introdueix la novetat de l'edició en càmera —sigui certa o no, en definitiva és la sensació que aconsegueix transmetre—<sup>5</sup>. D'aquesta manera Kuchar elimina les preparacions destinades a ometre el material deficient o a seleccionar el millor per a l'espectador i refusa, també, buscar continuïtats (correlació de moviments, eixos de mirada, proporcions de l'enquadrament) que generen una harmonia que la vida no té.



Imatge: *In Death's Dream Kingdom*. Autor: Iván Marino.

El caràcter performàtic del registre de Kuchar conjuga els dos cicles del diari (vivència i reflexió) d'una manera encara més extrema que els autors anteriors, reemplaçant el muntatge ornamental per la trivialització deliberada dels esdeveniments retratats, com si l'autor hagués de situar-se a les antípodes de la recerca de l'extraordinari i tractar amb el mateix menyspreu el realisme litúrgic del documental i el món de somnis de la ficció. Parlant malament d'ell mateix, Kuchar opera amb un mètode d'autodenigració que destrueix col·lateralment tots els sistemes de formalització institucional del discurs, aproximant-se d'aquesta manera a les modalitats de registre més desprestigiades pels defensors dels gèneres oficials (*home movies*). Kuchar treballa, encara més que Mekas i Perlov, amb els residus de la vida ordinària, atribuint al terme *residu*, a més del seu significat habitual, el sentit que li atorga Lefebvre en reflexionar sobre la vida a través del «nombre» i del «drama», el primer vinculat a l'anàlisi, la precisió i la fixesa, el segon associat a les circumstàncies irreductibles del sofriment, el pas del temps, la mort o —hi afegim nosaltres— el caràcter plenament insignificant de les coses. Sobre les deixalles, Lefebvre ens diu: «El científicista declara que el residu no té interès. Pedanteria ridícula: s'oculta l'horitzó. Aquest “residu” és el que la ciència conquereix, el coneixement del matí. Si el residu no és infinit i infinitament preciós, ¿què farà el savi?» (Lefebvre, 1972, pàg. 32). Kuchar entra en els confins de la vida domèstica, treballant sobre el revés de les convencions, representant amb altres mitjans escenes semblants a les que descriu John Kennedy Toole (1980) a *A Confederacy of Dunces*.

Precisament en un text que reflexiona sobre els continguts autobiogràfics en el documental, Michael Renov (2004) proposa estudiar un nou gènere de relats domèstics que es diferenciï de la resta, segons el seu criteri, per dos atributs singulars: a) la mirada endògena del narrador, que forma part de la mateixa escena narrada i es troba familiaritzat amb ella per vincles de consanguinitat o equivalents; b) la intensa identificació entre l'objecte i el subjecte de la narració (*co-implication*) que entela la mirada externa o objectiva, en la mesura que és impossible abstrure-la de l'enquadrament fantasmagòric de l'univers familiar propi. Renov troba en l'etnografia domèstica (*domestic ethnography*) una eina d'autoexamen o una pràctica d'autoafirmació de l'autor a través del mirall de la seva família: «Amb l'etnografia domèstica, la subjectivitat de l'autor està explícitament en qüestió o en primer pla. Allà hi ha una reciprocitat entre subjecte i objecte, un joc de mútua determinació, una condició de consubstancialitat» (pàg. 219). La peculiaritat del gènere domèstic és l'«afecció» de l'autor a l'escena narrada que nodreix el procés de realització de l'obra amb la seva pròpia catarsi. En altres paraules, l'autor pren la pròpia desgràcia com a drama, la casa pròpia com a escenari, els seus propis parents com a personatges, i així, successivament, amb tot el que li és «propi». Renov incorpora en aquesta categoria una sèrie de peces audiovisuals de trets formals diversos, però centrades totes elles en reflexions autobiogràfiques sobre casos traumàtics d'alcoholisme, abandonament i bogeria, com els observats, respectivament, a *Trick or Drink* (Green & Price, 1984), *Sink or Swim* (Friedrich, 1990) i *Delirium* (Faber, 1993). Podria ampliar la llista amb altres precursors que comparteixen alguns trets amb el model de Renov, com el càustic retrat de la família Panero realitzat per Jaime Chávarri (cfr. *El desencanto*, Chávarri, 1976), i el descarnat relat de Pedro Meyer sobre la mort dels seus pares (cfr. *Fotografía para recordar*, Meyer, 1991), entre altres obres.

Aquest últim moviment de gènere que condueix cap a les entranyes de la intimitat sembla ser impulsat pel desig desenfrenat de la mirada que salta tots els dics de contenció —en expressions tècniques, per la «força ejaculatòria de l'ull» que eludeix el límit entre la pulsio escòpica i la seva repressió— («La force éjaculatrice de l'œil» (Bresson, 1988, pàg. 24)). Aquest corrent del realisme casolà filma la intimitat realitzant el paradigma de l'antic documental antropològic («registrar els fets tal com serien si la càmera no hi fos»), obtenint imatges que qüestionen els límits de l'obscenitat, com abans ho havia fet la pintura (Egon Schielle, Lucian Freud, Jenny Saville). L'etnografia domèstica mostra «la família girada del revés» com un guant tret precipitadament, la *famulus* sorpresa en els seus aspectes «darrere/disfuncionals» i revelada en la seva intimitat delirant. Abans que escenari d'una catarsi, el cadafal

improvisat en aquest gènere d'obres és un espai d'alliberament d'energies reprimides, un lloc màgic o satànic on els autors transgredeixen les normes de la privacitat, en pro d'un conjunt de revelacions «curatorials». En aquests casos, l'artista construeix la seva obra a partir d'un símptoma, actuant com si la feina produís una mena de curació esotèrica que s'estendria, per contagi directe, als espectadors. Tanmateix, aquest mecanisme d'autocompensació que ha donat a llum obres impactants no arriba a explicar-se totalment, en el pla de l'expressió, des de la teoria psicoanalítica. En un borrós diàleg amb Freud, en la mesura que no l'ha esmentat, Adorno qüestiona de la psicoanàlisi la manca d'una teoria certa de l'expressió artística. L'artista, ens diu Adorno, no sublima: si hi ha un tret distintiu de l'expressió artística, és la seva agressivitat neuròtica, però la teoria de la sublimació no explica la gènesi ni la funció de la seva expressió (Adorno, 2001, pàg. 214). En les seves observacions, Adorno intenta establir les diferències entre símptoma i expressió; si bé totes dues són fruit de la dicotomia entre els principis de la realitat i del plaer, el símptoma, en certa mesura, és una derrota o una agra i neutralitzada victòria de l'economia libidinal enfront dels reclams del món exterior (de l'«ordre social»). Per contra, des del punt de vista d'Adorno, l'expressió de l'artista constitueix l'objectivació del desplaer on es fan visibles, amb ímpetu de lluita, les esquerdes d'un ordre social perfectible. En altres paraules, l'expressió artística és un cop retornat a «la realitat», un contraatac de l'individu que s'infiltra per les fissures de la repressió, o bé «una petita victòria» dels processos psicològics de l'artista: «El *pathos* de l'art rau en el fet que, justament a través de la seva retirada a la imaginació, dóna a la prepotència de la realitat el que li pertoca, però sense resignar-se a l'adaptació ni continuar la violència de l'extern en la deformació de l'intern»(Adorno, 2001, pàgina 215). Sigfried Kracauer, l'heterodox mestre de Benjamin i Adorno, per la seva banda, parla també de la funció emancipadora de l'audiovisual, que està destinada a «redimir l'horror de la seva invisibilitat» (Kracauer, 1960, pàg. 306). Els conceptes d'Adorno i Kracauer —igual que el concepte de «redempció» de Benjamin en els seus escrits sobre la història— evoquen tàcitament els desastres del passat immediat. Això no obstant, si bé Kracauer, en pensar en la redempció, té sempre present les persones asfixiades pel gas Zyklon dels nazis i els cossos famèlics dels supervivents dels camps de concentració, en un altre moment del seu text, en descriure el mètode de la redempció (l'acte de «revelar» la «realitat física») de la tècnica fotogràfica, pensa en Proust, concretament en una escena d'*El cantó de Guermantes* en la qual el narrador observa cautelosament la seva àvia en la intimitat de la seva llar, mentre ella està distreta de la seva presència:

“I així, com un malalt que des de fa molt temps no s'havia vist a si mateix i venia composant a cada moment el semblant que no veu, ajustant-lo a la imatge ideal que de si mateix porta en el seu pensament, retrocedeix en percebre en un mirall, enmig d'un rostre àrid i desert, la prominència obliqua i rosada d'un nas gegantí com una piràmide d'Egipte, així jo [l'observador], que mai l'havia vist fora de la meua ànima [que no l'havia vist més que en la meua ànima], sempre en el mateix lloc del passat, a través de la transparència dels records contigus i superposats, tot d'una, en el nostre saló, que formava part d'un món, el del temps, el món en què viuen els estranys de qui es diu «porta bé la seva vellesa», per primera vegada i només per un instant, perquè va desaparèixer ben aviat, vaig distingir en el canapè, sota la llum, acolorida, pesada i vulgar, malalta, somiant, passejant per un llibre uns ulls una mica extraviats, a una vella consumida, desconeguda per a mi (Proust, 2002, pàg. 285). [El ressaltat és nostre.]

El detall significatiu del text de Proust és, des del nostre punt de vista, que l'observador, proper a l'objecte (la seva àvia), està circumstancialment desafectat de la mirada d'allò que observa i pot examinar-lo, més enllà de la seva pròpia empatia, sense el compromís de la reciprocitat. Així el narrador, compromès i desafectat al mateix temps, proper però alhora després de la imatge idealitzada de les coses, arriba a la visió perifèrica del «sense ànima» que aconsegueix al mateix temps estar en el nucli de la intimitat i observar des de fora els esdeveniments.

---

**IVÁN MARINO**

---

1. 1. Cfr. film *Shoah* (Lanzmann, 1985) i entrevista a Abraham Bomba (1979). ↵
2. 2. Cfr. *Interview with Jonas Mekas* (Mekas & MacDonald, 1984). ↵
3. 3. El text entre cometes prové del film *Walden* (Mekas, 1964-1969, Reel 5, «In Central Park»). ↵
4. 4. Cfr. *Diaries* (Perlov, 1983) i *Updated Diary* (Perlov, 1990-1999). ↵
5. 5. Cfr. *Weather Diaries* (Kuchar, 1986, 1988, 1989). ↵

## Bibliografia

---

- Adorno, T. W. (2001). *Minima moralia: Reflexiones desde la vida dañada* (J. C. Mielke, Trans.). Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (1982). *Infancia en Berlin hacia 1900* (K. Wagner, Trans.). Madrid: Alfaguara.
- Benjamin, W. (1990). *Diario de Moscú* (M. Delgado, Trans.). Buenos Aires: Taurus.
- Benjamin, W. (2008). «El concepto de historia» (A. B. Muñoz, Trans.) *Walter Benjamin Obras* (Vol. 2, libro I, pàg. 303-318). Madrid: Abada Editores.
- Bomba, A. (1979). *Claude Lanzmann Shoah Collection, Interview with Abraham Bomba*. A C. Lanzmann (Ed.), (pàg. 56-57). Israel: US Holocaust Memorial Museum & Yad Vashem & State of Israel.
- Bresson, R. (1988). *Notes sur le cinématographe*. Paris: Gallimard.
- Chávarri, J. (1976). *El desencanto* [film]. España: Elías Querejeta Producciones Cinematográficas S.L.
- Clifford, J. (1986). «On Ethnographic Allegory». A J. Clifford & G. E. Marcus (Eds.), *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Los Angeles: University of California Press.
- Faber, M. (1993). *Delirium* [vídeo]. EUA: Video Data Bank.
- Friedrich, S. (1990). *Sink or Swim* [vídeo]. EUA: Downstream Productions.
- Green, V., & Price, M. (1984). *Trick or Drink* [vídeo]. EUA: Vanalyne Green.
- Kracauer, S. (1960). *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Nova York: Oxford University Press.
- Kuchar, G. (1986). *Weather Diary 1* [vídeo]. EUA: George Kuchar.
- Kuchar, G. (1988). *Weather Diary 3* [vídeo]. EUA: George Kuchar.
- Kuchar, G. (1989). *Weather Diary 5* [vídeo]. EUA: George Kuchar.
- Lefebvre, H. (1972). *La vida cotidiana en el mundo moderno* (A. Escudero, Trans.). Madrid: Alianza Editorial.
- Mekas, J. (1964-1969). *Walden: Diarios, notas y bosquejos [Walden: Diaries Notes and Sketches]* [film]. EUA: Jonas Mekas.
- Mekas, J., & MacDonald, S. (1984). «Interview with Jonas Mekas». *October*(29), 83-116.
- Meyer, P. (1991). *Fotografía para recordar* [film interactiu]. Mèxic: Zonazero.
- Perlov, D. (1983). *Diaries [Yoman]* [film.]. Israel: Perlov Productions.
- Perlov, D. (1990-1999). *Updated Diary* [film.]. Israel: David Perlov & Reuven Hecker.
- Proust, M. (2002). *À la recherche du temps perdu. Le côté de Guermantes (Première partie)* (Vol. VI). Québec: La Bibliothèque électronique du Québec.
- Renov, M. (2004). *The Subject of Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Russell, C. (1999). *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*. London: Duke University Press.
- Shklovski, V. (1994 [1927]). «Poetry and Prose in Cinema» (R. Taylor, Trans.). A R. Taylor (Ed.), *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939* (pàg. 176-178). Londres: Routledge.
- Toole, J. K. (1980). *A Confederacy of Dunces*. Nova York: Grove Weidenfeld.

## Iván Marino

Doctorat en Ciències de la Comunicació, és artista i professor universitari dedicat a investigar l'audiovisual en el camp dels formats expandits i les experiències transgènere. Va començar la seva formació a Rosario (Argentina) i la seva trajectòria el va portar a estudiar i produir obres en diverses institucions de renom [...]

[Llegir més](#)

