

Kino Kino Kino Kino Kino: el cine de artificio de Guy Maddin

Sérgio Dias Branco

Traducción de Marta Martín Núñez

Si Guy Maddin fuese un científico, sería un científico loco. Tal vez sea entonces un artista loco, que mezcla efusivamente imágenes que parecen provenir de la época del cine mudo y sonidos de los primeros tiempos. La metáfora es apta —y no solo por el extraño, frenético científico padre de *Brand Upon the Brain!* (2006)—. Es apta porque está en sintonía con su cine, que utiliza arquetipos, imágenes mentales heredadas de generaciones anteriores que se han grabado en nuestra mente. Extendiendo la metáfora, podríamos decir que, al igual que el doctor Frankenstein, Maddin crea un cine hecho de partes, dando vida a lo que ha sido temporalmente olvidado o pensado como inerte. Su cine se enfrenta constantemente al riesgo siempre presente de que esta creación monstruosa pueda girarse sobre él y destruir su arte en el proceso. En este artículo se analizará brevemente el artificio que impulsa su cine, no a causa de su astucia o engaño, sino debido a la forma en que muestra su propia creación como arte cinematográfico y la utiliza como tema.

Las películas de Maddin absorben al espectador inmediatamente al mismo tiempo que su complejidad resulta agotadora. Dejan la impresión perdurable de un mundo efímero y distanciado, extrañamente cercano al nuestro —como una sombra profunda de él—. Nuestro propósito es reflexionar sobre esta impresión, dando cuenta de cómo la obra del cineasta canadiense logra este efecto. Su arte puede entenderse como anti-naturalista y anti-mimético, ya que no representa nuestra vida cotidiana por simple imitación. *Dracula: Pages from the Virgin's Diary* (2002), una película muda que cuenta la historia de Bram Stoker a través de la danza dramática y en imágenes en blanco y negro tintadas, contiene elementos de

representación, pero el cineasta quiere que la experimentemos y comprendamos como una construcción intencional y artificial. Sin embargo, este es un cine en el que la representación del mundo (y sus criaturas) y la construcción a partir de imágenes del pasado (y su artificio) no son opuestos. Ambos rasgos se vuelven significativos porque se basan en la imaginación y la sedimentación de la memoria con el fin de activar el reconocimiento. Por tanto, este estudio se estructura en torno a las relaciones dialécticas entre el artificio y el reconocimiento, y el cine y la memoria, que son aspectos clave del cine de Maddin. En la conclusión, nos centramos en *My Winnipeg* (2007), un *docu-fantasia* de su ciudad natal (como se describe en su subtítulo) en el que estas características se exageran y convergen, tras el que ofreceremos algunas observaciones finales.

1. Artificio y reconocimiento

El reconocimiento no tiene por qué ser visto como el proceso elemental y directo de identificar lo que hemos visto y oído antes. En lugar de ello, también se puede definir como una manera complicada e indirecta de reconocer *cómo* hemos visto y oído. El cine de Maddin se desvía deliberadamente de las tradiciones estilísticas del cine como la edición en continuidad, la representación naturalista y la imperceptibilidad de la alteración de la imagen y el sonido. Maddin conoce profundamente estas convenciones, pero también las características estilísticas de los primeros melodramas, de las primeras películas sonoras, o de las películas surrealistas, entre otras. Consideremos *The Saddest Music in the World* (2003): su juego humorístico y auto-consciente, especialmente entre el cine mudo y el género musical, surge del conocimiento del autor de la historia del cine. Situada en el período de la Gran Depresión, la película reexamina ideas sobre el fatalismo, la desesperación, la frustración, o la ansiedad —en un contexto de miseria social, la extravagante y lisiada Lady Helen Port-Huntley anuncia un concurso para encontrar la música más triste del mundo—. Un retrato tal, con un tono inmoderadamente absurdo, demuestra que, como Caelum Vatnsdal señala, «las películas de Maddin carecen más o menos de subtexto; son hiperconscientes de sus propias peculiaridades y de su bagaje psicogénico, y está todo ahí, en la pantalla, sin ninguna pretensión a la latencia o a la más mínima sutileza»¹ (2000: 13). Estas películas se componen de partes que se



The Heart of the World (Guy Maddin, 2001)

pueden separar, pero existe una correspondencia entre su estilo autoconsciente y sus significados manifiestos, conectando el artificio estilístico con el reconocimiento semántico. Un ejemplo de ello es *Sombra dolorosa* (2004), un cortometraje sobre una chica que quiere unirse a su recientemente fallecido padre en la muerte. La dependencia de los mitos y creencias mexicanas se acompañan del uso de una gama de colores de América del Sur cálidos y vivos. Esta conexión entre el contexto cultural y las características estéticas es evidente cuando el intento de la viuda para salvar a su hija es representado como un combate de lucha libre con la Muerte (también conocida como *luchador El Muerto*).

El director a menudo emplea elementos estilísticos que se han desarrollado en un contexto tecnológico e histórico diferente y se convierten en fragmentos que carecen de una conexión lineal. Heather Hendershot señala en una entrevista con Zoe Beloff, una artista que también trabaja con una variedad de imaginario cinematográfico, que Maddin «trabaja en 16 mm [...], también en 8 mm, incluso en Technicolor de dos tiras, ¡que es probablemente lo más obsoleto que se puede llegar a ser!»² (2006: 139). Añade que sus películas crean una visión perturbada del pasado en la que «no hay lugar para la nostalgia»³ (HENDERSHOT, 2006: 140). La historia se vuelve una narración espectral que pide a los espectadores educados que traten de recuperar su propia memoria con el fin de descifrar lo que están viendo. En *Careful* (1992), por ejemplo, los decorados, el vestuario y el atrezzo crean un efecto deliberadamente antinatural, que la sobre-iluminada y saturada fotografía destaca, alternando monocromos tintados con (lo que parece) Technicolor desgastado. Para Maddin, las imágenes son artefactos. Simultáneamente hechas a mano y producidas mecánicamente, tienen la fuerza de esos puntos de exclamación que puntúan cada frase en los títulos de crédito de sus películas. Por otra parte,

como se muestra en *Careful*, el artificio de la representación sigue el artificio de las imágenes. Vatnsdal traza el linaje detrás de esta interpretación afectada, argumentando que

el grano para el molino estilístico de Maddin proviene de los primeros días del cine; y su *animus* dramático se impulsa generalmente a partir de la literatura europea del siglo XIX. Hay un nivel de tragedia que solo puede ser expresado en amplios y exagerados términos, por lo que el melodrama, cuanto más recargado mejor, es el nutriente principal para Maddin⁴ (2000: 13).

Del mismo modo, George Toles, un académico y colaborador habitual del cineasta como guionista, confiesa que está «casi convencido de que la única manera de que el arte narrativo se acerque a algo consecuente es aceptando la siguiente condición intratable: que el arte no puede plenamente iluminar nada sin falsificarlo o destruirlo»⁵ (2001: 329). Al final de *The Heart of the World* (2001), la pantalla se llena de manera intermitente cinco veces con la palabra *Kino*, que significa cine en ruso. En realidad, una de las mayores influencias estilísticas de la película es la obra de los cineastas soviéticos. Darragh O'Donoghue llama la atención sobre el hecho de que *Arcángel* (*Archangel*, 1990) cita películas como *Aelita* (1924) de Yakov Protazanov, *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, 1925) de Sergei M. Eisenstein y *Arsenal* (1928) de Aleksandr Dovzhenko (O'DONOGHUE, 2004: en línea). Esta influencia está más integrada y es menos dependiente de las citas en *The Heart of the World*. La palabra parpadeante indica que la película no está llamando la atención sobre el cine como artificio porque sí. Esta revelación del artificio del cine a través de un cine de artificio es más un reconocimiento —una forma de no ocultar el *poder expresivo* de la película, para afirmar ese poder, y para atraer a un público consciente, y para invitar a ese público a una apreciación estética—. Es por esta razón que es demasiado fácil y demasiado apresurado el clasificar a Maddin como artista postmoderno. Su hibridación intencional de diversos estilos artísticos, medios de comunicación y convenciones no equivale a un pastiche o a un homenaje. Ni siquiera es una re-apropiación, que implicaría una descontextualización. Es, por el contrario, un retorno al pasado *como* presente, es decir, una ruta hacia el descubrimiento de la *contemporaneidad* de las formas de mirar y escuchar a través del arte que a menudo se toman como viejas, obsoletas, e irremediabilmente distantes. Por contra, las imágenes y los sonidos de estas películas descubren las marcas del paso del tiempo, que nos lleva a reconsiderar el poder de experimentar las películas y la forma, situada culturalmente, en la cual valoramos su expresividad. Este acto de valoración de la película, como una forma expresiva que transmite pensamientos o sen-

timientos, deviene fundamental. Para los oídos y los ojos distraídos, las películas de Maddin pueden parecer ser la imitación de un pasado cinematográfico demasiado lejano, incluso arqueológico. Sin embargo, esto es una confusión. Él no imita a sus predecesores tanto como comparte sus creencias de que el cine es una herramienta poderosa y evocadora para crear y preservar la memoria.

2. Cine y Memoria

El cine de Maddin está marcado por la intersección de varias tradiciones de la vanguardia fílmica de la época del cine mudo que rechazan la estética naturalista y mimética. La transmisión y la exploración de las complejidades de la percepción humana, el sentimiento y el pensamiento, y el énfasis en la plasticidad de las imágenes está relacionado con el impresionismo francés. La atmósfera permanentemente inquieta y cargada, y el uso de la iluminación de alto contraste, sets retorcidos e interpretaciones histriónicas están vinculados con el expresionismo alemán. La estructura dialógica, en particular la articulación rítmica y gráfica de las imágenes, y la búsqueda de impacto visual en el espectador se conecta con el cine y el montaje soviético. Una vez dicho esto, hay que añadir que el rechazo de Maddin del naturalismo y el mimetismo no equivale al formalismo. Como hemos visto y seguiremos viendo, sus películas no separan ideas estéticas y técnicas específicas de preocupaciones temáticas, dimensiones expresivas, conciencia cultural e historia individual y colectiva. Geoff Pevere resume esta interdependencia, afirmando que

Maddin hace películas en las que la forma no está en primer término con una intención únicamente reflexiva. Él hace películas que toman la forma (*las formas*, realmente) como su tema. Por lo tanto, si su estilo resulta desagradable, no hay más recurso que el rechazo. Aquí, el estilo es sujeto⁶ (2009: 53).

Está claro por ahora que, en el cine de Maddin, la memoria es similar a un cofre del tesoro que contiene imágenes y sonidos, figuras y notas —reminiscencias



Los cobardes se arrodillan (*Cowards Bend the Knee* [or *The Blue Hands*], Guy Maddin, 2007)

del cine, en resumen—. Dibuja un mapa de su propio cine cuando comenta su peculiar colección de cintas de vídeo, confesando su amor por las antiguas estrellas de cine clásico como Joan Crawford y su reverencia por cineastas como Ernst Lubitsch y Dziga Vertov (VATNSDAL, 2000: 137-145). También admite la influencia de *Svengali* (Archie Mayo, 1931), un melodrama psicológico sobre el control mental, y su admiración por *La luz azul* (Das Blaue Licht, Leni Riefenstahl y Béla Balázs, 1932), una paradigmática *mountain movie* que claramente influenció *Careful*. Sin embargo, la memoria no es solo un archivo, también es un tema recurrente. En *Arcángel*, por ejemplo, un oficial canadiense llamado Boles no puede olvidar a su amada muerta, Iris, y confunde a Veronhka con su amor perdido. El recuerdo se asocia con el olvido en este drama ambientado durante la Primera Guerra Mundial. Philbin, un aviador belga, no recuerda a su nueva novia Veronhka y la abandona en su luna de miel. Un médico utiliza la hipnosis para ayudar a ambos hombres, pero no tiene éxito. La película también explora el medio como algo hipnótico: los lapsos de memoria de Boles y de Philbin se presentan a través de voces sin cuerpo, sonidos recurrentes e imágenes borrosas. Y estos dos personajes masculinos no son excepciones. Los personajes amnésicos abundan en las películas de Maddin —Narcissa en *The Saddest Music in the World* es otro ejemplo—.

En los últimos años, el director ha desarrollado un compromiso más personal con sus propios recuerdos en lo que él llama la *Me Trilogy*. *Los cobardes se arrodillan* (Cowards Bend the Knee [or The Blue Hands], 2003) es la primera de este grupo de filmes. Guy Maddin (Darcy Fehr), un jugador de hockey de los Winnipeg Maroons, abandona a su novia embarazada, Verónica, para estar con Meta. Meta está obsesionada con su padre fallecido y persuade a Maddin para que le deje reemplazar sus manos con las manos azules de su padre muerto. Una vez más, la capacidad de recordar y la pérdida de la memoria son preocupaciones temáticas. Meta espera que las nuevas manos de Maddin le lleven los recuerdos de su cuerpo anterior y maten a su madre, la asesina de su padre. Maddin termina olvidando no solo a su madre moribunda, a quien desesperadamente no quiere olvidar, sino también a la madre de su hijo, Verónica (¿Veronhka?). Esta primera parte de la trilogía proporciona imágenes de la memoria conservada a través de apariencias —antiguos jugadores de hockey que se conservan como figuras de cera—. Sobre todo, está interesado en la reinención de la memoria a través del estilo —el montaje rápido, movimientos evanescentes, repeticiones y reiteraciones, o dejar rastros visuales fascinantes y vibrantes en la pantalla—.

Brand Upon the Brain! es el segundo trabajo de la trilogía, un «recuerdo en 12 capítulos»⁷. Se abre con imágenes de los relojes, que marcan el paso del tiempo, y cerebros,

que guardan los recuerdos del tiempo que ya ha pasado. Guy Maddin (Erik Steffen Maahs) regresa a la inhóspita isla de Black Notch después de estar ausente treinta años. ¿Qué ha quedado marcado en su mente? Recuerda a sus padres, una madre opresiva y un padre ocupado, y el orfanato que regentaban. Los recuerdos de su infancia son una cadena de imágenes fugaces, tan malditas como el hombre que regresa. Las imágenes son principalmente en blanco y negro, pero ocasionalmente en color, como mezclando diferentes cosas o mezclando lo inmezclable. No hay posibilidad de homogeneidad o coherencia en esta representación que abarca la confusión de género, la identidad equivocada, la rivalidad fraternal, la tensión edípica, la envidia sexual, numerosos fantasmas y un muerto viviente —un rompecabezas sin solución que sienta las bases para la película final—.

3. Su Winnipeg

En el contexto de una comparación entre *The Saddest Music in the World* y *Los cobardes se arrodillan*, James Hart señala que

en la realización de dos películas tan diferentes que se complementan entre sí tan bien, Maddin casi parece estar pidiendo a los críticos y al público que decidan por sí mismos si él no es más que un elegante irónico o un ser humano que vive, respira y siente⁸ (2004: en línea).

Este ensayo ha cuestionado esta dicotomía. Solo hay un Guy Maddin, cuya fascinación por las películas antiguas y las copias deterioradas es inseparable de su afecto por el pasado (y de su apego a su propio pasado). Nuestro análisis ha considerado estas dos facetas como complementarias, dando significados particulares a una mezcla de fragmentos y formas. En ninguna parte esto se hace más evidente que en *My Winnipeg*, la película que cierra la *Me Trilogy*.

Winnipeg es una gran ciudad en la región de Manitoba, donde Guy Maddin nació en 1956 y aún vive. Se asemeja a la isla de Black Notch de *Brand Upon the Brain!* por su desconexión del mundo. Al llamar a la película *My Winnipeg*, Maddin se inserta a sí mismo en el título y en la película, declarando que este punto de vista en esta ciudad le pertenece a él. Esta vez, la narración en *voice over* proporciona una guía y no solo comentarios ingeniosos e información narrativa. Mark Peikert escribe que la vacilante y sincera voz del cineasta «se las arregla para caminar por la cuerda floja entre una seriedad absoluta y una oscura ironía cómica, convirtiendo sus toscas líneas en algo parecido a la poesía y favoreciendo sus ocurrencias»⁹ (2008: en línea). El artificio se reconoce desde el principio, cuando desde fuera de campo le insta a Ann Savage, quien representará a su madre, a que repita una línea un «poco más enojada». A lo largo de este documental interpretado, dice «¡Acción!» muchas veces antes de las recreaciones fantasiosas de su infancia del año 1963 incluidas en la película. Guiando un

ensayo y llamando a la acción se revela el artificio del cine de Maddin, pero no debemos confundirlo con una ingeniosa mentira o engaño. Hemos estado empleando el concepto de *artificio* de una forma más primitiva, y en consonancia con su arte cinematográfico, como simplemente la *realización de arte*. Reconocer el artificio es simplemente un medio de revelar el arte como realizado, pero hecho con el propósito de tener cualidades estéticas penetrantes —tales como el encanto de la repetición de frases como «los tenedores / el regazo»—.

Winnipeg vive en un invierno permanente, con una población somnolienta o sonámbula. El film representa y entrelaza el viaje dentro de la ciudad con el viaje en tren suspendido de Guy Maddin (Darcy Fehr). Está tratando de salir de Winnipeg y superar su pasado, pero no sin mirar atrás una última vez. La película es una oportunidad para que él, imaginativamente, afronte, grabe y recree sus recuerdos reales e imaginarios. Al recordar y documentar este recuerdo en la película muestra cómo estos dos tipos de recuerdos, los reales y los fantaseados, se entrelazan y fusionan. Desde esta perspectiva, *My Winnipeg* es un punto de llegada, una obra que arroja una nueva luz sobre toda la filmografía de Maddin, haciendo pleno uso de sus convicciones estilísticas y explicando y profundizando en su visión. Su universo ya era único, pero aquí es *personalmente único*, de una manera más generosa que egocéntrica. Esta generosidad se hace evidente cuando él, con nostalgia, recuerda la vida común de Winnipeg que inconscientemente está siendo borrada, edificio a edificio, tienda a tienda. Él llama a este borrado una «blasfemia» y el lenguaje religioso subraya que estos sitios, allí donde se había inscrito la historia compartida de la ciudad, eran dignos de respeto, casi sagrados. Las imágenes en color del presente irradian tristeza y el vacío. El afecto de Maddin se siente aún cuando hilarantemente se refiere a la escuela del convento donde se educó como la Academia de Super Vívoras gobernada por «monjas opiáceas»¹⁰.

Winnipeg se llena de vida en la película, como si de repente despertarse. Personas y lugares cobran vida, como los espíritus de los grandes jugadores de *hockey*. Aun así, el candor resignado de la voz narradora de Maddin muestra que él es consciente de que el tiempo no puede dar marcha atrás —tal vez solo a través de la imaginación—. Así que se pregunta: «¿Qué pasaría si?». ¿Qué pasaría si Citizen-Girl saliera de las páginas de *The Winnipeg Citizen* y restaurase el sentido perdido de la continuidad histórica? ¿Y si Winnipeg no fuese la ciudad natal de Guy Maddin? La ciudad, sin duda, ha influido en su cine, con su río sobre un río, sesiones de espiritismo y actividad paranormal registrada. Es un lugar de fósiles de nieve, pieles debajo de las pieles, antiguas señales protegidas, callejones y callejuelas prohibidas, en fin, un palimpsesto similar a su cine. No es ninguna sorpresa que haya ecos evidentes de



My Winnipeg (Guy Maddin, 2003)

las dos primeras partes de la trilogía. La madre que magnéticamente tira de él hacia ella y hacia Winnipeg refleja la matriarca mandona, enfurecida, e insegura en *Brand Upon the Brain!* El salón de belleza donde su madre trabaja es similar a la extravagante tienda en *Los cobardes se arro-dillan*. También existen vínculos con otras películas —la secuencia del baile de una Athea Cornish en trance recuerda al baile de *Dracula: Pages from a Virgin's Diary*—. A pesar de esta conexión umbilical entre Winnipeg y sus películas, Maddin quiere escapar, encontrar una manera de salir de la ciudad. Se enfrenta con el dilema que cierra la previa *Brand Upon the Brain!*, «Quedarse... o irse». Había tomado su decisión cuando abrazó sus recuerdos e imaginativamente los transformó. Su intento de dejar prueba de su vínculo con su ciudad natal. Mirando de nuevo viejas fotos de familia, sabe ahora que él nunca se fue, que nunca quiso irse realmente.

My Winnipeg, una película sobre el corazón y la ciudad de Maddin, en «el corazón del corazón», también ilumina la fuerte aparición de la palabra «Kino» en *The Heart of the World*. La palabra aparece como conectada con la materialización de la película, es decir, con eso con lo que se materializa la película como una mezcla afectiva de imágenes, sonidos y, por supuesto, las palabras. «Kino» es «cine», pero su presentación en *The Heart of the World* es tan importante como este significado. Nos permite comprender el significado de la palabra al valorar su relación con el patrimonio cultural del cine, a través del fundacional cine soviético. También nos permite que sintamos este significado con mayor intensidad debido a la forma en la que aparece. Como una imagen del cine de Maddin, esta presencia se describe mejor, no como intermitente, sino como pulsante —como si nos refiriésemos a un desconcertante, melancólico, incansable, risueño y palpitante corazón—. ■

Notas

- * Las imágenes que ilustran este artículo han sido aportadas voluntariamente por el autor del texto; es su responsabilidad el haber localizado y solicitado los derechos de reproducción al propietario del *copyright*. (Nota de la edición.)
- 1 «Maddin's films are more or less without subtext; they're hyper-aware of their own quirks and psychogenic baggage, and it's all there on the screen with no pretense whatever to latency or to the slightest subtlety».
 - 2 «Works with 16 mm [...] also in 8 mm, even two-strip Technicolor, which is about as obsolete as you can get!»
 - 3 «There's no place for nostalgia».
 - 4 «The grist for Maddin's stylistic mill comes from the early days of cinema; and his dramatic animus drives generally from nineteenth-century European literature. There is a level of tragedy which can only be expressed in broad, over-the-top terms, so melodrama, the more overwrought the better, is Maddin's primary nutritive».
 - 5 «Almost persuaded that the *only* way for narrative art to approach anything consequential is by accepting the following intractable condition: that art can't fully illuminate anything without falsifying or destroying it».
 - 6 «Maddin makes films in which form isn't merely reflexively foregrounded. He makes films that take the form (the *forms* really) as their subject. Thus, if his style strikes one as off-putting, there's little recourse but rejection. Here, style is subject».
 - 7 «Remembrance in 12 chapters»
 - 8 «In making two very different films that complement each other so perfectly, Maddin almost seems to be asking critics and audiences to decide for themselves whether he is merely a stylish ironist or a living, breathing, feeling human being».
 - 9 «Manages to walk a tightrope between utter earnestness and blackly comedic irony, turning his clunkiest lines into something approaching poetry and doing full service to his zingers»
 - 10 En el original: Academy of the Super Vixens ruled by «ever-opiating nuns».

Bibliografía

- HART, Adam (2004). The Private Guy Maddin. *Senses of Cinema*, 32. Recuperado de <http://sensesofcinema.com/2004/32/guy_maddin_private/> [10/11/2014].
- HENDERSHOT, Heather (2006). Of Ghosts and Machines: An Interview with Zoe Belo. *Cinema Journal*, 45:3, 130-140.
- O'DONOGHUE, Darragh (2004). Particles of Illusion: Guy Maddin and His Precursors. *Senses of Cinema*, 32. Recuperado de <http://sensesofcinema.com/2004/32/guy_maddin_precursors/> [10/11/2014].
- PEIKERT, Mark (2008). Blame Canada. *New York Press*, 18 Jun. Recuperado de <<http://nypress.com/blame-canada/>> [10/11/2014].
- PEVERE, Geoff (2009). Guy Maddin: True to Form. In D. CHURCH (ed.), *Playing with Memories: Essays on Guy Maddin* (pp. 48-57). Winnipeg: University of Manitoba Press.
- TOLES, George (2001). *A House Made of Light: Essays on the Art of Film*. Detroit: Wayne State University Press.
- VATNSDAL, Caelum (2000). *Kino Delirium: The Films of Guy Maddin*. Winnipeg: Arbeiter Ring Publishing.

Sérgio Dias Branco (Lisboa, 1977) es profesor adjunto invitado de Estudios Cinematográficos de la Universidade de Coimbra, donde coordina los estudios de cine y de imagen (en el Grado en Arte). Es investigador en el Centro de Estudios Interdisciplinarios del Siglo xx de la Universidade de Coimbra y miembro invitado del grupo de análisis fílmico *The Magnifying Glass* en la Oxford University. Co-edita las revistas *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image* (<http://cjpmi.ifl.pt>) y *Conversations: The Journal of Cavellian Studies* (<https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/conversations>). Su investigación sobre la estética del cine, la televisión y el vídeo ha sido presentada en la Yale University, la Glasgow University y la New York University, entre otras. Sus escritos han sido publicados en revistas con revisores ciegos como *Fata Morgana* y *Refractory*.