

Cosmopolitismo
Cosmopolitism
Cosmopolitisme
Cosmopolitismo



GRAN ANGULAR/GRAND ANGLE/WIDE ANGLE/GRANDANGOLARE
 La intensidad estética y el cine, *Paolo Bertetto*

PERSPECTIVAS/PERSPECTIVES/PERSPECTIVES/PROSPETTIVE
 Schrödinger y el salto espacios-tiempo de Galileo Galilei, *Clara Janés*
 Internet o la Sociedad *sin* espectáculo, *Pilar Carrera*
 La representación audiovisual de la inutilidad de la clase trabajadora
 en el capitalismo post-industrial en *The Wire*, *Elisa Hernández-Pérez*
 Sur global y conocimientos situados: un acercamiento, *Júlia Araújo Mendes*

DOSSIER:
 COSMOPOLITISMO Y NEGOCIACIÓN TRANSCULTURAL/COSMOPOLITISM
 AND TRANSCULTURAL NEGOCIATION/COSMOPOLITISME ET NÉGOZIATION
 TRANSCULTURELLE/COSMOPOLITISMO E NEGOZIAZIONE TRANSCULTURALE (I)

Coordinado por Didier Coste
 Cosmopolitismo y negociación transcultural: una problemática
 renovable, *Didier Coste*

Renégocier l'intraduisible : perspectives pour un humanisme
 transculturel, *Jean-Pierre Dubost*

Wastes and wilds of the Third Text, a roving topos between Samuel Beckett's
 self-translations of *L'Innommable* and *The Unnamable*, *Lily Robert-Foley*

TransEuropa: idiomi in movimento, identità in costruzione, *Nicoletta Piredda*
 Politics and Aesthetics of Suspension: Gazes on Migrant Borders, *Christina Keona*
 Indian Students' Embodied Contestations through the Identitarian Politics of
 'Disposable' Bodies, *Indrani Mukherjee*

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

WHO'S WHO

Internet o la Sociedad
***sin* espectáculo**

Pilar Carrera

¿Sigue siendo el concepto de "sociedad del espectáculo" útil para describir el actual sistema de medios, su funcionamiento y sus retóricas?

Internet y los modos de consumo y experiencia que lleva aparejados caen fuera, probablemente, del alcance del mismo. Eso no quiere decir que, para ciertos medios y ciertos contextos de recepción, el concepto no siga siendo operativo (la experiencia de los "medios tradicionales", televisión, cine, etc., sigue adaptándose, en parte, a los patrones de consumo característicos de la "sociedad del espectáculo", aunque sólo en parte). Pero zonas cada vez más amplias del territorio mediático quedan fuera de la cobertura del concepto.

Podemos partir, para ver qué ha cambiado, de algunas definiciones clásicas, por ejemplo las que Guy Debord ofrecía en su libro "La sociedad del espectáculo" (1967), cuando el medio de masas por excelencia, aquel que comparece de manera más obvia también en el film homónimo, dirigido por el propio Debord, es la televisión.

Co-publicada por / Co-publiée par
Co-published by / Co-pubblicata da
 Departamento de
 Teoría de los Lenguajes y
 Ciencias de la Comunicación
 (Universitat de València.
 Estudi General, UVEG)
 & The Global Studies Institute de
 l'Université de Genève
 (GSI-UniGe)

Director / Directeur
Editor-in-Chief / Direttore
 Jenaro Talens (UniGe/UVEG)

Consejo de dirección
Comité de direction
General Editors
Comitato direttivo
 Giulia Colaizzi (UVEG),
 Nicolas Levrat (UniGe),
 Sergio Sevilla (UVEG),
 Santos Zunzunegui (UPV-EHU)

Coordinador editorial
Éditeur exécutif
Managing editor
Coordinatore editoriale
 Manuel de la Fuente (UVEG)

Relaciones internacionales
Relations internationales
International Relations
Relazioni Internazionali
 Aude Jehan (UniGe)

Consejo de redacción
Conseil de rédaction
Editorial Board
Redazione
 Maximos Aligisakis (UniGe),
 Korine Amacher (UniGe),
 Juan Carlos Fernández Serrato (US),
 Josep Lluís Gómez Mompert (UVEG),
 Carlos Hernández Sacristán (UVEG),
 Jorge Lozano (UCM),
 Carolina Moreno (UVEG),
 Santiago Renard (UVEG),
 Pedro Ruiz Torres (UVEG),
 René Schwok (UniGe),
 Nicolas Spadaccini (UMN),
 †Manuel Talens (Tlaxcala-int.org),
 Manuel E. Vázquez (UVEG),
 Imanol Zumalde (UPV-EHU)

Comité editorial / Comité éditorial / Editorial Committee / Consiglio editoriale

†Ana Amado (UBA), Wladimir Belerowitch (UniGe/EHESS, Paris), Philippe Braillard (UniGe), Rodrigo Browne Sartori (UACH), †Omar Calabrese (UNISI), Pio Colonnello (UNICAL), Tom Conley (Harvard), Teresa de Lauretis (UCSC), Pascal Dethurens (UNISTRA), Frieda Ekotto (UMICH), Paolo Fabbri (IUAV), Juan Antonio García Galindo (UMA), Charles Genequand (UniGe), Antonio Gómez-Moriana (SFU), Jesús González Requena (UCM), Ana Goutman (UNAM), Ute Heidmann (UNIL), Yves Hersant (EHESS, Paris), Renate Holub (UCB), Thomas E. Lewis (UI), Tomás López-Pumarejo (Brooklyn College, CUNY), Silvestra Mariniello (UdeM), José Antonio Mingolarra (UPV-EHU), Miquel de Moragas (UAB), Laura Mulvey (Birkbeck College), Jesús Navarro Faus (IFIC-CSIC), Winfried Nöth (Uni-Kassel), Nzachée Noumbissi (UCAD), Manuel Palacio (UC3M), José Luis Pardo (UCM), †Eduardo Peñuela Cañizal (UNIP), Giuseppe Richeri (USI), Miquel Rodrigo Alsina (UPF), Lucia Santaella (PUCSP), Víctor Silva Echeto (UNIZAR), Pierre Souyri (UniGe), Victor I. Stoichita (UNIFRI), Peeter Torop (UT), María Tortajada (UNIL), Patrizia Violi (UNIBO), Ricardo Viscardi (UDELAR), Slavoj Žižek (UL), Nicolas Zufferey (UniGe)

Éditeurs associés / Associate editors / Editori associati

Alessia Biava (UniGe), Elvira Calatayud (UVEG), Vicente Forés (Instituto Shakespeare/UVEG), Elisa Hernández (UVEG), Awatef Ketiti (UVEG)

Evaluadores externos / Évaluateurs externes / Peer Reviewers / Valutatori esterni

Carmen Arocena (UPV/EHU), José Luis Castro de Paz (USC), Victor Fresno (UNED), Juan José Gómez Cadenas (IFIC-CSIC/CERN), Francisco J. Gómez Tarín (UJI), Pilar Hernández (IFIC-CSIC), Daniel Jorques (UVEG), Luis Martín-Estudillo (UI), Javier Marzal (UJI), Ana Merino (UI), Leticia Mora (IATA-CSIC), Alberto Moreiras (TAMU), Vicente Ponce (UPV), José F. Ruiz Casanova (UPF), Gabriel Sevilla (UB), Pau Talens-Oliag (UPV), Luis Veres (UVEG), Teresa Vilarós (TAMU), Valeria Wagner (UniGe)

Abreviaturas / Abréviations / Abbreviations / Abbreviazioni

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

Revista indexada en



Diseño/Maquette/Art Work/Designo graphico

© Abbé Nozal, 2011

En cubierta/On the cover/Dans la couverture/Nella copertina: Adriana Veyrat © Visión de Galileo. Amanecer, 2017

ISSN: 2174-8454

e-ISSN: 2012-1206

Depósito legal: V-3469-2011

Imprime: Martín Gràfic

Tel.: 963 730 882 · 963 730 916

martingrafic.com

info@martingrafic.com

ÍNDICE / TABLE DES MATIÈRES
 CONTENTS / INDICE
 Vol. 13 (2017)



GRAN ANGULAR/GRAND ANGLE/WIDE ANGLE/GRANDANGOLARE

La intensidad estética y el cine

Paolo Bertetto 7

PERSPECTIVAS/PERSPECTIVES/PERSPECTIVES/PROSPETTIVE

Schrödinger y el salto espacios-tiempo de Galileo Galilei

Clara Janés 25

Internet o la Sociedad sin espectáculo

Pilar Carrera 37

La representación audiovisual de la inutilidad de la clase trabajadora en el capitalismo post-industrial en *The Wire*

Elisa Hernández-Pérez 47

Sur global y conocimientos situados: un acercamiento

Júlia Araújo Mendes 71

DOSSIER:

COSMOPOLITISMO Y NEGOCIACIÓN TRANSCULTURAL/
 COSMOPOLITISM AND TRANSCULTURAL NEGOCIATION/
 COSMOPOLITISME ET NÉGOIATION TRANSCULTURELLE/
 COSMOPOLITISMO E NEGOZIAZIONE TRANSCULTURALE (I)

(Didier Coste, ed.)

Cosmopolitismo y negociación transcultural: una problemática renovable

Didier Coste 85

Renégocier l'intraduisible : perspectives pour un humanisme transculturel

Jean-Pierre Dubost 89

Wastes and wilds of the Third Text, a roving topos between Samuel Beckett's self-translations of *L'Innommable* and *The Unnamable*

Lily Robert-Foley 101

TransEuropa: idiomi in movimento, identità in costruzione

Nicoletta Pireddu 113

Politics and Aesthetics of Suspension: Gazes on Migrant Borders

Christina Kkona 133

Indian Students' Embodied Contestations through the Identitarian Politics of 'Disposable' Bodies

Indrani Mukherjee 141

CALEIDOSCOPIO/KALÉIDOSCOPE/KALEIDOSCOPE/CALEIDOSCOPIO

Maria Luiza Tucci Carneiro, *Diez mitos sobre los judíos*

Xosé M. Núñez Seixas 151

Santos Zunzunegui, *Bajo el signo de la melancholia. Cine, desencanto y aflicción*

Elisa Hernández 153

Pilar Carrera, *Nosotros y los medios. Prolegómenos para una Teoría de la comunicación*

Javier Marzal 155

Vicente Serrano Marín, *Fraudebook. Lo que la red social hace con nuestras vidas*

Jesús Ramé López 160

Bruno Monsaingeon, *Glenn Gould. No, no soy en absoluto un excéntrico*

Santos Zunzunegui 163

WHO'S WHO 167

COMPROMISO ÉTICO/CODE DE DÉONTOLOGIE

ETHICAL STATEMENT/DICHIARAZIONE DI ETICA 181

NORMAS DE EDICIÓN/RÈGLES D'ÉDITION

PUBLICATION GUIDELINES/NORME DI REDAZIONE 191



GRAN ANGULAR
GRAND ANGLE
WIDE ANGLE
GRANDANGOLARE

La intensidad estética y el cine

Paolo Bertetto

Recibido: 5.12.2017 – Aceptado: 8.01.2017

Titre / Title / Titolo

L'intensité esthétique et le cinéma

Esthetic Intensity and Cinema

L'intensità estetica ed il cinema

Resumen / Résumé/ Abstract / Riassunto

El cine es una máquina de producir sensaciones. Y la intensidad es la forma de configurar las sensaciones, tanto en lo que concierne al espectador como en la operación del texto. En el cine, la intensidad es a la vez fuerza y diferencia, dinamismo y flujo: es una línea curva, una variación, un proceso, una mutación que cambia los niveles. La intensidad es una categoría estética fundamental, que en el cine adquiere una especial importancia. No sólo está vinculada a un exceso, sino también a su opuesto, la reducción extrema). A veces se relaciona con el dinamismo y el patetismo, pero también con el enigma. Tiene aspectos provenientes de la vanguardia, la diferencia en primer lugar, la innovación y la violación del código, como han señalado Deleuze y Guattari, y antes, Eisenstein. La intensidad también caracteriza la relación con el espectador, marcada por una variabilidad de los procesos psíquicos, provocada por una compleja serie de determinaciones, y sobre todo la identificación y el sadomasoquismo, como puede argumentarse gracias a algunos conceptos de Freud.

Le cinéma est une machine à produire des sensations. Et l'intensité est la façon de fixer les sensations, tant en ce qui concerne le spectateur comme dans le fonctionnement du texte. Dans le film, l'intensité est à la fois la force et la différence, le dynamisme et le flux: il est une ligne courbe, une variation, un processus, une mutation qui change les niveaux. L'intensité est une catégorie esthétique fondamentale, particulièrement importante dans le cinéma. Elle est non seulement liée à l'excès, mais aussi à son opposé, l'extrême réduction. Parfois, il se rapporte au dynamisme et au pathos, mais aussi à l'énigme. Elle a des aspects pris de l'avant-garde, en premier lieu la différence, l'innovation et la violation du code, comme l'ont souligné Deleuze et Guattari, et avant eux Eisenstein. L'intensité caractérise également la relation avec le spectateur, marquée par une variabilité des processus mentaux à cause d'une série complexe de déterminations, en particulier l'identification et le sadomasochisme, comme on peut faire valoir à partir de certains concepts de Freud.

Cinema is an emotions-producing machine. And intensity is the way emotions articulate, both in relation to the viewer and within the textual operation. In cinema, intensity is both force and difference, dynamism and flow: it is a curved line, a variation, a process, a mutation that changes the leveling. Intensity is a fundamental aesthetic category, that in cinema

acquires especially meaningful forms. It is not only linked to excess, but also to its opposite, utmost reduction. At times it correlates to dynamism and pathos, and to the enigma as well. It shares in some of the avanguard movement's features, difference firstly, innovation and code violation, as Deleuze and Guattari and, before them, Eisenstein, pointed out. Intensity also marks the relation with the spectator, which is characterized by a variability of the psychic processes, triggered by a complex ensemble of determinations, and above all, by identification and sadomasochism, as it can be argued thanks also to some of Freud's notions.

Il cinema è una macchina di produzione di sensazioni. E l'intensità è il modo di configurarsi delle sensazioni, sia nella relazione spettatoriale che nel funzionamento del testo. Nel film l'intensità è insieme forza e differenza, dinamismo e flusso: è una linea curva, una variabilità, un processo, una mutazione che cambia i livelli. L'intensità è una categoria estetica fondamentale, che nel cinema assume forme particolarmente significative. Non è solo legata all'eccesso, ma anche al suo opposto, all'azzeramento. A volte è correlata al dinamismo e al pathos, ma anche all'enigma. Ha aspetti dell'avanguardia, la differenza innanzitutto, la innovazione e la violazione del codice- come sottolineano Deleuze e Guattari e, prima, Eisenstein. L'intensità caratterizza anche la relazione con lo spettatore, che è segnata da una variabilità di processi psichici, suscitati da un insieme complesso di determinazioni, e soprattutto dall'identificazione e dal sadomasochismo, come è possibile argomentare anche grazie ad alcuni concetti di Freud.

Palabras clave/ Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Cine, intensidad, sensación, fuerza, diferencia

Cinéma, intensité, sensation, force, différence

Cinema, intensity, sensation, strength, difference

Cinema, intensità, sensazione, forza, differenza

¹ Texto de la lección impartida como Conferencia inaugural del curso del Máster en Interculturalidad, Comunicación y Estudios europeos el 20 de octubre de 2016. Fue dictada en italiano, con traducción simultánea. El texto castellano, de la profesora Anna Giordano, es el que aquí se publica.

En *Pierrot le fou* Godard introduce una breve entrevista a Samuel Fuller, en la que el director americano responde a una pregunta sobre qué es el cine y dice: “El cine es como un campo de batalla. Amor/odio/violencia/muerte. En una palabra: emoción”. Fuller avala por lo tanto la centralidad de la emoción en el cine, que le parece principalmente una máquina para crear emociones. Y evoca una serie de sentimientos o de fuertes experiencias como vectores de producción. El amor y el odio. La acción y la violencia. El cine, entonces, produce intencionalmente sensaciones, emociones. Esta búsqueda de efectos emocionales no es secundaria, sino estructural del evento cinematográfico. Como un viejo (y buen) director americano sabe muy bien.

Pero una máquina de producir sensaciones debe estructurarse y funcionar en cierto modo y debe poseer algunos caracteres destacados. Para ser una obra, una estructura que tiende a producir sensaciones, una máquina que determina efectos sinestéticos, ¿qué caracteres debe tener el cine, desde el punto de vista de las configuraciones y de las formas? ¿Cuál debe ser exactamente su pilar, su eje? ¿Su fuerza, su *dynamis*?

Afirmemos rápidamente que el cine es una forma de intensidad y su lógica y su estética están al mismo tiempo vinculadas a la intensidad. Pero la intensidad es un posible, y es al mismo tiempo un mecanismo multiforme y metamórfico. Paradójicamente la conclusión de *Inglorious Basterds* de Tarantino manifiesta toda la potencia del cine de una forma hiperbólica. Desde la pantalla el rostro de una mujer judía anuncia a los nazis reunidos en la sala y a Hitler allí presente que están a punto de morir, arrollados por una gigantesca explosión. Es una afirmación metafórica de toda la potencia del cine llevada al extremo. Es la revelación de una fuerza, de una energía destructora capaz de quebrantar y vencer cualquier resistencia, cualquier estatismo, cualquier persistencia amorfa. Por lo tanto, energía, potencia e intensidad. Pero, ¿cuáles son los modos de la intensidad en el cine?

La intensidad en el cine se manifiesta de maneras diferentes. El cine, en efecto, no es representación de lo real, sino producción y más exactamente producción de una multiplicidad de elementos visuales (o mejor dicho

audiovisuales), de narración, de imaginario, de movimiento, de tiempo.

Esta complejidad de proceso posee al mismo tiempo un carácter productivo y un carácter creativo. El cine es por tanto producción de múltiples sensaciones. O, desde el punto de vista textual, creación de intensidades heterogéneas. Es cierto que en el cine la función concretamente realizadora es principalmente evidente. Pero, en el horizonte del film como texto y obra, el proceso que se determina envuelve los sentidos, los significados, además de las formas y de las emotividades. Por eso, al reconocimiento de la estructura maquina-productiva del trabajo del cine, hay que añadirle la afirmación de su dimensión de creatividad, de invención. La película es en efecto invención de funciones, de bloques de duración-movimiento, de sensaciones, de conceptos. Es el lugar de una creación de intensidad a través de heterogeneidades, mediante mecanismos diferentes.

La intensidad y el dispositivo

Antes de pasar a una reflexión analítica sobre los modos de creación de la intensidad es oportuno subrayar cómo es el cine en cuanto capaz de introducir en la comunicación un cambio radical y por tanto una nueva intensidad. El dispositivo cinematográfico produce una nueva relación marcada por una potencia comunicativa y por una capacidad de captura y de transformación del espectador absolutamente radical.

La modificación de los estándares comunicativos difundidos, producida por el dispositivo cinematográfico, va por lo tanto en la dirección de la fuerza. Eso quiere decir que el cine produce un superávit comunicativo y emocional, algo que antes no existía. Crea un algo más. Permite probar algo más, hacer ver y concretizar algo más. Es algo que siguiendo al Lacan del *Livre XVII* podría connotarse como *plus-de-jouir*, más-que-gozar¹. O siguiendo a Badiou que escribe sobre cine, podría

¹J. Lacan, *Le séminaire. Livre XVII. L'avers de la psychanalyse*, Seuil, París, 1991.

considerarse como un *plus-de-voir*, más-que-ver². Es una diferencia útil. El *plus-de-jouir* de Lacan evidencia cómo intensidad y sensación están en relación con el horizonte de la *jouissance* y por tanto con el territorio del placer-goza (no entramos en las diferenciaciones de Lacan que aquí nos interesan poco). La creación de la intensidad produce una experiencia de *jouissance*, aumenta la sensación del espectador. Y conjuntamente, en el campo del cine, la intensidad implica un *plus-de-voir*, como dice Badiou, provoca un enriquecimiento de la visión y por tanto una ampliación de los efectos que el texto filmico produce: luego en primer lugar una acentuación de la visión realizada. Sin embargo hay otro aspecto que debe resaltarse. El por qué el cine como tal – y no sólo ciertas películas específicas- provoca un refuerzo de la visión, es decir una procesualidad textual y frutiva que va más allá de la tradición cultural y comunicativa para introducir una innovación radical. Al final la operación del cine es paralela a la de la vanguardia.

La intensidad: formas y modos de creación

Más allá de los aspectos vinculados al dispositivo, la intensidad se presenta dentro de los textos fílmicos de maneras diferentes. La intensidad en el cine señala recorridos extremadamente diferenciados y puede asumir figuras siempre nuevas, que implican cambios, metamorfosis frecuentes. Es una línea variable que posee diferentes caras y diferentes caminos. No es una estructura homogénea y exactamente definible. Es una línea curva, una movilidad, un proceso³.

A la luz de esta consideración, intentemos por lo tanto aclarar el concepto de intensidad y su aplicación a la estética. ¿Qué es pues la intensidad en las formas simbólicas, en los textos? El diccionario Zingarelli define de este modo la intensidad:

²A. Badiou, *Le plus-de-voir*, en *Le Siècle de Jean-Luc Godard. Guide pour Histoire(s) du cinéma* ArtPress, París, 1998.

³G. Deleuze F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Capítulo 7, Ed.de Minit Paris, 1991.

“1. Calidad de intenso. 2. Grado de fuerza de un sonido determinado por las vibraciones y por la energía con que se provoca. 3. La fuerza que el campo ejerce en la carga eléctrica unitaria”. E intenso, indicado en la primera definición, es: “que se manifiesta con fuerza, energía, eficacia”⁴.

Entonces la intensidad por definición es algo que se manifiesta con fuerza, energía, eficacia. Son tres determinaciones verbales, es decir, tres campos semánticos, que delinear algunos caracteres característicos de la intensidad. Intentemos, sin embargo reflexionar más profundamente sobre qué significa intensidad en el campo de los textos y especialmente de las películas – que es lo que nos atañe aquí.

No es una casualidad que la historia de la idea de intensidad aplicada a la literatura, a la música y al arte es al mismo tiempo la historia de una fuerza y de un efecto. Como afirma Colette Camelin, en la introducción a un libro colectivo sobre este argumento, la intensidad atraviesa de modo diferente el pensamiento crítico del 600-700 y acentúa la emergencia en la escritura de una desproporción, de una fuerza, y de una agresividad especial dentro de los textos (desde los románticos hasta Baudelaire o Rimbaud)⁵.

En efecto la intensidad se produce por algo que comprende conjuntamente el objeto y su modo de objetivación. Pero, ¿cuáles son las modalidades y las articulaciones de la creación de intensidad en las formas estéticas y de modo particular en el cine?

Obviamente el primer punto implica una determinación de fondo: en un texto la producción de intensidad implica algo que modifica el discurso y la comunicación normal. La intensidad implica un alejamiento de los ejes del discurso más conocidos y la realización de un camino diverso. El exceso es naturalmente la forma más evidente de la creación de una intensidad fuerte y expli-

⁴*Nuovo Zingarelli*, Bologna, 1988.

⁵C. Camelin, *Avant-propos. Intensité: formes forces variations*, en M. Briant, C. Camelin, L.Louvel, (ed. de), *L'Intensité. Formes et forces, variations et régimes de valeurs*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2011. Se trata de un libro importante por la amplitud de las investigaciones analíticas sobre la intensidad. Doy las gracias al amigo Gilles Mouellic por habérmelo señalado.

cita. Desde Malcolm Lowry hasta el Artaud de *Suppôts et Supplications*, hasta Bataille, desde el melodrama hasta Russel o Tarantino, el exceso es una manera directa de producción de una tensividad exagerada y de una fuerza expresiva especial.

Pero la intensidad no implica necesariamente el exceso, la exuberancia de los signos, el superávit de los estímulos. Al contrario puede mostrar una puesta a cero o una fuerte reducción de los elementos del texto. Puede incluso producirse por una rarefacción de los componentes, por una disminución de los elementos comunicativos. *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* de Malévic ciertamente no implica una intensificación o un exceso. Anula los elementos visuales y formales; pero crea una intensidad absolutamente particular, que está ligada a la anomalía, y no a la riqueza de las determinaciones. Y la escritura de *L'Etranger* de Camus tan simplificada, paratáctica, descarnada, no enriquece el lenguaje, sino que crea una intensidad absolutamente especial. O el teatro de Beckett, tan descarnado y reseco.

Es interesante, bajo este punto de vista, una afirmación de Lyotard que, en uno de los pocos textos dedicados al cine, habla de intensidad. “La stupéfaction, la terreur, la colère, la haine, la jouissance, toutes les intensités sont toujours des déplacements sur place. Il faudrait analyser le terme d’émotion, en une motion qui irait à l’épuisement d’elle-meme, une motion immobilisante”⁶. En *L’acinéma*, Lyotard evoca la idea tradicional de intensidad para contraponerle una perspectiva diferente, más secreta y más radical, una forma de intensidad vinculada a la puesta a cero y a la disminución.

El aspecto estructural que por tanto debe resaltarse es algo que implica no la riqueza, la superabundancia de elementos, lo “gritado”, sino la diferencia de la norma,

⁶J.F. Lyotard, *L’acinéma*, ahora en *Des dispositifs pulsionnels*, UGE, París, 1973. También es significativa otra afirmación de Lyotard en el mismo texto: “Deux poles sont l’immobilité et l’excès du mouvement. En se laissant attirer vers ces antipodes, le cinéma cesse insensiblement d’être une force de l’ordre: il produit des vrais, c’est-à-dire vains, simulacres, des intensités jouissives, au lieu d’objets consommables-productifs”. Una lectura del cine influenciada por Lyotard se propone en Claudine Eizykman, *La jouissance cinéma*, UGE, París, 1978.

la anomalía anhelada y realizada eficazmente. De este modo en el cine producen intensidad tanto segmentos que refuerzan el efecto espectacular o de *pathos*, como segmentos que por ejemplo alargan el tiempo, anulan la acción y parecen reducir al mínimo la espectacularidad y la comunicación. Los primeros ejemplos son obviamente muy numerosos. Los segundos quizás son menos evidentes pero, no por eso, menos significativos. El cine de vanguardia ha insistido a veces en experimentaciones monocodicales radicales, desde *Sleep* o *Empire* de Warhol hasta *Wavelength* de Snow⁷. Pero también el cine narrativo ha trabajado a menudo en radicalización estilística sustractiva y no amplificante. Entre las experiencias más innovadoras pensemos en *The Lady in the Lake* de Montgomery que presenta todo lo visible en plano subjetivo y quita nada menos que la imagen del protagonista (reflejada sólo en los espejos). O *Stranger than Paradise* de Jarmush, que propone sólo planos secuencia divididos por un planos en negro. O en otras perspectivas, la intensidad producida por la descomposición del espacio de Bresson, el cual mira a no dar la totalidad y a proponernos sólo segmentos no relacionados y partes fragmentadas de lo visible. O las imágenes monocromáticas de las películas experimentales de Sharits y de Conrad (*Ray Gun Virus*, *The Flicker*), la repetición infinita de lo igual de Chantal Akerman (la secuencia del rollo de carne en *Jeanne Dielman*⁸). O también la dilatación extrema de la duración, hallable en algunos pasajes de las películas de Antonioni y de Anghelopoulos, de Jancso y de Gaal o de Bellocchio, que implica en general una reducción fuerte de la acción y un registro del simple paso del tiempo. Son todas opciones que van hacia una

⁷He analizado más ampliamente la cuestión en Paolo Bertetto, *Minimalismo eidético* en ID. (ed. de) *Il grande occhio della notte. Avanguardia e sperimentalismo in USA*, Lindau-Museo Naz. del Cinema, Turín, 1993. Véase también P.A. Sitney, *Visionary Film*, Oxford Un.Pr., 1979. En cuanto a las referencias analíticas a las películas reenvío de todos modos a P. Bertetto, *Il cinema e l’estetica dell’intensità*, Mimesis, Milán-Udine, 2016.

⁸Sobre Akerman, cfr. V.Pravadelli, *Performance Rewriting Identity. Chantal Akerman Postmodern Cinema*, Otto, Turín, 2000, especialmente el capítulo sobre *D’Est*, que desarrolla una reflexión sobre película y energía. A “Cine & energía” se han dedicado un congreso de la Universidad Roma Tre (2010) y el n. 7-8 de la revista “Imago. Studi di cinema e media”, 2013, ed. de M. Gazzano y E. Carocci y vinculado al congreso.

aparente reducción de la fuerza de lo visible y por lo tanto del efecto, pero que en realidad crean una nueva tensión gracias a la anomalía de la escritura fílmica.

La intensidad es luego una alteración de las normas que se puede manifestar en el imaginario y en la narración como en el estilo y en las imágenes objetivadas y que por tanto puede interesar cualquier horizonte del texto. Como alteración fuerte, en efecto, es algo que desde un primer horizonte de objetivación aspira a extenderse también a la complejidad de los elementos y luego al texto en su generalidad.

La intensidad de todas maneras no se afirma nunca como bloque, como conjunto homogéneo y estático, sino que implica al contrario una variación de niveles. La intensidad implica el paso de un nivel a otro, de una cantidad a otra. Sin esta modificación de las consistencias, de las medidas no puede haber intensidad. La intensidad es pues modular, variable. Hace crecer y hace disminuir. Mezcla movimiento y tiempo, pero al mismo tiempo repite y varía esquemas. Cambiar implica variar la fuerza.

La fuerza

La modificación de los estándares va por tanto en la dirección de la fuerza. En realidad el concepto de fuerza, más allá de algunas evidencias, posee más de un aspecto oscuro. La fuerza es evocada por un filósofo como Derrida que la considera como lo otro del lenguaje, un otro que permite que el lenguaje funcione como tal⁹.

Las áreas semánticas que caracterizan la fuerza, a primera vista, parecen no tener ninguna correlación con el horizonte de la estética. Pero en realidad algunas determinaciones, leídas e interpretadas de modo adecuado, pueden darnos particulares sugerencias. La fuerza es algo que cambia la condición de un organismo, la causa que determina una variación significativa. La fuerza parece pues una intromisión de algo diferente, que cambia el objeto o el sujeto. Implica por tanto no

la continuidad, sino la discontinuidad. Es una resultante de variaciones, de desniveles cuantitativos y cualitativos, es no sólo algo que produce variabilidad, sino que, ella misma, es también variación en acto.

Si la intensidad es fuerza, también la fuerza es intensidad. En efecto, las áreas semánticas evocadas por el vocabulario atestiguan justamente esta convergencia por no decir intercambiabilidad. La fuerza es también “4. Intensidad, validez, potencia, virtud, facultad, eficacia. “5. Ímpetu, intensidad, potencia”. Son todas determinaciones que caracterizan la fuerza, pero que podrían extenderse a la intensidad, en un juego de coparticipación y de reflejos que tiene una relevancia especial. Esta reconducción de los aspectos que definen la fuerza hacia elementos, que en el fondo podrían indicar también la intensidad, subraya la cercanía entre los dos horizontes. Pero, como hemos visto, la fuerza no debe entenderse como un bloque de por sí vigoroso, poderoso, sino como el resultado de una variación y de una modificación que aumenta. Y entonces tanto la fuerza como la intensidad nos aparecen aquí ligadas al flujo de las variaciones, a las dinámicas de acrecentamiento y/o de aceleración. La fuerza y la intensidad no son una estructura estática, sino una forma, una línea dinámica e implican por tanto el dinamismo, la variación y la transformación.

La consideración de la intensidad como esencial vector estético tiende naturalmente a superar la idea tradicional del arte (y de la forma) como armonía, orden, proporción respetada. El orden y la armonía aparecen por tanto como una opción y una configuración vinculadas más a la tradición clásica o neo-clásica (como confirman, entre otras cosas, en el cine la noción de clásico de Bazin o di Bordwell) que al horizonte de la obra intensa, atravesada por la fuerza.

Esta multiplicidad de los modos de creación de la intensidad en la obra confirma que la producción de fuerzas, de elementos vigorosos, energéticos, crea en la obra tensiones capaces de estimular al público. La energía, la fuerza son vectores de intensidad.

La cuestión de la energía es de todos modos relevante. En su introducción al libro sobre *L'Intensité*, Colette Camelin recoge los conceptos aristotélicos de *energeia* y

⁹J. Derrida, *L'écriture et la différence*, Seuil, París, 1967.

de *energeia* y sus diferencias. “*Energeia* fuerza en acción (de *argos*, blanco, claro y brillante)¹⁰. Camelin observa que en la *Retórica* Aristóteles percibe dos caracteres de la fuerza, de la intensidad de un discurso, la energía, la acción realizada, y la claridad, la evidencia. La acción es el talento del orador y por tanto su capacidad de obtener unos efectos entre los oyentes. Mientras que la claridad es un carácter que colisiona con la idea de ambigüedad y de oscuridad que la crítica del Novecientos ha vinculado a la poesía y al arte (desde Empson hasta Frye, desde Brémond hasta Raymond o Della Volpe, desde Diderot hasta los románticos, desde Valéry hasta Benn¹¹).

La intensidad y la energía, por tanto, en parte se sobreponen y en parte se diferencian. Porque la energía es uno de los componentes de la intensidad, pero no es un equivalente de la misma. La inmediatez operacional de la energía, en efecto, no es un dato necesario de la intensidad, así como la complejidad de las vibraciones profundas o secretas de la intensidad no es un carácter de la energía. La intensidad es más compleja y más rica que la energía, pero obviamente tiene una operatividad más reducida.

Dynamis y spectaculum

La evocación de la *dynamis* como fuerza en potencia – diferente de la *energeia* – revela de todos modos una nueva perspectiva. La idea de *dynamis* en efecto atraviesa no sólo algunas teorías de la vanguardia y en particular de la vanguardia rusa y soviética, sino también algunas estéticas significativas. La intensidad es también *dynamis*, potencia, o quizás potencia dinámica, es decir una potencia que no es inmóvil en sí, que no es estática, sino que se irradia, se esparce, se multiplica. En la noción de *dynamis* se comprenden no sólo la idea de potencia,

¹⁰C. Camelin, *L'intensité*, cit., pp. 14-15. E Aristotele, *Retorica*, III, I, 404 a y I, 411b.

¹¹Véanse los muchos textos de poética y de teoría de la poesía de escritores como Mallarmé y Valéry, Eliot y Benn, o las interpretaciones de teóricos y críticos como Empson y Frye, l'abbé Brémond y Friedrich, Raymond y Anceschi.

sino también la de dinamismo, es decir de movimiento, o mejor aún, de movimiento que afirma su fuerza y su vivacidad. En las experiencias de la vanguardia el dinamismo está unido tanto a la movilidad y a la vivacidad como a lo moderno y a la vida metropolitana. Moholy-Nagy denomina su proyecto de película sobre la metrópolis *Dynamik der Grossstadt*, pensando al mismo tiempo en la metrópolis como espacio dinámico por excelencia y en el dinamismo como carácter privilegiado de la modernidad¹². Y de *Eydodynamik* habla Eggeling cuando quiere teorizar el nuevo arte del movimiento hecho posible por una fusión de arte y cine de configuración y movimiento, y pretende hacer del arte del movimiento una especie de un nuevo lenguaje universal, vinculado también a la idea¹³. El término *eidos* está en efecto relacionado con el campo semántico de la forma, y es justamente uno de los dos términos que Aristóteles usa para hablar de la forma, subrayando su aspecto estructural y simbólico (el otro que se refiere más a la forma concreta es *morphê*). Es una síntesis específica que intenta cohesionar profundamente la forma, la idea y el movimiento, con acentos que van en una dirección profundamente diversa y que poseen también – no podemos negarlo – acentos y asonancias con las (precedentes) teorías de Boccioni, por una parte, y las (posteriores) de Eisenstein¹⁴. La insistencia en el dinamismo sobre todo en la convergencia de movimiento y de potencia caracteriza en el fondo el cine y especialmente la teoría de Eisenstein de los años veinte. Eisenstein insiste en

¹²L. Moholy Nagy, *Dynamik der Grossstadt*, ed.or. en ID. *Malerei Photographie Film*, Langen, Munchen, 1925.

¹³V. Eggeling, *Principi teorici dell'arte del movimento*, ed. or. 1922, ahora en P. Bertetto (ed. de) *Cinema d'avanguardia 1910-30*, Marsilio, Venecia, 1983. Publicado junto con otros textos de Eggeling en L. O'Konor, *Viking Eggeling Artist and Filmmaker. Life and Work*, Stockolm, 1971.

¹⁴Cfr. U. Boccioni, *Gli scritti editi e inediti*, Feltrinelli, Milán, 1971. De Eisenstein sobre la forma dinámica, véanse sobre todo los ensayos teóricos de finales Años Veinte, *L'inatteso, Il principio cinematografico e l'ideogramma, Un approccio dialettico alla forma filmica*, ahora en S.M. Eisenstein, *Film Form*, (ed. de J. Leyda), Harcourt Brace Jovanovich, Nueva York, 1949. En cuanto a los escritos citados por el director véase la edición rusa de las obras elegidas de Eisenstein, *Izbrannyye proizvedeniya*, t. I, Moscú, 1964. Sobre los conceptos de Eisenstein cfr. el ya clásico J. Aumont, *Montage Eisenstein*, Albatros, París, 1979.

la fuerza del cine, habla de cine-puñetazo¹⁵, contraponiéndolo al cine-ojo de Vertov y ve teóricamente el cine como fuerza desplegada, como potencia productiva que ejerce una función de plasmación del espectador. "La obra de arte (...el cine, el teatro) es ante todo un tractor que ara profundamente la psique del espectador"- escribe Eisenstein¹⁶ con una imagen un poco dura. Y la potencia es una propiedad del cine –que es bastante más fuerte que el teatro- y un carácter del cine revolucionario. Pero, la potencia para Eisenstein es una fuerza que se ejerce a través de la película, y puede cambiar la mente del espectador y producir conceptos a través de la atracción¹⁷. En Eisenstein las dos propiedades de la *dynamis* se asumen y se conjugan de modo inextricable. La *dynamis* es potencia y movimiento, porque no se consigue potencia sin movimiento vivaz y fuerte. Y el movimiento adquiere un valor ulterior transformándose en un productor de potencia, es decir en un instrumento y un modo de la potencia. La conexión de movimiento y fuerza confluye luego en la idea de forma dinámica, que Eisenstein recoge de Tynjanov y que llega a ser un nudo teórico de gran relieve¹⁸.

Pero la idea de dinamismo no está lejos de la idea de intensidad, más bien es uno de sus componentes esenciales. La intensidad es dinamismo en cuanto implica la movilidad, el movimiento, el efecto de alteración y de

¹⁵La contraposición entre cine-puño y cine-ojo es citada por Eisenstein en *L'atteggiamento materialistico verso la forma* (ed. or. 1925), ahora en Eizenstein, Feks, Vertov, *Teoria del cinema rivoluzionario. Gli anni venti in Urss*, ed. de P. Bertetto, Feltrinelli, Milán, 1975, que traduce varios textos, difíciles de hablar, de los Años Veinte.

¹⁶*Ibidem*, pp 140, 142. Eisenstein habla de "atracciones útiles para producir un determinado concepto" en los apuntes de 1927-28 publicados en la URSS en 1973, tr. italiana *Come portare sullo schermo Il Capitale di Marx* (ahora en Eizenstein, Feks-Vertov, *Teoria del cinema rivoluzionario*, cit.) y dedica una particular atención a la atracción intelectual (*Intellettnabnyi atrakcion*) en LA 28.

¹⁷*Ibidem*, p. 142 (*Sobre la actitud materialista hacia la forma*).

¹⁸J. Tynjanov, *Il concetto di costruzione*, (ed. or. 1924) ahora en T. Todorov (ed. de), *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Tel Quel, París, 1965. La idea de forma dinámica o de forma viviente vuelve, en contextos culturales diversos, con estudiosos como H. Focillon, *Vie des formes*, París, 1934 y L. Pareyson, *Teoria della formatività*, Zanichelli, Bolonia, 1963. La idea de dinamismo, de movimiento y de transformabilidad perenne es una dimensión conceptual que atraviesa la teoría del cine y encuentra en Eisenstein y en Deleuze las afirmaciones más significativas.

modificación, la acción hacia lo otro. Pero la intensidad va más allá del dinamismo en cuanto implica el flujo y no el movimiento puro, la diferenciabilidad simbólica y no sólo la movilidad.

Eisenstein piensa que la atracción para ser más eficaz debe insertarse en un mecanismo de montaje caracterizado por el contraste, por la desintegración y por la discontinuidad. Es decir debe ser marcado por aquellas variaciones de energía que caracterizan la intensidad. Entonces la atracción como momento agresivo y el montaje atractivo como acercamiento de heterogeneidades son interpretados por Eisenstein justamente para producir una fuerza espectacular y una variedad de shocks, capaces de garantizar la producción de intensidad.

La exhibición, el potenciamiento de la espectacularidad no son sólo aspectos que valorizan el cine en cuanto tal, sino mecanismos privilegiados de la producción de intensidad.

Como forma del *spectaculum*, la espectacularidad no es una determinación añadida y espuria del cine, sino una forma suya no sólo legítima, sino privilegiada. Y la espectacularidad implica una relación de eficaz estímulo, diría de seducción del espectador y por tanto se presenta como una fuerza comunicativa alterada y potenciada. Y no sólo eso. La espectacularidad introduce también en la economía visual y lingüística de la película elementos de anomalía de la puesta en escena, de reforzamiento de los componentes visuales y propiamente escénicos del texto. En el fondo, la espectacularidad es una forma visual que interpreta justamente el modo de ver del *spectaculum*, es decir su naturaleza di *spectare* y la fuerza cautivadora de la visión de objetos seductores, es decir de mercancías.

Justamente por esta apertura suya a la mercancía, la espectacularidad se une a la fantasmagoría. La fantasmagoría –que como se sabe es un concepto marxiano y benjaminiano (19)¹⁹ – es la exhibición del universo

¹⁹El concepto de fantasmagoría se usa antes de Marx en *El Capital. Libro primero*, Biblioteca del pensamiento socialista, 2013, en las páginas de análisis de la mercancía. Marx escribe: "Lo que aquí reviste, a los ojos de los hombres, la forma fantasmagórica de una relación entre objetos materiales no es más que una relación social concreta establecida entre los mismos

de las mercancías y de la riqueza en su evidencia y en su ambigüedad. Benjamin escribe: “La propiedad que atañe a la mercancía en cuanto carácter propio de fetiche es inherente a la misma sociedad productora de mercancías, no como ésta es en sí, sino como siempre se representa y cree que se comprende... La imagen de sí que ésta ofrece de este modo y que suele designar como la propia civilización corresponde al concepto de fantasmagoría”²⁰. La fantasmagoría es la configuración de una relación ilusoria, ideológica, abstracta en lugar de una relación concreta. Es una forma extrema y reveladora del carácter del espectáculo.

La espectacularidad y la fantasmagoría son por tanto generalmente formas de la intensidad, que asumen en el cine una relevancia ulterior, porque se cargan de especificidad y de peculiaridad.

La macrosecuencia de la llegada de Sigfrido y de sus armígeros a la catedral de Worms (*Die Nibelungen. Siegfried, Los Nibelungos. La muerte de Sigfrido*), desplegados según principios geométricos rigurosos, son al mismo tiempo exhibiciones de espectacularidad y de formalización, como la secuencia ilusoria del protagonista de *One from the Heart* (*Golpe al corazón, o Corazonada*) que imagina Nastassja Kinski en un gran vaso iluminado con el neón, en el desierto a las afueras de Las Vegas. O la evocación del final del milenio y la transformación del deseo en una mercancía que se puede comprar en la epopeya espectacular de *Strange Days*. O de modo diverso, la macrosecuencia de la escalinata de Odesa, con la violencia represiva exhibida en imágenes de gran potencia visual por un lado, y por otro la imagen glamourosa de Anita Ekberg en la fuente de Trevi con su fuerza seductora y la sugestión del nexo belleza femenina/belleza arquitectónica. Son formas visuales espectaculares absolutamente diferentes que sin embargo –justamente por su diversidad– expresan bien la gama de posibilidades del *spectaculum* en el cine y autentifican su variedad y amplitud.

hombres”. Benjamin recoge y transforma la idea marxiana en los escritos sobre los *Passages* y sobre París capital del siglo XIX a partir de 1934. Cfr. W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, vol. V, ed. de R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a/M, 1982, p. 882.

²⁰W. Benjamin, *Ibidem*.

El Pathos

Exactamente la imagen de la famosa secuencia de la escalinata de *El Acorazado Potemkin* evoca otro carácter relevante de la intensidad. En un ensayo de 1925, *Método de filmación de una película obrera*, Eisenstein teoriza un cine revolucionario y evoca la necesidad de producir “estímulos emotivos” y considera la película como un “conjunto concadenado de traumas”²¹. En un artículo de 1926, *Costanza*, Eisenstein subraya como en *El acorazado Potemkin* ha recuperado una serie de aspectos del cine y del arte tradicional para conseguir un resultado mejor también bajo el perfil ideológico. Eisenstein habla de “efecto positivo (*pathos*)- invitación rigurosa a una participación activa”²², de “psicoefecto”, de “crecida de la emocionalidad que empieza a desbordar”, de “desarrollo del patetismo”, “de arte de la acción en el público” e insiste en la importancia “de la introducción del psicologismo”, del *pathos*²³ que no niega “el mon-

²¹S.M. Eisenstein, *Método per realizzare un film operaio*, en *Teoría del cinema rivoluzionario*, cit, p. 144.

²²S.M. Eisenstein, *Costanza, Ibidem*, respectivamente pp. 157,158, 159, 160.

²³Otra línea notable de investigación eleva el *pathos* a categoría esencial para la comprensión de los fenómenos artísticos. En sus investigaciones iconográficas enormemente importantes sobre la obra de arte, Aby Warburg considera la imagen como un vector que produce efectos emocionales y patéticos, y mira a captar la fuerza expresiva de la imagen y a descubrir e interpretar las formas del *pathos* (*Pathosformeln*) presentes en el arte (y luego no sólo en el arte: su proyecto va hacia una perspectiva trans-icónica). Warburg elabora el concepto de *Pathosformeln* «fórmulas de *pathos*», *intentando delinear algo similar a un inventario de estados psíquicos y corpóreos encarnados en las obras de arte figurativo* (A. Warburg, *Schemata Pathosformeln* (1905-1911), London, Warburg Institute Archive, III. 138, e ID, *Mnemosyne. Grundbegriffe, I* (1928), London, Warburg Institute Archive, III. 102). En la idea warburghiana confluyen múltiples determinaciones en las que cuentan al mismo tiempo las figuras y los gestos inscritos, los modos de configuración y finalmente la huella estilizante, y conjuntamente la capacidad de los dos componentes de producir un efecto de tensión y de afectividad – es decir de *Pathos*. A Warburg le interesa captar e interpretar la fuerza expresiva de una imagen o de un gesto presente en una figura y reflexionar conjuntamente sobre el papel del estilo en la producción de la fuerza y sobre la relevancia del evento o del gesto configurado. En sus reflexiones agudas sobre Warburg, Didi-Huberman, imbuido de cultura francesa post-estructuralista, reconduce al horizonte de la intensidad, es decir como formulaciones diversas del concepto de intensidad, la idea de « estilización como energía concreta » (sacada del ensayo warburghiano sobre Sassetti) y de « fuerza formadora del estilo » (propuesta en el

taje de las atracciones”, sino que lo enriquece con otros componentes relacionados con la relación psíquica con el espectador. Y para subrayar la importancia del pathos en el cine, Eisenstein se deja fotografiar a principios de los Años Treinta al lado de un gran libro de cartón, donde están escritas dos palabras –clave del arte y de la investigación de Eisenstein, “Pathos Éxtasis”²⁴.

Por otra parte, la cuestión de la fuerza emocional de la película continúa obsesionando también las investigaciones teóricas de la madurez de Eisenstein. Y en el gran libro *Metod*, Eisenstein une “la fuerza encadenante de la película”²⁵ al horizonte prelógico y al pensamiento

ensayo sobre Botticelli). Y llega a hipotizar la realización de un archivo de intensidades, allá donde Warburg delineaba modalidades específicas de producción del *pathos*, a través de formas visuales específicas. « Ce n'est rien moins qu'une *archive historique des intensités* qu'il visait en cette recherche. » (G. Didi-Huberman, *Archives des intensités*, « Etudes photographiques », 10, 2001). Y ID., *L'image survivante*, Ed. de Minuit, París, 2002). Didi-Huberman subraya también las relaciones con las experiencias artísticas de la época y con las dinimizaciones de la imagen que van hacia el cine. Didi Huberman escribe: « Comment, d'autre part, ne pas constater qu'il entre dans ce paradoxe de la *Pathosformel* un trait d'époque que manifesterait, d'un côté les dynamogrammes déployés, abstraits et surdimensionnés des draperies en volutes de Lœie Fuller et, de l'autre, les dynamogrammes épurés, abstraits mais organiques produits par la chronophotographie d'Étienne-Jules Marey? *Ninfa*, on le comprend, donne la possible articulation de la « cause extérieure » – l'atmosphère, le vent – et de la « ca XXXXX intérieure » qui est, fondamentalement, désir. *Ninfa*, avec ses cheveux et ses draperies en mouvement, apparaît ainsi comme un point de rencontre, toujours mouvant, entre le dehors et le dedans, la loi atmosphérique du vent et la loi viscérale du désir. » (G. Didi Huberman, *Archives des intensités*, cit.). Por tanto, el primer cine realiza dinamogramas con los cuerpos en movimiento. Por eso el cine (todo el cine) es un terreno privilegiado para descubrir nuevos modelos iconográficos y coreográficos de movimientos y de intensidad.

²⁴La fotografía de Eisenstein se ha vuelto a publicar en los “Cahiers du cinéma”, 223, 1969. Por otra parte la cuestión del pathos y de su relación con la intensidad del texto levanta otra cuestión –que no podemos desarrollar aquí – la de la inoperatividad o al menos de lo discutible de la distinción entre arte y no arte, entre autorialidad y género en el cine. El uso sistemático del pathos como elemento fuerte de la narración fílmica une indudablemente películas de grande interés y películas de menor calidad, pero sugiere también la idea de que las diferencias demasiado nítidas entre arte y no arte ya están claramente superadas. Y al lado de las intensidades estéticas, el cine produce también – y más a menudo – unas intensidades atractivas para el público. Véase a propósito el cap. 2 de mi *Il cinema e l'estetica dell'intensità* cit.

²⁵S.M. Eisenstein, *Metod*, ed. de N. Klejman, Musej-Kino-Ejzenstejn Centre, Moscú, 2002, vols. I e II. “El tamburo ritmico” es un capítulo de *Metod*, cit. Cfr. A. Somaini, *Ejzenstejn*, Einaudi, Turín, 2012. *Metod* está a punto de ser publicado por Marsilio que es el editor de las obras de Eisenstein

sensorial, afirmando la capacidad del cine en particular y del arte en general de ponerse en relación directa con las profundidades de la psique. Esta conexión con las capas profundas del sujeto se realiza gracias a procedimientos que tienen sus raíces en la historia de la humanidad, en los ritos, en las fiestas. Y a la raíz de la relación misteriosa con el yo prelógico está lo que Eisenstein define “el tambor rítmico”, es decir un ritmo profundo que alcanza las capas más auténticas de la psique. Pero en el fondo ¿qué es el ritmo evocado por el Eisenstein maduro si no una forma de intensidad profunda y dinámica, que implica en el disfrute del arte al sujeto en su complejidad y en su inmediatez?

El enigma, el exceso

Justamente en el lado opuesto de la intensidad más fácil del *pathos*, hay otra intensidad más oscura, más sutil que puede atravesar el texto. Es la intensidad del enigma: la intensidad liberada, es decir, no sólo por el sentido oculto, sino por la complejidad y por la incoherencia de la narración, por la emergencia de aspectos contradictorios y difícilmente comprensibles y quizás por la revelación de una significación posible. La emergencia de fragmentos del pasado o de libres fantasías, de sueños o de alucinaciones obsesivas puede crear en el texto oscuridades improvisas que el receptor sigue fatigosamente, preguntándose su sentido e intentando interpretarlas de varios modos. Es un mecanismo que la novela de Novecientos ha elaborado y que el cine ha desarrollado de modo macroscópico, utilizando muy a menudo el flashback para recordar el pasado y para explicar el presente.

En algunos autores, Buñuel y Resnais por ejemplo, este mecanismo se ha hecho más complejo y los regímenes de lo narrado se han mezclado tanto como para dificultar la comprensión del registro de un segmento y de la tipología de los grupos de imágenes. La construcción de una oscuridad y de una contradictoriedad de los elementos narrativos es una perspectiva, que después

en Italia.

de Buñuel y Resnais ha conocido una nueva fuerza y nuevas articulaciones en varias películas hollywoodianas, que se han juntado en el horizonte desde *mind-game film* (desde el ciclo de *Matrix* hasta *Memento*, desde *Eternal Sunshine* hasta *Incepcion* o *Black Swan*) hasta Lynch, el autor que ha desarrollado de modo más riguroso y difícil la dimensión del enigma²⁶. El enigma produce intensidad en su hacerse, en el delinear un conjunto de elementos contradictorios y oscuros, en el construir un ilogismo, aparente o efectivo.

Las evoluciones narrativas de *Lost Highway* y de *Mulholland Drive*, a primera vista, ilógicas y sin sentido, producen una intensidad fuerte, porque desarticulan el horizonte y la lógica narrativa e introducen la contradictoriedad significativa como eje fundamental del texto y nudo enigmático que hay que interpretar. Así el texto adquiere la complejidad como problema, pero también como riqueza y valor y la construcción del enigma abarca al espectador con espirales de sentido cada vez más difíciles y envolventes.

Naturalmente la intensidad es producida luego también por los momentos de revelación de una solución posible, cuando una contradicción lógica parece desatarse a la luz de un descubrimiento inesperado, de un juego de reflejos, de un espejo que enseña lo oculto. A veces la revelación es explícita y algunos eventos aparecen por ejemplo en el horizonte del sueño o de la fantasía. Otras veces no existe una revelación clarificadora final y la película se cierra con un ulterior enigma abierto, produciendo una intensidad más sutil y secreta. El cine de Lynch, sin embargo, no construye intensidad sólo a través del ilogismo, de las formas complejas y del enigma. Es por excelencia un cine del exceso, de la superación de la norma, de la producción intencional de tensiones particulares, que se articula a través de un

²⁶Me permito reenviar a dos libros míos sobre el enigma en el cine, P.Bertetto, *L'enigma del desiderio. Bunuel, Un Chien andalous, L'Age d'or*, Ed. Bianco & Nero, Roma, 2001 y *L'enigma, l'eccesso*, introducción a ID. (ed. de), David Lynch, Marsilio, Venecia, 2007. La referencia vale también en relación al horizonte del exceso, que es uno de los modos de la intensidad en el cine (y no sólo). Sobre el *mind game film* cfr. Th. Elsaesser, *The Mind-game Film*, en W. Buckland (ed.), *The Puzzle Film*, Wiley Blackwell, West Sussex, 2009.

uso extremadamente significativo de las potencialidades creativas y tensivas de la narración y de la puesta en escena cinematográfica. Y el exceso es seguramente una de las posibilidades de creación de la intensidad, una de las perspectivas destinadas a producir una tensión fuerte y anómala.

La vanguardia, la diferencia y el flujo

Existe sin embargo un modelo de investigación que al final se plantea la cuestión de la intensidad como nudo esencial de las elecciones realizadas. En especial, la investigación fílmica experimental –como los textos literarios o las obras de vanguardia en el horizonte del arte– rechaza el estatuto narrativo-representativo y las atracciones de la espectacularidad para producir una dinámica de fuerzas alternativas capaz no sólo de sustituir los elementos fascinantes a los que renuncia, sino de realizar nuevos mecanismos de estímulo y de implicación del espectador. Al sistema de placer que se elimina, debe incorporarse otro sistema de placer construido sobre registros diferenciados y dirigido a solicitar un placer en que el flujo de las sensaciones y de las emociones, el placer de las imágenes se mezclan con una recepción intelectual, con el gusto de los juegos infinitos de la inteligencia y con las dislocaciones infinitas del sentido. La película de vanguardia construye por tanto un camino lingüístico caracterizado por una nueva intensidad, por una nueva fuerza de impacto, de las que depende su misma posibilidad de existir.

Esta intensidad se inscribe en la diferencia, refleja el desarrollo de un movimiento diferencial que tiende a disgregar los procesos de formalización y de extensión de lo idéntico. “L'intensité est la différence” –como escribe Deleuze²⁷– es decir la manifestación de un movimiento no reconducible a identidades, capaz de descomponer, de romper, antagónico a todos los procesos de recomposición del orden lingüístico. Intensidad como diferencia es la forma radical de alejamiento del lenguaje cinematográ-

²⁷G. Deleuze, *Différence et répétition*, P.U.F., París, 1968.

fico del orden simbólico codificado, como movimiento que alcanza la profundidad de lo simbólico volcándolo.

Bajo esta perspectiva, intensidad como diferencia implica una especie de nomadismo de la imaginación que lleva al autor del cine de vanguardia, por un lado a desplazar continuamente la comunicación, a colocar en otro lugar los centros de significación del cine, y por otro a buscar siempre nuevas formas de diferencia.

Por otra parte el nudo intensidad/diferencia es esencial al constituirse algo nuevo en el arte y en la misma vanguardia. Uno de los libros clave para la afirmación del arte del Novecientos, *Du Cubisme* de Gleizes y Metzinger (1912), empieza señalando cómo entre Cézanne y el cubismo hay “una diferencia de intensidad”. Los dos autores escriben: “Qui comprends Cézanne présent le cubisme. Nous pouvons déjà affirmer qu’entre cette école et les oeuvres précédents il y a seulement une différence d’intensité”²⁸. La observación no debe leerse en el sentido de que entre Cézanne y el cubismo hay una modificación cuantitativa, sino al contrario como el descubrimiento de la existencia de una diferencia y de una intensidad, es decir de una alteridad y de una fuerza intrínseca. La vanguardia no sólo es, sino que se pone como diferencia, define su propia estructura al configurarse como diferencia. En la expresión múltiple de una alteridad que sale de la homogeneidad difundida, se afirma una voluntad diferencial que no puede reconducirse a la identidad. La imaginación del otro se transforma de todos modos en forma de la diferencia pensada en estrecha interacción entre la acción y la teoría. La diferencia es lo no conocido, lo no dicho, lo no figurado; es una alteridad que se pone también como innovación, como nuevo.

Por tanto, bajo el perfil conceptual, la intensidad está ligada de modo particular a la diferencia. En efecto el movimiento de vanguardia que se proclama con mayor fuerza como diferencia radical de la cultura y del arte tradicional, el Dadaísmo, afirma abiertamente su carácter de intensidad. Y en el manifiesto Dada del 1916,

Tzara define la intensidad como carácter determinante del Dadaísmo: “Dada est notre intensité”²⁹.

La intensidad está marcada por una variabilidad de medidas y de niveles y por tanto por una articulación de diferencias intrínsecas. Deleuze reflexiona variadamente sobre el nexo diferencia-intensidad, tanto en algunos escritos como *Nietzsche y la filosofía*, y *Diferencia y repetición*, como en los ensayos escritos con Guattari, en *L’anti-Edipe: capitalisme et schizophrén* y *Qu’est-ce que la philosophie?*, vinculando fuertemente la intensidad a la diferencia y a la variabilidad³⁰. Deleuze escribe: “L’expression ‘différence d’intensité’ est une tautologie. Toute intensité est différentielle, différencielle en soi-même”³¹. Y todavía: “De l’intensif à la pensée. C’est toujours à travers l’intensité que la pensée nous arrive”³². La conexión de la intensidad al pensamiento es fundamental para Deleuze y para Guattari, como vuelven a afirmar en *Qu’est-ce que la philosophie?*: “Le concept a seulement des intensités”³³. Y la intensidad es una determinación del pensamiento que lo aleja del peligro de un pensamiento dogmático, que es aseverativo y repetitivo. La intensidad es luego un dinamismo múltiple que atañe tanto a la sensación como al concepto y que atraviesa la obra, garantizando su acción en el horizonte de la diferencia. Es algo que resalta al mismo tiempo la diferenciabilidad de los organismos y su trasformabilidad y por tanto se relaciona más con el pensamiento del devenir que con una fijación del ser, que es como es, en la unidad congelada *ad aeternum*. También bajo este perfil es un horizonte que parece unido estructuralmente no sólo al dinamismo, sino también (o especialmente) al cine (más de una vez Deleuze une el movimiento al cine). Entonces la intensidad aparece como algo que no excluye el exceso y la desmedida, pero no la implica. Mejor dicho, en sus formas más sofisticadas y quizás

²⁹T. Tzara, *La première aventure céleste de Mr. Antipyrine* (ed. or. 1916), ahora en ID., *Oeuvres complètes*, Flammarion, París, 1975.

³⁰G. Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, PUF, París, 1962, ID., *Différence et répétition*, cit., G. Deleuze, F. Guattari, *L’Anti-Oedipe*, Ed. de Minit, París, 1972, ID., *Qu’est-ce que la philosophie*, cit..

³¹G. Deleuze, *Différence et répétition*, cit..

³²*Ibidem*.

³³G. Deleuze, F. Guattari, *Qu’est-ce que la philosophie?*, cit.

²⁸Gleizes, Metzinger, *Du Cubisme*, París, 1913.

más sutiles y más puras, la intensidad va justamente hacia la dirección de la diferencia, del movimiento y de la transformabilidad, más que hacia la aceptación de determinaciones extrínsecas y fáciles.

El concepto de intensidad, al mismo tiempo, remite a otra importante noción deleuziana, la de flujo³⁴. Y el flujo se refiere no sólo a la intensidad, sino también al funcionamiento de la obra, el modo en que se percibe la obra y se disponen los elementos en el tejido expresivo. El flujo está en contra de la idea de obra como estructura, a favor de la procesualidad de la creación, del paso infinito de las cosas, de la sucesión e de las sensaciones, que cuentan más que la interacción de los componentes o de la armonía.

Las dinámicas de las sensaciones configuran la película más como flujo que como forma o como sistema. Y el proceder del flujo implica discontinuidad y diferencia de intensidad, en la continuidad (aparente) de las imágenes filmicas. Las sensaciones están predispuestas durante la película para garantizar la participación emotiva del espectador y por lo tanto responden a una exigencia de gestión de la temporalidad de la percepción y de refuerzo de la respuesta a las exigencias del espectador. La construcción de la película está de hecho pensada como construcción de un recorrido de sensaciones, de intensidad, y consecuentemente como construcción de efectos de sensación. Por tanto la película es construcción del espectador a través de las sensaciones.

La intensidad es entonces diferencia, movimiento, transformabilidad, flujo. Y en nuestra perspectiva la que concierne al cine, -y que en sus aspectos generales se refiere a las obras y que por tanto atañe a la estética- la intensidad puede finalmente definirse en la base de las interpretaciones analíticas y micro-teóricas elaboradas, como uno de los aspectos fundamentales del cine y del arte. *La intensidad es dinamismo, flujo de la fuerza variable y de los procesos diferenciales, vinculada particularmente a la sensación, pero también a las formas y a los conceptos, y conexcionada al devenir.*

³⁴G.Deleuze, F. Guattari, *L'Anti-Oedipe*, cit.. Sobre el flujo como proceso variado, susceptible también de pliegues, síntesis, planos y cortes cfr. también anche G. Deleuze, *L'Ille déserte et autres textes*, Minuit, París, 2002.

II. El espectador intensivo/ sinestético

Por tanto, la intensidad se articula en un doble movimiento interior y exterior y, en su proyección externa, se entrelaza profundamente con la sensación y el horizonte afectivo³⁵. La intensidad es la cara interior de la sensación y al mismo tiempo es su indicador de nivel. La intensidad es lo que hace de la sensación un acmé, es decir un vértice de fuerza (y de esteticidad).

Pero, ¿cuáles son las condiciones de producción y de funcionamiento de la intensidad en la obra? ¿De qué modo en el cine la intensidad puede emerger y vibrar con su fuerza específica?

En realidad el espectador va al cine para abrirse a la posibilidad de la sensación, para estar en un estado concreto y psíquico funcional para experimentar sensaciones. El acceso a un mundo imaginario, la entrada en un mecanismo narrativo, ambos activados en la pantalla, son las precondiciones para experimentar las sensaciones. Hay en origen una especie de *autoinscripción del espectador en una máquina pre-sinestética de base*, que permite luego que se afirmen específicas aventuras. Es la condición que hace posible las sensaciones múltiples y simultáneas, producidas por el cine. Es la autoproducción de un espectador intensivo.

Y -hay que decirlo ya- la determinación más relevante para el acceso a sensaciones fuertes es la identificación³⁶.

Entre los mecanismos activos en la percepción de la película, la identificación seguramente es un vector fundamental. Las sensaciones se refuerzan con la identificación. La identificación es el eje alrededor del cual giran todos los procesos psíquicos e intensivos de la película. Y la identificación es relación con el otro, re-

³⁵He analizado más ampliamente la cuestión de la sensación en P. Bertetto (ed. de), *Cinema e sensazione*, Mimesis, Milán-Udine, 2015. Sobre sensación y emoción cfr. también T. Grodal, *Moving Image. A New Theorie of Film Genre, Feeling and Cognition*, Clarendon Pr, 1997, C. Planinga, *Moving Viewers: American Film and the Spectator's Experience*, California U.P., Berkeley 2009, R. Bellour, *Le corps du cinéma*, P.O.L., París, 2009.

³⁶Sobre la identificación cfr. el cap. 6 de mi libro *Il cinema e l'estetica dell'intensità*, cit.

lación subordinada del sujeto con otros, que se realiza a través de la mezcolanza del personaje imaginario con los fantasmas del/de la espectador/dora.

Intensidad/Freud

Pero, ¿qué es lo que garantiza la intensidad de la sensación? Si vemos los textos de Freud se evoca la intensidad -no muy a menudo-, pero sí en fragmentos importantes- para subrayar el alto nivel de una experiencia psíquica. Es decir, es el indicador de una fuerza específica de un contenido psíquico, de la libido por ej. la que se manifiesta en ciertas experiencias y que puede mantenerse incluso en procesos de traslación de la misma libido. Es significativo que Freud hable de eso, por ejemplo, en términos parecidos en la interpretación del trabajo del sueño, en el análisis de la sexualidad infantil - posteriormente retomada en el ensayo sobre el masoquismo-, en la reflexión sobre la sublimación y en *Más allá del principio del placer*³⁷.

Cito el fragmento sobre la sublimación: «La pulsión sexual pone a disposición del trabajo cultural unas cantidades de energía extremadamente grandes; y eso se debe a la peculiaridad, especialmente acentuada en la misma, de poder desplazar su meta sin reducir perceptiblemente su propia intensidad. Esta capacidad de intercambiar la meta sexual originaria con otra meta que ya no es sexual, sino psíquicamente emparentada con la primera, se llama capacidad de sublimación»³⁸.

La intensidad es el nivel de la fuerza que se manifiesta en la experiencia psíquica, es lo que garantiza el desarrollo de una aventura de la psique que puede transformarse en otra cosa. En cierto sentido es el garante de la posible metamorfosis de un contenido interior.

³⁷Entre los muchos textos de Freud que recurren al término y a la noción de intensidad, véanse especialmente S. Freud, *La interpretación de los sueños* (1899), en *Obras completas*, trad. española de José Luis Etchevarry, Amorrortu Ed., vols. IV-V, *Tres ensayos de teoría sexual* (1905-1915) (O. c., ed. cit., vol. VII), *La moral sexual cultural y la nerviosidad moderna* (1913) (O. c., ed. Cit, vol. IX), *Más allá del principio de placer* (1920) (O. c., ed. cit., vol. XIII), *El problema económico del masoquismo* (1924) (O. c., ed. cit., vol. XIX).

³⁸S. Freud, *La moral sexual cultural y la nerviosidad moderna*, cit.

Una excitación, una pulsión pueden transformarse en algo más, llevar a ser algo más -y por tanto enriquecerse-, porque mantienen inalterado su propio nivel de tensión y de fuerza, es decir de intensidad. La intensidad permite la transformación -y por tanto permite la multiformidad. Y la multiformidad (en la psique) es la condición y la premisa del polisentido (en las artes): de aquel aspecto fundamental que caracteriza por ej. la forma artística y el texto poético-literario. La intensidad es la condición de la metamorfosis de la libido, tal como es la condición de la metamorfosis de los signos, de su plurisemanticidad, de su ser forma estética.

Pero hay otro uso freudiano significativo del término intensidad, que Freud utiliza la primera vez en 1905 en el ensayo sobre la sexualidad infantil y posteriormente retoma en el ensayo sobre el problema económico del masoquismo.

En el párrafo “Fuentes de la sexualidad infantil” Freud habla de intensidad de la excitación sexual y escribe: “La excitación sexual surge como efecto colateral de una serie completa de procesos interiores, en cuanto la intensidad de estos procesos supera un límite cuantitativo”³⁹. Y en el ensayo *El problema económico del masoquismo*, comenta: “Según esta hipótesis también la excitación debida al dolor y al sufrimiento debería tener las mismas consecuencias... Representaría en todo caso la base fisiológica en la que más tarde se erigiría la estructura psíquica del masoquismo erógeno”⁴⁰. La intensidad es el umbral que desencadena el desarrollo de la experiencia de la libido y por lo tanto constituye una discriminante muy importante de los procesos psíquicos.

Freud y el sadomasoquismo

Dentro de esta conexión entre experiencia psíquica de la excitación y de la intensidad y experiencia estética, nos interesa sin embargo hacer aquí un breve discurso

³⁹S. Freud, *Tres ensayos de teoría sexual*, cit.

⁴⁰S. Freud, *El problema económico del masoquismo*, cit.

sobre un contenido específico de la reflexión freudiana, es decir sobre el sadismo y el masoquismo.

En un importante ensayo de la teoría feminista del cine de 1975, Laura Mulvey, hablando de la percepción voyerista del espectador masculino, afirmó: “El sadismo exige la narración”⁴¹. Y Teresa de Lauretis, en otro ensayo importante, se preguntó si incluso la narración exigiría el sadismo⁴². ¿Cómo contestar a esta pregunta? Volvamos nuevamente a Freud.

La consideración conceptual del sadomasoquismo implica naturalmente una extensión del área de pertinencia de la sexualidad a una esfera psíquica más amplia, en que se sitúan determinaciones esenciales vinculadas a la agresividad, al sentido de culpa y al masoquismo moral.

Para Freud masoquismo y sadismo no son en efecto simples perversiones, sino elementos operantes en la psique de los sujetos. “El sadismo y el masoquismo ocupan entre otras perversiones un lugar especial. La actividad y la pasividad que forman sus caracteres fundamentales y opuestos son constitutivos de la vida sexual en general”⁴³.

Por tanto, en la reflexión madura de Freud, sadismo y masoquismo están entrelazados, pero el masoquismo es más profundo y originario. En efecto, el masoquismo está profundamente ligado a la pulsión de muerte, le es connatural, mientras que el sadismo es la objetivación de la destructividad de la pulsión de muerte, que se dirige hacia otros.

Volvamos ahora a nuestra investigación y digamos ya, que también en la experiencia del/de la lector/lectora de una novela o del/de la espectador/dora de una película, masoquismo y sadismo como dinámicas psíquicas están entrelazados. Naturalmente se trata de aventuras psíquicas que van más allá de la sexualidad explícita. Pero son aventuras psíquicas que no se colocan en el horizonte de la sublimación, no anulan el

origen sexual y no pierden la relación con las diferencias sexuales⁴⁴.

La fuerza absolutamente específica del cine está vinculada también (y quizás justamente) a una singular y compleja dinámica de la intensidad correlacionada con el horizonte sadomasoquista. El hecho de que el sadismo está profundamente conexasiónado al masoquismo —como afirma Freud⁴⁵— hace que una experiencia sadomasoquista sea más fuerte y más perversa, es un camino que captura y que encadena. Y quizás el hecho de que ambas determinaciones están presentes al mismo tiempo en la experiencia de la película, pero también en la novela, es decir en la dimensión de la narración— hace que el cine y la narración se impongan tan sistemáticamente en todo el mundo.

El sadomasoquismo y el espectador

Hay un sadismo potencial —pero en realidad casi siempre activado— en el ejercicio de la narración. Ante todo el narrador quiere unir, implicar, dominar al receptor, desarrolla una voluntad de captura del lector. Se mueve por un deseo de apoderarse de la atención, del interés y de la participación emotiva del receptor. El autor se guía por una pulsión de apoderamiento, que es carácter fundamental del sadismo señalado por Freud en algunos ensayos importantes (por ej. *La disposición a la neurosis obsesiva*: “la actividad se debe a la pulsión de apoderamiento en sentido amplio, pulsión que especificamos con el nombre de sadismo, cuando la encontramos al servicio de la pulsión sexual”⁴⁶).

De este modo en las narraciones se relatan dificultades, desgracias, conflictos, sufrimientos, precisamente para implicar al receptor y hacer que participe en los

⁴¹L. Mulvey, *Visual and Other Pleasures*, Indiana University Press, Bloomington, 1989.

⁴²T. De Lauretis, *Sui generis*, Feltrinelli, Milán, 1996.

⁴³S. Freud, *Tres ensayos de teoría sexual*, cit.

⁴⁴La *Feminist Film Theorie* y los *Gender Studies* insisten de modo especial en el carácter sexuado de la experiencia fílmica del/la espectador/espectadora (y naturalmente del/de la autor/a).

⁴⁵S. Freud, *El problema económico del masoquismo*, cit.

⁴⁶S. Freud, *La predisposición a la neurosis obsesiva*, (1913), ahora en O. c., vol. XII.

dramas de los personajes a los que está aprendiendo a amar. El narrador cuenta los dolores y los sufrimientos de los personajes, incluso de los personajes vencedores, y al final resuelve, a veces positivamente, el conflicto. Mientras tanto, a lo largo de toda la narración ha relatado dificultades, contrastes, derrotas: por tanto ha hecho padecer a los lectores-espectadores. El sadismo del narrador que engarza y acumula desgracias y dolores se ejercita de hecho sobre el receptor, realiza una puesta en sufrimiento del lector-espectador que se implica tanto más en la historia, cuanto más sufre y participa en los conflictos y en las molestias de los personajes.

Por tanto la relación entre autor y receptor es una relación sádica, más bien sadomasoquista. Cuanto más el narrador cuenta los sufrimientos del/la protagonista, más el lector se implica fagocitado en la narración y sufre junto con el personaje. Y su posición es justo la de un masoquista que siente placer cuanto más participa en el sufrimiento del/la protagonista. Pero el sufrimiento del/la protagonista es totalmente imaginario. Al contrario el sufrimiento del receptor es absolutamente real. Más aún, el único elemento real en el cine - como escribe Schefer en un libro como *L'homme ordinaire du cinéma*, y como demuestra abiertamente la gran escena metacinematógrafa en el Club Silencio *Mulholland Drive*, en que la única cosa real es el sufrimiento del espectador⁴⁷: y su intensidad.

Por tanto el sadismo del narrador está unido de modo indivisible al masoquismo del receptor y el uno y el otro son necesarios para que la narración sea eficaz y provoque interés y emociones en el lector.

Para llegar a ser un espectador (o un lector) el sujeto debe decidir si quiere vivir una experiencia sadomasoquista que de todos modos requiere inicialmente la asunción de un masoquismo de base. El lector elige entrar en un universo que no controla, que está construido para capturarlo y para apoderarse de él. Por tanto elige ponerse en una posición de pasividad, de ser subalterno a una instancia narradora que podrá guiarle

⁴⁷J. Schefer, *L'homme ordinaire du cinéma*, Cahiers du cinéma, París, 1997. Sobre la escena metacinematógrafa en el Club Silencio, cfr. mi análisis en P. Bertetto (ed. de), *Metodologie di analisi del film*, Laterza, Roma-Bari, 2006.

en aventuras psíquicas agradables y desagradables, pero que –en las expectativas– son seguramente intensas. La posición del espectador es estructuralmente una posición de pasividad que sería difícil negar. Es por tanto una posición masoquista. Pero no es un masoquismo de la espera, del reenvío y de la suspensión –como sostiene una estudiosa americana como Gayleen Studlar⁴⁸ recordando la posición de Deleuze sobre el masoquismo⁴⁹. Es el masoquismo clásico teorizado por Freud y marcado en primer lugar por la pasividad, por la explotación y la apertura al sufrimiento. Un masoquismo no controlado y marcado no por el reenvío y la suspensión, sino por la intensidad.

Love Story tiene que hacer sufrir al lector, como *The Night of the Hunter* o *Notorious* o *Die freudlose Gasse* o *Ladri di biciclette*. En el cine pocos géneros no conllevan una relación sadomasoquista, quizás la comedia, mientras el cómico activa mecanismos contradictorios (pensemos, entre todos, en Chaplin)

Sin embargo no sólo Mulvey, sino también Metz sostiene que el voyerismo va unido al sadismo⁵⁰. Es una afirmación que no debe considerarse como una descripción apriorística de la condición del espectador- y en esto Metz es discutible, mientras que Mulvey es más aguda-, pero como una más limitada revelación que en la observación voyerista se puede activar una instancia sádica. Vincular el voyerismo al sadismo es relativamente convincente, también porque el modelo de la experiencia voyerista es la escena primaria, en que el niño se halla en una situación pasiva y por tanto evidentemente masoquista. Todavía es legítimo considerar el sadismo como una posibilidad en algunas experiencias particularmente voyeristas. Ver sufrir a una mujer fascinante e independiente puede determinar en un espectador masculino (y machista) una sensación sádica: los análisis de la *Feminist Film Theorie* sobre el tema son ejemplares. En esta pers-

⁴⁸Cfr. G. Studlar, *In the Realm of Pleasure. Von Sternberg, Dietrich and the Masochistic Aesthetic*, Columbia Un.Pr., Nueva York, 1988.

⁴⁹G. Deleuze, *Présentation de Sacher Masoch. Le froid et le cruel*, Ed. de Minuit, París, 1967.

⁵⁰Ch. Metz, *Le signifiant imaginaire*, UGE, París, 1977. L. Mulvey, *Visual and Other Pleasures*, cit.

pectiva Hitchcock *docet*. Pero muchas otras situaciones favorecen la emergencia de un sadismo del espectador no necesariamente ligado a la sexualidad, sino quizás a los conflictos activados por la narración entre buenos y malos. Es justo porque el espectador se halla en una posición subalterna y pasiva, masoquista, pero al mismo tiempo puede experimentar sensaciones de participación sádica en los eventos y en las desaventuras mostradas en la pantalla, es justamente esta duplicidad de las experiencias psíquicas del espectador lo que hace posible la alta intensidad de las sensaciones del receptor.

Es la ambivalencia psíquica de la experiencia del receptor y del espectador lo que garantiza la fuerza y por tanto la intensidad: masoquismo y sadismo, una sensación doble e inclinada en dos vertientes opuestas, pero conexas. Por lo tanto la intensidad está unida con el carácter sinestético de la sensación y con una forma especial de sinestesia que se manifiesta como interacción

estructural de los contrarios. Es porque dos determinaciones contrarias están estrechamente unidas a la psique, por lo que el efecto sinestético es más fuerte y por tanto la intensidad se produce de modo más incisivo. Es porque masoquismo y sadismo se conjugan unidos, por lo que la experiencia psíquica del disfrute de la narración (y por lo tanto del film) asume una intensidad especialmente fuerte.

Pero naturalmente, como sucede generalmente en las actividades psíquicas, también en la recepción de la película (o de la narración) las pulsiones de vida y de muerte (uso la terminología adoptada por Freud desde 1920) se entrelazan, se cruzan e interactúan. Y este proceso hace ulteriormente compleja la experiencia de placer, y crea un acmé de intensidad. La intensidad experimentada por el espectador es una intensidad sinestética. Y el espectador intensivo del cine es un espectador sinestético.



PERSPECTIVAS
PERSPECTIVES
PERSPECTIVES
PROSPETTIVE

Schrödinger y el salto espacios-tiempo de Galileo Galilei

Clara Janés

Recibido: 04.02.2017 – Aceptado: 15.03.2017

Titre / Title / Titolo

Schrödinger et le saut espaces-temps de Galileo Galilei
Schrödinger and Galileo Galilei's spaces-time jump
Schrödinger ed il salto spazi-tempo di Galileo Galilei

Resumen / Résumé/ Abstract / Riassunto

En 1955 Erwin Schrödinger publica en la revista de un colegio de Dublín el *Fragmento de un diálogo inédito de Galileo*. En él sitúa a éste último a principios del siglo XX y, como contraposición a lo que él mismo se propuso demostrar en su *Diálogo sobre los dos máximos sistemas del mundo*, hace que se fije en aquello de mínimas dimensiones, es decir, el átomo y las partículas subatómicas. Oponiéndose a determinadas ideas de Aristóteles, el propósito de Galileo fue abrir la puerta al heliocentrismo y los movimientos de la tierra y de todo el cosmos, siguiendo la teoría de Copérnico. En su obra emprenden la defensa de estas cuestiones dos dialogantes enfrentados a un tercero, filósofo peripatético, lo cual da pie a situaciones llenas de humor. Schrödinger recurre a los mismos personajes del pisan, y al mismo estilo, que coincide con el suyo, y utiliza, además, la sorpresa, de modo que el lector tiene que adivinar a qué héroes y teorías remite.

En 1955, Erwin Schrödinger publie dans le journal d'une école de Dublin le *Fragment d'un dialogue inédit de Galileo*. Dans ce texte Schrödinger fait que ce dernier se trouve au début du XXe siècle et, par opposition à ce qu'il a cherché à prouver dans son *Dialogue sur les deux grands systèmes du monde*, il lui fait faire attention à tout ce qui a des dimensions minimales, à savoir, l'atome et les particules subatomiques. En s'opposant à certaines idées d'Aristote, l'objectif de Galilée était d'ouvrir la porte à l'héliocentrisme et les mouvements de la terre et du cosmos tout entier, d'après la théorie de Copernic. Dans son oeuvre, tous les deux s'engagent à la défense de ces deux questions dialoguant face un à troisième philosophe péripatéticien, ce qui conduit à des situations pleines d'humour. Schrödinger utilise les mêmes caractères du pisan, et le même style, qui correspond à la sienne, et utilise également la surprise, de sorte que le lecteur doit deviner à quels héros et quelles théories il est en train de renvoyer.

In 1955 Erwin Schrödinger published in the magazine of a school in Dublin the *Fragment of an unpublished dialogue of Galileo*. In it he placed the latter at the beginning of the twentieth century and, as opposed to what he

himself proposed to demonstrate in his *Dialogue on the two highest systems of the world*, presents him as interested on what has the smallest dimensions, that is, the atom and the subatomic particles. Opposing certain ideas of Aristotle, the purpose of Galileo was to open the door to heliocentrism and the movements of the earth and of the whole cosmos, following the theory of Copernicus. In his work, the defense of these two issues are discussed, confronting a third peripatetic philosopher, which gives rise to situations full of humor. Schrödinger resorts to the same characters of the Pisan, and in the same style, which coincides with his own, and also uses surprise, so that the reader has to guess what heroes and theories he refers to.

Nel 1955 Erwin Schrödinger pubblica sulla rivista di una scuola di Dublino il *Frammento di un dialogo inédito di Galileo*. In questo testo Schrödinger situa quest'ultimo all'inizio del Novecento, al contrario di quello che ha deciso di dimostrare nel suo *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*, lo presenta interessandosi in tutto quello di dimensioni minime, vale a dire, l'atomo e le particelle subatomiche. Opponendosi a certe idee di Aristotele, Galileo aveva lo scopo di aprire la porta a l'eliocentrismo e i movimenti della terra e di tutto il cosmo, tra le tracce della teoria di Copernico. Nel suo lavoro tutti i due si impegnano nella la difesa di questi due problemi dialogando con un terzo filosofo peripatetico, che porta a situazioni piene di umor. Schrödinger utilizza gli stessi caratteri del pisan, e lo stesso stile che coincide col suo, e utilizza anche la sorpresa, in modo che il lettore deve indovinare chi sono gli eroi e le teorie di cui parla.

Palabras clave / Mots clés / Key Words / Parole chiave

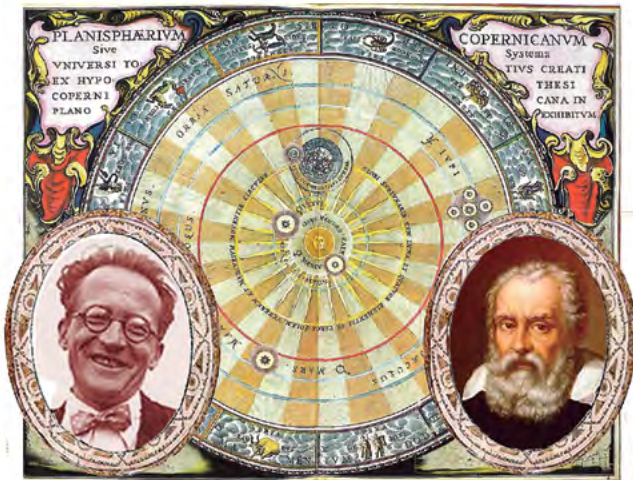
Universo, tierra, movimiento, peripatético, átomo, carga eléctrica

Univers, terre, mouvement, péripatétique, atome, charge électrique

Universe, earth, movement, peripatetic, atom, electric charge

Universo, terra, movimento, peripatético, atomo, carica elettrica

SCHRÖDINGER Y EL SALTO ESPACIOS-TIEMPO DE GALILEO GALILEI



En el número de diciembre de 1955 de la revista del King's Hospital School de Dublín, *Blue Coat*, aparecen unas páginas de Erwin Schrödinger, con el título *Fragment from an unpublished dialogue of Galileo*¹, un texto olvidado desde hacía 60 años, que, rescatado en 2010, por Jonathan Coleman, nos sitúa ante el talante lleno de humor de quien lo escribió.

Empezando *in media res*, el autor va dejando caer alusiones y nombres como si de adivinanzas se tratara, de modo que los comentarios de los tres dialogantes se ofrecen como pistas que invitan a seguir sus pasos para ver adónde nos llevan. Los pasos previos, con todo, han sido mayores, teniendo en cuenta que el fragmento se atribuye a Galileo cuya vida transcurrió casi cuatro siglos antes (de 1564 a 1642). El reto inicial es, sin duda, ir a su escrito, en el que trabajó entre 1624 y 1630, titulado *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*². Tenemos, pues, que calzarnos con botas de siete leguas.

¹Incluido en Erwin Schrödinger, *Candentes Cenizas, seguido de Fragmento de un diálogo inédito de Galileo*, Salto de Página, Madrid, 2014, págs. 75-80. Será citado siempre por esta edición.

²*Diálogo sobre los dos máximos sistemas del mundo*, incluido en la antología *Galileo*, ed. de Víctor Navarro Brotons, Ediciones Península, Barcelona,

Schrödinger, a través de su *Fragmento*, abre una vez más la caja de sorpresas. En este caso no se trata de la superposición de un gato vivo y muerto; ahora se mete en la piel de un linco (Galileo-Linceo – del que, no en vano, Einstein dijo que era el Padre de la ciencia moderna) capaz, como él, de reír y estar serio a la vez. Este humor de Galileo nos lo revela él mismo en la introducción de su obra cuando expone el tema del que va a tratar, nada menos que el movimiento de la tierra y la situación de ésta en el cosmos, siguiendo la teoría de Copérnico. En efecto, en dicha introducción afirma que ha tomado “la parte copernicana” para mostrarla superior a la hipótesis de la inmovilidad de la Tierra “tal y como la defienden algunos que, de profesión peripatéticos, solo conservan el nombre, contentos como están, sin pasear, de adorar las sombras ...” (121). Galileo, vemos, pasea desenfadado por la expresión. A su vez, el austriaco, que por contraste tratará de lo que es de medida ínfima, sigue ese estilo (que es también el suyo) y empieza por trasladar a su escrito los mismos protagonistas del italiano con sus nombres y sus características personales.

Los personajes

Al observar esta “superposición” de diálogos nos damos cuenta de que, a su vez, el mismo Galileo ya llevó a cabo una “superposición”, pues a dos de sus tres personajes, les dio el nombre de dos amigos suyos, Sagredo y Salviati, y sólo ocultó el del tercero... Así lo expone, tras enunciar que ha elegido determinada forma literaria porque “deja campo abierto a las digresiones”:

“Ya hace muchos años visité a menudo la maravillosa ciudad de Venecia, donde me relacioné con el señor Giovanni Francesco Sagredo, hombre de familia muy ilustre y de agudísimo ingenio. Allí venía, desde Florencia, el señor Filippo Salviati, cuya menor virtud era la nobleza de sangre y la magnificencia de sus riquezas; un sublime ingenio que de ninguna delicia se complacía más que de las exquisitas especulaciones. Con ambos reflexionaba yo frecuentemente sobre estas materias, con la intervención de un filósofo peripatético, a quien nada impe-

1991, págs. 121-219. Será citado siempre por esta edición.

día tanto el conocimiento de la verdad como la fama que había alcanzado por sus comentarios a Aristóteles.

Hoy, que una muerte inexorable ha privado, en la flor de la vida, a Venecia y a Florencia de aquellos dos grandes ingenios, he decidido prolongar, en cuanto puedan mis débiles fuerzas, la vida a su fama en estos papeles míos introduciéndolos como interlocutores de la presente controversia. También tendrá su lugar el buen peripatético, al cual, por su desmedido afecto a los comentarios de Simplicio, ha parecido decoroso no mencionarlo con su propio nombre, sino con el del reverenciado escritor.”(121/122)

De Simplicio (490-560), filósofo y matemático bizantino de la conocida escuela neoplatónica de Atenas que Justiniano I cerró en 529, se sabe que emigró a territorio sasánida y que, siguiendo a Siriano de Alejandría, aspiraba a conciliar las doctrinas de Platón y Aristóteles, del cual tomó la teoría del “intelecto agente”, separado del individuo. Escribió, entre otras obras, comentarios a Epicteto, a los *Elementos* de Euclides y a varios escritos de Aristóteles, como *De Anima* o las *Categorías*, publicado éste en Venecia en 1499. A él se debe, además, la conservación del *Poema* de Parménides. En ambos *Diálogos*, aunque separados por siglos, este peripatético lleva siempre un libro –solo en un caso manifiestamente de Aristóteles, aunque resulta claro que en el otro también– en el bolsillo.

El enigmático Filippo Salviati, matemático y pensador cuyo ingenio valoró Galileo hasta el punto de otorgarle el papel de alter ego, nació en Florencia, en 1583, y murió a los 32 años en Barcelona, donde, al parecer, había partido por una cuestión de honor no resuelta. Salviati fue nombrado académico de la Crusca, en 1610, y de los Linceos, en 1612. Una espléndida escultura que se halla en el Prato della Valle, de Padua –la plaza más grande de Italia, y tal vez de Europa, construida sobre un antiguo teatro romano–, lo presenta como un hombre elegante y desenvuelto, cuya cabeza emerge de una amplia golilla, con majestuosa serenidad. En la mano derecha acaso llevaba una espada, que el tiempo ha dejado en una suerte de misterioso pomo. En su Villa delle Selve, escribió el pisano la *Historia y demostración en torno a las manchas solares*, obra que le dedicó.

En cuanto a Giovanni Francesco Sagredo (1571-1620), matemático veneciano, hombre de mirada afable, el pintor Tintoretto lo presenta en atuendo solemne con gran estola de armiño. Sagredo colaboró de cerca con Galileo –que lo llamaba “mi ídolo”– en distintos trabajos, como los estudios sobre el magnetismo o añadiendo una escala a su termoscopio. Asimismo discutió con él sobre la posibilidad de hacer un telescopio con un espejo. Podemos imaginarlos en el círculo intelectual “Il ridotto Morosini”, en un hermoso palacio situado cara al Gran Canal, disfrutando de la charla y de la vista. Es probable que este fuera el escenario donde el pisano situara el *Diálogo*, un espacio amplio, adecuado al tema que se iba a exponer: el universo entero. ¿Cuál sería el elegido por



Filippo Salviati



Retrato de Giovanni Francesco Sagredo

Schrödinger que, por el contrario, iba a tratar del átomo? Sabemos sólo que había una ventana e incluso ésta, al final, sería obturada por un cuerpo humano que impediría el paso de la luz...

El gobierno de Venecia envió a Sagredo como cónsul a Siria y éste, a su regreso, con gran disgusto, se enteró de que su amigo había partido a Florencia, como Primer Matemático y Filósofo del Gran Duque de Toscana. No tardó en prevenirle contra el “tempestoso mare della corte fiorentina”.

Bien definidos quedan, pues, los dos personajes que Galileo elige para exponer su teoría, pero ¿quién era el verdadero Simplicio? Gabriele Scaramuzza, de la universidad de Milán, apunta la posibilidad de que se tratara de Carlo Rinaldini, profesor en Pisa al que daban el apodo de Simplicio en el ambiente galileano. Según Víctor Navarro Brotons, cuya espléndida antología titulada *Galileo* me sirve de base, las posibilidades son más de una, podría

tratarse de Ludovico delle Colombe, o bien de un jesuita valenciano, Benet Perera, catedrático del Colegio Romano, o tal vez, como es la opinión más extendida, de Cesare Cremonini³. Sea como sea, el propósito de guardar secreto el verdadero nombre, por parte de Galileo, se mantiene. Pero supongamos, de todos modos, que se trataba del último candidato mencionado. Nacido en Cento, estudió en Ferrara y luego fue profesor de filosofía en Padua. Creía, con Aristóteles, que el alma muere pues está unida al cuerpo, y defendía la medicina averroísta. Sospechoso de herejía, fue denunciado a la Inquisición, pero sin consecuencias. Amigo y rival de Galileo, peripatético empedernido, habiendo sido invitado a comprobar por medio del telescopio la existencia de las montañas de la Luna, las fases de Venus y los satélites de Júpiter, se negó a ello.

Miradas paralelas

El *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo* tuvo gran éxito en su momento, pero dos años después de aparecer, en 1632, Galileo fue citado por la Inquisición, que ya en el 1616 había condenado la teoría de Copérnico. En 1633 la obra pasó a estar en el Índice de los libros prohibidos, y su autor confinado en su residencia florentina hasta que en 1638 se le autorizó a trasladarse a una villa junto al mar. Para entonces ya había perdido la vista, pero siguió trabajando casi hasta el último momento (enero de 1642).

Este *Diálogo*, que acarreo a Galileo el juicio, se presenta como un importante escrito filosófico más que como un tratado matemático-astronómico, pero en su interior alberga una inminente revolución, apoyada en el lenguaje y la sencillez expositiva, el “método galileano”. Lo que en él quiere dejar claro su autor es que la tierra no ocupa el centro del universo y que se mueve —algo que le importa tanto que, en el momento más grave, cuando acaba de salvar milagrosamente el pellejo, no podrá evitar que se le escapen las palabras —eso dice la leyenda— “*Eppur si muove*”. Su tema abarca, de

³ Toda esta información me la comunicó Víctor Navarro Brotons por e-mail el día 23 de enero de 2017.

hecho, la totalidad del cosmos, pues el movimiento de nuestro planeta no se desvincula de los demás movimientos celestes. Para ello, con agudeza, Galileo hará que su protagonista, Salviati, empiece por exponer la teoría de Aristóteles que se dispone a refutar. Y, casi de entrada, nos sorprende con un guiño al remitir a “nuestro común amigo académico lincoo”, que, sin duda es él mismo, pues el otro, es precisamente Salviati.

Erwin Schrödinger, por su parte, elige, como he apuntado, un tema contrapuesto al de Galileo, pues nos lleva a los elementos más pequeños, los átomos y las partículas subatómicas. Schrödinger leyó ciertamente con gran deleite el *Diálogo* del pisano, reconociendo en él muchos puntos de su interés amén de pequeños detalles curiosos. El foco de su mirar destelló, sin duda, aunque fuera un instante, cuando el la *Primera Jornada* de las cuatro en que dividió Galileo su escrito, Sagredo habla de las mutaciones y cambios de la tierra y remite a la diferencia “entre un animal vivo y uno muerto.”(139)

Entre otros temas comunes, destaca la importancia concedida a los sentidos respecto al conocimiento. En *Mente y materia*⁴, Erwin Schrödinger escribe: “todo el conocimiento científico se basa en los sentidos”. (95) Galileo Galilei, en la *Segunda Jornada*, nos dice por boca de Salviati: “nuestros razonamientos han de versar sobre el mundo sensible y no sobre el mundo de papel” (144) Y ha expuesto ya —estamos en el apartado que Victor Navarro Brotons titula *Aristóteles contra los aristotélicos: el proceso de descubrimiento y la “justificación a posteriori”*—, al mencionar Simplicio los razonamientos *a priori* y *a posteriori*, que no cree que este método coincida con el utilizado por Aristóteles, ya que este “... por seguro que procuraría primero, a través de los sentidos, las experiencias y las observaciones, de asegurarse cuanto fuera posible de la conclusión, y que después buscó los medios para poderla demostrar.” (138)

Igualmente resultan llamativas ciertas alusiones, tanto por parte de Galileo como de Schrödinger, al plantear el tema de la imaginación. El Sagredo de Galileo dice en un momento dado: “Lo que nosotros nos imaginamos es necesario que sea o una de las cosas ya vistas

o un compuesto de cosas o de partes de cosas ya vistas; pues tales son las esfinges, las sirenas, las quimeras, los centauros, etc.” (141) En *Ciencia y humanismo*⁵, y curiosamente tratando de las dimensiones mínimas —el tema de su *Fragmento*— y, sin duda con el eco de Spinoza que en la proposición XLIX de su *Ética*⁶ escribiera: “quien imagina un caballo con alas, no por ello concede que exista un caballo con alas”, Schrödinger afirma:

“Conforme nuestra visión mental penetra en distancias cada vez menores y en tiempos cada vez más cortos, comprobamos que la naturaleza se comporta de modo muy distinto al que observamos en los cuerpos visibles y palpables de nuestro entorno y que ningún modelo conformado según nuestra experiencia a gran escala puede ser «verdadero». Un modelo de este tipo totalmente satisfactorio no sólo es prácticamente inaccesible sino difícilmente imaginable. O, para ser exactos, podemos, claro está, pensarlo; pero, aunque lo pensemos, está equivocado, tal vez no tanto como un «círculo triangular», pero sí algo así como un «deón con alas.»” (36)

Innumerables son, pues, los temas que destaca Galileo en el *Diálogo* y que Schrödinger trata en sus escritos. Y, como ya he apuntado, ambos comparten el humor al presentar una cuestión. Así escribe Galileo, con apariencia de seriedad:

“...si la tierra se moviera con la rotación diaria, una torre desde lo alto de la cual se dejara caer una piedra, al ser arrastrada por la rotación de la Tierra, durante el tiempo que la piedra emplea en su caída recorrería muchos centenares de codos hacia oriente, y la piedra, en consecuencia, chocaría en Tierra otros tantos codos lejos de la base de la Torre...” (152)

Sigue el maestro de Padua desarrollando la hipótesis del “movimiento de rotación diaria” para hacerlo luego del “movimiento anual de la tierra” (la traslación), ya en la *Tercera Jornada*, y exponer el sistema copernicano que ha dejado para el final —distinguiendo de paso entre el “astrónomo calculador puro” y el “astrónomo filósofo” (210)—, llegando a esta conclusión muy del estilo

⁴ Tusquets Editores, Barcelona, 1990.

⁵ Tusquets Editores, Barcelona, 1998 p.36.

⁶ Alianza Editorial, 1987,p.165.

de Schrödinger. Dice Salviati: “En Ptolomeo están las enfermedades y en Copérnico sus remedios.” (210)

Primeras adivinanzas de Schrödinger

Es evidente que ya la misma diferencia de páginas entre un texto y otro nos sitúa en dos dimensiones distintas. El de Galileo tiene cien, el de Schrödinger poco más de cuatro, proporción ciertamente no comparable a la que se establecería entre el universo y la partícula subatómica. Estas breves páginas se intensifican al estar tejidas con el juego y el humor. En este tejido aparece la incertidumbre cuántica y el sobresalto que puede proporcionar... Se lanza a la palestra un nombre: Leiden —y por un lado nos viene a la mente que la obra completa de Galileo apareció por primera vez en Leiden en 1638... Está hablando Sagredo; se trata de un lugar clave que remite a un hombre eminente (“la teoría de nuestro académico de Leiden”), según el cual “Todas las piedras fundamentales del edificio que componen la materia están, como usted dice, cargadas de electricidad”. Le toca al lector averiguar que se está refiriendo a Hendrik Antoon Lorentz (1853-1928), físico que estudió las propiedades de los campos magnéticos sobre las fuentes de luz, confirmó la radiación electromagnética y elaboró una “teoría del electrón”, “un intento de explicar las propiedades de la materia que le llevó a hacer algunas contribuciones a la relatividad especial”, aclara Jesús Navarro Faus⁷.

Salviati está de acuerdo y hará enseguida su erudita aportación e, igualmente, tendremos que adivinar a quien se refiere. Dice: “Lo que más le asombra a uno es que la carga es relativamente grande. Escuche. Una diminuta gota de aceite, detectable justo al microscopio, aparece, por supuesto, con una partícula elemental como un bloque de roca con un grano de arena. Incluso si esta gota de aceite atrapa una sola partícula elemental y su carga, verá usted que la gotita al punto se desvía...”

El lector siente: “acierta y tendrá premio”. Schrödinger habla ahora de Robert Andrews Millikan (1868-1953), primero en determinar el valor de la carga del electrón y el efecto fotoeléctrico. Descubierta ya la relación carga-masa del electrón por J.J. Thomson, era importante averiguar el valor de la carga y de la masa por separado. Millikan logró medir la primera y deducir el valor exacto de la “constante eléctrica fundamental” experimentando con una gota de aceite. A la luz de este descubrimiento, demostró también que la carga está cuantizada.

Inicuos paralogramismos y beato humor

Y llega, en este diálogo schrödingeriano, la oportuna intervención de Simplicio —el peripatético que, como en el *Diálogo* de Galileo lleva un libro (aunque aquí no se diga es sin duda de Aristóteles) en el bolsillo-, el cual hace la siguiente pregunta: “¿De qué modo se sabe *cuándo* atrapa una carga?”. Y la conversación cobra, si cabe, un tono aún más próximo al de Galileo, pues se hace patente la ironía un tanto malévolas, que encierran las palabras de Salviati a Simplicio. La conversación prosigue así:

“Salviati: Bien, precisamente por el hecho de que empieza a desviarse o cambia de velocidad.

Simplicio: Sin duda usted no es serio en esto, Sr. Salviati. ¿No es esta la clase de deducción que Aristóteles ha señalado como círculo vicioso?

Salviati: Permítame que interponga una pregunta: Cuando nos dejó ayer noche y se fue a casa, ¿llovía?

Simplicio: Desde luego que sí. Y usted lo sabe. Empapado tomé el atajo hacia la puerta del jardín, cuando nos acompañaba.

Salviati: ¿Y por qué sabía usted que estaba lloviendo?

Simplicio: Perdóname, pero me sorprende esta ingenua pregunta suya: por supuesto por el hecho de que estaba calado.

Salviati: Así que ¿diría usted: si llueve uno se moja?

⁷ Palabras de un e-mail que me envió el 15 de enero de 2017.



Simplicio (Cesare Cremonini)

Simplicio (airado): Por supuesto, exactamente.

Salviati: ¿No habría Aristóteles dado a esto el nombre de círculo vicioso, puesto que acabamos de enunciar: el hecho de que llueve se percibe por el hecho de que uno se moja?”

Volvamos ahora, por un momento, al episodio del *Diálogo* de Galileo en que se deja caer una piedra desde lo alto de una torre, pues unas páginas más adelante dice Salviati: “Pero si por casualidad el globo terrestre girase y, en consecuencia, llevase consigo a la torre, y a pesar de ello se viera a la piedra caer rozando las paredes de la torre, ¿cuál debería ser su movimiento?” Simplicio contesta que serían dos movimientos, uno el que va desde lo alto hasta el pie de la torre y otro el que seguiría el movimiento de la torre. A lo que replica Salviati que entonces sería un compuesto, que “la piedra no describiría aquella simple línea recta y perpendicular, sino una transversal y acaso no recta.” (160) Y continúan:

“Simplicio: Sobre la no recta, no sé; pero entiendo bien que habrá de ser transversal y diferente de la otra recta perpendicular que describió estando la tierra inmóvil.

Salviati: Por tanto, de ver solamente una piedra que cae y roza a la torre no podéis afirmar con seguridad que describe una línea recta y perpendicular, si no se supone precisamente que la Tierra está inmóvil.

Simplicio: Así es, pues si la Tierra se moviese, el movimiento de la piedra sería transversal y no perpendicular.” (160)

Y, finalmente, Salviati llega a la meta que se había propuesto: “He aquí, pues, el paralogismo de Aristóteles y de Ptolomeo evidente y claro y descubierto por vos mismo, donde se supone como conocido lo que se pretende demostrar.” (161)

Repetidamente, Galileo pone a Simplicio en situaciones de este tipo, es decir, haciendo que se de cuenta por sí mismo de la verdad buscada. Veamos otro breve ejemplo que se inicia con unas palabras de ese soterrado humor que caracteriza tanto la escritura de Galileo como la de Schrödinger. Dice Salviati: “Y yo, señor Simplicio, quiero apretar aún más el nudo, mostrando todavía más palpablemente cuán cierto es que los graves, cuando giran velozmente en torno de un centro estable, adquieren un ímpetu de moverse alejándose de ese centro, aunque tengan una tendencia natural de dirigirse hacia él.” (180)

Y al manifestar Simplicio que hay una objeción que no sabe cómo solucionar, Salviati le responde: “Para solucionarla se requieren algunos conocimientos, no menos sabidos y creídos por vos que por mí, pero como no los recordáis, no veis la solución. Sin que os los enseñe, puesto que ya los sabéis, simplemente recordándooslos, haré que vos mismo resolváis la cuestión.” Y replica luego Simplicio: “Ya me he fijado otras veces en vuestro modo de razonar, el cual me ha hecho pensar que os inclinaría hacia la opinión de Platón de que «*nostrum scire sit quoddam reminisci*»”. (181)

Con la misma ironía sigue aún Salviati, ahora cruel con el peripatético, aludiendo a la diferencia entre las

⁸ Nuestro saber es un recordar.

“palabras” y las “verdades”, que dice poco después: “Yo también advierto que entendéis la cosa, pero que carecéis de los términos apropiados para expresarla; ahora bien, éstos os los puedo muy bien enseñar yo. Es decir, enseñaros las palabras, pero no las verdades, que son cosas.” (182)

¿Quién dijo que el átomo es en gran parte aire?

El nuevo suspense al que nos somete Erwin Schrödinger en su *Diálogo* viene de la mano de Sagredo que, al igual que en el de Galileo, interrumpe las derivaciones, podríamos decir, silvestres, de la charla para poner orden y pedir que se vuelva al tema del que se estaba tratando, en este caso, la partícula elemental cargada. Son él y Salviati quienes ahora establecen diferencias, según ejemplos determinados, dándose la paradoja de que algunas cuya carga es leve pueden matar mientras otras con fuerte carga solo sacar chispas... Sagredo se pregunta si también el agua, como toda materia, consiste en partículas cargadas.

En esta ocasión, Simplicio lo ve claro, pues, “¿no hay destellos de relámpagos de una nube a otra y de una nube a la tierra?”. Una vez más, en el *Diálogo* de Erwin Schrödinger, como en el de Galileo, Simplicio acierta para que cobre realce su siguiente equivocación. Pero antes de llegar a ésta, se produce un breve episodio curioso. Habiendo preguntado Sagredo por la carga de las partículas del cuerpo humano –cuya respuesta es un millón de voltios-, Simplicio pellizca la nariz de Salviati y, al preguntarle éste por qué lo hace, responde: “Quería dar la oportunidad al medio millón de voltios y arrancar una centella a su nariz.” Al tema de las cosquillas alude también Galileo en otra obra, *El Ensayador*⁹, cuando al hablar de la relación entre movimiento y calor menciona el cosquilleo “de la piel en torno a la nariz”.(115)

Sagredo apostilla acto seguido: “El sentido del humor del señor Simplicio no ha sido todavía dañado por sus estudios de filosofía peripatética”. Y ahora, por

boca de Sagredo, nos sitúa Erwin Schrödinger ante la siguiente adivinanza: el filósofo de Cantabria, que había probado la porosidad de la materia, ese que “disparó rápidos corpúsculos a través del átomo y encontró que el cuerpo del átomo es fundamentalmente ‘aire’.”

Considerando que Cantabria es Cambridge en latín, parece claro que Schrödinger está hablando de Ernest Rutherford y de los experimentos que llevaron a cabo Hans Geiger y Ernest Marsden, los cuales revelaron que cada átomo tiene un núcleo donde se concentran la carga positiva y la mayor parte de su masa. La teoría atómica de aquel momento era la de J.J. Thomson, el cual, cuando aún no se conocían los protones ni los neutrones, había descubierto que el electrón era una parte del átomo, y éste sería una esfera de carga positiva por la que los electrones estarían distribuidos. Según el modelo de Thomson si una partícula alfa (submicroscópica y de carga positiva), chocara con un átomo pasaría a través de él sufriendo una desviación mínima. A petición de Rutherford, Geiger y Marsden llevaron a cabo una serie de experimentos



Erwin Schrödinger

⁹ Incluido también en la citada antología *Galileo*.



Galileo Galilei

(entre 1908 y 1911) y midieron el patrón de dispersión de partículas alfa en una fina lámina de metal. La mayoría de ellas atravesaba la lámina sin casi desviarse pero, sorprendentemente, unas pocas rebotaban hacia atrás. Rutherford, superando el modelo de Thomson, propuso que el átomo consistía en un gran espacio vacío con toda la carga positiva concentrada en un volumen ínfimo en el centro, rodeado por una nube de electrones.

En el *Diálogo* del vienes, respecto al aserto de que el átomo es fundamentalmente aire, Salviati puntualiza que esos espacios no están del todo vacíos, pues “son el lugar de juego de campos electromagnéticos mucho más fuertes que ninguno de los que podemos producir en el laboratorio.”

Simplicio saca ahora a colación las ondas de luz, diciendo – y Salviati está de acuerdo- que los campos de los intersticios serán mayores que los campos de las ondas de luz. Pero prosigue suponiendo que éstas, al ser

electromagnéticas y por tanto más débiles, no podrán “penetrar en los fuertes campos de los átomos”. A esto Salviati replica que no, que “esos campos se penetran el uno al otro libremente: son como si fueran inexistentes el uno para el otro”. Y añade que puede sorprender, pero la disposición *matemática* “no nos deja duda sobre ello”. Dice entonces a su contertulio que dejen el tema para más tarde, que, de momento, confíe en él.

Y llegamos al golpe final. Simplicio en quien confía es en ese libro que siempre lleva consigo y pide a Salviati que lea un párrafo, colocándose él entonces delante de la ventana. Sagredo, algo áspero, le insta a que se retire y deje pasar la luz. Él replica pomposamente que su mínimo cuerpo lleno de agujeros no impedirá el paso de la luz por unos “campos permeables para los benditos rayos de luz –por decirlo así- inexistentes”...

Aquí se interrumpe el fingido fragmento de Galileo presentado por Schrödinger, dejando en el aire una ulterior explicación.

Las matemáticas

Como acabamos de ver, Salviati, ante una vacilación, remite a la “disposición matemática”, que “no nos deja duda”. ¿Está pensando Schrödinger, al afirmar esto, en la concepción galileana de la naturaleza? En *El Ensayador* del maestro de Padua, leemos:

“... la filosofía está escrita en ese grandísimo libro que continuamente está abierto ante nuestros ojos (es decir en el universo), pero no se puede entender si primero no se aprende a comprender su lenguaje y a conocer los caracteres en los que está escrito. Está escrito en lengua matemática y los caracteres son triángulos, círculos y otras figuras geométricas, sin cuya ayuda es humanamente imposible entender nada: sin éstas es como girar vanamente por un oscuro laberinto.” (87).

Estas palabras nos explican cierta exacerbación de Galileo, en el *Diálogo*, al tratar de filósofos y matemáticos. Le hace decir a Simplicio: “Los filósofos se ocupan principalmente de los universales; hallan las definiciones y los caracteres más comunes, dejando después ciertas

sutilezas y menudencias, que son más bien curiosidades, a los matemáticos.” (170)

Más adelante, los contertulios mencionan a Pitágoras, a cuyo juicio la tierra se mueve, y Galileo, una vez más por boca de Salviati, ataca a Aristóteles y a Ptolomeo por haber “incurrido” en la “puerilidad” de no creerlo. (179) Al poco es Sagredo quien introduce esas divertidas palabras: “¿Vos creéis, por tanto, señor Salviati, que Ptolomeo pensaba que tenía que defender la estabilidad de la Tierra argumentando contra personas que, concediendo que ésta había estado inmóvil hasta la época de Pitágoras, afirmaban que sólo fue hecha móvil cuando Pitágoras le atribuyó el movimiento?” (179)

En *La gaceta Sideral*¹⁰, por otra parte, Galileo intentaba reunificar la “astronomía matemática y la física material” (14). El prologuista español de la obra, Carlos Solís Santos, afirma: “Esta unificación o proyecto de unificación copernicano entraña el doble programa de inyectar realidad física en las matemáticas de los astrónomos y de inyectar matemáticas en la filosofía natural, pues hasta entonces no sólo los astrónomos habían rehusado considerar como materiales sus constructos, sino que por los mismos motivos los filósofos habían tenido a las matemáticas por un método inadecuado para estudiar la naturaleza, el movimiento de la materia.” (15)

El salto de la inteligencia

La controversia de estos *Diálogos*, tanto el de Galileo como el de Schrödinger, es, de hecho, también una controversia sobre el desarrollo y la evolución del conocimiento, pasando por encima de todos los obstáculos. Ya casi al final del suyo, Galileo, en las páginas que Navarro Brotons titula *El hombre no es la medida de todas las cosas*, empieza por reconocer lo limitado de la capacidad humana, contraponiéndola, de todos modos en un juego ambiguo, a los designios divinos. Estos designios, viene a decir Galileo, deben respetarse y no

hacerse vanas preguntas sobre ellos, sin embargo no hay excusa para no ir a fondo en aquellas cuestiones para las cuales la mente está capacitada. Esta afirmación explica por sí sola la dureza que emplea ahora con Simplicio, sea a partir de uno u otro de sus contertulios. El lector, por su parte, siente como definitivas las palabras de Sagredo rebatiendo a éste la necesidad que manifiesta de que cada cosa determinada sea vital para el hombre.

“Sagredo: Decid mejor, o creo que diréis mejor *que nosotros no sabemos si nos sirve*; considero que es una de las mayores muestras de arrogancia e incluso de locura decir: ‘Puesto que no sé para qué me sirven Júpiter o Saturno, por tanto son superfluos y ni siquiera existen en la naturaleza.’ Porque, ¡oh, hombre necio!, yo tampoco sé para qué me sirven las arterias, los cartílagos, el bazo o la hiel y ni siquiera sabría que tengo hiel, bazo o riñones si no me hubieran sido mostrados en muchos cadáveres disecados; sólo podría entender para qué me sirve el bazo si me fuese extirpado. Para entender la acción que ejerce en mí este o aquel cuerpo celeste (ya que tú quieres que todas sus acciones estén dirigidas hacia nosotros), habría que suprimir durante algún tiempo ese cuerpo, de modo que el efecto que sintiera faltar en mí diría que depende de esa estrella. Además, ¿quién se atreve a decir que el espacio entre Saturno y las estrellas fijas, que estos hombres califican de demasiado vasto e inútil, está privado de otros cuerpos mundanos?; ¿acaso porque no lo vemos?; entonces, los cuatro planetas medicos y los compañeros de Saturno, ¿llegaron al cielo cuando comenzamos a verlos y no antes? ¿No había allí otras innumerables estrellas fijas antes de que los hombres las vieran? Las nebulosas, ¿eran antes solamente pequeñas manchas blanquecinas convertidas después con el telescopio en grupos de numerosas estrellas lúcidas y bellísimas? ¡Oh, qué presuntuosa y temeraria ignorancia la de los hombres!” (214/215)

Estas palabras las subraya unas páginas después Salviati de este modo: “frustrantes son todas aquellas cosas que no se sostienen con razones probables.” (216)

Nunca se muestra Salviati–Galileo tan duro con Simplicio, como en este momento de la controversia, pues dice de él que “tendrá de todas estas cosas razones muy probables, de las cuales con mucho gusto le hubiera escuchado algunas. Pero, el ver que con estas pocas palabras se confunde y se contradice me hace creer que está muy pobre en cuanto a razones probables y que las

¹⁰ Galileo Galilei *La gaceta sideral* & Johannes Kepler, *Conversación con el mensajero sideral*, Alianza Editorial, Madrid, 2007.

que llama razones son más bien falacias y sombras de vanas fantasías.” (216)

Al final, ya en la brevísima *Cuarta jornada. Conclusión*, Salviati-Galileo se excusa: “le pido perdón al señor Simplicio si lo he molestado con mi hablar demasiado enardecido y resuelto. Estad seguro que no me ha movido ningún propósito perverso, sino el deseo de daros buena ocasión de aportar pensamientos elevados para aumentar mis conocimientos.” (218) Pero es Sagredo quien propone dar por concluidos los “cuatro días de razonamientos” y “siguiendo la costumbre, ir a disfrutar una hora de fresco en la góndola que nos espera.”(219)

En la conclusión de Erwin Schrödinger tal vez se nos sitúa igualmente ante el hecho de que el hombre no es la medida de todas las cosas, pero no nos espera una góndola ni un vientecillo agradable procedente del canal.

Fijémonos ahora en el que, tal vez, ha sido el primer juego del austríaco, el título y lo que sigue inmediatamente: *Fragment from an unpublished dialogue of Galileo*. Y acto seguido: *Time: Between about 1910 and 1929* (entre aproximadamente 1910 y 1920). Es decir, para Schrödinger Galileo ha dado un salto en el tiempo de casi cuatro siglos y está aquí. Sin duda alguna es cierto que la inteligencia del pisano ha vencido todos los obstáculos y sigue hoy día completamente viva y fijándose en lo que es la vida –tema fundamental para quien escribe-, esto es, en el movimiento. En la época “actual” –principios del siglo XX-, además del salto en el tiempo, Galileo no ha podido hacer otra cosa que saltar en los espacios, pasando de aquellos cósmicos inconmesurables a los infinitamente pequeños.

¿Qué nos espera ahora? Acaso una adivinanza más: ¿por dónde habría podido continuar Salviati y desmontar el juego de Simplicio que sigue sentado demostrando que la luz no atraviesa el cuerpo humano? Seguramente haría una alusión a quien descubrió que, si el cuerpo hu-

mano es opaco a la luz visible, hay otra luz, cuya longitud de onda es mucho más corta, que puede atravesarlo. Un hallazgo debido a cierto amigo de Pfaffendorf, que empleando finos cristales salinos...

Bibliografía

- NAVARRO BROTONS, Víctor, ed. (1991). *Galileo*. Barcelona: Ediciones Península: 121-219.
- GALILEI, Galileo (2017). *La gaceta sideral & Johannes Kepler, Conversación con el mensajero sideral*. Madrid: Alianza Editorial.
- SCHRÖDINGER, E (2014). *Candentes Cenizas*, seguido de *Fragmento de un diálogo inédito de Galileo*. Trad. de Clara Janés. Madrid: Salto de Página.
- SCHRÖDINGER, E. (1987) *Mente y materia*, Tusquets Editores, Barcelona, 1990.
- SPINOZA, *Ética*, Alianza Editorial, 1987.



Adriana Veyrat © Visión de Galileo. Atardecer, 2017.

Internet o la Sociedad *sin* espectáculo

Pilar Carrera

Recibido: 09.01.2017 – Aceptado: 03.02.2017

Title / Titre / Titolo

Internet, or the society without spectacle

Internet ou la société sans spectacle

Internet o la società senza spettacolo

Resumen / Abstract / Résumé/ Riassunto

El concepto de “sociedad del espectáculo” ha sido uno de los ejes en torno al que se ha organizado tradicionalmente el discurso crítico sobre los medios de comunicación. Internet, como medio de comunicación de masas, cae fuera del radar del concepto, inaugurando lo que en este artículo se ha denominado “sociedad sin espectáculo”. El más que nunca necesario discurso crítico sobre los medios y la comunicación mediática debería articularse teniendo en cuenta la posibilidad de que, al menos en parte, la lógica espectacular haya periclitado. Partiendo del texto clásico de Guy Debord, *La sociedad del espectáculo* (1967), en este artículo se analizan los límites de esta noción para intentar dar cuenta del actual ecosistema mediático, su lógica, su retórica y sus efectos.

The concept of “the society of the spectacle” has been one of the main axis around which the critical discourse on mass media has been articulated. Internet, as a mass media, seems to fall outside the radar of the concept, inaugurating what in this article is called “society without spectacle”. The more than necessary critical discourse on media and mediated communication should be articulated, from now on, bearing in mind the possibility that, at least in part, the spectacular logic is decaying. Against the background of Guy Debord’s book, *The Society of the Spectacle* (1967), this article analyzes the limits of this concept in order to provide an operative description of the current media ecosystem, its logic, its rhetoric and its effects.

Le concept de «société du spectacle» a été l’un des axes autour desquels s’est traditionnellement organisé le discours critique sur les médias. Internet, en tant que mass media, paraît se situer essentiellement hors de la

portée du concept, inaugurant ce qu’on appelle dans cet article «société sans spectacle». Le toujours nécessaire discours critique sur les médias et la communication médiatique devrait s’articuler dorénavant tenant compte de la possibilité de que, au moins en partie, la logique spectaculaire soit en déclin. Partant du texte classique de Guy Debord, *La société du spectacle* (1967), cet article analyse les limites du concept pour essayer de rendre compte de l’actuel écosystème des médias, de sa logique, de sa rhétorique et de ses effets.

Il concetto di “società dello spettacolo” è stato uno degli assi intorno ai quali si è tradizionalmente organizzato il discorso critico su i media. Internet come *mass media*, cade fuori del radar del concetto, inaugurando ciò che questo articolo chiama “società senza spettacolo”. Il discorso critico sui media e sulla comunicazione mediatica, più necessario che mai, dovrebbe essere strutturato tenendo conto della possibilità che, almeno in parte, la logica spettacolare è sparita. A partire del classico testo di Guy Debord, *La società dello spettacolo* (1967), questo articolo analizza i limiti del concetto per cercare di spiegare l’attuale ecosistema mediatico, la sua logica, la sua retorica e i suoi effetti.

Palabras clave / Keywords / Mots-clés / Parole chiave

Sociedad del espectáculo, Guy Debord, Internet, medios de comunicación

Society of the Spectacle, Guy Debord, Internet, Mass media

Société du spectacle, Guy Debord, Internet, médias

Società dello spettacolo, Guy Debord, Internet, media

No le deseo a nadie ser yo.
Sólo yo soy capaz de soportarme.
Saber tanto, haber visto tanto y
no decir nada, absolutamente nada.
R. Walser

¿Sigue siendo el concepto de “sociedad del espectáculo” útil para describir el actual sistema de medios, su funcionamiento y sus retóricas?

Internet y los modos de consumo y experiencia que lleva aparejados caen fuera, probablemente, del alcance del mismo. Eso no quiere decir que, para ciertos medios y ciertos contextos de recepción, el concepto no siga siendo operativo (la experiencia de los “medios tradicionales”, televisión, cine, etc., sigue adaptándose, en parte, a los patrones de consumo característicos de la “sociedad del espectáculo”, aunque sólo en parte). Pero zonas cada vez más amplias del territorio mediático quedan fuera de la cobertura del concepto.

Podemos partir, para ver qué ha cambiado, de algunas definiciones clásicas, por ejemplo las que Guy Debord ofrecía en su libro *La sociedad del espectáculo* (1967), cuando el medio de masas por excelencia, aquel que comparece de manera más obvia también en el film homónimo, dirigido por el propio Debord, es la televisión. Algunas definiciones y consideraciones extraídas del libro encabezan los epígrafes que siguen. Las analizaremos a la luz del actual sistema de medios, para ver si siguen dando cuenta satisfactoriamente de lo que en él ocurre o si requieren ser matizadas.

1

“Toda la vida de las sociedades en las que dominan las condiciones modernas de producción se presenta como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo que era vivido directamente se aparta en una representación.”

Incluso desde el punto de vista gestual, “postural” y espacial, Internet es un medio que anula las distancias. Lo vivido directamente ya no se aparta en una representación, sino que *se acerca en una representación*. La retórica de lo cotidiano y de lo horizontal caracterizan Internet. La distancia con la pantalla televisiva era menor que la distancia con la pantalla cinematográfica, y la distancia con la pantalla de un móvil o de un ordenador es prácticamente nula. Esa progresiva anulación de la distancia física corre pareja con la anulación de la distancia retórica. El discurso dominante sobre Internet ha sido el de la “horizontalidad”, la “interactividad” y el “empoderamiento” del público, cuyos integrantes habrían pasado de ser miembros de una masa a la que los medios “espectaculares”, la televisión, en primer lugar, “lavaban el cerebro”, a ser “usuarios” definidos como sujetos “creadores” que “controlan la sociedad de la información”, como decía aquella celebre portada de *Time*.

Más allá de la demagogia evidente en esta representación de Internet como *tabula rasa* en la que se habrían difuminado las relaciones de poder a favor de una democracia comunicativa global, lo que sí es cierto es que el usuario de Internet experimenta una cercanía y una sensación de control sobre el medio que no experimenta cuando ve un programa en la televisión o va al cine. A



Evolución de la recepción espectacular

medida que Internet, el primer medio de masas que se utiliza también para gestionar la intimidad y los asuntos privados, ha ido fusionando cada vez más las experiencias mediáticas con el territorio de lo íntimo y lo experiencial, podemos decir, frente a lo que sostenía Debord, que “todo lo que era vivido directamente se acerca aún más en la representación”.

2

“El espectáculo en general, como inversión concreta de la vida, es el movimiento autónomo de lo no-viviente.”

Internet se experimenta como una extensión de nuestra cotidianeidad y de nuestra vida diaria, que entra en el medio de múltiples maneras: cuando buscamos un restaurante, validamos el borrador de la renta, contestamos a un WhatsApp, compartimos una foto o un vídeo, leemos el periódico, etc. La distancia entre nuestra vida y el mundo de la representación mediática se ha acortado de manera drástica. El “tiempo real” y el movimiento de lo viviente caracterizan nuestra relación con ese medio no espectacular que es Internet. La conciencia de estar ante algo que es externo a nuestras vidas (e Internet, como medio, esto es, como estructura de poder, no lo es menos de lo que lo eran la TV o el cine) se ha ido difuminando y, en consonancia hemos bajado la guardia frente al medio, volviéndonos más vulnerables. Podría reformularse así esta aserción: “El no-espectáculo mediático, como inversión concreta de la vida, es el movimiento heterónimo de lo viviente”.



Espontaneidad formateada

3

“Bajo todas sus formas particulares, información o propaganda, publicidad o consumo directo de diversiones, el espectáculo constituye el modelo presente de la vida socialmente dominante.”

El grado de sofisticación que ha alcanzado en la actualidad la comunicación mediática se mide por su capacidad para convertirse en una extensión de lo cotidiano. Esta es la mejor manera de pasar inadvertida como mecanismo para la creación de efectos, la persuasión o la manipulación. El espectáculo, por definición, es llamativo, se delata porque apela a la excepción, a lo que se sitúa al margen de lo común. Con Internet asistimos al primado de lo inaparente, de lo filtrado por la lógica de la cotidianeidad. Y eso tiene poco que ver con el contenido consumido y mucho con la lógica relacional que el medio impone, con las *condiciones de posibilidad de la experiencia* que impone *naturalmente*: se consume barbarie a través de YouTube de una manera muy distinta a como se consumiría a través del cine y la televisión. Se consume desde una disposición desocializada y despolitizada de la recepción (el cine se consume en un espacio común, la televisión se presta a ser consumida *familiarmente*), desde el espacio más privado, es decir, desde la intimidad del individuo *a solas con el medio*. Pensar los medios no sólo desde los mensajes que lanzan, no sólo desde los *modos de representación institucionales* o modos dominantes de representación, sino desde el *modo de recepción institucional* que imponen, es clave para entender a la vez su lógica y su naturaleza, y el influjo que ejercen o pueden ejercer sobre usuarios y espectadores. La publicidad y la propaganda, en la actualidad, transitan a través de formas comunicativas que se revisten de inocencia, supuesta espontaneidad y ausencia de retórica, que se presentan como si fuesen *la vida misma*. Con esto queremos decir, entre otras cosas, que el potencial persuasivo de un medio no opera simplemente a través de los mensajes que transmite, sino también a través del contexto de recepción que genera y de las formas de experiencia a las que da lugar. Hay que tener en consi-

deración lo siguiente: la representación, incluidos los relatos mediáticos, genera formas de experiencia que sólo son posibles a través del proceso de mediación y no necesariamente se experimentarían en directo. Por ejemplo, nadie experimentaría *in situ*, con la posibilidad de apartar la mirada, desplazarse o simplemente alejarse de la escena, la matanza de un cerdo, como la experimentamos en *Le cochon* (1970) de Jean Eustache, secuestrada y cautiva nuestra mirada de su cámara inmisericorde. La mediación crea sus propias formas de violencia, por poner un ejemplo.

En la era de Internet, podría replantearse así la propuesta de Debord: “Bajo todas sus formas particulares, información o propaganda, publicidad o consumo directo de diversiones, la retórica de la cotidianidad constituye el modelo presente de la vida socialmente dominante”

4

“Al mismo tiempo la realidad vivida es materialmente invadida por la contemplación del espectáculo.”

La escisión entre realidad vivida y retórica mediática se está acortando a pasos agigantados. No se trata sólo de los contenidos generados por el usuario y de la progresiva implantación de la “ideología de las chanclas” (recuérdese aquella imagen de *The Social Network*: el “viejo” poder -el capital- se calza las chanclas, y se representa como opuesto a aquello a lo que, en el fondo, es idéntico -el capital en traje de corbata y zapatos pulidos-), sino de la relación de proximidad con los contenidos en general, de la ya mencionada pérdida de distancia respecto al medio. Una noticia que es viralizada y retuiteada está siendo apropiada e integrada en la



Arriba. Fotograma de un anuncio de Apple de 1984 (retórica espectacular)
Abajo. Fotograma de un anuncio de Apple de 2013 (retórica de la cotidianidad)

El capital adopta la retórica de las chanclas

experiencia del usuario de una manera completamente distinta a como lo es una noticia que se lee en un periódico en papel o que nos llega a través del Telediario. La interactividad es también una forma de “normalizar” e integrar contenidos que, finalmente, nos son igual de ajenos, en el sentido que no controlamos ni su producción ni sus lógicas. Ya no experimentamos la comunicación como una invasión de nuestra realidad y de nuestra privacidad, sino como una prolongación de las mismas. Podríamos reformular así el aserto de Debord: “Al mismo tiempo la realidad vivida es materialmente invadida por el simulacro de la cotidianeidad”.

El espectáculo es el dominio de lo extraordinario, de lo heroico, del monstruo. La comunicación no espectacular convierte lo monstruoso en cotidiano. Youtube es un espacio supuestamente despolitizado, desinstitucionalizado, sin ideología. Simplemente, como afirma Wikipedia, “Youtube es un sitio web en el cual los usuarios pueden subir y compartir videos.”

5

“El espectáculo es la principal producción de la sociedad actual.”

El espectáculo ya no puede ser considerado la principal producción de la sociedad actual, ni, en concreto, de los medios de comunicación de masas. Desde luego, no es la principal producción de Internet. En este caso, habría que hablar, precisamente, de la producción de anti-espectáculo. La principal producción hoy es la producción de lo anti-espectacular (o, en otras palabras, del simulacro de la normalidad). WhatsApp, Facebook, Twitter, Instagram... producen sin cesar espejismos de cotidianeidad en el interior mismo de la industria de la comunicación, simulacros de espontaneidad en el espacio de lo anti-espontáneo, en el lugar del cálculo y la premeditación, esto es, el universo de los mass media (en el que incluimos Internet). Que los contenidos sean generados o no por el usuario, poco importa, en el fondo. La lógica mediática imperante no la deciden, desde luego, los usuarios. Un ejemplo ilustrativo: tras la aparente anarquía de los contenidos difundidos en re-

des sociales, donde, en principio, todo el mundo puede decir lo que le viene en gana, subyacen estrictas normas no escritas, pero asumidas por todos, sobre lo que se debe y no se debe decir. La autocensura que el usuario se impone, puede que de manera inconsciente, viene avalada por la representación del castigo en caso de saltarse esas normas no escritas: la exhibición, difamación y vilipendio mediáticos. Por esta vía, se han impuesto modos de representación, maneras de representar y de decir totalmente tipificadas, allí dónde parecería que reina la anarquía. No hay censura más efectiva que la autocensura. Sobre la (aparente) Babel de Internet se cierne el fantasma del discurso único. Mucho más disimulado y difícil de identificar que en sistemas de medios precedentes en los que la prevalencia de emisores institucionales y un sistema de comunicación mayoritariamente unidireccional permitían identificar una unidad de intención discursiva que ahora parece (sólo parece) haberse esfumado (así leemos cosas como “Twitter crítica” ¿Quién es Twitter? ¿A quién representa?). Lo que ahora existe es una unidad metadiscursiva que, como dirían Adorno y Horkheimer, lo tiñe todo con un rasgo de semejanza, y que se basa en un sistema de interdicciones asumido de manera tácita. Y la primera de esas interdicciones prohíbe el silencio mediático (o asumir el mayor castigo: el aislamiento social por ausencia de interactividad y *feedback*. Demasiadas llamadas perdidas y mensajes sin contestar no contribuyen a hacer amigos ni a mantenerlos).

No obstante, lo radicalmente anti-espectacular de Internet no está en los contenidos, sino en la lógica del medio: el mismo contenido, dependiendo del medio y de las condiciones de recepción que éste determina, puede funcionar espectacularmente o no. La noción de “programación” propicia una relación espectacular; a diferencia de lo que ocurre con la “búsqueda” o el “bajo demanda”.

Twitter crítica y desmiente los datos de Rajoy en RTVE

6

“Pero el espectáculo no se identifica con el simple mirar, ni siquiera combinado con el escuchar. Es lo que escapa a la actividad de los hombres, a la reconsideración y la corrección de sus obras. Es lo opuesto al diálogo.”

La insuficiencia de este aserto para dar cuenta del actual sistema de medios parece evidente. Si algo se ha alabado y proclamado, *urbi et orbi*, en el caso de Internet, es su potencial dialógico: chats, emails, foros, redes sociales, mensajes, etc. Si hubiese que aludir a alguna ideología del medio sería, sin dudarlo, la de lo dialógico. Y, en el caso de Internet, entorno mediático anti-espectacular dónde los haya, se ha fusionado la “actividad de los hombres” y el sistema de mediaciones de una manera sin precedentes. El uso del medio ya no se opone a la actividad de los hombres, sino que la prolonga o la incoa. No se trata tan sólo de que la jornada laboral se prolongue más allá de la oficina (un teléfono móvil es una oficina ambulante) sino que los *mass media* se han fusionado con la gestión de la cotidianeidad y sus movimientos. Una cita vía WhatsApp nos lleva al restaurante, a practicar “running” o al cine; a través de Amazon compramos el libro o la película que consumiremos, o vamos al médico después de haber pedido cita por Internet. La actividad de los hombres ya no es lo opuesto al consumo sedentario del medio. Internet, como medio, no sólo se consume, en el sentido en que se consumían los medios tradicionales que, al fin y al cabo, eran islotes en el vasto territorio de la experiencia del directo, con limitados vasos comunicantes con la gestión de la cotidianeidad. Servían, como bien se aseveraba, para “evadirse”. Al contrario, Internet genera un simulacro de cotidianeidad que se superpone y se

entrevera con la cotidianeidad extra-mediática. Internet se ha vendido siempre como el medio de la “acción” frente a la pasividad espectacular. Si el resto de los medios se distanciaban en lo espectacular, Internet se acerca cada vez más hasta querer confundirse con la vida misma. En esa pérdida de la distancia espectacular, en lo que podemos denominar naturaleza camaleónica del medio, radica gran parte de su fuerza y su poder. La ambición de todo medio es volverse transparente, naturalizarse, desaparecer como medio. La apariencia de la naturalidad es el grado mayor de refinamiento del artificio, y la apariencia asilvestrada e indómita de Internet, el mayor grado de refinamiento de la planificación y el cálculo que son la esencia de los *mass media*.

7

“La separación es el alfa y el omega del espectáculo”

Como se ha dicho, Internet ha eliminado la distancia (salutífera) respecto al medio que la configuración espectacular presupone. La distancia espectacular cumplía una función positiva, desde esta perspectiva, más allá de la crítica al espectáculo como mentira o simulacro alienante. La separación era su alfa y omega, para lo malo (teorías anejas sobre la alienación) y para lo bueno (sentido de la distancia respecto a las condiciones materiales de existencia: el presupuesto de la “evasión de la realidad”, consustancial al espectáculo, suponía que la estructura retórica del medio no se confundía con las condiciones materiales de existencia del espectador; en este sentido, la relación espectacular incluye un componente potencialmente emancipatorio que desaparece cuando el medio se experimenta como una extensión de la vida y cuando un orden retórico artificioso se naturaliza, porque Internet es, antes de nada, un orden retórico). No se trata sólo, como planteaba Baudrillard, de que el espectáculo, considerado en su sentido más tradicional, haya desaparecido porque todos hemos entrado a formar parte del mismo y nos hemos convertido en actores y generadores y, por lo



tanto, el mapa espectacular ha invadido el territorio y el gran pulpo de la mediación, al adueñarse de los que habían sido territorios privativos del directo, ha hecho que al convertirse todo en espectáculo, la noción misma pierda sentido; se trata de que *la propia relación espectacular está siendo cuestionada por medios como Internet*. El espectáculo no desaparece por una hipertrofia del concepto, sino porque las condiciones de la relación espectacular han sido subvertidas por la lógica del primer medio no espectacular. La espectacularidad no es algo intrínseco al relato, es una manera de relacionarse con el medio, se origina en la lógica del medio y de la recepción. Ahí, y no en el contenido, es dónde se genera la relación espectacular.

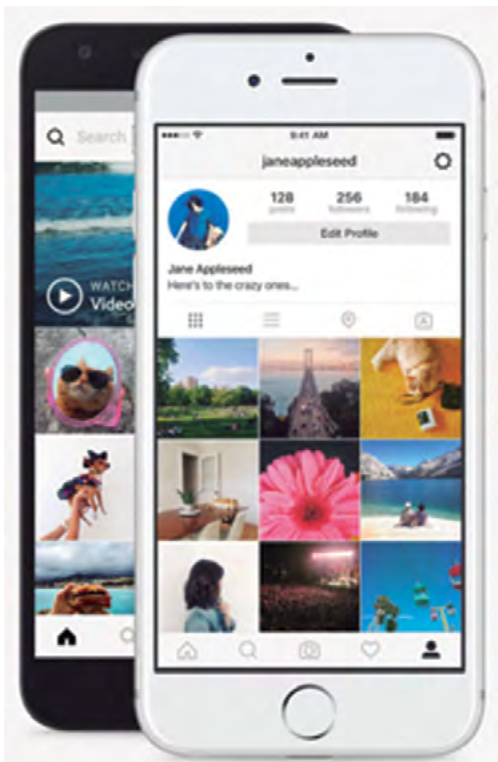


8

“El espectáculo es el capital en un grado tal de acumulación que se transforma en imagen.”

Que la experiencia de la imagen empiece a confundirse con la experiencia de la cotidianeidad, del no-acontecimiento cotidiano, es un hecho radical, que no se da sin consecuencias, obviamente. No debemos olvidar que la imagen siempre es artefacto destinado, voluntaria o involuntariamente, a la creación de efectos, aunque sólo sea creación de un efecto signifiante: ante cualquier imagen, el primer impulso es dotarla de sentido. Una barra de pan precocinada, se calienta y se come, con

una reacción más o menos complaciente del estómago y las papilas gustativas; la contemplación de la fotografía de esa barra de pan precocinada desencadena los mecanismos de interpretación y dotación de sentido, más allá de los valores nutricionales y los aditivos del producto en cuestión, llegando a convertirla, si es necesario, en metáfora de alguna forma de astenia existencial. El capital (la industria del signo) ya no transita necesariamente a través del *star system*, sino a través de la actividad no espectacular de unos usuarios que intercambian mensajes o viralizan informaciones. Es cierto que el *feedback* y el control son las dos caras de una misma moneda, como decía Norbert Wiener, pero no se trata necesariamente del Gran Hermano vigilando a individuos concretos, con nombre y apellidos. Se trata siempre del “consumidor”. Y la forma más sofisticada de consumir es cuando parece que no consumimos. La nueva era del consumo no transita tanto por la “parte maldita”, retomando una noción de Bataille, por el consumo ostentoso y crematístico, como por el consumo de *cualquier tipo de signos*, a través de medios de comunicación masivos. Internet es el primer medio que permite conciliar el consumo incesante de mercancía simbólica con la buena conciencia del que se considera anticonsumista porque ha racionalizado su consumo de mercancías materiales. Por supuesto, el consumo tradicional de mercancías sigue existiendo. Que la industria cultural en Occidente haya ocultado publicitariamente la industria pesada, no quiere decir que ésta no siga contaminando en el patio trasero de otro. Buena parte de la retórica de la transparencia en la actualidad, que rodea los estilizados productos y servicios que se venden en lugares minimalistas, acristalados y pulcros, tiene detrás mascarillas precarias para “proteger” a los trabajadores de todo tipo de componentes extremadamente dañinos para la salud. La retórica de la transparencia se yergue sobre el capitalismo industrial, que es igual de contaminante que siempre, aunque se lo vea menos. La industria cultural de base mediática, tal y como opera en la actualidad, no es sino la metamorfosis más sofisticada de la industria pesada y la humareda blanca de lo virtual no contamina menos que el humo de los altos hornos,



Contaminación naif

porque su base industrial es la misma. Por lo tanto, el anterior aserto de Debord podría quedar matizado así: “La retórica mediática no espectacular es el capital en un grado tal de acumulación que se convierte en simulacro de cotidianeidad”.

9

Ideología de la transparencia

Que detrás de todo el discurso angélico y desmaterializado acerca de Internet se encuentra literalmente la “polución” que conlleva todo el aparataje electrónico al través de que se “accede” a la web, es una evidencia. Pero esto no ocurre sólo en el plano material, también en el plano simbólico la polución se oculta tras un discurso que se reivindica como transparente, esto es, como no-discurso. La comunicación se ha declinado, en los últimos tiempos especialmente, como una espe-

cie de reino angelical, al servicio de la transparencia y contra la demagogia. No obstante, en algunos aspectos, nunca el secreto ha vivido más a salvo que en la actualidad, ni mejor parapetado, protegido por el simulacro de transparencia y sobreabundancia informativas. Decía Simmel en un texto sobre el secreto: “Las democracias están obligadas a considerar la publicidad como una condición deseable en sí misma. Esto se deduce de la idea fundamental de que cada uno debe ser informado de todas las relaciones y acontecimientos que le conciernen, ya que esta es una condición del hecho de ser parte de lo que hace referencia a ellas, y toda comunidad de conocimiento contiene también la estimulación psicológica a la comunidad de acción. No importa si esta conclusión es totalmente vinculante. Si se ha construido una estructura de control objetiva, más allá de los intereses individuales, pero sin embargo a su favor, tal estructura puede muy bien, en virtud de su independencia formal, tener una legítima pretensión de llevar a cabo cierto funcionamiento secreto sin perjuicio de su carácter público, en la medida en que se trate de una consideración real de los intereses de todos”¹.

Si damos por sentado que toda sociedad, y las sociedades democráticas no son una excepción, mantiene necesariamente su dosis de secreto, la continua postulación de la transparencia en la actualidad y el rol que en ella se atribuye a *mass media* como Internet, debe ser entendida también desde la consideración de los *mass media* como los responsables de escenificar *la lucha contra el secreto* (recuérdese la clásica función atribuida a la prensa, lo que podemos denominar el elemento épico o heroico del periodismo, de “airear trapos sucios” o “desvelar secretos”), siendo como son, al mismo tiempo, los encargados de preservar el secreto a través, aunque parezca paradójico, de la comunicación. Esto quiere decir que buena parte de la “información” generada por los *mass media* cumple la función de salvaguardar el núcleo de secreto de una sociedad. No se trata simplemente de crear una “cortina de humo”, se trata de que

¹G. Simmel, “The Sociology of Secrecy and of Secret Societies”, *The American Journal of Sociology*, vol. 11, n° 4, 1906, pág. 469. Traducción mía.

la comunicación ha sido siempre la manera de preservar aquello que se considera incomunicable, *desviando la atención* hacia relatos más inocuos o menos desestabilizadores, aún cuando en ocasiones den la impresión de atacar las bases mismas del sistema. El mecanismo, en la mayoría de estos casos, es homeopático: pequeñas dosis de elementos que a dosis mayores serían deletéreos o destructivos para el organismo, en dosis mínimas lo refuerzan y contribuyen a su supervivencia.

Igual que ningún individuo lo cuenta todo de sí, porque eso sería exponerse innecesariamente y colocarse en una situación de manifiesta debilidad, ninguna sociedad puede permitirse desvelarse y desvelar sus mecanismos por completo. La “transparencia”, por tanto, sólo es la interfaz de un núcleo de opacidad y de secreto que, como decía Simmel, permanece estable en todas las sociedades, incluidas aquellas que se organizan en torno a la noción de “publicidad”. Ahora bien, el rol de los medios en las sociedades democráticas occidentales ha ido variando y se podría afirmar que la hipertrofia de la noción de transparencia va de consuno con el progresivo control y refinamiento de las comunicaciones por parte de los emisores institucionales (en la actualidad, cualquier empresa o institución que se precie tiene un gabinete de prensa o comunicación encargado, precisamente, de que sólo se filtre al público y a los periodistas la información que interesa filtrar; tiene también su web y sus redes sociales a través de las que, en general, controlan la información que se filtra al público), esto es, con una mayor eficiencia para preservar el secreto a través, precisamente, de la sobreabundancia comunicativa. El rol de Internet en todo esto: una vez más, el concepto mismo de transparencia implica una supuesta negación del relato como estructura retórica intencional, destinada a la creación de efectos y basada en un sistema de desigualdades enunciativas y restricciones informativas, en nombre de lo que podríamos denominar un supuesto *striptease sistémico* que se presenta como existiendo más allá de las determinaciones y restricciones culturales, esto es, como una especie de pornografía global y transcultural (o multicultural). Frente a la noción de espectáculo (artificiosa y claramente cultu-

ral), se enuncia una especie de vuelta a la naturaleza y a la espontaneidad de los orígenes, algo que, cuando se aplica al contexto de los *mass media*, espacio retórico y artificial por antonomasia, no puede entenderse sino como mera metáfora de un orden del relato cada vez más cerrado y restrictivo, bajo la apariencia de la infinita variedad. No hay género más basado en clichés y en restricciones enunciativas que el porno. Pero, en el fondo, el porno sigue siendo una noción “espectacular”. La noción de transparencia, tal como se declina hoy a través de Internet, tiene más que ver con lo que podemos denominar una estética del “andar por casa” que con todo el ceremonial de lo pornográfico. No es casual, como se afirma, que el personaje de Zuckerberg en la mencionada *The social network*, igual de integrado en los mecanismos de reproducción del capital que sus trajeados compañeros de mesa, luzca continuamente chanclas. Hoy el capitalismo lleva “chanclas”, pero no es menos capitalismo, ni más humano, que cuando se representaba con corbata² y zapatos caros y brillantes. Un CEO con estética *grunge*, pendientes en las orejas y tatuajes por doquier sigue siendo un CEO. Eso sí, *más transparente*.

El espectáculo que daba nombre a la *sociedad del espectáculo*, noción ligada a un determinado tipo de medios de comunicación de masas, suponía a los medios y a sus representaciones como algo externo, experimentado como otredad. Donde las fronteras entre el adentro y el afuera, entre la privacidad y la intimidad y los relatos mass mediáticos empiezan a difuminarse, es donde el peligro resulta mayor: la distancia crítica y teórica se pierden, y sólo puede recuperarse reconstruyendo conceptualmente esa distancia entre los medios y nosotros, es decir, generando resistencia y otredad allí dónde parece reinar una cotidianeidad supuestamente

² Es interesante comparar dos películas como *Network* (Sidney Lumet, 1976) y *The Social Network* (David Fincher, 2010) para ver cómo la retórica del capital ha cambiado, asociada a dos medios como son la TV e Internet, y para ver cómo, en el caso del segundo medio, esa retórica es mucho más ladina y sofisticada, en el sentido en que las estructuras de poder aparecen camufladas detrás de chanclas y habitaciones de estudiantes (por supuesto, un simulacro de “inocente privacidad” oculta detrás de una estructura de poder como es Harvard).

inocua. Pero esa distancia y esa otredad ya no pueden ser vehiculadas por la noción de espectáculo, en el caso de Internet. Hay que buscar otros conceptos para marcar las distancias. Producir un extrañamiento con el medio, para utilizar un término brechtiano: esa es la función de la teoría de la comunicación hoy (y siempre).

transparente

Tb. **trasparente.**

Del lat. mediev. *transparentis*, *-entis*, part. pres. act. de *transparere*; literalmente 'aparecer a través de'.

1. adj. Dicho de un cuerpo: Que permite ver los objetos con nitidez a través de él.
2. adj. Dicho de un cuerpo: **traslúcido.**
3. adj. Que se deja adivinar o vislumbrar sin declararse o manifestarse.
4. adj. Claro, evidente, que se comprende sin duda ni ambigüedad.
5. m. Especie de cortina de tela fina, papel u otro material, que se pone delante del hueco de una ventana o balcón para templar la luz, o ante una luz artificial para mitigar su intensidad.
6. m. Ventana de cristales que ilumina y adorna el fondo de un altar.

córnea transparente

Real Academia Española © Todos los derechos reservados

La representación audiovisual de la inutilidad de la clase trabajadora en el capitalismo post-industrial: un análisis discursivo de la segunda temporada de *The Wire*

Elisa Hernández-Pérez

Recibido: 12.12.2016 – Aceptado: 09.01.2017

Title / Titre / Titolo

Audiovisual Representation of the Working Class Uselessness in Post-industrial Capitalism

La représentation audiovisuelle de l'inutilité de la classe ouvrière dans le capitalisme post-industriel

La rappresentazione audiovisiva de l'inutilità de la classe operaia nel capitalismo post-industriale

Resumen / Abstract / Résumé/ Riassunto

Sobre *The Wire* (HBO, 2002-2008) se suele afirmar que es capaz de mostrar y representar las consecuencias del capitalismo salvaje, tanto el fracaso de las instituciones como los efectos que las transformaciones socioeconómicas tienen sobre los individuos. Partiendo de una consideración del capitalismo no sólo como un sistema económico sino como el principal discurso del mundo contemporáneo (es decir, el generador y reproductor de una serie de nociones y narrativas que configuran el modo en que los sujetos se definen y consideran a sí mismos como tal y entienden su entorno), este artículo pretende analizar la representación que *The Wire* hace de los estibadores del puerto de Baltimore, presentados en la serie como un conjunto de trabajadores en un contexto económico post-industrial y financiero que ya no los necesita. Para ello, se hará un análisis textual de un conjunto de secuencias y escenas de la segunda temporada de la serie con la intención de explorar cómo la configuración audiovisual de la serie ayuda a presentar la artificialidad y construcción del discurso hegemónico del capitalismo contemporáneo.

It's been said about *The Wire* (HBO, 2002-2008) that it is able to show and represent the consequences of untamed capitalism, both in the failure of institutions and the effects that social and economic transformations have on individuals. The base of this paper is the consideration of capitalism not just as an economic system but also as the main discourse of contemporary society, that is, the producer and reproducer of the notions, ideas and narratives that construct the way subjects define themselves as such and also the way they interact and relate to their contexts. From here, this project analyses the representation in *The Wire* of the Baltimore port stevedores, shown in the series as a collective of workers that are not necessary for the current post-industrial and financial economic system. The methodology for all this will be a textual analysis of a set of scenes and sequences so as to examine how the audiovisual configuration of the series works to present the artificiality and constructiveness of capitalism as the hegemonic discourse.

On a dit souvent de *The Wire* (HBO, 2002-2008) qu'il est en mesure d'afficher et de représenter les conséquences du capitalisme sauvage et au même

temps l'échec des institutions et les effets que les transformations socio-économiques ont sur les individus. Sur la base d'un examen du capitalisme, non seulement en tant que système économique, mais comme le discours principal sur monde contemporain (c'est-à-dire, générateur et reproducteur d'une série de notions et récits qui façonnent la manière dont les sujets sont définis, se considèrent eux-mêmes en tant que tels et comprennent leur environnement), cet article analyse la représentation que *The Wire* fait des débardeurs du port de Baltimore. Ceux-ci sont présentés dans la série en tant que groupe de travailleurs dans un contexte économique et financier post-industriel qui n'a plus besoin d'eux. Pour ce faire, on analyse d'un point de vue textuel un ensemble de séquences et des scènes de la deuxième saison de la série destinées à explorer la façon dont le dispositif audiovisuel aide à présenter l'artificialité et la construction du discours hégémonique du capitalisme contemporain.

A propósito de *The Wire* (HBO, 2002-2008) si dice spesso che è in grado di visualizzare ed rappresentare le conseguenze del capitalismo selvaggio, sia il fallimento delle istituzioni come gli effetti che le trasformazioni socio-economiche hanno sugli individui. Partendo di una considerazione del capitalismo non solo come un sistema economico, ma come il discorso dominante del mondo contemporaneo (vale a dire, generatore e riproduttore di una serie di nozioni e narrazioni che configurano tanto il modo nel quale i soggetti sono definiti e si considerano a se stessi in quanto tali, come la forma di capire il loro ambiente), questo articolo analizza la rappresentazione che *The Wire* fa degli scaricatori del porto di Baltimore, presentati nella serie come un gruppo di lavoratori in un contesto economico e post-industriale finanziario che non sono più bisogno di loro. Per fare questo, ci fa un'analisi testuale di varie sequenze e scene della seconda stagione della serie destinato a esplorare come il dispositivo audiovisivo presenta l'artificialità e la costruzione del discorso egemonico del capitalismo contemporaneo.

Palabras clave / Keywords / Mots-clé / Parole chiave

The Wire, capitalismo post-industrial, dispositivo audiovisual, clase trabajadora

The Wire, Post-industrial Capitalism, Audiovisual dispositif, Working Class

The Wire, capitalisme post-industriel, dispositif audiovisuel, classe ouvrière

The Wire, capitalismo post-industriale, dispositivo audiovisivo, classe operaia

La serie *The Wire* (HBO, 2002-2008) es una de las ficciones televisivas más aclamadas de la historia del medio. A lo largo de cinco temporadas y haciendo uso de una compleja estructura narrativa, *The Wire* se centra en la guerra contra las drogas para transitar la ciudad de Baltimore desde diferentes instituciones y espacios (la policía, el puerto, la clase política, la educación, los medios de comunicación) revelando la interrelación entre ellos y la compleja relación que establecen con los individuos que las habitan.

Como ninguna otra producción cultural contemporánea, la serie muestra los devastadores efectos socioeconómicos del capitalismo post-industrial a diferentes niveles, tanto el fracaso de las instituciones en su supuesta función de protección al ciudadano como la frustración y ansiedad de esos mismos sujetos al tratar de sobrevivir en un entorno hostil. En última instancia, consideramos que *The Wire* presenta, tanto a nivel temático como formal y audiovisual, el capitalismo (ahora en su fase neoliberal o post-industrial) no sólo como un sistema económico sino como el discurso hegemónico del mundo contemporáneo, es decir, el generador y perpetuador de una serie de grandes narrativas que construyen el modo en que los sujetos se definen a sí mismos como tales y se relacionan con el entorno que les rodea.

En concreto, a lo largo de la segunda temporada de la serie seguimos a un grupo de estibadores del puerto de Baltimore que, desde un sindicato en decadencia y una flagrante falta de empleo, luchan por salir adelante en un contexto económico, el del capitalismo financiero de los países occidentales, en el que el trabajo industrial ya no es útil. Enfrentados a un mundo que ya no los necesita, los trabajadores del puerto de Baltimore tratan de re-construir sus identidades al tiempo que añoran un pasado mejor (eso que podríamos llamar “nostalgia keynesiana”, pues la socialdemocracia de la postguerra es de hecho uno de los principales *leitmotifs* de la serie).

El propósito de este trabajo es realizar un análisis textual de un conjunto de escenas y secuencias tomadas de la segunda temporada de *The Wire* protagonizadas por estibadores para investigar cómo la serie hace uso

de la puesta en escena y el resto de recursos propios del medio televisivo para representar la compleja situación laboral, familiar y emocional de ese alto porcentaje de trabajadores que ya no son útiles para el capitalismo financiero. Nos referiremos sobre todo a cómo se muestra en pantalla el modo en que estos personajes se construyen y conforman a sí mismos como sujetos a partir de una serie de prácticas discursivas (utilizando fundamentalmente la obra teórica de Michel Foucault) dependientes directamente del neoliberalismo como discurso dominante y qué efectos tiene dicha construcción de la individualidad en el contexto contemporáneo. Por limitaciones de espacio nos centraremos sobre todo en la presentación y evolución de la figura de Frank Sobotka (Chris Bauer), el secretario-tesorero de una de las uniones de estibadores del puerto de Baltimore, además de referirnos puntualmente a su sobrino Nick (Pablo Schreiber) y a la aparición de los trabajadores como grupo o comunidad. Para ello se han seleccionado una serie de escenas significativas en la subtrama centrada en el puerto de Baltimore.

Con esta labor pretendemos ir un paso más allá de los habituales trabajos académicos en torno a *The Wire*, centrados normalmente en la realización de un análisis superficial o de contenido, utilizando la serie como mero ejemplo o excusa argumentativa¹, en lugar de explorar cómo la configuración audiovisual de la serie ayuda a desmontar y mostrar la artificialidad del discurso hegemónico del capitalismo contemporáneo. En

¹ Como ya hemos explicado en otra ocasión (Hernández-Pérez, 2015: 113-114), sobre *The Wire* se ha escrito mucho, tanto a nivel académico como “divulgativo” (Alvarez, 2009). En la mayoría de dichos trabajos la serie aparece normalmente como un ejemplo que sirve para explicar o profundizar en teorías o ideas de disciplinas tan variadas como la relación de la serie con otros medios (Mittell, 2011; Lavik, 2011; Watson, 2011), la teología (Iran y Wertz, 2013), la salud pública (Beilenson y McGuire, 2012), el periodismo (Sabin, 2011; Steiner et al., 2012), la criminología y el derecho (Kinder, 2008; Banes, 2010; Burke, 2010), los estudios de género (Ault, 2012) o, sobre todo, la sociología (Potter y Marshall, 2009; Chaddha y Wilson, 2011; Penfold-Mounce, Beer y Burrows, 2011; Kennedy y Shapiro, 2013; y Wood, 2014; entre muchos otros). No negamos el interés o trabajo detrás de todos estos textos (y otros muchos no mencionados aquí), interesantísimos, sino que consideramos que la manera en que se enfrentan a *The Wire* como objeto de análisis es superficial en lugar de partir de lo que la serie en sí nos muestra.

este sentido, intentamos además no caer en los clichés analíticos que Frank Kelleter señala y critica por su capacidad de confirmar y no de subvertir la imagen que de sí misma construye “América” (es decir, la definición discursiva “oficial” de la cultura estadounidense) en *The Wire and its readers* (2014), un fascinante y fundamental repaso a la ingente cantidad de trabajos y textos publicados sobre la serie entre 2006 y 2010.

El detonante narrativo de toda la segunda temporada de la serie es la aparición, al final del primer episodio, de 13 cadáveres de mujeres (claramente procedentes de Europa del este de manera ilegal, es decir, trata de blancas) dentro de un contenedor abandonado en el puerto de Baltimore. Como ya se ha dicho, Frank Sobotka es el secretario-tesorero de uno de los sindicatos de estibadores. Desde el principio sabemos que además de su trabajo en el puerto, Frank colabora con una banda de contrabando de mercancías ilegales, habiendo establecido un proceso para sacar los contenedores del puerto sin que sean detectados por el sistema informático de tramitación. Sin embargo, y como se ve a medida que se suceden los episodios, la intención última detrás de las acciones de Frank no es el lucro personal e individual sino que utiliza el dinero negro obtenido a partir de estas transacciones para el beneficio del resto de sus compañeros, tanto como medio de pago del *lobby* que ha contratado para tratar de conseguir que los políticos de la ciudad de Baltimore reformen el puerto (para que

haya mayor afluencia de barcos y, con ello, más empleo para los estibadores) como a modo de subsidios para aquellos que no consiguen suficientes horas de trabajo.

La primera aparición de Frank, y, con él, del puerto de Baltimore, tiene lugar ya en el episodio que da inicio a la segunda temporada. Además de la oficina oficial del sindicato, Frank tiene un espacio alternativo y mucho más “casual”, que es un contenedor reformado situado en medio del propio puerto. La presentación del personaje tiene lugar aquí, un espacio pequeño y oscuro, que nos da por una parte una sensación de familiaridad pero también de cerrazón y agobio. A esta segunda impresión colabora que muchos encuadres de esta escena insistan más en mostrar el suelo del lugar, haciendo que la parte superior de los planos que muestran la “oficina” en conjunto funcionen a modo de techo que parecería limitar cualquier tipo de ascenso por parte del personaje (fotogramas 1 y 2). Las sucesivas apariciones de Frank en este espacio, como veremos, tienden a repetir este ambiente coercitivo y limitador, sensación que aumentará a medida que su situación (en relación tanto a la policía como a la banda de traficantes) empeore.

Este modo de mostrar al personaje enseguida nos permite realizar un paralelismo con la propia situación de los trabajadores industriales en el contexto socioeconómico contemporáneo. Baltimore, como otras muchas ciudades norteamericanas, se vio devastada económicamente por la desindustrialización de los años 70 y 80



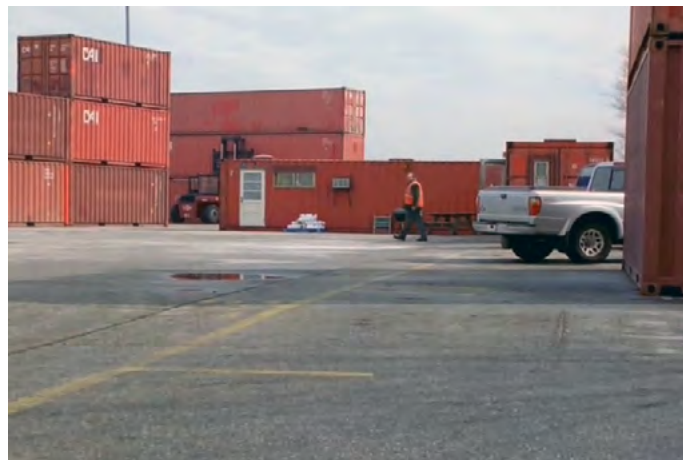
Fotograma 1



Fotograma 2

(Harvey, 2007b; Chaddha y Wilson, 2011: 171). Como explica Wilson en su fundamental *When Work Disappears* (que resulta aún de rabiosa actualidad a pesar de haber sido escrito en los años 90), entre los factores que han contribuido a esta degradación generalizada del mundo del trabajo está el descenso del sistema de producción en masa en los Estados Unidos y la internacionalización de su economía (Wilson, 1996: 27-28), lo que crea una menor demanda de trabajadores con un bajo nivel educativo o especializados en el trabajo industrial (Wilson, 1996: 54). Al fin y al cabo, a medida que avanza la tecnología, gran cantidad de empleos terminan por resultar obsoletos; a lo que se suma la inserción de las economías nacionales en un mercado competitivo internacional, que las obliga a ser más flexibles, rentables y efectivas, algo que normalmente consiguen reduciendo o empeorando la situación de sus trabajadores (Wilson, 1996: 152). Y es que, en lo que se ha venido a llamar capitalismo post-industrial o neoliberalismo, un alto porcentaje de los trabajadores (sobre todo en el mundo occidental) ya no son verdaderamente necesarios para el funcionamiento del sistema, lo que conlleva una complejización del mercado laboral y un aumento de la crudeza en la competencia que tiene lugar en él.

El resultado, como se explica de diferentes maneras en muchas de las obras citadas en la bibliografía (Wilson, 1996; Sennet, 2000 y 2006; Bauman, 2007a y 2007b; Harvey, 2007a y 2007b; Klein, 2007), es la existencia de un gran segmento de la población dominada por el desempleo estructural y sometida a un proceso de pauperización. De hecho, el argumento que recorre la ya citada *When Work Disappears* en conjunto es precisamente que esta falta de empleo es uno de las principales razones de degradación urbana, lo que además está relacionado de manera directa (como consecuencia, pero también como causa, ya que se trata de factores que se retroalimentan en un complejo proceso) con otros problemas que socavan la organización social: el crimen, la violencia, el tráfico de drogas, etc. (Wilson, 1996: 21). Pero, además, existe una serie de consecuencias directas del desempleo a largo plazo que no sólo generan graves efectos en el contexto social, sino también en relación



Fotograma 3

directa a la constitución de los individuos como sujetos: degradación física y mental, aislamiento social, marginalización, aburrimiento y pérdida de la sensación de obligación social, entre otros (Dean, 1995: 572)

De ahí que la presentación de los nuevos protagonistas de esta segunda temporada de la serie (los estibadores del puerto) y, más concretamente, de Frank, tenga lugar en este entorno y de esta manera: espacio limitado, imposibilidad de movimiento, cerrazón, agobio, oscuridad. Sin embargo, y todavía en esta misma primera escena, en el momento en que el personaje sale al exterior el plano que lo muestra cruzando la puerta es amplio y crea un enorme contraste con lo visto en el momento inmediatamente anterior (fotograma 3). Con esto se nos presenta a Frank como un eslabón mínimo en un enorme sistema post-industrial que no sólo no se preocupa por él sino del que el propio Frank no es consciente. Él intentará con todas las fuerzas cambiar y mejorar una situación sin concebir que el problema no está a su alcance ni puede ser solucionado por una sola persona. No es consciente de que se trata de un problema estructural, sistémico, un nivel que está alejado del alcance de Frank. Podríamos recordar, como hace Miguel Morey, que tal vez el principal hilo conductor que recorre la fundamental obra de Michel Foucault sea precisamente el cuestionamiento sobre las posibilidades de pensar fuera de nuestra propia episteme o sistema discursivo, el intentar crear un “gesto del pensamiento” que nos permita com-



Fotograma 4



Fotograma 5

prender cómo una serie de prácticas y construcciones creadas a partir de cada relación histórica entre el poder y el saber producen verdad de manera continua, una verdad que nos liga y nos ata y por tanto nos construye como sujetos dentro de un régimen de verdad que es histórico (Morey, 2014b: 170-172, 309-334 y 335-356). Para más énfasis, tras esta imagen empequeñecedora del personaje vemos un breve plano contraplano entre una gaviota levantando el vuelo y un primer plano de Frank, que la sigue con una mirada soñadora e idealista. El simbolismo de la imagen y la expresión ilusa del personaje hablan por sí solos de la incapacidad de Frank para comprender cómo su posición sociocultural y su concepción de la misma son constituidas y perpetuadas por un dis-

curso al tiempo que sus acciones y reacciones ayudan a constituir y mantener el predominio de dicho discurso (fotogramas 4 y 5).

Por otro lado, el propio Wilson insiste en que es necesario enfatizar que la desaparición de empleo depende sobre todo de factores más allá del control de los trabajadores, ya que muchas veces los debates públicos y políticos olvidan mencionar las razones estructurales (1996: 54) y que esta “infraclase” procede de este desempleo estructural del sistema y de la incapacidad de la sociedad contemporánea de garantizar un mínimo de condiciones para una vida digna (Bauman, 2007b: 179).

Más adelante en este mismo primer episodio Frank es visto de nuevo en el interior del contenedor, en un encuadre que limita y reduce al personaje, alejándolo de su entorno al enmarcarlo en gran cantidad de objetos borrosos, pero además la propia luz que entra por la ventana (fotograma 6) creando líneas sobre su rostro permite insistir en esta limitación de posibilidades de elección a las que el desempleo permanente somete a los individuos, además de las angustias y ansiedades que, como ya hemos dicho, derivan de esta misma situación.

Así pues, el contraste antes señalado entre la manera de presentarnos al personaje en el interior de la oficina y su salida al exterior del puerto representaría también que Frank vive en el desconocimiento de cómo funcionan las cosas a su alrededor, haciendo funcionar el pe-



Fotograma 6

queño espacio dentro del contenedor reformado como el mundo de ilusión en el que vive (el de la ideología dominante, el sueño americano y la importancia y éxito que el trabajo y el esfuerzo individual a la hora de mejorar la propia posición social), en oposición al exterior, que, como ya señalamos, minimiza la figura del personaje, insistiendo en la indiferencia que el propio sistema muestra hacia su situación. Esta negación entre el discurso oficial del neoliberalismo (la primacía del mercado y su libertad otorgan una miríada de posibilidades a todos los participantes en él de manera igualitaria) y la verdadera posición de los trabajadores en el mundo actual es paradójica hasta el punto de que, al menos en el caso estudiado por Wilson (el de los barrios pobres y marginados de Chicago en los años 90), a pesar de la tremenda pobreza en que viven, los habitantes de estas áreas siguen reforzando los valores americanos básicos en relación a la iniciativa personal, por ejemplo, considerar que el trabajo duro es lo fundamental para salir adelante (1996: 67).

Este mismo contraste en relación al conjunto de estibadores (no sólo respecto a Frank) es notable también en una escena que tiene lugar en este mismo primer episodio en el bar al que los trabajadores del puerto suelen ir al finalizar su jornada laboral. La mayoría de planos en el interior del espacio son colectivos e incluyen a varios estibadores compartiendo la barra del bar, dando una leve sensación de agobio (por *horror vacui*), pero insistiendo también en el sentimiento de hermandad que existe dentro del sindicato (fotogramas 7 y 8). Para enfatizar esta noción (y la imagen de los trabajadores como masa anónima), en casi ningún momento de esta escena aparecen primeros planos de ninguno de los personajes mostrados en pantalla, en oposición a las apariciones solitarias de Frank en la oficina-contenedor que veremos que se suceden a medida. A pesar de lo impredecible de su situación, la idea de comunidad que muestra *The Wire* al tratar a los trabajadores del puerto no es comparable a ningún otro grupo o ambiente social que aparece en la serie (Chaddha y Wilson, 2011: 175).

A medida que la secuencia avanza, los movimientos de cámara y cambios de plano aumentan en velocidad y



Fotogramas 7 y 8

el ruido y música dentro del bar son cada vez mayores, dándonos una imagen alegre y animada del lugar y de aquellos que se encuentran en él. Los trabajadores más antiguos, los que ya cuentan con un relato de vida y en su juventud vivieron en un contexto de seguridad y estabilidad laboral, son los que permanecen sentados junto a la barra, narrando anécdotas y recordando un pasado mejor con un marcado tono nostálgico. Esto genera una oposición con los personajes más jóvenes, obligados sin embargo a permanecer de pie, detrás de ellos, y que, a medida que avance la escena, se moverán de un sitio a otro. De esta manera no sólo se nos insiste, como veremos, en que la situación de los jóvenes es bastante más precaria que la de los estibadores con más experiencia (y que tienen, por ello, prioridad a la hora de



Fotogramas 9 y 10

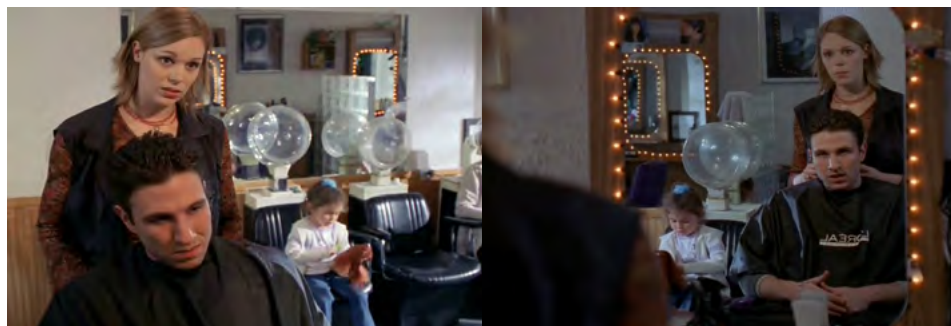
conseguir horas de trabajo), sino que además crea una imagen idealizada del pasado, del keynesianismo de los años 50, de un momento en que el capitalismo como sistema funcionaba (supuestamente) a la perfección.

En dramático contraste, este sonido festivo desaparece en lento fundido y la pantalla empieza a mostrarnos el amanecer en el puerto, a partir de la sucesión de varios planos amplios que dan una imagen desoladora de los muelles vacíos, sin movimiento, maquinaria casi abandonada y descuidada, etc. (fotogramas 9 y 10) Igual que ocurría con Frank, esta oposición permite señalar la

contradicción e incompatibilidad existente dentro de un sistema socioeconómico, el capitalismo, que promueve un discurso oficial basado en la idea de oportunidades para todos, cuando en realidad el resultado es el abandono a su suerte de todo un porcentaje de trabajadores que, por la propia evolución sistémica hacia un capitalismo financiero, transnacional y automatizado, ya no son útiles.

Aunque desde el principio aparecen menciones a su inestable situación laboral y personal (casi no tiene trabajo en el puerto y sigue viviendo en el sótano de casa de sus padres), en el tercer episodio de la temporada, Nick Sobotka, el sobrino de Frank, mantiene una conversación con su novia Aimee (Kristin Proctor), también madre de la hija de Nick, sobre sus problemas económicos y las consecuencias de dicha precariedad: la imposibilidad de asentarse juntos como una familia y ofrecer un futuro seguro a la pequeña.

Esta breve secuencia de diálogos tiene lugar en la peluquería en la que trabaja Aimee, permitiendo hacer un juego con el espejo frente al cual se sienta Nick, enfatizando una vez más la contradicción inherente en el hecho de que el personaje insista en que todo va a solucionarse cuando consiga más horas de trabajo, manteniendo la ilusión de que su situación laboral mejorará a pesar de que la evolución económica del sistema en su etapa posindustrial y la sumisión de la política a los avatares del mercado conlleven de manera implícita la imposibilidad de que esto ocurra. Al mostrar a Nick y Aimee y en el contraplano el reflejo de ambos en el cristal (fotogramas 11 y 12), *The Wire* insiste además en cómo la imagen del sujeto contemporáneo como parte de una sociedad y en relación a otros individuos no



Fotogramas 11 y 12



Fotograma 13

se construye en paralelo al avance de dicha sociedad, sino a partir de un discurso hegemónico (el del sueño americano y valores como la importancia del trabajo y esfuerzo individual) que no coincide con lo que sucede en su día a día. Esta idea nos lleva enseguida a la concepción desarrollada por Michel Foucault, sobre todo en los cursos del *Collège de France* que dictó al final de su vida (Foucault, 2005 y 2009, entre otros), del sujeto como construcción y efecto de una serie de prácticas discursivas históricas². Ya en *La arqueología del saber*, Foucault define el discurso no como un conjunto de signos, sino como las prácticas que forman sistemáticamente los objetos de los que hablan (1979: 81), de manera que lo que consideramos identidad (nuestra concepción de lo que es ser un sujeto aquí y ahora) es en realidad el resultado o efecto de una serie de prácticas y actividades no sólo coercitivas sino también auto-impuestas destinadas a conformarlo a la vez que reproducen un discurso dominante (Dean, 1995; Foucault, 2005).

Al mismo tiempo, los primeros planos de Nick durante la conversación con Aimee (fotograma 13), que casualmente coincidan con los momentos en el que el

personaje insiste en que en cuanto consiga más horas de trabajo lo primero que hará es dejar el sótano de sus padres, incluyen la imagen de su hija jugando al fondo, insistiendo en que su principal preocupación es proveer por su familia (aunque no sea consciente de las trabas sistémicas que le impiden hacerlo de la manera en la que le gustaría). La niña está en todo momento en sus pensamientos y es la razón detrás de muchas de las acciones que Nick llevará a cabo con la intención de ofrecerles a ambas una vida mejor, en concreto participar en el robo de material de los contenedores del puerto y, sobre todo, terminar dedicándose al tráfico de droga con la misma banda con la que Frank colabora en el contrabando.

En relación a esta presentación de la familia de Nick como su principal preocupación y “peso sobre los hombros”, tenemos que tener en cuenta el énfasis neoliberal en transferir al individuo toda la responsabilidad de su situación socioeconómica en que se encuentra, culpabilizándoles así de la precariedad en la que viven (Harvey, 2007a: 85; Bauman, 2007a: 13). De esta manera, es en los valores morales y en la manera de actuar de los individuos, y no en la estructura social y económica de la sociedad, donde se considera que está la raíz del problema (Wilson, 1996: 164), a pesar de que no es difícil darse cuenta (y esto es uno de los temas principales de *The Wire* en conjunto) de que los factores políticos, sociales y económicos se refuerzan unos a otros para producir enormes desventajas para los pobres urbanos (Chaddha y Wilson, 2011: 164). Al “ocultar” esto y culpabilizar al individuo y sus acciones (en lugar de una sistémica limitación de posibilidades), se perpetúa un discurso que construye un modelo histórico de sujeto a partir del cual el sistema como conjunto es liberado de cualquier tipo de responsabilidad sobre su bienestar o sus condiciones de vida, cargando así todo el peso sobre los hombros de cada uno de los ciudadanos. Y es que igual que Frank intenta llevar por sí solo la solución de los problemas del sindicato de estibadores, Nick asume el peso de cuidar de su familia, propósitos que, ante la falta de oportunidades en un sistema que supuestamente las promete por igual para todos, lleva

² Para profundizar en la relevancia e interés de los trabajos de Foucault y el desarrollo del concepto de “discurso” y la construcción discursiva del sujeto a lo largo de su obra y también el desarrollo de sus ideas tras su muerte, remitimos no sólo a los textos del propio Foucault, sino también a algunas obras citadas en la bibliografía, como McDonnell (1986), Mills (1997) y Morey (2014a y 2014b).

a ambos a dedicarse a actividades ilegales, comprometiéndose así su futuro de manera irremediable. Al final de la escena en la peluquería, Nick ve alejarse a su novia e hija, primero a través del espejo (de nuevo, dentro de la falta de conocimiento sobre el funcionamiento del sistema y la esperanza de que todo saldrá bien) y luego avanzando hacia el fondo de la estancia ante sus ojos (fotograma 14).

Como consecuencia directa de esta conversación, en una escena posterior de este mismo tercer episodio, Nick se queja a su primo Ziggy (James Ransone), el hijo de Frank, sobre la angustia y ansiedad que le genera saber que con las pocas posibilidades que tiene de trabajar en el puerto no es suficiente para poder hacerse cargo de sus responsabilidades, además de los problemas de autoestima y sensación de inutilidad que estas situaciones de desempleo prolongado provocan en las personas que lo sufren (Wilson, 1996: 75-76). Bauman define el trabajo como la principal actividad humana y le otorga la capacidad de dar forma, organizar y ordenar nuestras vidas, es decir, de crear nuestro propio destino (2007a: 146). De un modo similar, Richard Sennet habla de la necesidad que tienen los seres humanos de generar un “relato” de la propia vida (2006: 12) (algo similar a una “identidad”) y de cómo el tener una carrera laboral lineal e incluso predecible forma parte de la creación de dicho relato (2000: 20-21). Se trata de una concepción que, desde el punto de vista de Foucault, podríamos llevar un paso más allá y problematizarla considerándola como una estrategia biopolítica más: es el sistema el que construye el modelo de sujetos-como-trabajadores al que dichos sujetos se suscriben a partir de las prác-



Fotograma 14

ticas discursivas a las que se someten y que realizan (Foucault, 2009). En todo caso, el trabajo ya no sería simplemente una manera de (sobre)vivir o mantener a la familia, sino que ofrece también un marco para la vida diaria y una serie de patrones de comportamiento e interacción, de auto-formación del sujeto como tal (Dean, 1995: 563), hasta el punto de que el desempleo prolongado lleva a un estado de apatía, ansiedad y desensibilización (Wilson, 1996: 73).

Casi toda la conversación entre Nick y Ziggy ocurre en un mismo plano de larga duración. La imagen es amplia, aunque la mitad de la misma está ocupada por una enorme estructura gris, limitando así el espacio alrededor de los personajes. En principio, además, se les enfoca desde la derecha, y, a medida que ambos avanzan hacia donde se encuentra la cámara (aumentando así el porcentaje de plano que ocupan, pues pasan de ser pequeñas figuras al fondo de la imagen a aparecer en

plano americano), esta hace también un leve movimiento hacia la izquierda acercándose a ellos. De esa manera, antes de cambiar al siguiente plano, Nick y Ziggy son mostrados de manera casi frontal (fotogramas 15 y 16). Este cambio en la perspectiva a lo largo del plano que acabamos de describir sirve para enfatizar el agobio del



Fotogramas 15 y 16

que habla el propio Nick y su constatación de las pocas posibilidades reales que tiene de mejorar su situación, cómo el propio sistema ha degenerado el mercado laboral hasta el punto en que se encuentran los personajes aquí mostrados, aunque ellos no sean conscientes de ello y sigan luchando por sobrevivir en un entorno hostil. Así, el encuadre va encerrando poco a poco a las figuras en la pantalla, insistiendo en el confinamiento al que son sometidos por la situación socioeconómica de su sector, algo sobre lo que no tienen ningún tipo de control.

Pasar al plano medio de Nick desde el lado contrario con el que finaliza esta breve secuencia, que implica un salto del eje, una ruptura, marca el momento de la conversación en que Nick decide aceptar la oferta de su primo y comenzar a participar más activamente en las actividades ilegales que tienen lugar en el puerto de Baltimore. Y es que ante la falta de verdaderas oportunidades (diga lo que diga el discurso institucional oficial sobre la posibilidad de ascenso social y la igualdad de opciones para todos), el único recurso es recurrir a lo ilegal o “alegal”, construyendo una economía paralela a la oficial (Wilson, 1996: xviii y 21; Vint, 2013: 31 y 45).

El cuarto episodio comienza mostrándonos a Frank junto a uno de los muelles con un plano que va desde la espalda del personaje con la estructura al fondo, y luego un movimiento de cámara gira por su izquierda hasta llegar a un primer plano de su perfil (fotogramas 17, 18 y 19). Justo en ese momento llega Nick y Frank le comenta qué bonitas son las vistas del puerto. Sin embargo, en lugar de mostrar el paisaje mencionado



Fotogramas 17, 18 y 19

por el personaje en un contraplano, como sería habitual, la cámara sigue enfocando su rostro, con la figura de su sobrino al fondo. Con esta elección se refuerza la idea de que aunque Frank tenga el futuro del puerto y sus trabajadores en la cabeza en todo momento y que esto sea la principal razón para llevar a cabo las acciones ilegales en que se encuentra implicado, en realidad está asumiendo toda esa responsabilidad a nivel individual, cual *pater familias*. Así, aunque sus intenciones tengan que ver con solucionar un problema mayor, el peso de la situación sigue recayendo sobre sí mismo por su propia elección. Para insistir en esta misma idea, justo en el momento en que Frank grita a Nick preguntándole retóricamente si cree que se dedica al contrabando sólo por beneficio personal (después de que su sobrino le eche en cara que últimamente Frank tiene más dinero del habitual) el encuadre se amplía y pasa a mostrar el cuerpo entero

de ambos personajes, con el mismo muelle que vimos al inicio al fondo de nuevo (fotograma 20). Esta imagen de conjunto, al igual que la ya mencionada con la que comienza la escena (y especialmente en contraste con el resto de la secuencia, que se compone fundamentalmente de primeros planos bastante cerrados del rostro de los personajes que interactúan) enfatiza la noción de la ilusión casi delirante en que vive Frank al considerar que por sí mismo puede transformar la situación del puerto de Baltimore, sin ser consciente de que se trata de la evolución estructural y sistémica del propio capitalismo, guiado sobre todo por la necesidad, definida por Harvey (2014: 222-245) como crecimiento exponencial y compuesto sin fin (“*endless compound growth*”), de crecer

de manera continua; un proceso supuestamente inevitable que se encuentra fuera del control de cualquier tipo de acción individual y es incluso capaz de regularse por sí mismo, cuando, de hecho, el crecimiento sufrido a lo largo del siglo XX no es sino una anomalía histórica (Piketty, 2015).

Como ya mencionábamos antes, esta auto-construcción del individuo como absoluto responsable de sí (e incluso, en el caso de Frank, de todos los que según él están a su cargo) nos remite directamente a la constitución del sujeto a partir de una serie de prácticas discursivas. Estas prácticas discursivas, relacionadas directamente con conceptos como poder o saber en la teoría de Foucault, no son sólo coercitivas o impuestas sino también performativas o auto-impuestas. Y es que el poder es también productivo, es una estrategia y no una posesión y mantiene una relación de retroalimentación con el saber (Foucault, 1990: 33-34). El individuo es pues al mismo tiempo un efecto del poder y un elemento de conexión a través del cual dicho poder circula (Foucault, 1992: 144); es decir, el discurso y las prácticas discursivas construyen una concepción concreta del sujeto que cada individuo acepta y actúa, permitiendo así la perpetuación de dicha concepción, la cual es dependiente de un régimen de verdad y saber concreto. Este régimen no es otra cosa que el conjunto o tipos de discurso que son válidos y funcionan como verdad en un momento histórico concreto (Foucault, 1979: 323-324); es decir, han sido construidos (Foucault, 1996: 143). En resumen, lo que constituye al sujeto es una relación consigo mismo determinada son precisamente unas técnicas de sí (maneras de responsabilizarse de uno mismo) históricamente identificables que concilian con unas técnicas de dominación: las identidades se constituyen en la inmanencia de la historia (Foucault, 2005: 485) y el ser humano no existe en lo trascendente.

Pero, ¿cómo definir un momento histórico y su construcción desde dentro del mismo? Nuestra propuesta parte de la consideración de que a pesar de ser



Fotograma 20

un término conflictivo y generador de disputas teóricas es posible comprender el neoliberalismo no sólo como un conjunto de políticas relacionadas con la liberalización del mercado o la privatización, sino que también incluiría una concepción de la organización de lo social, el sujeto y el estado (Brown, 2006: 693), ya que el sometimiento de todos los aspectos de la vida al funcionamiento del mercado terminan por influir en el comportamiento individual (Brown, 2005: 37-38). Si, como hace Simon Springer, asumimos que sólo podemos entender el neoliberalismo a partir de las prácticas que lo construyen y desarrollan y de los efectos que tiene, entonces la mejor manera que tenemos de considerarlo es como un discurso en el sentido foucaultiano (Springer, 2012: 134-135): la subjetivización neoliberal funciona en individuos que son reproducidos como sujetos sujetados a relaciones de poder a través de este discurso (Springer, 2012: 139). Las acciones de Frank y sus consecuencias, como veremos, se presentan como el ejemplo perfecto de la imposibilidad inherente para llevar a cabo esta auto-construcción en una dirección diferente a la del discurso oficial.

En relación directa con la escena anterior, Frank se reúne con Spiros “Vondas” Vondopoulos (Paul Ben-Victor), su enlace con la banda de narcotraficantes en un en-



Fotogramas 21, 22 y 23

torno similar para discutir los problemas que empiezan a tener con la policía. La conversación tiene lugar en plano contraplano hasta el momento en que “Vondas” señala la fábrica de acero que hay al otro lado de la bahía con la frase “*they used to make steel there, no?*” (“Antes se fabricaba acero ahí, ¿no?”). La referencia al pasado fordista y fabril, feliz y organizado, funciona como un eufemismo para insistir en el negativo presente y oscuro futuro para los trabajadores industriales. Además de referirse directamente a la deslocalización de la actividad fabril (el traslado de la producción a países y entornos mucho más desregularizados y, sobre todo, baratos para las empresas), también parece necesario mencionar, aunque en *The Wire* nunca parezca una cuestión de relevancia, la evolución seguida por el propio capitalismo hacia su cada vez mayor volatilidad y financiarización, es decir, cada vez se invierte menos en la producción de bienes materiales y más en productos financieros derivados, cuya complejidad y abstracción parecen no conocer límites.

Este breve intercambio de diálogo se acompaña con un movimiento de cámara que se salta el eje similar a los que hemos visto antes en relación a cómo Frank comprende sus acciones en relación al sindicato y considera que hace “lo que tiene que hacer” (fotogramas 21, 22 y 23). Este movimiento y cambio de encuadre que finaliza con el personaje en primer plano desde el lado contrario de la imagen sirve para recordarnos una vez más las responsabilidades que asume. Al mismo tiempo, la presencia de la figura de “Vondas” tan cercana a Frank en este plano y en un momento con connotaciones de reflexión y aceptación insiste además en cómo la falta de solucio-

nes y posibilidades a nivel estructural lleva a los estibadores a la necesidad de llevar a cabo acciones ilegales para poder salir adelante (como vimos ya en la conversación de Nick con Ziggy), además de la permeabilidad del capitalismo globalizado en su configuración como sujeto. Finalmente, la escena termina con un amplio plano desde una grúa en la que la pequeña figura de Frank ocupa un porcentaje mínimo, mientras que la mitad izquierda de la imagen cuenta con una enorme presencia del agua gris y en suave movimiento del puerto de Baltimore, con las fábricas al fondo. La imagen transmite inestabilidad, inseguridad, fluidez y, sobre todo, lejanía y distancia en relación a ese pasado idealizado como feliz y funcional.

La nostalgia a la que nos referimos (y que ya mencionamos al hablar de la escena de presentación) se presenta normalmente como una dicotomía entre el fordismo y posfordismo, o entre el capitalismo keynesiano de los años 50 y 60 y el ascenso del neoliberalismo a partir de los años 70³. Bauman insiste en esta idea al explicar que el fordismo no era sólo un modelo de industrialización sino también una construcción epistemológica sobre la que creamos toda una visión del mundo, tendente al orden y la consistencia (2007a: 62-63), lo que el autor denomina “modernidad pesada”, por oposición a la liquidez y fluidez del mundo contemporáneo, una “modernidad liviana” que nos trae inestabilidad (2007a: 125). De un modo similar, Mark Fisher relaciona el fordismo con valores como las raíces, la familia, el compromiso

³ Como obras que dan una imagen holística, general y global de este proceso histórico-económico, recomendamos Harvey (2007a), Klein (2007), Boas y Gans-Morse (2009) y sobre todo Springer (2016).

o la confianza, mientras que el posfordismo fomenta la insustancialidad y la movilidad perpetua (2009: 31-34).

Uno de los mejores ejemplos del peso que esta noción de “un pasado mejor” tiene en la segunda temporada de la serie y, en concreto, en cómo es uno de los discursos que más influyen en las acciones del personaje de Frank, está en el plano con el que finaliza el cuarto episodio. En dicha imagen, Frank se lava la cara en el baño del bar de los estibadores tras deshacerse de dos detectives que intentan obtener información sobre la muerte del grupo de mujeres en el contenedor abandonado. Antes de salir, el personaje se observa a sí mismo fijamente en el espejo durante varios segundos (fotograma 24), un claro símbolo de disociación de la propia identidad, de confusión y malestar sobre la misma, un sentimiento que sólo puede existir cuando dicha subjetividad es inestable, constituida por las acciones que uno mismo lleva a cabo y, en el caso de Frank, enormemente conflictiva por la contradicción que existe entre su moralidad y la ilegalidad en que se ha visto inmerso. Toda esta fluctuación y movimiento sobre un “yo” sólo tiene sentido si dicho “yo” es, pues, constituido y no fundamental y trascendente. En este mismo plano, el personaje se gira y avanza hacia la derecha de la imagen, abandonando así la estancia. La cámara, sin embargo, no le sigue, sino que sólo se mueve desde el espejo hasta la pared, dejándonos así en el plano fijo y sostenido de una fotografía antigua del puerto de Baltimore (foto-



Fotograma 24

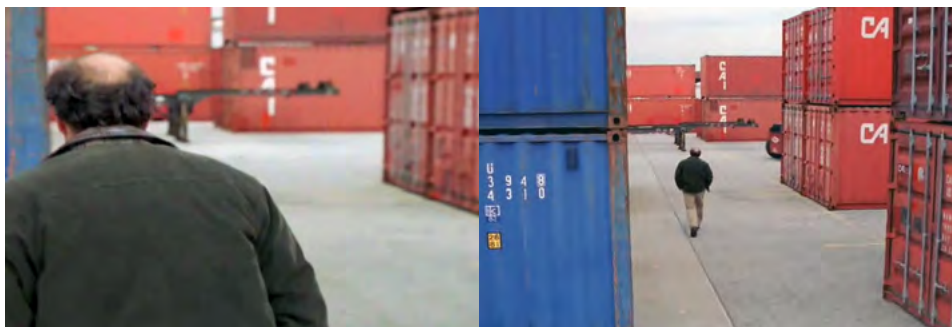


Fotograma 25

grama 25). La imagen, en sepia, insiste en la importancia y peso que el pasado tiene no sólo en la actitud de Frank sino en general en la consideración de sí mismos que tienen los estibadores como miembros y elementos fundamentales del puerto de Baltimore. El hecho de que la cámara se quede en la fotografía en lugar de acompañar el movimiento de Frank no hace sino representar este “estancamiento” de los personajes, que, como la imagen, no quieren (o no pueden) avanzar y adaptarse a los nuevos tiempos, sino que necesitan regresar a ese pasado, a una época anterior idealizada en la que formaban parte del sistema.

Así pues, esta nostalgia por el capitalismo embridado de los años 50 y 60 y el bienestar y protección experimentada por los trabajadores entonces es una de las cuestiones que subyacen como *leitmotif* al conjunto de la segunda temporada de *The Wire*, tanto por referencias explícitas de los propios personajes como en la representación e imagen que nos ofrece del puerto de la ciudad de Baltimore. Sin embargo, como ya hemos mencionado, se trata de una visión simplista y en cierta manera ingenua, ya que es la propia lógica contradictoria de acumulación y crecimiento del capital⁴ la que

⁴ Para una mejor comprensión de esta cuestión, remitimos a dos obras que, a pesar de tener poco en común en relación a su metodología y procedencia, argumentan y corroboran esta contradicción por medios muy diferentes: *Seventeen Contradictions and the End of Capitalism* de David Harvey (2014) y *El capital en el siglo XXI* de Thomas Piketty (2015).



Fotogramas 26 y 27

requiere y exige estas alteraciones: las cosas eran mejores entonces sólo porque son peores ahora (La Berge, 2010: 563).

Al final de este mismo episodio, el quinto de la segunda temporada, la escena en que Frank finalmente acepta la oferta de la banda de contrabando de continuar colaborando con ellos (a cambio, por supuesto, de más dinero para el sindicato) comienza con una sucesión de imágenes del puerto activo, lleno de vida y trabajo. De hecho, varios personajes mencionan lo curioso e ilusionante de esta situación. Sin embargo, cuando Nick informa a su tío del nuevo trato el primer plano de reacción de Frank contrasta con el fondo, ahora tremendamente borroso (en oposición a las imágenes del activo puerto que acabamos de señalar). Para más énfasis, la secuencia (y el episodio) finalizan con este primer plano convertido, gracias a una grúa, en una amplia imagen que muestra a Frank de espaldas, alejándose y haciendo que su figura sea cada vez más pequeña en relación al entorno que le rodea (fotogramas 26 y 27). Una vez más, se insiste en el contraste existente entre la ilusión individual del personaje, que acepta de nuevo el peso y responsabilidad personal de mantener una peligrosa relación con la banda de traficantes, y su contexto más inmediato, la realidad que le rodea, la verdadera situación y negro futuro del puerto de Baltimore y sus trabajadores. Ya hemos comentado cómo la

serie insiste en contraponer y presentar como una de las múltiples paradojas y contradicciones del sistema capitalista este contraste e imposibilidad de conciliación existente entre el discurso dominante sobre la situación y responsabilidad del sujeto individual (como construcción discursiva e histórica de la episteme contemporánea) en el capitalismo neoli-

beral y las desestabilizadoras consecuencias que tiene el desarrollo de dicho sistema en las vidas de un enorme porcentaje de trabajadores.

De hecho, esta especie de enajenación y delirio de posibilidad de éxito de su plan personal (conseguir la aceptación de la reforma del puerto de Baltimore y, con ello, más trabajo para sus compañeros) en que vive Frank queda señalada también en una escena, ya del sexto episodio de la temporada, en que comparte con el resto del sindicato los más recientes avances en su estrategia, que en realidad no son tales. Mientras el personaje transmite estos datos e información con un tono de esperanza que para el espectador (que ha visto sufrir a Frank en relación a la ambigua moralidad de las acciones en que se encuentra inmerso) esconde cierta amargura, la cámara permanece al nivel del resto de estibadores, que le escuchan (fotogramas 28 y 29). Esto, aunque aquí no sea la cuestión que se quiere tratar, remite en estructuración y encuadre a numerosas escenas que aparecerán en otras temporadas de la serie a la hora de presentarnos el funcionamiento de otras institucio-



Fotogramas 28 y 29



Fotograma 30



Fotograma 31

nes de las múltiples que aparecen diseccionadas en *The Wire*. Es especialmente significativa una breve secuencia de la cuarta temporada en la que esta elección en la posición y altura de la cámara sirve para enfatizar las similitudes entre las normas implícitas que guían la actuación de los oficiales de policía y las que han de seguir los profesores de las escuelas e institutos situados en los barrios marginales de la ciudad. En todo caso, en la escena aquí analizada sirve para enfatizar una vez más el sentimiento de colectividad que existe entre los trabajadores del puerto (Chaddha y Wilson, 2011: 175). Uno de los estibadores que se encuentran en la sala sí que echa en cara a Frank (y lo hará en varias ocasiones en episodios sucesivos) la dudosa procedencia del dinero utilizado para los avances que menciona. Así, en marcado contraste con la sensación de comunidad de las imágenes inmediatamente anteriores, la secuencia finaliza con un plano de Frank, solitario, en un espacio vacío y silencioso que enfatiza la soledad y aislamiento de cargar con toda la responsabilidad de cambio y mejora social sobre los hombros de una única persona (aunque sea, como es en el caso de Frank, con una intención colectiva), en oposición a considerar y transformar la estructura de la sociedad en conjunto (fotograma 30).

En otra escena de este mismo episodio, Frank mantiene una conversación con Ziggy al salir del bar que ya aparecía al principio de la temporada. Alejados del conjunto de estibadores y andando a lo largo del ais-

lado y silencioso paisaje abandonado del puerto (cuyas imponentes construcciones aparecen en la oscuridad tras los personajes), padre e hijo funcionan como representación de dos generaciones muy diferentes y que muestran dos maneras de comprender y concebir el trabajo distintas. Frank camina en el fondo del plano, con las manos en los bolsillos y con paso seguro y pesado mientras Ziggy se tambalea y en ocasiones incluso lucha por mantener el equilibrio trastabillando en el lado más cercano a la cámara. Una vez más, la dicotomía que simbolizan ambos personajes, enfatizado por el lazo familiar que los une, es el de un capitalismo fabril clásico, keynesiano, en el que los obreros cuentan con un trabajo fijo y seguro, frente al capitalismo contemporáneo y postfordista, salvaje, que fomenta una concepción del sujeto asociada a conceptos como fluidez y riesgo, algo que sin embargo genera un ambiente de ansiedad e inseguridad que el ser humano no es capaz de aguantar, como demuestran las evoluciones y el cierre de las tramas de ambos personajes.

Para insistir en la enorme división existente entre ambas generaciones, a pesar de enfrentarse hoy a la misma situación, la conversación es presentada en pantalla a partir de un plano contraplano en el que los personajes no llegan a compartir cuadro, para finalmente devolvernos a una imagen de conjunto en la que se busca enfatizar el espacio que separa a Frank de su hijo (fotograma 31). Al hablar, Frank sigue insistiendo en ese

futuro utópico (que es en realidad inútil nostalgia por un pasado idealizado) que él intenta crear para el puerto de Baltimore. Ziggy no podría ser más escéptico al respecto.

Es en el séptimo episodio de la temporada cuando los sueños de Frank se ven rotos para siempre, cuando en una presentación sobre el plan para la reconstrucción y rehabilitación del puerto de Baltimore se vea el inevitable futuro: la búsqueda de máxima rentabilidad del espacio y el uso de novedosa maquinaria harán que los estibadores ya no sean necesarios. Gran parte de la escena se centra en mostrarnos el rostro agobiado de Frank y su punto de vista de la presentación, en lugar de la presentación en sí, e incluso, en el momento en que inocentemente pregunta por el lugar de los obreros y trabajadores en este nuevo diseño, su figura aparece enmarcada entre la pantalla y el responsable de la presentación, desplazado a la derecha y en un lateral del plano, a pesar de ser el personaje que habla (que habitualmente ocuparía un espacio preeminente en la pantalla). Recordemos que el estatus o posición del trabajador no es lo que más preocupa al capital contemporáneo en su proceso de crecimiento o desarrollo⁵ (fotograma 32).

Poco después, el *lobby* en el que Frank ha invertido gran parte del dinero obtenido con sus actividades ilegales le informa de las pocas posibilidades que tienen de que el

⁵ Ya se han mencionado muchos autores que tratan este desdén por la clase trabajadora por parte del capitalismo contemporáneo. Es quizás especialmente interesante recurrir a la obra de David Harvey (2014), que explica cómo muchas de dichas contradicciones estructurales del capital están relacionadas directamente de la posición del trabajador y el trabajo en el modo de producción capitalista.



Fotograma 32

perorata sobre las limitaciones estructurales sufridas por los jóvenes hijos de estibadores a la hora de labrarse un futuro o de mejorar su estatus social (fotograma 33 y 34). A pesar de ser consciente de que dichos problemas existen y se contradicen con el discurso oficial e ilusorio del sueño americano y la tierra de las oportunidades para el individuo, Frank no cejará en su empeño de tratar de volver a la situación que él consideraba ideal, sea como sea.

En el decimoprimer episodio de la temporada, tras haber sido delegado del puesto de secretario y tesorero del sindicato, el arresto de Ziggy por asesinato y el registro de la casa de Nick en busca

de dinero negro y drogas, Frank finalmente parece haberse rendido. El sistema, la estructura, las limitaciones, el propio capitalismo han podido con todo su esfuerzo individual y buenas intenciones, a pesar de que en teoría eso es todo lo que hace falta para triunfar. Beadie Russell (Amy Ryan) se acerca a hablar con él para intentar convencerle de que colabore con la policía. En esta, una de las últimas apariciones del personaje, se nos introduce en el espacio a partir de un suave movimiento de cámara desde detrás de una silla desenfocada, dejando así unas franjas oscuras que crean un encuadre cor-



Fotogramas 33 y 34

tado por la parte inferior y la parte derecha (los encuadres “limitados” por objetos situados ante los personajes son de hecho bastante comunes en la serie), lo que refuerza la idea de los pocos movimientos que ahora mismo podría hacer Frank. Ya no le quedan oportunidades ni ideas (fotograma 35). En una emotiva conversación en plano-contraplano, Frank confiesa a Beadie que siempre ha sabido que estaba haciendo algo “malo”, aunque, como ella le recuerda, hay diferentes tipos de “malo”. ¿Justifica el fin los medios? Aunque no sea el tema de este artículo,



Fotograma 35

no podemos dejar de mencionar que en el fondo, tal y como la mayoría de los textos de Foucault (mucho de ello basado en la obra e ideas de Nietzsche) intentan demostrar, gran parte de los conceptos y procesos que constituyen nuestra noción de lo que debe ser un sujeto, de lo que es un criminal y de qué lo construye como tal, qué es lo normal y qué lo anormal y cuáles son los valores y discursos que crean, construyen y naturalizan dichas categorías (Foucault 1990, entre otros), no son sino el resultado de un conjunto de condiciones de posibilidad que se dieron en un momento histórico concreto para que dichos valores pudieran ser desarrollados e instalados en nuestras sociedades (Foucault, 1979 y Morey, 2014a: 221 y ss.). Igualmente histórico es el modelo de sujeto que el capitalismo neoliberal intenta mostrar como natural: el darwinismo social promueve la idea de competitividad como una ley de la naturaleza, la competición entre individuos sería parte de la evolución y no sólo llevaría a una mejora de la sociedad sino también del individuo (Amable, 2011: 8). Como si la supervivencia individual y por encima de todos los demás fuera la programación natural del ser humano y no un constructo discursivo que crea y perpetúa una sociedad

cada vez menos solidaria y unitaria, menos consciente de los problemas y fallos estructurales y más preocupada en cargar todo el peso de la responsabilidad (social y económica) en los hombros de cada uno de los individuos que la componen.

En todo caso, es este mismo peso discursivo el que finalmente acabará con Frank. Confirmando el estatus de “utopía” (aunque nosotros preferamos denominarla, como ya hemos visto, paradoja discursiva del sistema capitalista) que Fredric Jameson otorga a las acciones de Frank a lo largo de esta segunda temporada (2010: 370-371), las intenciones del personaje (resolver por sí mismo la irremediable situación de sus compañeros estibadores tratando de conseguir que el ayuntamiento apruebe el proyecto de arreglo de uno de los canales) terminan de manera bastante dramática.

La última conversación que Frank tiene con su sobrino sobre el cerco policial tiene lugar delante de una verja y un enorme edificio abandonado, al final del penúltimo episodio de la temporada. En el encuadre que muestra a ambos personajes la valla permanece al fondo y se hace un uso estratégico (y poco naturalista) del zoom utilizado al mismo tiempo que un adelantamiento



Fotogramas 36 y 37

de la cámara, lo que resulta en una imagen distorsionada de confusa cercanía y lejanía del fondo, enfatizando el agobio que sienten los personajes, que se encuentran en un callejón sin salida, y la contradictoria nostalgia que sienten hacia un pasado industrial (fotogramas 36 y 37). Durante toda la conversación, la cámara permanece al mismo lado de la verja, junto a los personajes. Sin embargo, Frank está obligado a elegir entre la espada y la pared, y con un salto del eje, vemos al personaje ante los alambres cruzados mientras la cámara se acerca cada vez más hacia su rostro, insistiendo en las pocas posibilidades de elección que tiene: hablar con la policía o tratar de negociar con la banda de contrabando a cambio de su silencio. Para insistir por una parte en que elige lo segundo y por otra en lo condicionada que es

su “decisión”, el final de esta secuencia (y durante los últimos minutos de todo el episodio) tiene música extradiegética. Esto, dado el estilo naturalista, inmediato y en cierta manera *documental* que *The Wire* intenta tener en todo momento, es bastante extraño. La música tiene un tono folclórico griego, que es el apodo del jefe de la mafia a la que Frank ayuda con el contrabando, de manera que este audio omnipresente funcionaría como un eje coercitivo más, una presencia continua en la vida y las acciones de Frank y su sobrino, representando de nuevo todos esos elementos limitadores de los que los personajes en el fondo no son conscientes, todo aquello que, como ya vimos, consideramos natural e inevitable a pesar de tratarse de construcciones discursivas históricas. Todo esto insiste en cómo Frank asume la responsabilidad de sus acciones de una manera totalmente individual, cargando con el peso de la situación de su familia y del sindicato en su conjunto, a pesar de que el modelo de individuo capaz de resolver todas las situaciones y de responsabilizarse de sí mismo no es sino el tipo de sujeto que encaja en los valores, categorías, deseos y desarrollos del capitalismo contemporáneo. El ser humano no es autosuficiente. Tampoco es capaz de cambiar el funcionamiento del sistema desde el punto de vista individual. El sistema como conjunto es inefable. Y, como dice una sentencia habitualmente atribuida a Fredric Jameson, es más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo (Fisher, 2009: 2).

Es por esto mismo, porque se nos insiste a nivel discursivo en que la propia posición socioeconómica es resultado únicamente del esfuerzo y las decisiones tomadas a nivel personal (sin considerar ningún tipo de causa histórico-estructural para lo sucedido con los trabajadores de baja cualificación en el contexto del capitalismo posindustrial), que el sistema finalmente se come a Frank. La última aparición con vida del personaje coincide con el final de este episodio. En un intento, que para el espectador ya es inútil, de tratar de convencerles para ayudar con la sentencia de asesinato de su hijo, Frank se reúne con los contrabandistas. Éstos, que ya saben que Frank ha tenido un primer acercamiento hacia la policía, deciden deshacerse de él de manera definitiva.



Fotograma 38

El encuentro tiene lugar bajo un enorme puente que minimiza y empequeñece la figura del personaje a medida que avanza hacia su irremediable destino. El enorme puente funcionaría aquí como símbolo de estructura, progreso y civilización al tiempo que una alegoría del propio sistema, que, desde su inmensidad y complejidad, sobrepasa la capacidad del individuo de cambiar su funcionamiento por sí solo (fotograma 38). Gracias a Foucault comprendemos que la noción de uno mismo o de sí puede (y debe) ser problematizada, que la concepción que tenemos de sujeto (hoy de tipo liberal, humanista, que ha de ser estable y coherente pero capaz de adaptarse y sobrevivir por sí solo) es un efecto de las estructuras discursivas, estructuras con las que al mismo tiempo interactúa (Mills, 1997: 103). Lo que constituye al sujeto en una relación consigo determinada son precisamente este conjunto de técnicas de sí y acciones históricamente identificables en relación con una serie de técnicas de disciplina o dominación que son igualmente datables. Aquí el puente que sobrepasa la figura de Frank, envolviéndola y acechándola (no lo utiliza, camina bajo él), funciona como alegoría e intento de representación de todas estas estrategias, disciplinas y técnicas que nos resultan tan incomprensibles y en cuyo proceso de apreciación tanto ha colaborado la obra y trabajo de Michel Foucault.

En su artículo sobre la serie, Chris Love explica cómo la noción de “juego amañado” (en relación a la ya explicada contradicción entre el discurso oficial del capitalismo

y la situación real de los trabajadores) recuerda enseguida a los modelos y personajes de la tragedia griega (2010: 487-488). Se trata de uno de los tópicos más presentes en la literatura sobre la serie, por cuanto el propio David Simon ha insistido en ello (Hornby, 2009: 384), especialmente en la concepción de un poder superior, egoísta, que controla las vidas de los protagonistas, que en el caso de la tragedia griega son los dioses, pero aquí serían las instituciones socioeconómicas. Esto por una parte nos puede llevar a esa concepción contemporánea basada en la metáfora de la mano invisible de Adam Smith por la cual el mercado es esa entidad personificada y capaz de autorregularse que desde la oscuridad y el desprecio a la ciudadanía controla, define, decide e influye en todo lo que sucede; pero por otra nos permite señalar cómo esa falta de control del propio destino en contra a sus inútiles esfuerzos convierten a Frank en el epítome de personaje trágico dentro de la serie.

En el mismo artículo, Chris Love (2010: 503) describe la aparición y descubrimiento del cadáver de Frank, en la escena previa a los créditos del último episodio de la temporada como si fuera un teatro. Como vemos en la imagen, un enorme grupo de estibadores se reúne alrededor del cuerpo del personaje rescatado del mar y lo observan en silencio formando un dramático semi-círculo mientras la cámara se aleja con una grúa, empequeñeciéndolos y enfatizando lo trágico de la escena en cuestión (fotograma 39). El plano es enormemente po-



Fotograma 39

deroso por varias razones. Por un lado, la propia muerte de Frank funciona como representación de la muerte, entendida como inutilidad, del total de la clase trabajadora industrial. Por otra parte, con su fallecimiento, el personaje de Frank supone un nuevo ejemplo (de esos que podemos encontrar una y otra vez en *The Wire*) del fracaso y la frustración derivada de los intentos individuales de los diferentes personajes que intentan cambiar el sistema por sí mismos. Al mismo tiempo, en esta imagen sus compañeros estibadores son representados como espectadores pasivos de dicho proceso, es decir, de su presente y su inmediato futuro: son incapaces pues de influir o participar en los abstractos procesos económicos de los que depende su bienestar y su construcción como individuos en la sociedad contemporánea. De este modo, el personaje es un *cautionary tale*, un aviso, una advertencia sobre la incapacidad del sujeto de comprender y mucho menos alterar un sistema económico que ya no se preocupa por los individuos⁶.

En resumen, y como ya se dijo al principio, la serie *The Wire* insiste en que el entorno, el sistema socio-económico actual encajona a los personajes, limitando sus posibilidades aunque ellos no sean conscientes de ello. La configuración audiovisual de la serie permite enfatizar y señalar la dicotomía existente entre el discurso dominante y oficial del neoliberalismo (igualdad de oportunidades en un contexto libre de competencia, importancia del esfuerzo individual, etc.) y la verdadera y precaria situación de todo un sector de trabajadores que resultan inútiles a una economía cada vez más inestable y transnacional. Sin embargo, no ser conscientes de ello hace que los personajes de *The Wire* intenten seguir resolviendo la situación por sí mismos, lo que termina, generalmente, en su auto-destrucción. Habla-

mos pues de una paradoja inherente al modo en que los sujetos se perciben a sí mismo en su contexto histórico.

De hecho, como posibles conclusiones a lo explicado y analizado sobre la segunda temporada, y si consideramos, por un lado, la importancia del trabajo a la hora de crear la propia identidad y concebir el lugar que ocupamos como individuos en un contexto social y, por otro, el aumento de la carga de responsabilidad a todos niveles sobre el propio sujeto, podríamos llegar a considerar que el propio sistema socio-económico (y más concretamente la inestabilidad y falta de empleo) provoca también una ansiedad generalizada y una serie de problemas en esta auto-concepción del sujeto. La compleja representación que se hace en la serie de los estibadores del puerto (y más en concreto la de Frank) nos permiten pues constatar las contradicciones existentes en su consideración de sí mismos en relación al entorno social y económico que les rodea, a las condiciones en que han de desarrollar sus actividades y a los problemas inherentes al modo en que construyen sus esperanzas y proyectos de vida.

Toda esta problematización, presente en el modo en que los personajes son vistos en pantalla, nos permite recordar, una vez más, que gracias a la obra de Michel Foucault (y al desarrollo posterior de sus ideas llevado a cabo por otros autores) hoy somos capaces de considerar que el modo en que los seres humanos son constituidos y considerados como sujetos tiene menos que ver con cualquier tipo de trascendencia o naturaleza y mucho más con los efectos de la circulación del poder (1992: 144) y su relación con el saber (1990: 198). Y que no se trata solamente de una cuestión de restricción, el poder no es solo coercitivo sino productivo: todo aquello que componen los discursos oficiales (las prácticas, las acciones, las maneras de hablar y de definir las cosas, los estereotipos y modelos culturales) es lo que transmite y produce el poder, lo refuerza y lo naturaliza (Mills, 1997: 49); es decir, lo que construye el sujeto.

A esto es a lo que se refiere Wendy Brown (2005: 38), cuando explica cómo la sumisión a la lógica discursiva del mercado neoliberal establece un modelo de individuo que ha de ser racional y calculador y cuya autonomía

⁶ El pesimismo que destila *The Wire* es otro de los clichés y temas que aparecen a menudo en los comentarios y análisis que se hacen de la serie. Entre otros, hay quienes lo alaban como parte de su capacidad de representación (Hsu, 2010; Jagoda, 2011), quienes critican su capacidad para mostrar el problema sin dar soluciones (Dreier y Atlas, 2009) e incluso quienes lo abrazan en relación a la inevitable auto-destrucción del sistema como único camino posible para la construcción de uno nuevo (□ □ ek, 2012: 91-112)

moral se mide en su capacidad para ser responsable de sí mismo (idea que, recordemos, también retomaban otros autores como Bauman o Harvey). Es decir, el sujeto contemporáneo ha de ser un *homo oeconomicus*, siempre a la búsqueda del máximo beneficio personal, en cuyo instinto de supervivencia es intrínseco el ser competitivo, auto-suficiente, salir adelante a pesar de las diversidades, esforzarse por superar a los demás y alcanzar finalmente el éxito; todo ello en un sistema mercantil que en teoría ofrece el mismo tipo de oportunidades para todos. Como afirma Harvey, “el neoliberalismo se ha tornado hegemónico como forma de discurso” (2007a: 6). Es hoy la forma natural en la que interpretamos y vivimos el mundo. Pero, ¿es posible salir de ella?

De la cierta frustración que se destila de esta última constatación y pregunta retórica, nos gustaría defender la idea de que tal vez tendríamos que volver a entender el trabajo de Foucault como muchas veces él mismo lo defendía, fuera del encierro al que muchas veces le somete el mundo académico (error en el que hemos caído en innumerables ocasiones), porque, recordemos, el saber no sirve para entender y comprender, sino para cortar, hacer tajos (Foucault, 2014: 47).

Bibliografía

- ALVAREZ, Rafael (2009), *The Wire. Truth be told*, Edimburgo: Canongate Books.
- AMABLE, Bruno (2011), «Morals and politics in the ideology of neo-liberalism», *Socio-Economic Review*, 9 pp. 3-30.
- AULT, Elizabeth (2012), «“You can help yourself, but don’t take too much”: African American motherhood on *The Wire*», *Television & New Media*, 30(10), pp. 1-16.
- BANDES, Susan A. (2010), «And all the pieces matter: thoughts on *The Wire* and the criminal justice system», *Ohio State Journal of Criminal Law*, (8)2, pp. 435-445.
- BAUMAN, Zygmunt (2007a), *Modernidad líquida*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BAUMAN, Zygmunt (2007b) *Vida de consumo*, Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- BAILENSON, Peter L. y MCGUIRE, Patrick A. (2012), *Tapping into The Wire: the real urban crisis*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- BOAS, Taylor y GANS-MORSE, Jordan (2009), «Neoliberalism: from New Liberal Philosophy to Anti-Liberal Slogan», *Studies in Comparative International Development*, 44, pp. 137-161.
- BROWN, Wendy (2006), «American Nightmare. Neoliberalism, Neoconservatism, and De-Democratization», *Political Theory*, 3-5 (6), pp. 690-714.
- BROWN, Wendy (2009), «Neoliberalism and the End of Liberal Democracy», *Edgework: Critical Essays on Knowledge and Politics*, Princeton University Press, pp. 37-59.
- BURKE, Alafair S. (2010), «I Got the Shotgun: Reflections on *The Wire*, Prosecutors and Omar Little», *Ohio State Journal of Criminal Law*, (8)2, pp. 447-457.
- CHADDHA, Anmol, y WILSON, William Julius (2011), «“Way Down in the Hole”: Systemic Urban Inequality and *The Wire*», *Critical Inquiry*, 38(1), pp. 164-188.
- DEAN, Mitchell (1995), «Governing the unemployed self in an active society», *Economy and Society*, 24, 4, pp. 559-583.
- DREIER, Peter y ATLAS, John (2009), «*The Wire*: Bush-era fable about America’s urban poor?», *City and Community*, (8)3, pp. 329-340.
- FISHER, Mark (2009), *Capitalist Realism*, Ropley: Zero Books
- FOUCAULT, Michel (1979), *La arqueología del saber*, México: Siglo XXI.
- FOUCAULT, Michel (1990), *Vigilar y castigar*, Madrid: Siglo XXI.
- FOUCAULT, Michel (1992), *Microfísica del poder*, Madrid: La Piqueta.
- FOUCAULT, Michel (1996), *Tecnologías del yo*, Barcelona: Paidós.
- FOUCAULT, Michel (2005), *Hermenéutica del sujeto. Curso del Collège de France de 1982*, Madrid: Akal.
- FOUCAULT, Michel (2006), *Historia de la sexualidad 1, la voluntad de saber*, Madrid: Siglo XXI.

- FOUCAULT, Michel (2009), *Nacimiento de la biopolítica. Curso del Collège de France de 1979*, Madrid: Akal.
- FOUCAULT, Michel (2014), *Nietzsche, la genealogía, la historia*, Valencia: Pre-Textos.
- HARVEY, David (2007a), *Breve historia del neoliberalismo*, Madrid: Akal.
- HARVEY, David (2007b), *Espacios del capital*, Madrid: Akal.
- HARVEY, David (2014), *Seventeen Contradictions and the End of Capitalism*, Oxford University Press.
- HERNÁNDEZ-PÉREZ, Elisa (2015), «La irrevocabilidad del destino en *The Wire*: el caso del adolescente Duke», *SERIES*, 1, 2, pp.113-126.
- HORNBY, Nick (2009), «An interview with David Simon, en Alvarez, Rafael, *The Wire. Truth be told*», Edimburgo: Canongate Books, pp. 382-397.
- HSU, Hua (2010), «Walking in Someone Else's City: The Wire and the Limits of Empathy», *Criticism*, 52, 3-4, pp. 509-528.
- JAGODA, Patrick (2011), «Critical response I. *Wired*», *Critical Inquiry*, 38(1), pp. 189-199.
- JAMESON, Fredric (2010), «Realism and Utopia in *The Wire*», *Criticism*, 52, 3-4, pp. 359-372
- KELLETER, Frank (2014), *Serial Agencies. The Wire and its Readers*, Alresford: Zero Books
- KENNEDY, Liam y SHAPIRO, Stephen, (ed.) (2013), *The Wire. Race, Class and Genre*, The University of Michigan Press.
- KINDER, Marsha (2008), «Re-Wiring Baltimore: the emotive power of systemics, seriality, and the city», *Film Quarterly*, 62, 2, pp. 50-57.
- KLEIN, Naomi (2007), *La doctrina del shock*, Barcelona: Paidós.
- LA BERGE, Leigh Claire (2010), «Capitalist Realism and the Serial Form: the fifth season of *The Wire*», *Criticism*, 52, 3-4, pp. 547-567.
- LAVIK, Erlend (2011), «The Poetics and Rhetorics of *The Wire*'s Intertextuality», *Critical Studies in Television*, 1: 6, pp. 53-71.
- LOVE, Chris (2010), «Greek gods in Baltimore: Greek tragedy and *The Wire*», *Criticism*, 52, 3-4, pp. 487-507.
- MACDONNELL, Diane (1986), *Theories of discourse. An introduction*, Nueva York: Blackwell.
- MILLS, Sara (1997), *Discourse*. Nueva York: Routledge.
- MITTELL, Jason (2009), «All in the game. The Wire: serial storytelling and procedural logic», En Harri-gan, Pat y Wardrip-Fruin, Noah (eds.), *Third person: authoring and exploring vast narratives*, Cambridge: MIT Press, pp. 429-438.
- MOREY, Miguel (2014a), *Lectura de Foucault*, Madrid: Sex-to Piso.
- MOREY, Miguel (2014b), *Escritos sobre Foucault*, Madrid: Sexto Piso.
- PENFOLD-MOUNCE, Ruth, Beer, David y Burrows, Roger (2011), «The Wire as social science-fiction?», *Sociology*, 45 (1), pp.152-167.
- PIKETTY, Thomas (2015), *El capital en el siglo XXI*, Madrid: RBA.
- POTTER, Tiffany y Marshall, C.W. (eds.) (2009), *The Wire: Urban Decay and American Television*, Nueva York: Continuum.
- SABIN, Roger (2011), «The Wire, dramatizing the crisis in journalism», *Journalism Studies*, 12, 2, pp. 139-155
- SENNET, Richard (2000), *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*, Barcelona: Anagrama.
- SENNET, Richard (2006), *La cultura del nuevo capitalismo*, Barcelona: Anagrama.
- SPRINGER, Simon (2012), «Neoliberalism as a discourse: between Foucauldian political economy and Marxian poststructuralism», *Critical Discourse Studies*, 9, 2, p.133-147.
- SPRINGER, Simon (2016), *The Discourse of Neoliberalism: an Anatomy of a Powerful Idea*, Londres: Rowman & Littlefield.
- STEINER, Linda et al. (2012) «The Wire and repair of the journalistic paradigm», *Journalism* 14 (6), pp. 703-720.
- TRAN, Jonathan y Werntz, Miles (2013), *Corners in the City of God. Theology, Philosophy and The Wire*, Eugene: Cascade Books.
- VINT, Sherryl (2013), *The Wire (TV milestones series)*, Detroit, Wayne State University Press.

WATSON, Garry (2011), «The literary critic, the nineteenth century novel and *The Wire*», *CineAction*, 84, pp. 32-40.

WILSON, William Julius (1996), *When Work Disappears*, Nueva York: Random House.

WOOD, Matthew (2012), «Lessons from *The Wire*: epistemological reflections on the practice of sociological research», *The Sociological Review*, 62, pp. 742–759.

ŽIŽEK, Slavoj (2012), *The Year of Living Dangerously*, Londres: Verso Publishers.

PUBLICATIONS DU GLOBAL STUDIES INSTITUTE DE L'UNIVERSITÉ DE GENÈVE

PUBLICATIONS DU GLOBAL STUDIES INSTITUTE DE L'UNIVERSITÉ DE GENÈVE
14

TERRITOIRES EUROPÉENS : DISCOURS ET PRATIQUES DE L'ÉLARGISSEMENT

Marie-Eve Bélanger



TERRITOIRES EUROPÉENS : DISCOURS ET PRATIQUES DE L'ÉLARGISSEMENT

Marie-Eve Bélanger

ISBN : 978-2-8061-0238-6 • novembre 2015 • 282 p. • **28,50€**

Cet ouvrage analyse les caractéristiques des pratiques d'élargissement de l'Union européenne. S'appuyant sur une vaste recension des discours accompagnant les processus d'élargissement depuis le début de la construction européenne, l'auteure offre un éclairage politique et transhistorique sur les conditions de possibilité de la répétition pacifique de l'élargissement en Europe, et propose une réflexion approfondie sur l'impossibilité d'y tracer frontière sans mettre en péril le projet européen de paix, de prospérité et de stabilité.

AUTRES PARUTIONS



L'EUROPE DE DENIS DE ROUGEMONT

François Saint-Ouen

ISBN : 978-2-8061-0132-7 • 2014 • 188 p. • **20€**

Ouvrage contenant deux inédits de Denis de Rougemont (sur la liberté, sur le fédéralisme) et un de ses articles-phares sur les régions. Les principales facettes de son œuvre y sont également étudiées en détail par divers spécialistes : rapport à l'écriture, conception de l'Europe et du dialogue des cultures,



HISTOIRE ET MÉMOIRE DANS L'ESPACE POSTSOVIÉTIQUE LE PASSÉ QUI ENCOMBRE

Korine Amacher,
Wladimir Berelowitch (eds)

ISBN : 978-2-8061-0139-6 • 2014 • 268 p. • **30€**

Dans l'espace postsoviétique, la quête d'une nouvelle construction nationale et la légitimation des nouveaux pouvoirs s'est appuyée sur une réécriture du passé et une réinterprétation de faits ou de personnages historiques. Si les dirigeants politiques jouent un rôle important dans ce processus, les intellectuels font aussi « usage » du passé.



L'EUROPE DE L'INTÉRÊT GÉNÉRAL

Déborah Lassalle

ISBN : 978-2-8061-0043-6 • 2013 • 318 p. • **35€**

En confiant la promotion de l'intérêt général à la Commission européenne, les Traités esquissent un modèle institutionnel qui postule une gouvernance fondée sur les principes de participation, d'efficacité et de subsidiarité. La Commission articule ainsi les objectifs cristallisés dans les Traités avec les attentes et les besoins évolutifs des États membres et des citoyens.



Sur global y conocimientos situados: un acercamiento

Júlia Araújo Mendes

14.01.2017 – 22.02.2017

Title / Titre / Titolo

Global South and Situated Knowledge
Sud global et connaissances situées
Sud globale e Saperi impegnati politicamente

Resumen / Abstract / Résumé/ Riassunto

El desarrollo de investigaciones activistas y la construcción de conocimientos comprometidos se enmarca en la crítica hacia la ciencia moderna occidental y su modelo desencarnado de producción de conocimientos que invisibiliza la pluralidad epistemológica del mundo. En este artículo, desarrollamos algunas teorías útiles en dicha crítica: la noción del *Sur global* como el lugar de los conocimientos invisibilizados por la ciencia moderna; la *traducción transcultural* como un ejercicio teórico-político capaz de articular saberes diversos; los *conocimientos situados*, siguiendo a Donna Haraway como una alternativa epistemológica, y la *investigación activista* como metodología posible de encarnar tal crítica.

The construction of politically committed knowledge is part of the critique of modern Western science and of the disembodied model of production erasing epistemological plurality. The article addresses issues related to theories that are crucial for such critique: the notion of the *global South* as site for types of knowledge that are made invisible by modern science; *transcultural translation* as a theoretical and political practice capable of articulating the diversity of knowledge; the notion of *situated knowledge* as epistemological alternative, and that of *activist research* as a methodology capable of embodying such critique.

Le développement de la recherche activiste et la construction des connaissances engagées fait partie de la critique envers la science occidentale moderne et le modèle de production de connaissances désincarnée qui rend invisible la pluralité épistémologique du monde. Dans cet article, nous

développons des théories utiles pour ce type de critiques: la notion de *Sud global* en tant que lieu de connaissances rendues invisibles par la science moderne; la traduction transculturelle en tant qu'exercice théorique-politique capable d'articuler des divers savoirs; les *connaissances situées*, d'après la notion établie par Donna Haraway comme alternative épistémologique et la recherche activiste comme méthodologie possible pour porter à but de telles critiques.

La costruzione di saperi impegnati politicamente è parte della critica alla scienza occidentale moderna e al modello di produzione astratto che rende invisibile la pluralità epistemologica del mondo. In questo articolo si sviluppano alcune teorie utili per tale critica: la nozione di *Sud globale* come luogo dei saperi resi invisibili dalla scienza moderna; la *traduzione transculturale* come esercizio teorico-politico capace di articolare saperi diversi; il concetto di *sapere situato* come alternativa epistemologica, e quello di *ricerca attivista* come metodologia possibile per dar corpo a tale critica.

Palabras clave / Keywords / Mots-clé / Parole chiave

Conocimientos situados, investigación activista, sur global, traducción transcultural, teoría feminista

Situated knowledge, activist research, Global South, transcultural translation, feminist theory

Connaissances situées, recherche activiste, Sud global, traduction transculturelle, théorie féministe

Saperi impegnati politicamente, sapere situato, ricerca attivista, sud globale, traduzione transculturale, teoria femminista

1. Introducción

El desarrollo de investigaciones activistas y la construcción de conocimientos comprometidos se enmarca en la crítica hacia la ciencia moderna occidental y su modelo de producción de conocimientos basado en dicotomías como sujeto/objeto, cultura/naturaleza o neutralidad/parcialidad y en relaciones de poder patriarcales, colonialistas, capitalistas y, más recientemente, neoliberales que se han reproducido y justificado mediante esos conocimientos.

Desarrollaremos dicha crítica principalmente desde la noción del *Sur global* como el lugar de los conocimientos invisibilizados por la ciencia moderna; desde la *traducción transcultural* como un ejercicio teórico-político capaz de articular saberes diversos; desde los *conocimientos situados* como una alternativa epistemológica, y desde la *investigación activista* como metodología posible de encarnar tal crítica.

2. El Sur global y el pensamiento abismal

La noción de *Sur global* la tomamos del sociólogo portugués Boaventura de Sousa Santos (2014, 2006, 1995) y con ella señalamos el lugar del sufrimiento humano causado por la modernidad capitalista, marcada por la carrera colonialista europea en América y África y que, además, se manifiesta actualmente mediante políticas neoliberales y formas de expropiación, silenciamiento y diferenciaciones desiguales (De Sousa Santos, 1995: 507). Aunque en algunos casos el *Sur global* pueda confundirse con la ubicación geopolítica, este es aquí utilizado de forma metafórica y entendido «como un campo de desafíos epistémicos que pretenden reparar los daños e impactos causados históricamente por el capitalismo en su relación colonial con el mundo» (De Sousa Santos & Meneses, 2014: 10). Tal relación está atravesada, a su vez, por distintos ejes de poder que se entrecruzan y se complejizan, tales como el sexo, el género, la clase, la raza, el emplazamiento geográfico, entre otros.

Para De Sousa Santos (2006), la ciencia moderna se ha desarrollado a partir de un análisis que han reducido la realidad a lo empíricamente dado. Esta es una forma de conocimiento que el autor ha denominado como *regulador*, que se ha reproducido incluso desde sus teorías críticas, al no desarrollar una crítica epistemológica de su propia construcción como conocimiento. Por otro lado, esa forma de pensar la ciencia como un testigo fiel de la realidad se ha construido como tal apoyada en la invisibilización de actores esenciales para la propia práctica científica (personal técnico, mujeres), así como en la institución de categorías duales y poco inocentes (sujeto/objeto, público/privado) y en la producción de ausencias de la diversidad epistemológica del mundo.

De Sousa Santos afirma que «lo que no existe es, en verdad, activamente producido como no existente, esto es, como una alternativa no creíble a lo que existe» (2006: 74). Esa noción de inexistencia se basa en la exclusión radical, no relevancia y no comprensión de determinados conocimientos por parte del pensamiento moderno occidental. Para el autor, la ciencia moderna ha desarrollado varias lógicas de producción de inexistencia para todo lo que no cabe en su totalidad y tiempo lineal. Se producen inexistencias mediante construcciones como la ignorancia o la incultura, aplicable a todo lo que no se encaje en los criterios únicos de verdad y cualidad estética de la ciencia moderna y de la alta cultura. Como atrasado, tradicional o subdesarrollado todo lo que no siga la temporalidad única y lineal del progreso y de la modernización. Como jerarquías naturales las relaciones de desigualdad que se han cristalizado históricamente. Como localismos y particularidades cualquier alternativa a los modelos universales. Como improductividad, esterilidad, pereza y descualificación profesional todo lo que no se encuadre en la lógica productivista capitalista (De Sousa Santos, 2006: 75-77).

Las relaciones entre saber y poder en el pensamiento moderno occidental y las lógicas que han generado inexistencias de conocimientos, experiencias, relaciones sociales y subjetividades, a la vez basadas en una construcción de *Norte y Sur globales*, conforman lo que De Sousa Santos (2014) ha designado como el *pensamiento*

abismal. Es abismal en el sentido de que ha desarrollado complejos entramados, visibles y no visibles, que han servido para crear una grieta («líneas radicales», en las palabras del autor) que separa los conocimientos entre *Norte* y *Sur*. Es una grieta profunda que representa mucho más que las distancias geográficas y materiales de producción de conocimientos desde cada uno de sus lados. El *pensamiento abismal* es precisamente un pensamiento que cuenta con aparatos institucionales, con tecnologías sociales, políticas y materiales que aún siendo producidas en el *Norte global* son legitimadas en el *Sur* y por el *Sur* (De Sousa Santos, 2014: 21-22).

El conocimiento científico moderno es una de las manifestaciones que mejor representa el *pensamiento abismal*. El abismo ahí consiste en que la ciencia moderna occidental ha sido la que ha detenido el monopolio de la autoridad para determinar categorías universales y distinguir entre conocimientos verdaderos y falsos. Para superar el *pensamiento abismal* y el conocimiento como regulación, hace falta un cambio paradigmático que pase por experimentar con las fronteras de las sociabilidades y por nuevas formas de leer los conocimientos heredados por la ciencia moderna (De Sousa Santos, 1995: 489).

En este sentido, el *Sur global* es propuesto como una figura subjetiva que posibilita dichos desplazamientos y que da cabida a la construcción de subjetividades individuales y colectivas que promuevan transformaciones sociales basadas en una subversión de las relaciones desiguales de poder hacia relaciones de autoridad compartida y órdenes legales democráticos (De Sousa Santos, 1995: 489).

Esos movimientos requieren igualmente que replanteemos nuestras nociones de *frontera*. De ahí que para De Sousa Santos (1995) la figura de la *frontera* nos permite pensar en una fluidez de las relaciones de poder que favorecería formas de organización y participación sociales horizontales y temporales, lo que, a su vez, impediría posibles cristalizaciones de las comunidades como identidades estancas. De la misma forma, la idea de territorio como demarcaciones a ser defendidas a cualquier coste desaparece en la frontera y emergen

comunidades comprensivas e inclusivas, es decir, que posibilitan diálogos entre distintas subjetividades y que entienden que las relaciones con las comunidades no se agotan con la idea de pertenencia al territorio.

La escritora y teórica feminista chicana Gloria Anzaldúa (1999), a su vez, también trató de pensar la frontera como un lugar donde las identidades fijas se diluyen y emerge una *conciencia mestiza*, en perpetua transición y que busca romper con dualidades como sujeto/objeto y, por lo tanto, con las formas de conocer heredadas por la ciencia moderna (Anzaldúa, 1999: 101-102).

Es importante entender que la *frontera*, así como el *Sur*, es una metáfora que simboliza el tránsito de vidas y saberes y, por eso, nos permite pensar ese desplazamiento en las formas de conocer. Sin embargo, en ningún momento debemos romantizar esos «lugares», pues las nociones legales y geopolíticas vigentes de frontera no han hecho más que incrementar la violencia y provocar pérdidas incalculables de vidas: el tráfico de personas, los flujos migratorios, las leyes de migración y la contundente vigilancia de las fronteras de los países del *Norte global* dan buena cuenta de tal violencia.

Por otro lado, las relaciones Norte/Sur requieren análisis complejos que no se pueden dar por separados, puesto que ambas figuras se construyen la una en relación con la otra y dado que las categorías construidas como oposición son también lo que se pretende desbaratar con una crítica epistemológica de la ciencia moderna. En ese sentido, considero esencial incorporar una perspectiva interseccional (Brah, 2011; McClintock, 1995), que articula distintos ejes de poder (sexo, género, raza, clase, edad, emplazamiento geográfico, etc.) y que nos permite pensar las relaciones Norte/Sur siempre de forma relacional y nos pone en atención ante formas posibles de idealización o esencialización del *Sur*. Las líneas abismales, como los mecanismos de deslegitimación de determinados conocimientos, no se han dado solo entre naciones colonizadoras y colonizadas, sino también entre regiones y comunidades de un mismo país. Una mirada hacia las relaciones territoriales y étnicas en España es un buen comienzo para identificar *Nortes* y *Sures* en el sentido aquí planteado.

Formas de pensar más allá de la línea abismal es el reto al que se propone lo que aquí entendemos como investigaciones comprometidas. Investigaciones que cuestionen las relaciones de poder y de legitimidad de los saberes y que reconozcan la existencia de una pluralidad epistemológica, articulando conocimientos heterogéneos (la ciencia moderna occidental incluida) (De Sousa Santos, 2014: 41).

En este sentido, tanto De Sousa Santos como Anzaldúa tratan de desarrollar, a partir de la *frontera*, una teoría de la *traducción* como forma de promover un entendimiento mutuo entre distintos saberes. Si el conocimiento como regulación parte de una ambición de una teoría general, para un conocimiento emancipador necesitaríamos una teoría de la *traducción cultural* «que pueda convertirse en la base epistemológica de las prácticas emancipatorias, siendo todas ellas de un carácter finito e incompleto y por lo tanto sostenibles solo si logran ser incorporadas en redes» (De Sousa Santos, 2006: 30). En Anzaldúa (1999) podemos encontrar referencias al bilingüismo o plurilingüismo como el fenómeno que describe distintas culturas y categorías que se interseccionan y que transitan por un mismo lugar, se mezclan y buscan comprenderse entre sí. Un lugar donde deja de haber una norma porque hay un contagio entre distintas formas de conocer. Ese lugar sería lo que aquí estamos nombrando como la *frontera* y ese ejercicio de comprensión la *traducción*.

3. La traducción transcultural como herramienta teórica

Para un diálogo posible entre conocimientos diversos y para la comprensión de los vínculos teoría-práctica, es de notar que la *traducción* tendrá un papel central, a través de la cual se podrá hacer una labor de articulación de las diferencias. Walter Benjamin (1996) señaló la imposibilidad de una *traducción* completamente fiel al sentido original y puso de manifiesto que el sentido «no se reduce a lo designado, sino que lo adquiere precisamente en la forma en que lo designado está sometido a la manera de designar de la palabra determinada»

(Benjamin, 1996: 343). Así como el lenguaje no tiene una función meramente representativa, la *traducción*, en palabras de Benjamin, es como una

tangente que roza el círculo ligeramente y sólo en un punto (...) la traducción roza el original levemente, y tan sólo en este punto infinitamente pequeño que es el sentido, para seguir, según la ley de la fidelidad, con la libertad del movimiento lingüístico, su trayectoria más propia. (Benjamin, 1996: 345)

La *traducción* será, pues, siempre un trabajo de imprimir significados plurales a partir de un texto, nunca una copia libre de las marcas de quien lo tradujo. Por lo que, al referirse a la *traducción cultural*, la teórica cultural y feminista brasileña Claudia de Lima Costa (2014) afirma que «se basa en la visión de que cualquier proceso de descripción, interpretación y diseminación de ideas y visiones del mundo está siempre preso a las relaciones de poder y asimetrías entre lenguajes, regiones y pueblos» (De Lima Costa, 2014: 264)¹. La autora va más allá y nos habla de un espacio de *transculturación*, es decir, de puntos de intersección entre lo local y lo global.

Así, podemos entender que la *traducción transcultural* es un proceso que está siempre presente cada vez que trabajamos sobre una teoría previamente presentada, aunque no lo nombremos. Es un proceso que, a su vez, nos permite desarrollar nuevos saberes, incidir en nuevas epistemologías y cuestionar las relaciones de poder vigentes en la diseminación de los conocimientos. En este sentido, la *traducción transcultural* sería siempre un acto político: una cuestión de problematizar qué teorías son las que viajan; quién lee a quién; quién traduce a quién, y de qué forma se traduce.

Gayatri Spivak (2002), señalando el acto político de la *traducción*, aborda la cuestión de las jerarquías entre las lenguas cuando cuestiona la utilización del inglés como idioma «más democrático», exponiendo las relaciones de poder existentes en la noción de qué es lo que viene a ser lo «más justo». Para la autora, la democracia gana el aspec-

¹Cita en castellano de traducción propia, a partir del original en portugués: «se baseia na visão de que qualquer processo de descrição, interpretação e disseminação de ideias e visões de mundo está sempre preso a relações de poder e assimetrias entre linguagens, regiões e povos».

to de «la ley del más fuerte» cuando el trabajo de *traducción* viene de los llamados países del «Tercer Mundo», haciéndose aún más notorio cuando se trata de mujeres «por su peculiar relación con lo que sea que se denomina la separación entre lo público y lo privado» (Spivak, 2002: 200).

Podemos afirmar que ambos aspectos señalados por Spivak (2002) se encajan en la construcción del *pensamiento abismal* (De Sousa Santos, 2014), una vez que, a través de una política de *traducción* jerarquizadora –tanto en contenido como en las formas²– se genera una economía de circulación de ideas, de consumo de textos, de asimilación de conceptos y, por lo tanto, legitimando determinados conocimientos en detrimento de otros. De Sousa Santos (2014) propone que la superación de tal política del pensamiento, hacia un pensamiento post-abismal, tiene que partir de un diálogo no-jerárquico entre los distintos saberes.

Desarrollar, desde espacios de privilegio, una ética y práctica traductorias como forma de articular un discurso comprometido socialmente y responsable hacia los sujetos involucrados en la investigación, no es camino fácil. Asumiendo los riesgos de las traiciones propias del trabajo de *traducción* (De Lima Costa, 2014), encontramos en la traducción del pensamiento de teóricas/os del *Sur global*, de las críticas feministas, postcoloniales y decoloniales, un camino para desarrollar reflexiones críticas y éticas desde investigaciones comprometidas con los activismos políticos.

4. Investigación activista: implicaciones, contradicciones y retos

Desde aquí, proponemos que una de las formas de activar la *traducción transcultural* como herramienta po-

²Spivak también plantea la cuestión de la pérdida estilística en nombre de una traducción a un estilo «estándar» y de cómo esa «mala traducción» genera, asimismo, una jerarquía en términos de calidad: «el estilo artificial de traducción tedioso no puede competir con los espectaculares experimentos estilísticos de alguien como Monique Wittig o como Alice Walker» (Spivak, 2002: 192).

lítica es mediante las reflexiones a las que nos invitan las *investigaciones activistas* (Arribas Lozano et al., 2012; Revista Derive Approdi et al., 2004; D'Souza, 2014). Son propuestas que parten de críticas hacia las teorías desencarnadas, estas como las que pretenden borrar el sujeto de la narración y enunciarse desde una (falsa) neutralidad; que apuestan por un desplazamiento de la dicotomía sujeto-objeto y del paradigma de neutralidad como camino hacia una objetividad y verdad, pues entienden que producir conocimientos nos afecta a todas las partes participantes en el proceso.

Por otro lado, el propio planteamiento de *activismo* requiere reflexión con tal de evitar posturas idealizadoras y moralizantes. En este sentido, Radha D'Souza (2014), desde su propia experiencia como activista, escritora y crítica en la India, trata de hacer un breve recorrido en el desarrollo de la llamada *investigación activista*, sus implicaciones, contradicciones y sus retos.

D'Souza argumenta que el término *activismo* existe como una noción genérica y permisiva y que el uso de un lenguaje genérico ha sido útil para la ampliación de la producción de conocimientos en el seno de espacios liberales. Para desarrollar su crítica, la autora señala el proceso de moralización de determinados conceptos, como el de *libertad*, como una consecuencia de la teoría liberal. Es decir, a la noción de *libertad*, una vez que es contemplada como la «ausencia de restricciones», se le otorga una especie de valor moral intrínseco a la palabra que trasciende su práctica. Es, pues, una libertad negativa. D'Souza encuentra que el desarrollo de un lenguaje inclusivo, es decir, genérico, hace eco de esa noción liberal de libertad y defiende que, en este sentido, el *activismo* se ha convertido en un concepto útil en entornos como la universidad, pues estas deben albergar varias perspectivas en un mismo lugar (D'Souza, 2014: 130).

Según D'Souza, el *activismo* entendido como «acción “progresista” dirigida a promover la justicia social y la igualdad» (2014: 127), se ha convertido en un término con una «sobrecarga semántica negativa que acaba por no transmitir un contenido o una substancia específicos» (2014: 128) y da lugar a una serie de ambigüedades en el momento de caracterizarlo. Así, D'Souza sostiene

ne que «el lenguaje neutro y genérico tiene el efecto de deshistorizar, despolitizar y descontextualizar los conceptos, además de debilitar la importancia que la formación de conceptos tiene para la transformación social» (D'Souza, 2014: 129).

El lenguaje genérico conllevó a lo que D'Souza considera una «reciente proliferación de las investigaciones activistas» y critica, por un lado, la perspectiva dicotómica que «divide al activista en dos», «oponiendo el investigador comprometido al académico imparcial y desapasionado» (D'Souza, 2014: 138); y, por otro, la relación directa entre buenas investigaciones y el compromiso individual de la persona investigadora con los problemas sociales, «como si eso, por sí solo, garantizase la bondad de la teoría y la práctica» (D'Souza, 2014: 138). La problemática real, según la autora, reside en «la relación del sujeto cognoscente con lo que conoce, una cuestión que trasciende el tema de la investigación activista» (D'Souza, 2014: 140). Una problemática que incluye, desde su punto de partida, el cuestionamiento del hacer investigador y su supuesta neutralidad. D'Souza, en todo caso, no deja de poner en valor la contribución del activismo a los enfoques metodológicos en el hacer de la investigación, precisamente en la problematización de las fronteras entre sujeto y objeto (D'Souza, 2014: 149). Su perspectiva, en ese sentido, va en la misma línea de los *conocimientos situados* (Haraway, 1995).

La crítica de la autora a la noción de *investigación activista* es una invitación a repensar los objetivos de nuestros compromisos sociales, la forma cómo estos se plasman en nuestras investigaciones y, sobre todo, los objetivos de las mismas. Sin embargo, considero que la *investigación activista* es una potente herramienta que, siempre desde una perspectiva situada, nos permite cuestionar las brechas abismales que han configurado las relaciones de saber y poder, y eso también implica dejar de hablar de la universidad en oposición a la sociedad.

En más de un momento de su trabajo, D'Souza se refiere a un «dentro» y «fuera» de la universidad, bien como hace una separación entre ciudadanía e instituciones:

El problema de la investigación activista (...) implica una tensión entre dos tipos de reglas: las reglas de la ciudadanía y las de las instituciones profesionales. (...) No es posible, pues, hablar de investigación activista de manera significativa sin antes dejar claro si la orientación de uno u otro tipo de actividad —el activismo y la investigación— apunta a transformaciones estructurales y revolucionarias o a transformaciones constitucionales y reformistas. (D' Souza, 2014: 133)

No obstante, la universidad no existe como una institución al margen de la sociedad. Es necesario romper con dicotomías como «dentro/fuera de la academia», dualidades que paralizan, como lo afirma Santiago López Petit (Arribas Lozano et al., 2012: 135). Si bien es necesario considerar la precaución que aporta la crítica de D'Souza (2014) respecto a la noción de una libertad liberal y de una moralización del término *activismo* que lo vacía de sentido político, entender esas tensiones como un enfrentamiento entre las «reglas de la ciudadanía» y «las reglas de las instituciones», como plantea D'Souza en el párrafo citado, puede resultar igualmente problemático.

En ese sentido, el debate proporcionado por De Sousa Santos (2014, 2006, 1995) nos puede ser útil. Los trabajos del autor en torno al desarrollo de las líneas abismales que han construido las relaciones entre los *Nortes* y los *Sures globales* y las ausencias de determinados saberes dentro de las sociedades capitalistas modernas occidentales nos han mostrado que los aparatos institucionales y discursivos son mutuamente constitutivos. De forma que si hablamos de instituciones que producen, guardan y reproducen ciertas normas de la ciudadanía, también la misma noción de ciudadanía no nos viene dada con la condición humana y se ha constituido históricamente basándose, muchas veces, en políticas discursivas racistas, clasistas y sexistas; pero también a partir de políticas y prácticas de resistencias emprendidas por las mismas poblaciones que se han visto afectadas por esos discursos excluyentes.

Según Saskia Sassen (2003), desde una definición formal y del derecho, la ciudadanía se entiende como «la relación legal entre el individuo y el ordenamiento político» (Sassen, 2003: 91), así como «es también

una institución que articula los derechos y deberes legalmente reconocidos (...) La igualdad es el concepto medular de la institución moderna de la ciudadanía» (Sassen, 2003: 95-96). Tanto Sassen (2003) como De Sousa Santos (1995) articulan la noción moderna de ciudadanía al concepto de pertenencia y territorialidad, lo que pone en el centro la cuestión de la nacionalidad para poder alcanzar una plena ciudadanía. De tal forma, en un escenario de migraciones de personas documentadas e indocumentadas y de emergencia de nuevos sujetos, la ciudadanía se ha convertido en una tecnología social que excluye a muchas personas de una plena participación de la vida pública. Además, el ejercicio de la ciudadanía requiere una base material, lo que, en el caso de poblaciones empobrecidas, también es un factor que imposibilita su participación.

Por otro lado, hay una serie de dimensiones y prácticas que no se encajan en los marcos de comprensión formales de la ciudadanía y que, sin embargo, son ejercicios políticos que pueden estimular luchas sociales y forzar cambios en la institución misma de la ciudadanía (Sassen, 2003). En el caso de España, podríamos pensar en las prácticas ciudadanas informales como: la articulación política de personas migrantes indocumentadas; las demandas por regulación laboral de las trabajadoras sexuales; la lucha por el reconocimiento de derechos por parte de colectivos de identidades de género diversas, o las radios libres y comunitarias que, sin tener acceso a licencias de emisión, luchan por una democratización de la comunicación. De esta forma, podemos entender que instituciones y ciudadanía no son estancias que se puedan concebir por separado.

Desde ese lugar de crítica hacia las teorías generalizadoras, sea las de los *Nortes globales* o de las investigaciones y prácticas *activistas*, proponemos el desarrollo de conocimientos comprometidos. Partimos de que el *activismo* es una disposición política que trasciende la ciudadanía formal y, para ser entendido como tal, debe estar enmarcado en un compromiso con la transformación de las estructuras de poder que generan desigualdades y violencias con base en las diferencias entre las personas. Tal compromiso es lo que la va a caracterizar una

investigación activista y no será posible si lo hacemos bajo la égida de una gran teoría común que se impuso mediante violencias y ausencias (De Sousa Santos, 2006). Necesitamos pluralidad epistemológica, necesitamos *conocimientos situados*.

5. Conocimientos comprometidos, conocimientos situados

En el proceso hacia la producción de conocimientos comprometidos, la búsqueda por formas alternativas de concebir la ciencia es condición necesaria. En ese sentido, varias teóricas feministas (Brah, 2011; Castañeda Salgado, 2008; Haraway, 2004, 1999, 1995; Harding, 1998; Mohanty, 2011, 2002; Scott, 1999, entre otras) han ido perfilando críticas hacia el entramado científico de tradición positivista, el mito de la investigación neutral y objetiva, pura y sin las huellas del sujeto que la realiza y la dicotomía sujeto/objeto. Esas autoras han tratado de desarrollar críticas hacia dicho paradigma aproximándonos de una perspectiva parcial como la capaz de darnos objetividad, de las experiencias compartidas y encarnadas como políticas generadoras de conocimientos, a través de las cuales asumir una postura y negar la neutralidad es aceptar el reto y la responsabilidad de estudios verdaderamente críticos.

Donna Haraway (2004, 1999, 1995), en sus trabajos sobre los *conocimientos situados*, propone la necesidad de recuperar la *vista* como camino hacia una política encarnada y comprometida en las ciencias. La vista como ese sistema sensorial que ha recibido muchas críticas desde teóricas feministas, por estar asociado a la mirada desencarnada. Afirmar Haraway (1999):

Me interesa mucho rescatar la visión de manos de los tecnopornógrafos, esos teóricos de las mentes, los cuerpos y los planetas que insisten eficazmente —es decir, en la práctica— en que la vista es el sentido adecuado para llevar a cabo las fantasías de los falócratas. Creo que la vista puede reconstruirse en beneficio de activistas y defensores comprometidos en ajustar los filtros políticos para ver el mundo en tonos rojos, verdes y

ultravioletas, es decir, desde las perspectivas de un socialismo todavía posible, un ecologismo feminista y anti-racista y una ciencia para la gente. (Haraway, 1999: 122)

Su crítica va hacia la forma de constituir la mirada desde ningún lugar y de todos los lugares en favor de un ejercicio sin restricciones de un poder neoliberal, militarista, colonialista, masculinista... Cuando borramos el sujeto que mira, reafirmamos el poder de dicho sujeto como norma y todo lo que es objeto de la mirada se convierte en el *otro diferente*. De ahí que Haraway se refiere a las narrativas científico-culturales como alegorías de ciertos sistemas de desigualdades, basándose, sobre todo, en la construcción binaria de cultura/naturaleza, donde la naturaleza está relacionada a la otredad y las tecnologías semióticas por las que ejercitamos nuestras miradas son políticas de posicionamiento autoreferenciales (Haraway, 1995), es decir, identificadas con un sujeto que es la norma. Desde esa mirada de autoidentificación se construye, pues, la anomalía, la otredad.

La artista y escritora portuguesa Grada Kilomba (2010), en su definición del racismo, nos habla de la otredad como una consecuencia de la discriminación. A partir del momento que una misma se ve como norma, como punto de referencia, es que se construye a la otra como «diferente»: «una no es ‘diferente’, una se vuelve diferente a través del proceso de discriminación» (Kilomba, 2010: 42)³. De ahí que la autora afirma la necesidad de deconstruir la noción de diferencia y de que, como personas blancas, debemos asumir nuestra responsabilidad en cuestionarnos como norma, pues es a partir de la existencia de ese «sujeto universal blanco» que la alteridad se constituye.

Así, la *vista* como sistema sensorial, que funciona por medio de tecnologías sociales ópticas, es una cuestión de poder ver, de poder ser vista y de aprender a ver. Kilomba (2010), por otro lado, nos introduce al debate en torno a las tecnologías del habla, el poder hablar y el poder ser escuchada. Para tal, la autora rescata la figura

³La cita en castellano es de traducción propia, a partir del original en inglés: «one is not ‘different’, one becomes ‘different’ through the process of discrimination».

de la máscara utilizada por los señores de esclavos para tapanles la boca a las/los esclavizadas/os que trabajaban en las plantaciones y prevenir que comieran la caña de azúcar, el cacao o el café: *the mask of speechlessness* (la máscara de la mudez). Esta, sin embargo, era tan solo una de las funciones de la máscara, que, según Kilomba, tenía como objetivo primero

implementar un sentido de mudez y miedo (...). En este sentido, la máscara representa el colonialismo como un todo. Ella simboliza la sádica política de conquista y su régimen cruel de silenciamiento de los/las llamados/as ‘Otros/as’: ¿Quién puede hablar? ¿Qué ocurre cuando hablamos? Y ¿de qué podemos hablar? (Kilomba, 2010: 16)⁴

La máscara es, en este caso, una representación de las tecnologías materiales y simbólicas utilizadas para autorizar el habla. La boca aquí, así como los ojos, es un órgano de manifestación o privación de poder. Representa el derecho de enunciación y la posibilidad de generar conocimientos que sean escuchados. Así como la vista, el habla también requiere tecnologías sociales de enunciación. El sexo, el género, la raza, la clase, la nacionalidad, la ubicación geográfica son solo algunas de las claves que marcan nuestros lugares y, por lo tanto, las políticas del habla/vista. La producción de conocimientos desde investigaciones comprometidas es también mediada por dichas políticas.

Los conocimientos situados como política opositiva a las tecnologías ópticas y del habla, como política regeneradora dentro del «vientre del monstruo» (Haraway, 1999), residen en la perspectiva parcial y localizada, en la capacidad de reconocer desde donde una articula su discurso y realizar un ejercicio reflexivo desde y en su lugar de enunciación. También es una política que apuesta por el diálogo, que admite «la posibilidad de conexiones llamadas solidaridad en la política y conver-

⁴La cita en castellano es de traducción propia, a partir del original en inglés: «to implement a sense of speechlessness and fear (...) In this sense, the mask represents colonialism as a whole. It symbolizes the sadistic politics of conquest and its cruel regimes of silencing the so-called ‘Others’: Who can speak? What happens when we speak? And what can we speak about?»

saciones compartidas» (Haraway, 1995: 329). Debe ser una política feminista y que reconozca que

[l]as feministas se relacionan y se ponen en acción a través del políticamente explosivo terreno de la experiencia compartida. La complejidad, la heterogeneidad, el posicionamiento específico y la diferencia cargada de poder no son lo mismo que el pluralismo liberal. (...) La experiencia, al igual que la diferencia, trata de conexiones contradictorias y necesarias. (Haraway, 1995: 184 – 185).

El *monstruo* al que se refiere Haraway (1999) es la ciencia cegadora y que aquí presentamos como la institución académica que se ha construido sobre las bases de una ciencia moderna que se ha pensado a sí misma como un conocimiento desencarnado, imparcial, verdadero y universal. Una ciencia que no admite una pluralidad epistémica y que, por lo tanto, es constituyente de lo que hemos estado tratando como el *pensamiento abismal*.

Contra ese monstruo de tantas cabezas, resta recuperar nuestro derecho a hablar, a mirar, a colectivizar reparando el sentido de prácticas activistas y ciudadanía, reapropiarnos de las formas de producción del conocimiento y hacer aparecer otras formas de comunicación, de literatura, de aprendizaje, de medios audiovisuales. Para tal, tenemos que asumirnos como técnicas de futuros realizables (Haraway, 1995: 395) y, desde una afirmación de la diversidad epistemológica del mundo, apostar por un ejercicio político de la *traducción* para articular conocimientos en pro de investigaciones y ciencias comprometidas con la transformación social. Es decir, necesitamos activar las diferencias, las tensiones y posibilidades que surgen de ellas. Como afirmó Audre Lorde, «no son las diferencias las que nos inmovilizan sino el silencio. Y hay multitud de silencios que deben romperse» (2003: 24).

En ese sentido, podemos empezar proponiendo romper con el silencio poco inocente de algunas categorías que han servido de base para el desarrollo de la ciencia moderna. En el texto «Testigo_Modesto@Segundo_Milenio», Haraway (2004) hace un análisis de la construcción de la categoría del *testigo modesto*, funda-

mental en la determinación del cómo hacer una ciencia *creíble* y *legítima*. La separación entre lo técnico y lo político, entre el sujeto y el objeto de la investigación, así como la invisibilización de quien produce la narrativa son tecnologías empleadas en el proyecto de la ciencia moderna y que Haraway (2004) cuestiona fuertemente. El *testigo modesto* es aquel que presume de quedarse fuera del texto; el que pretende no estar, aún estando, y asume el borrar su subjetividad como única forma posible de proveer un retrato fiel de la realidad (Haraway, 2004: 14).

Otra categoría abordada por Haraway (2004) es la dicotomía espacios *públicos/privados*. Según la autora, la fiabilidad científica es también una cuestión de mostrarse públicamente, sin embargo, no todo el público está apto para ser testigo de los experimentos científicos. Por lo que también la noción de lo que es *público* se legitimó históricamente mediante la creación de espacios exclusivos, privados, pero que presumían de defender el interés público de la ciencia (Haraway, 2004: 16). La exclusividad de esos espacios, además, se ha instaurado con la exclusión de los sujetos no-masculinos, no-blancos, no-burgueses, dando lugar a toda una historia de ausencias y/o invisibilización de dichos sujetos en la ciencia.

Londa Schiebinger (2004) trata también de dichas ausencias en la construcción del saber científico en Europa. Mediante el cuestionamiento de elementos como las instituciones científicas, Schiebinger (2004) deja patente cómo se han ido formulando las fronteras de género y de clase en las academias y universidades europeas. Por otro lado, también teóricas feministas de países latinoamericanos y del *Norte global* formularon análisis contundentes hacia la ciencia moderna como una empresa colonialista, omitiendo los conocimientos de voces del *Sur global* y, además, dejando como herencia la legitimidad única de la ciencia y valores del *Norte*. A esa herencia se le ha llamado *colonialidad del saber* (Lugones, 2008; Quijano, 2014).

Para Haraway (2004), tal forma de hacer ciencia reunió unos valores y prácticas que actuaron como tecnologías de género, construyendo la aceptada exclusión, material y epistemológica, de las mujeres y todo lo aso-

ciado a lo femenino o no-masculino, no-blanco, no-europeo, ya que también fueron métodos que trataron de invisibilizar toda la labor de técnicos y artesanos que trabajaron en la confección material y ejecución de los experimentos científicos. En ese sentido, y complementando lo dicho por Haraway, entiendo que la empresa científica moderna resultó de una articulación de las tecnologías de género, sexo, raza y clase.

Como *buenas* pupilas, nosotras también hemos aprendido a pensar, mirar, hablar como *testigos modestos* o, en otros caso, a callarnos ante esos espacios públicos construidos a partir de nuestras ausencias. Vale mencionar aquí que Judith Butler (2011), en su texto sobre la sujeción como mecanismo de subjetivación en la teoría de la ideología de Althusser (1974), nos recuerda que «ser “malo” es no ser todavía un sujeto» (Butler, 2011: 132), puesto que el devenir-sujeto es un acto continuo de sumisión a las reglas de la ideología dominante,

una sumisión a la necesidad de probar la inocencia ante una acusación, como una sumisión a la exigencia de pruebas, ejecución de la prueba y adquisición del estatuto de sujeto en y por la conformidad con las condiciones de la ley interrogadora. (...) Es haberse convertido en emblema de legalidad, en un ciudadano con buena reputación (...). (Butler, 2011: 132)

Podríamos deducir, pues, que *ser buenas* en las condiciones de aprendizaje de la ciencia moderna es lo que nos autorizaría como sujetos científicos. De ahí que Haraway (2004), al final de su ensayo (2004), proponga que devengamos *testigos modestos* infieles y vulgares, malas al fin y a cabo. Para Haraway, ese camino empieza por la política de localización y por una reflexividad crítica. Sin embargo, la reflexividad también supone riesgos, sobre todo el de que resulte tan solo en un proceso de auto-visión, de esencialización de sujetos marginalizados o de romantización de la opresión (Brah, 2011; Haraway, 1995; Mohanty, 2011).

Ante tal riesgo, Haraway propone la *difracción* como alternativa, la «producción de modelos de diferencia» (Haraway, 2004: 26) y que aquí entenderemos la *perspectiva interseccional* como un desdoblamiento de dicha propuesta. La *interseccionalidad* (Brah, 2011; McClintock,

1995) nos permite pensar las articulaciones entre las distintas tecnologías sociales y, por un lado, deconstruir el mecanismo de auto-identificación, mientras entendemos que las relaciones de poder-saber son siempre relacionales, nunca estáticas: categorías como raza, género o clase no existen de forma aislada, pero tampoco se agrupan como mera suma, cada una existe en relación social con la otra, aunque de forma desigual y contradictoria (McClintock, 1995).

La reflexividad crítica y la difracción son nociones que deben interpelar cualquier investigadora que pretenda cuestionar los cánones epistemológicos, la separación entre el ser y el hacer, entre sujeto y objeto de estudio. Por lo que no podemos salir ilesas, una vez adoptamos esas herramientas. En este sentido, entiendo el narrar como un proceso doloroso; y el leer como una apropiación encarnada del dolor ajeno. Pero, así como bell hooks (1994) propuso que pensáramos la teoría como práctica liberadora y un lugar para curarse, propongo aquí entender el dolor como un lugar por el que hay que pasar. Aunque no en el sentido cristiano de la penitencia o de sumisión como forma de eximirse de culpa hacia un devenir-sujeto (Butler, 2011; Althusser, 1974), sino porque las tecnologías de raza, clase, sexo o género han generado y siguen generando violencias y dolor cuando utilizadas como mecanismos de reproducción de desigualdades sociales. Por lo que la empatía con el dolor ajeno es transgresor, es en lo que consiste, al fin y a cabo, la producción de conocimientos comprometidos.

Así, Haraway nos ofrece algunas directrices más o menos claras de cómo actuar en la difracción y desde una política de la localización, es decir, desde los conocimientos situados:

La objetividad fuerte insiste que tanto los sujetos como los objetos de las prácticas productoras de conocimiento deben ser localizados. La localización no consiste en una serie de adjetivos o etiquetación de raza, sexo o clase. La localización no es lo concreto respecto al abstracto de la descontextualización. La localización es siempre parcial, siempre finita, siempre juego intenso de primer plano y fondo, texto y contexto, que constituye la investigación crítica. Sobre todo, la localización no es transparente ni autoevidente.

La localización es también parcial en el sentido de ser para unos mundos y no para otros. No hay manera de que la objetividad fuerte evite este criterio polutivo. (Haraway, 2004: 29-30)

Finalmente, Haraway insiste en el hacer *queer* al *testigo modesto*. Evoca la figura del monstruo, del cyborg y, sobre todo, deja patente que es la *curiosidad vulgar*, impura, la que convive con el *testigo modesto feminista* que ella propone. El *testigo modesto feminista* pide tomar en serio que «nadie existe en una cultura de la no cultura» y, por lo tanto, «no hay salida de las narraciones» que nos han hecho estar en el mundo, en varios mundos. Sin embargo, «hay muchas estructuras posibles de la narración, por no hablar de sus contenidos», afirma Haraway, y propone que «cambiar las narraciones, en el sentido material y semiótico, es una intervención modesta que vale la pena» (Haraway, 2004: 35). Desde aquí, creemos que una forma de cambiar esas narraciones es asumir el compromiso con la producción de conocimientos partiendo del *Sur global* y de la *frontera* como lugares que nos permiten comunicar con epistemologías plurales y desarrollar una labor de *traducción transcultural* y desde una perspectiva feminista, interseccional y situada como forma de asumir una objetividad científica responsable.

Bibliografía

- ALTHUSSER, Louis (1974), «Ideología y aparatos ideológicos de Estado (Notas para una investigación)», *Escritos*, Barcelona: Laia, pp. 105-170.
- ANZALDÚA, Gloria (1999), *Borderlands: the new mestiza = La frontera*, 2ª ed., San Francisco: Aunt Lute Books.
- ARRIBAS LOZANO, Alberto, GARCÍA-GONZÁLEZ, Nayra, ÁLVAREZ VEINGUER, Aurora & ORTEGA SANTOS, Antonio (eds.) (2012), *Tentativas, contagios, desbordes. Territorios del pensamiento*, Granada: Editorial Universidad de Granada.
- BENJAMIN, Walter (1996), «La tarea del traductor», Dámaso López García (ed.), *Teorías de la traducción: Antología de textos*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 335-347.
- BRAH, Avtar (2011), *Cartografías de la diáspora. Identidades en cuestión*, Madrid: Traficantes de Sueños.
- BUTLER, Judith (2011), *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*, 3ª ed., Madrid: Cátedra.
- CASTAÑEDA SALGADO, Martha Patricia (2008), *Metodología de la investigación feminista*, México, D.F.: CEIHC/UNAM.
- DE LIMA COSTA, Claudía J. (2014), «Equivocação, tradução e interseccionalidade performativa: observações sobre ética e prática feministas descoloniais», Karina Bidasca, Alejandro de Oto, Juan Obarrio & M. Sierra (comps.), *Legados, Genealogías y Memorias Poscoloniales: Escrituras Fronterizas desde el Sur*, Buenos Aires: Ediciones Godot, pp. 260-292.
- DE SOUSA SANTOS, Boaventura (2014), «Más allá del pensamiento abismal: de las líneas globales a una ecología de saberes», Boaventura de Sousa Santos & Maria Paula Meneses (org.), *Epistemologías del Sur (Perspectivas)*, Madrid: Akal, pp. 21-66.
- (2006), *Conocer desde el Sur. Para una cultura política emancipatoria*, Lima: Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Sociales – UNMSM; Programa de Estudios sobre Democracia y Transformación Global.
- (1995), *Toward a new common sense: law, science and politics in the paradigmatic transition*, New York, London: Routledge.
- DE SOUSA SANTOS, Boaventura & Meneses, Maria Paula (eds.) (2014), *Epistemologías del sur (Perspectivas)*, Madrid: Akal.
- D'SOUZA, Radha (2014), «Las cárceles del conocimiento: investigación activista y revolución en la era de la “globalización”», Boaventura de Sousa Santos & Maria Paula Meneses (org.), *Epistemologías del Sur (Perspectivas)*, Madrid: Akal, pp. 121-143.
- HARAWAY, Donna (2004), «Testigo_Modesto@Segundo_Milenio», *Lectora Revista de Dones i Textualitat*, 10, pp. 13-36.
- (1999), «Las promesas de los monstruos: Una política regeneradora para otros inapropiados/bles», *Política y Sociedad*, 30, pp. 121-163.
- (1995), *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Madrid: Cátedra.

- HARDING, Sandra (1998), «¿Existe un método feminista?», Eli Bartra (comp.), *Debates en torno a una metodología feminista*, México D.F.: UAM-X, PUEG/UNAM, pp. 9-34.
- HOOBS, Bell (1994), «Theory as Liberatory Practice», *Teaching to transgress. Education as the practice of freedom*, New York, London: Routledge, pp. 59-75.
- KILOMBA, Grada (2010), *Plantation memories. Episodes of everyday racism*. Münster: Unrast.
- LORDE, Audre (2003), *La hermana, la extranjera: artículos y conferencias*, Madrid: Horas y Horas.
- MCCLINTOCK, Anne (1995), *Imperial leather: race, gender and sexuality in the colonial contest*, London, New York: Routledge.
- MOHANTY, Chandra Talpade (2011), «Bajo los ojos de Occidente: academia feminista y discursos coloniales», Liliana Suárez Navaz & Rosalva Aída Hernández (eds.), *Descolonizando el feminismo. Teorías y prácticas desde los márgenes*, 2ª ed., Madrid: Cátedra, pp. 117-163.
- (2002), «Encuentros feministas: situar la política de la experiencia», Michèle Barrett & Anne Phillips (comp.), *Desestabilizar la teoría. Debates feministas contemporáneos*, México: Paidós, PUEG/UNAM, pp. 89-106.
- LUGONES, María (2008), «Colonialidad y Género», *Tabula Rasa*, 9, pp. 73-101.
- MORAGA, Cherríe & Anzaldúa, Gloria (1983), *This bridge called my back*, 2ª ed., New York: Kitchen Table, Women of Color Press.
- QUIJANO, Aníbal (2014), «Colonialidad del poder y clasificación social», Boaventura de Sousa Santos & Maria Paula Meneses (org.), *Epistemologías del Sur (Perspectivas)*, Madrid: Akal, pp. 67-107.
- REVISTA DERIVE APPRODI et al. (2004), *Nociones comunes. Experiencias y ensayos entre investigación y militancia*, Madrid: Traficantes de Sueños.
- SASSEN, Saskia (2003), *Contra geografías de la globalización. Género y ciudadanía en los circuitos transfronterizos*, Madrid: Traficantes de Sueños.
- SCHIEBINGER, Londa (2004), *¿Tiene sexo la mente? Las mujeres en los orígenes de la ciencia moderna*, Madrid: Cátedra.
- SCOTT, Joan W. (1999), «La experiencia como prueba», Neus Carbonell y Meri Torras (comp.), *Feminismos literarios*, Madrid: Arco/Libros, S.L., pp. 77-112.
- SPIVAK, Gayatri (2002), «La política de traducción», Michèle Barrett & Anne Phillips (comp.), *Desestabilizar la teoría. Debates feministas contemporáneos*, México: Paidós, PUEG/UNAM, pp. 189-211.



DOSSIER

Cosmopolitismo y negociación transcultural
Cosmopolitanism and Transcultural Negotiation
Cosmopolitisme et négociation transculturelle
Cosmopolitismo e negoziazione transculturale

Coordinado por Didier Coste

Introducción:

Cosmopolitismo y negociación transcultural: una problemática renovable

Didier Coste

El cosmopolitismo, sea en sus aspectos filosóficos, utópicos e idealistas, o bien en lo concreto y existencial de lo vivido por viajeros, migrantes y exiliados, o también en su cara sentimental de amores y amoríos exóticos, tiene una historia tan larga y contrastada como los pensamientos y vivires comunitarios y sedentarios a los que se opone y lo oponemos. Desde los orígenes renacentistas y, en su segunda fase, iluministas, del fenómeno irreversible que llamamos a veces globalización y a veces mundialización, las posturas y las prácticas cosmopolitas no han evolucionado tanto, pero sí su estatuto ético, con las interpretaciones y valoraciones contrastadas que se enfrentan sin cesar en la actualidad.

Una Europa institucional constituida, desarrollada y solidificada a partir del propósito empresarial de un mercado común, había llegado paradójicamente, con motivo de intereses fundamentalmente capitalistas, económicos y financieros, a derribar fronteras físicas entre un amplio grupo de países miembros. A través de la libre circulación de las personas (ciudadanos y residentes legales de los países miembros) y de ricas experiencias de migración multidireccional y de complejos encuentros e intercambios intelectuales y sentimentales, había conseguido —sin quererlo— generar el sentimiento vital y paulatinamente naturalizado de un amplio espacio compartido desde Estocolmo hasta Lisboa y Atenas. El infame sufijo “exit” que cada líder neo-nacionalista y sus partidarios se apresura a pegar al nombre de la nación correspondiente no suena como éxito sino como un rotundo fracaso a los oídos de los cosmopolitas mentales

y de corazón, como a los cuerpos de los cosmopolitas nómadas, de las familias “mixtas”, de los trabajadores trans-fronterizos y de los hablantes y escribientes trans-lingües. Los propios europeos, por su incapacidad de representarse una comunidad humana no nacional (es decir cosmopolita) cuando gozaban de sus beneficios, incidentales o ajenos a los objetivos institucionales, son las primeras víctimas y los primeros culpables de la amenazante desagregación territorial. Los políticos más solidarios entre sí ya no son los conservadores moderados, los liberales y socialistas que querían allanar la agresividad exclusivista de las “diferencias culturales”, o lo pretendían, sino precisamente los reaccionarios, es decir los regresivos, las extremas derechas más cerradas al mestizaje tanto intelectual como biológico. Lo que se está construyendo ahora, a escala mundial, es un sindicato de fortalezas-prisiones basadas sobre un principio de soberanía-exclusión. Cualquier acción de resistencia pasa por la formulación de un cosmopolitismo nuevo, por la teorización del diálogo entre los universalismos potenciales de cada formación cultural.

Los artículos aquí reunidos se proponen por lo tanto indagar los criterios y procesos de un cosmopolitismo presente y orientado hacia el por-venir (un futuro no predestinado, no programable ni representable mecánicamente), un cosmopolitismo implicado en situaciones concretas y dialógicas de comunicación, traducción e interpretación de la palabra y de la imagen entre culturas distintas (pero nunca autónomas) y lenguajes específicos (pero nunca solamente autorreferentes). Estas

situaciones pueden ocurrir tanto entre territorios lejanos como dentro de una misma sociedad, entre usos de idiomas de estructura diferente, o bien muy similares como en el caso de la traducción intralingüística, entre sociolectos o estados históricos del habla. Pero tampoco sería sano recurrir negativa o positivamente a una mitificada noción de traducción, tan metafórica y extensible que su imposibilidad teórica se confunde con su necesidad y que traiciona los principios más básicos de la comunicación humana, entre ellos que nadie o ningún grupo puede “entenderse” con otra persona o grupo sin hablar y oír un lenguaje que no le pertenece ni lo define, que no lo posee ni lo expone. El cosmopolitismo que exploran y a menudo promueven los ensayos de este dossier podría verse precisamente como un grado de conciencia naciente y posiblemente de militancia en pro de la movilidad del discurso, y de una más eficaz enajenación de los idiomas. Se trataría a lo mejor del proceso de liberación hermenéutica y heurística que consiste en hablar-entre y escuchar-entre, o mejor aún, hablar/escuchar con, en lugar de hablar y escuchar a.

La cuestión del cosmopolitismo, la de cómo vivir-en-este-mundo (entero) a través de una localización mental, sentimental y/o física no monumentalizada y clausurada, de vivirlo como ilusión, como aspiración o como práctico esfuerzo consciente y crítico, está involucrada, aunque no se nombre explícitamente, en un amplio conjunto de cruciales problemáticas políticas, éticas y culturales que la frecuentación activa de la(s) literatura(s) y de las artes pone de relieve y ayuda a reinterpretar. Una lista de palabras clave —que se podría alargar mucho más— incluiría por lo menos: identidad, localización, (des)territorialización, arraigamiento, mundialización, migración, exilio, ciudadanía, humanismo, universalismo, hibridez, mestizaje, convivencia, dialogismo, traducción, transposición, transgresión... El cosmopolitismo (o su rechazo o denegación) juega un papel fundamental en todas las ciencias humanas en la medida en que com-parar (reunir diversidades en un mismo plano) es una condición fundamental del cum-prehendere. El cosmopolitismo, cualquier sea, no ofrece soluciones hechas para entenderse ni interpretar obras y discursos, pero abre un espacio

metodológico plural imprescindible, tanto entre disciplinas como entre *Zeitgeist* y áreas culturales (siempre entretejidas y con fronteras fluctuantes).

Que las fuerzas de afirmación identitarias confrontadas se manifiesten de manera polémica o consensual, siempre se basan a pesar suyo en un código mínimo común, si bien a menudo equívoco, y buscan la posibilidad de ampliarlo. Este proceso de negociación —con-sigo y con el interlocutor real, virtual o imaginado (con aspectos opuestos, incompatibles, debatibles o confusos de la mente propia y de la mente ajena)— no para de reconfigurar la otredad, la otredad del otro como las del yo y del nosotros. Acerca lo ajeno también cuando lo repele y aleja lo íntimo, aun cuando lo cultiva.

Dicha negociación (negación del ocio, del no-hacer, de la indiferencia) tiene un objetivo, no necesariamente consciente: la coherencia del sujeto individual o colectivo que la entabla, una coherencia proyectada a veces como universalismo imperial, otras como una unidad en “Dios” o en la “naturaleza”, como la indivisibilidad de la polis, ciudad-estado o nación, o como una utopía nostálgica, Edad de Oro o mundo pre-adámico. Pero siempre refleja, aún sin quererlo y sin darse cuenta, el hecho fundamental de la unidad antropológica. Una unidad que no es uniformidad ni tampoco una mera colección museal de tipos.

Descartando el cosmos-supermercado de las antologías de “literatura mundial” y el cosmos enano de la biblioteca de barrio, la meta ideal pudo representarse como el Libro mallarmeano o más modestamente como un arquitexto, una intertextualidad en vía de expansión perpetua, la mítica solidaridad de destino de la literatura mundial más allá de todas las contradicciones y antinomias históricas. Presenciamos la construcción o la reconstrucción de modelos genéricos que encarnarían una suma sin resto de todo lo humano bajo la forma de la Obra total, de un “cuento total en formación” o de una Babel indiferente. Pero el momento postcolonial, empezando con la colonización occidental del mundo finito, reduplica por todas partes la tensión entre universalismo eurocéntrico y los relativismos que vuelven a abandonar la unidad antropológica, y complica más el

vicioso torno al que está sujeta cualquier virtual República de las Letras.

Concretamente, el proceso de negociación transcultural incluye actos de transcripción y transliteración, de traducción, de transcreación, de “translectura” (trans-reading), de producción transgenérica polisémica, híbrida, mestiza, bi- o plurilingüe. El retorno de lo reprimido y el retorno de la represión intervienen en cualquier momento.

Toda negociación es una apuesta retórica, presenta cierto coeficiente de riesgo y puede bloquearse y fracasar de manera dramática, lo que tomará las apariencias de la transformación de la utopía en distopía, de la comedia o de la tragicomedia en tragedia, de la dialéctica en aporía, de la belleza en monstruosidad, de la parusía en apocalipsis. En el espacio transcultural, las modalidades de la estetización de la palabra y de la imagen quedan vinculadas a la inevitable escenografía de la negociación: la escenografía de una narrativa subyacente que delatará, si la examinamos atentamente, muchos más conflictos de poder y potencialización expresados de manera figurada, más o menos críptica, metafórica o alegórica, como los dualismos y binarismos no cooperativos entre identidades sexuales, entre dominante y subalterno, entre auténtico y fabricado, propio e impropio, etc. El tercero o el entre-dos que hemos de reinventar y desplazar cada día cobran la atractividad de lo virtual, pero por lo tanto no pueden ofrecer una hospitalidad certera al viajero, y menos convertirse en lugares habitables y duraderos sin que se deje de lado la precariedad de la representación.

Esta reflexión nos invita, entre otras cosas, a pensar la traducción ya no como falaz simultaneidad o intemporalidad de la equivalencia, sino como la continuación de una conversación en otros idiomas que desfamiliarizan, recontextualizan y enriquecen sus temas. De esta manera, el cosmopolitismo deviene una actitud experimental de bi- o multifocalización mutua, según la cual uno se sitúa alternativa y sucesivamente en varios puntos excéntricos del espacio transcultural para enfocar desde allí los otros puntos, los donde uno no está todavía en este momento.

* * * * *

Los ensayos recogidos en este dossier —que será publicado en dos partes, los cinco primeros artículos en el presente volumen y los seis siguientes en el número 14 de la revista— parten de varias combinaciones de disciplinas y se apoyan sobre el análisis de discursos muy diversos, pero concurren en conjunto a aportar un tramado de enfoques nuevos que se enriquecen mutuamente, como en una simulación, a nivel teórico, de la negociación subyacente a todo sorprendente encuentro de culturas en vía de formación, a la espera de hablar un idioma que no era el suyo un momento antes.

Jean-Pierre Dubost intenta, más allá de la pura e irreconciliable diferencia que funda el pensamiento descolonial, establecer nuevas bases filosóficas para que la intraducibilidad conceptual de principio nos incite a proseguir con el inagotable trabajo de traspaso, en todos los sentidos de la palabra, que alimentaría a un humanismo “resiliente”; se opone, por lo tanto, a cualquier tentativa esencialista de segregación de las epistemologías occidentales y no-occidentales. Lily Robert-Foley, a una escala a la vez más reducida (alrededor del caso de las autotraducciones de Beckett, y especialmente el de *L'innommable*) y acaso más amplia (la construcción y la desconstrucción simultáneas de un sujeto lector cualquiera, en marcha inestable, desalojado de cualquier confortable mismidad del mismo), aboga por el “tercer texto”, un espacio de intelección y de comunicación que acabe (y acabe y acabe) con los binarismos más nocivos, los mismos, diría Amin Maalouf, que fomentan las identidades asesinas. Nicoletta Pireddu, investigando los ejemplos paradigmáticos de multilingüismo en la propia substancia de las obras de Christine Brooke-Rose y Diego Marani, muestra como tales experimentos lúdicos exhiben los síntomas de lo que todavía queremos llamar las dificultades de la construcción europea a la vez que proponen por remedio “hacer como si nos entendiéramos”, mejor en los idiomas de los siempre otros que en la lengua que creemos poseer por herencia legal. Partiendo del actual fracaso humano de Europa cara a las migraciones masivas que se topan con sus inciertas fronteras exteriores, Christina Kkona describe la frontera como lugar del no-habitar del emi-

grante, exiliado o refugiado, un espacio imposible e impuesto; su temporalidad suspendida y antinarrativa en el cine de Angelopoulos se sustituye a los espacios cívicos que delimitaba, formando una prisión de la cual nadie de nosotros saldrá vivo, o siquiera habiendo vivido. Finalmente, Indrani Mukherjee explica cómo, a miles de kilómetros de distancia y en las culturas históricamente bien distintas de la India y de Méjico, los cuerpos prohibidos de las protestas estudiantiles, cuyas palabras son inaudibles en las esferas del poder regresivo, supuestamente nacionalista, están conducidos a manifestarse precisamente como cuerpos, inventando o reinventando aquí y allí, en paralelo, el precario y arriesgado desafío de su amordazada esperanza contra toda esperanza.

En el volumen 14, yo mismo (D. C.) abriré la segunda parte del dossier, situándome a la vez dentro y fuera de la disciplina crítica de la Literatura Comparada para denunciar los presupuestos ideológicos de los esquemas de atención concéntrica característicos tanto de la tradición francesa como de la norteamericana, bien se trate de conjuntos regionales o de Literatura Mundial, reclamando aplicar en todos los ámbitos los aventureros métodos de lectura sugeridos por un cosmopolitismo experimental. Huiwen (Helen) Zhang, a través de un estudio histórico novedoso y contrastivo de los conceptos de literatura nacional y mundial practicados por Georg Brandes y Lu Xun, muestra cómo las contradicciones del primero, o más bien su fracasado cambio de estrategia cuando pasó del motivo del interés local a una llamada desencarnada a valores universales blandos, no contaminó a Lu Xun, explorador radical de lo menor, en otro contexto, liminal y revolucionario. Rukmini Bhaya Nair, en la intersección de muchas perspectivas de los estudios culturales y de comunicación, y desde el paradigma indio en concreto, toma en cuenta para el futuro de nuestras sociedades el instantáneo y constante bombardeo por Internet de información anónima y sin fuentes localizadas que volvería obsoleto el modelo de la megalópolis como sede y activadora de cosmopolitismo vivido, mientras las muchas conurbaciones

medianas de la India, llamadas “localopólises”, se podrían ver como un proyecto más viable de glocalidad, listas para demoler eficazmente el jerarquizado binarismo centro/periferia. Siguiendo con el ejemplo urbano indio, Rachna Sethi se basa en el estudio de dos novelas de Anita Desai situadas en Delhi para explicar cómo se espacializan, por la violencia de los dominantes y su perpetuación institucional, el olvido y el abandono de la antigua pluriculturalidad de Old Delhi, y, por otra parte, la modernidad uniformizada de New Delhi, espacios yuxtapuestos que ya no pueden comunicar por falta de traducción mutua. Jean-Paul Engélibert, atento a los espacios liminales, a espacios de desposesión y al tránsito imposibilitado que representan, estudia dos famosas novelas de John Coetzee para revelar lo que llama un cosmopolitismo trágico, una clase específica de distopía donde no llegan a comunicar los cuerpos ajenos. Y, finalmente, uniendo consideraciones de relevancia estética con la metodología de una semiótica social, Oscar Steimberg, quien se ubica en un cronótopo porteño, reflejo y síntoma de fenómenos mundiales, busca en la relación irónica y cómplice de los “antigéneros” con las modas y el *Zeitgeist* pluricultural pero de orígenes localizados, un modelo de dialogismo y plurilingüismo transcultural que prolonga y transforma el polisistema bajtiniano.

La negociación transcultural no violenta, instrumento y manifestación de la creatividad cosmopolita, sin límites geográficos, étnicos, lingüísticos o históricos, aparece a través de todas estas contribuciones, a la vez como una necesidad vital permanente, siempre remodelada, y como el objeto privilegiado de represión por parte de las fuerzas retrospectivas que suelen darse por garantes de la “cohesión social”. Profundizar teóricamente un nuevo cosmopolitismo puede resultar siendo una forma de acción sin la cual la supervivencia de la infinita diversidad humana —es decir la de la humanidad— sería cada vez más frágil.

Diciembre 2016

Renégociier l'intraduisible : perspectives pour un humanisme transculturel

Jean-Pierre Dubost

Reçu : 15.11.2016 – Accepté : 10.012.2016

Title / Título / Titolo

Renegotiating the untranslatable: Perspectives for a Cross-cultural Humanism
Renegociar lo intraducible: perspectivas para un humanismo transcultural
Rinegoziare l'intraducibile: prospettive per l'umanesimo cross-culturale

Abstract / Résumé / Resumen / Riassunto

Is the exhaustive expansion of (western) science and technology synonymous with western culture? Are key concepts such as universality, totality and globality synonymous? Can they be validated as concepts outside of dominating western languages and cultures? Postcolonial theory intends to respond to the unshared power of western epistemology by a radical inversion: the oneness of western epistemology, it says, must acknowledge the plurality of repressed forms of knowledge. But turning aside from universality by emphasizing 'pluriversality' does not free us from abstraction or warrant that the concepts we are using hereby are entitled to overcome the limits of global western epistemological domination. However, considering translation as a necessary precondition of transcultural negotiation places the paradox of a non-homogeneous universality in a different perspective, once we take into account the dynamics of translation as negotiation of the untranslatable.

L'expansion illimitée de la science et de la technologie (occidentales) est-elle synonyme de culture occidentale? Des concepts clés tels qu'universalité, totalité et globalité sont-ils eux-mêmes synonymes? Peuvent-ils être validés en tant que concepts en dehors des langues et cultures occidentales dominantes? La théorie postcoloniale veut répondre au pouvoir sans partage de l'épistémologie occidentale par une inversion radicale des termes: le bloc de l'épistémologie occidentale, dit-elle, doit faire place à la pluralité des formes de connaissance réprimées. Or se détourner de l'universalité au profit de la "pluriversalité" ne nous libère pas de l'abstraction ni ne garantit que les concepts que nous utilisons de la sorte dépassent les limites de la domination épistémologique occidentale. Cependant, si l'on considère la traduction comme une condition préalable nécessaire de la négociation transculturelle, le paradoxe d'une universalité non homogène se trouve replacé dans une perspective différente, dès lors que nous tenons compte de la dynamique de la traduction en tant que négociation de l'intraduisible.

La expansión ilimitada de la ciencia y la tecnología (occidentales) ¿es sinónimo de cultura occidental? Conceptos clave tales como universalidad, totalidad, globalidad ¿son sinónimos? ¿Pueden ser validados como tales

conceptos fuera de las lenguas y y las culturas occidentales? La teoría postcolonial quiere responder al poder no compartido de la epistemología occidental mediante una inversión radical de los terminos: el bloque de la epistemología occidental, sostiene dicha teoría, tiene que ofrecer un espacio a la pluralidad de las formas reprimidas de conocimiento. Rechazar la universalidad en beneficio de la "pluriversalidad" no nos libera de la abstracción ni garantiza que los conceptos que utilizamos sobrepasen los límites impuestos por la dominación de la epistemología occidental. No obstante, si consideramos la traducción como condición previa para la negociación transcultural, la paradoja de una universalidad no homogénea queda reubicada en una perspectiva diferente, desde el momento en que consideramos la dinámica de la traducción como una negociación sobre lo intraducible.

L'espansione illimitata della scienza e della tecnologia (occidentale) è sinonimo di cultura occidentale? Concetti chiavi come universalità, totalità, globalità sono sinonimi? Possono essere ritenuti validi come concetti al di fuori delle lingue e delle culture occidentali? La teoria postcoloniale cerca di rispondere al potere non condiviso dell'epistemologia occidentale con una inversione radicale: il blocco dell'epistemologia occidentale, sostiene questa teoria, deve riconoscere la pluralità di forme represses di sapere. Ma rifiutare l'universalità a favore della "pluriversalità" non ci libera dall'astrazione e non garantisce che i concetti che usiamo siano capaci di superare i limiti imposti dal dominio globale dell'epistemologia occidentale. Tuttavia, se consideriamo la traduzione come una pre-condizione necessaria per la negoziazione transculturale, il paradosso di un'universalità non omogenea viene spostato in una prospettiva differente, dal momento in cui si considera la dinamica della traduzione come negoziazione sull' intraducibilità.

Keywords / mots-clés / palabras clave / parole chiave

Science, technology, Postcolonial theory, translation

Science, technologie, théorie postcoloniale, traduction

Ciencia, tecnología, teoría postcolonial, traducción

Scienza, tecnologia, teoria postcoloniale, traduzione

On pourrait introduire à la problématique que cet essai se propose de déployer en revenant sur les conditions d'apparition à l'ère napoléonienne d'un terme arraché par Hegel à ses diverses apparitions alors plutôt récentes - celui de 'Zeitgeist'. Mais ce serait en fin de compte rendre un mauvais service au concept lui-même. Car, s'il est vrai que le tour de force de tout effort de conceptualisation, indépendamment d'une quelconque ambition à faire système, est de détourner un mot de la quotidienneté ou de la contemporanéité de ses usages pour en dégager une puissance opératoire, une énergie nouvelle, ce qui donne raison à la conception si ironique de l'usage de l'esprit et du rapport au « réel » de la pensée hégélienne, c'est que dans ce cas aussi le concept ne gagne en force qu'au prix de sa dévaluation. Ce que la réalité historique ne cesse de confirmer, c'est qu'il y a toujours inévitablement du Zeitgeist dans la langue, que donc tout concept, aussi nouveau, original et éloigné de la dénomination commune, passive, impensée et paresseuse qu'il puisse être, est toujours inexorablement lissé, dévitalisé, désubstantialisé par l'universelle réplique de son usage. À commencer justement par le concept de Zeitgeist. Il suffit pour s'en convaincre de confier le terme aux robots grâce auxquels google nous livre en 0,44 secondes et dans le désordre 12 400 000 résultats autant itératifs qu'hétéroclites à consulter – ce à quoi une vie finie par définition ne suffirait pas, bien sûr.

En revanche, il est possible de partir du fait, facilement observable par tout un chacun, philosophe ou non, qu'il serait bien difficile de *parler de* notre temps sans inévitablement *parler les mots* de l'esprit du temps.

Si les mots de notre temps « parlent l'esprit de notre temps » pour ainsi dire, ils le font parfois sous le mode de la permanence ou de la résurgence en nous renvoyant alors justement, mais non sans quelques dévoiements, à l'époque à laquelle ce mot de Zeitgeist fut forgé en philosophie (c'est par exemple le cas de mots tels que « république », « raison », « critique » - ou « Geist » justement). Mais, à côté de cette insistance ou de cette persistance, les mots du Zeitgeist ne sont, on le sait, plus ceux-là. En revanche, des termes comme

« mondialisation », « posthumanité », « transculturalité », « gender », « cognitif », « postmodernité », « postcolonial », « altérité », « écosystème », « métissage », « hybridité » etc. sont bien eux des mots de l'esprit du temps. Non seulement nous n'y échappons pas, mais nous ne pouvons par principe pas dire a priori quand nous les proférons si c'est nous qui en faisons usage ou si, en en faisant usage, nous ne sommes pas aussi d'une manière ou d'une autre les ventriiloques du Zeitgeist.

Raison de plus de donner raison à Hegel dans la tentative qui fut la sienne d'arracher l'historique au factuel, et de ne pas dissocier époque et réflexion. Chacun des mots que nous utilisons pour dire ou lire le moment historique qui est le nôtre devrait être soumis à un « travail du concept », que rien n'oblige pour autant à se conformer au mode de traitement à la fois réflexif et dialectique qui a été celui de Hegel. Il en va de la possibilité d'une survie intellectuelle de l'exigence de la critique, le degré zéro de la critique étant justement la parfaite identité de l'itération des idées à une époque de reproductibilité technique des mots de l'esprit du temps. Compte tenu de la formidable expansion du traitement de l'information, on ne fera plus tourner aucune table pour invoquer quelque sublime voix. En revanche, les ressources de l'esprit heureusement appliquées à la matière des mots de l'esprit du temps peuvent être très salutaires en ce moment d'accélération de la circulation des mots, surtout si ceux-ci, comble de confusion, visent au dépassement de l'uniformité universelle sans se donner le temps d'une pause de réflexion.

Le programme annoncé dans ce numéro étant de débattre de ce que peut signifier aujourd'hui « négocier l'universel », nous nous attacherons à proposer, dans une perspective critique et par le travail sur les mots, quelques réflexions autour de ce qu'il peut y avoir à « négocier » d'un « universel » pensé à partir d'une approche « cosmopolite », chacun de ces mots devant être ouvert et cassé pour ainsi dire comme une noix, afin de savoir ce qui se cache sous la dureté de la coque. Il s'agit là d'un travail très modeste, comparé par exemple à la remarquable entreprise menée par le vaste

programme de recherche du Labex TransferS¹, ou au programme « Penser en langues et traduire », que Barbara Cassin décline au centre Léon Robin de Paris IV sous le mot d'ordre ô combien pertinent de « compliquer l'universel ».²

Quand nous nous demandons ici ce qu'il peut y avoir à négocier de l'universel, la notion de négociation que nous sollicitons n'a strictement rien à voir avec la *commerciale*, laquelle présuppose, dans une idéologie commerciale directement issue de l'illusion rationaliste des Lumières un référent commun des passions et de l'intérêt - une mesure commune (dont Turgot dans un brouillon de 1769, jamais publié de son vivant, intitulé *Valeurs et monnaies*, déploie brillamment la logique subjective - à la grande admiration de Schumpeter) ; elle se situe aussi très loin de ce que Jürgen Habermas désigne sous le nom de « kommunikative Kompetenz », qui repose sur l'espoir politique qu'au terme d'un effort de la raison argumentative les parties antagonistes parviennent à un consensus. Avant d'aborder la très délicate question de ce que cette 'négociation' peut être, on pourrait procéder par élimination, en s'adressant en un premier temps à la question du non-négociable, telle qu'elle nous semble découler nécessairement de la problématique dé-coloniale en tant qu'elle radicalise la césure entre l'hégémonie occidentale mondiale et les « damnés de la terre » en la répliquant sans réserve ni nuance du pouvoir au savoir, de la dimension politique à l'épistémologie,³ comme si l'un et l'autre constituaient deux entités homogènes et que toute tentative de « négocier » entre ces deux mondes radicalement incompatibles ne pouvait être que trahison sur le plan du pouvoir et assimilation sur le plan du savoir.

¹ Voir <http://www.transfers.ens.fr/rubrique2.html>.

² Voir <http://transfers.ens.fr/article111.html>. Cf. aussi Barbara Cassin (dir.) 2014.

³ Inutile de souligner à quel point cette position découle à la fois de la conception marxienne de la superstructure comme reflet de l'infrastructure que de l'application à l'ensemble de la planète et dans des conditions postcoloniales de dispositifs de pouvoir/savoir eux-mêmes hérités de la théorie foucauldienne du pouvoir et de l'interprétation gramscienne du rôle déterminant de la superstructure, qui sont les appuis théoriques essentiels d'*Orientalism* d'Edward Said.

La théorie décoloniale, dans ses expressions les plus radicales,⁴ accuse (au double sens du terme du mot accuser : mettre en évidence et dénoncer) le « régionalisme » de la conception occidentale de la totalité, bien au-delà du programme annoncé par Dipesh Chakrabarty, avec la « gratitude anticoloniale » que celui-ci implique.⁵

Dans une telle acception, le concept de totalité ici dénoncé est aussi central que supposé univoque, comme le sont tous les concepts opératoires de la théorie décoloniale, lesquels, tout enracinés qu'ils soient dans de multiples origines, font jamais l'objet d'un traitement réflexif et théorique rigoureux. Ainsi par exemple du concept clé d'épistémocide ; renvoyant à une dispersion discursive très large, il semble tout autant redevable envers une théologie de la libération (il s'agit de plaider la cause des savoirs « pauvres » face aux nantis, de les rédimmer en théorie et d'œuvrer à leur résurrection) que relever d'un militantisme de la reconnaissance des savoirs opprimés ou méprisés une fois acquis que « le jeu européen est définitivement terminé ». Ce même concept reprend aussi une critique de l'épistémologie occidentale en marche en Occident depuis les années 60⁶ et largement enracinée dans la tradition philosophique européenne – Nietzsche, Heidegger et tant d'autres. Mais un rabattement radical du plan du pouvoir sur le plan du savoir est en fin de compte le *modus operandi* par lequel la théorie décoloniale se distingue des *postcolonial studies*.

⁴ La critique de la radicalité décoloniale exposée ici ne prétend pas jeter le bébé avec l'eau du bain. Il y a une différence entre le projet de « décolonisation des méthodologies » (cf. Linda Tuhiwai 1999), que je partage entièrement, et les apories théoriques ici exposées, dont je propose une critique interne.

⁵ C'est par cette formule que Dipesh Chakrabarty clôt *Provincializing Europe* (trad. fr. 2009 : 376).

⁶ Rappelons seulement le dogme de « l'immaculée conception de la science » dénoncé par Bruno Latour, la démonstration faite par Claude Lévi-Strauss que la pensée sauvage est une pensée et que les sauvages ne sont pas ceux qu'on pense, les recherches de Clifford Geertz, la prise en compte par Augustin Berque de la pensée japonaise et chinoise du milieu comme riposte à l'aménagement technocratique de l'écoumène, et même l'emploi de la nation d'épistémocide dès les années 70 par Jacques Grinevald (1975 : 31-97), bien avant que Boaventura De Sousa Santos s'en saisisse (Boaventura De Sousa Santos 2014) et la propage à son compte.

La théorie décoloniale considère le concept de totalité d'une part comme une illusion, la marque d'une fausse conscience et d'une vision dominante et eurocentrée qui s'enracine dans une épistémologie cartésienne et culmine dans l'arrogance hégélienne de l'écrasement de tout ce qui ne relève pas du mouvement de l'esprit dans l'histoire⁷, et, d'autre part, comme un fait historique dont il est possible de nommer avec précision le point de départ et le point d'arrivée. Au départ – à la fois dans sa dimension systémique et dans sa dimension temporelle, historique –, la totalité mondiale est clairement identifiée comme issue d'un « point zéro » de partage de pouvoir/savoir. Pour Walter Dignolo tout empire instaure un absolu, un « zero point epistemology »⁸, et il précise bien qu'il s'agit d'un fondement sans fondement⁹, ajoutant que ce fond sans fond est l'*instrument de mesure* de la différence : « The zero point serves as the measuring stick to creating the epistemic colonial difference and the epistemic imperial difference » (Dignolo 2011 :161). Le traité de Tordesillas, repère historique datable (1494) de ce « zero point » et nom propre de ce concept¹⁰, inaugure une partition coloniale et épistémique du monde, dont tout le reste découle ensuite historiquement de manière inexorable et qui serait le point de départ absolu de l'expansion d'un pouvoir/savoir colonial.

S'il est historiquement juste de rappeler dans ce contexte que l'empire romain catholique recouvrait alors par cet acte arbitraire et fondateur les mouvements culturels de translation les plus puissants, allant de l'antiquité grecque au monde arabo-islamique, pour y substituer ce nouvel ordre mondial,¹¹ il reste encore à démontrer que cet ordre serait jamais parvenu à éli-

miner radicalement toute diversité et que cette domination « épistémique » (c'est-à-dire imposant au monde un ordre politique et idéologique, allant progressivement du théologique au techno-scientifique) ait jamais existé dans sa prétention à la totalité *ailleurs que dans l'imaginaire du pouvoir*. Et si ce n'est pas le cas, comme tend à le démontrer de plus en plus la reconstitution patiente et précise des archives et traces de l'histoire de la mondialisation de l'époque moderne à partir de perspectives d'outre-Occident sciemment occultées ainsi que les approches anthropologiques les plus récentes de la complexité et de la vitalité transculturelle mondiale masquée par cet acte fondateur autant réel qu'imaginaire, alors il est légitime de se demander si la radicalité de la thèse, essentialiste malgré elle, n'est pas elle-même insufflée par cette illusion de toute-puissance occidentale, voire même si elle ne serait pas son avatar extrême, fût-ce sous le signe d'un renversement radical.¹²

C'est en effet tenir pour négligeable les ripostes d'Outre Occident répondant à cette épistémologie dominante en retournant contre elle ses propres armes, mais pour en tirer justement des conclusions que le mode de pensée colonial – pas plus que son retournement décolonial ne peuvent dialectiser. Un des exemples les plus achevés, à côté de la pensée d'Edouard Glissant, me semble être la réponse ironique donnée à l'eurocentrisme dialectique par Takeuchi Yoshimi selon qui la résistance de l'Orient à l'Occident est un moment de l'histoire par laquelle l'Europe se fait en tant

⁷ Cf. entre autres Dussel (2008) : 155-197.

⁸ W. Dignolo, in Lionnet Françoise / Shu Mei shi (2011 : 161).

⁹ « It is grounding without grounding » (Lionnet/Shu Mei shi : 161).

¹⁰ Un nom propre n'est pas un concept, mais il peut en effet le devenir, et il le devient souvent lorsqu'il devient le nom propre de l'injustice ou de l'innommable de la violence, comme par exemple « Auschwitz » et plus généralement en cas de différend majeur, au sens que Jean-François Lyotard donnait au mot de « différend » (Lyotard 1983 : 9).

¹¹ « Latin absorbed and recast knowledges that were either translated from Greek to Arabic or cast in the Arabic-Islamic tradition » (Dignolo 2011, 80).

¹² Pour une rectification des déformations dues à l'appréhension européenne des réalités asiatiques elles-mêmes relayées par une historiographie encore plus déformante, on consultera en ce qui concerne les pays de la Sonde le remarquable travail fait sur la base d'un patient travail d'archives hollandaises, portugaises et javanaises par Romain Bertrand (2011). En ce qui concerne l'importance du rôle des Jésuites dans la constitution d'un orientalisme asiatique ensuite largement recouvert par d'autres aires culturelles, voir Claudia von Collani (2012) ainsi qu'Antonella Romano (2016). Et pour ce qui est d'un démenti à apporter à la thèse d'un ordre mondial épistémique européen triomphant, les ripostes existent depuis bien longtemps : au XIXe siècle déjà celle de Kang Yu Wei, « le Rousseau chinois », le mouvement égypto-libanais de la Nahda ; et, depuis les années 70 les ouvrages de Malik Bennabi (cf. *The Question of Culture*, Kuala Lumpur, 2003) et *La question des idées dans le monde musulman*, (1970, rééd. Dar Al Bouraq, 2006), Takeuchi Yoshimi, Edouard Glissant, etc.

que mouvement historique hégémonique, ce qui implique (merveilleux renversement de la pensée dialectique eurocentrée) que L'Europe tout comme l'Orient ne peuvent se réaliser autrement que par cette résistance. Takeuchi Yoshimi en donne la démonstration en quelques lignes d'une remarquable lucidité :

[...]c'est à travers une résistance que toute conscience naît. Que A existe implique que A exclut non-A. L'invasion de l'Orient par l'Europe ne peut être un événement unilatéral. Il n'y a de mouvement que si l'on transforme l'autre en même temps que l'on se transforme soi-même. Ce mouvement a une amplitude et c'est pour cette raison qu'il est perçu comme tel, mais ce n'est pas un flux, il n'est pas une continuité. Le mouvement est médiatisé par la résistance. Ou encore il est perçu à travers la résistance. C'est celle-ci qui le rend possible, et elle est par conséquent le moment qui donne sa consistance à l'Histoire.¹³

Postuler un ordre épistémique mondial est une chose largement partagée. Il existe un large consensus sur le fait que le système-monde comme produit du capitalisme avancé repose sur une homogénéité techno-scientifique destructrice, avec pour conséquence les questions cruciales de migration de masse, la destruction des écosystèmes, l'arasement des langues et des différences, l'unicité d'une idéologie managériale dont la langue unique est le globish et dont les pratiques aboutissent à totaliser planétairement une seule idéologie – une unique mégapole (Lyotard), un « empire » (Negri/Hardt), une « économie-monde » (Wallerstein)¹⁴. Plus que jamais la réflexion sur les méthodes de pensée à construire pour analyser la relation global/local dans toutes ses manifestations prend planétairement la tournure d'une nouvelle 'cause commune'.

Dans son stade actuel, la totalité originaires supposée est conçue par le discours postcolonial et dé-colonial comme l'expansion planétaire d'une configuration de pouvoir/savoir « régionale » (en l'occurrence occidentale). Boaventura de Souza Santos la définit explicitement comme étant « un procès par lequel une entité ou con-

dition locale parvient à étendre son emprise sur le globe et, une fois arrivée à ses fins, développe la capacité à désigner une entité ou une condition sociale rivale comme locale ».¹⁵ La théorie décoloniale a l'ambition de donner la parole à ce que cette totalité exclut, c'est-à-dire cet immense dehors que l'empire réduit au silence. Par cela elle se pose en champion et protecteur de la diversité mondiale de tous les savoirs effacés, disqualifiés par la suprématie autant raciale qu'épistémique des modes de vie et de pensée occidentaux.

Il ne s'agit pas de dénigrer la portée critique, rebelle et à bien des égards politiquement pertinente, de l'accusation, mais d'en exposer l'aporie. Prises une à une, les multiples conséquences et descriptions que l'impetus rebelle décolonial aborde peuvent et doivent faire l'objet justement d'une « négociation ». Entendons ici le terme en un sens critique, dynamique, et non en un sens commercial. Il ne s'agit pas de faire le procès de la théorie décoloniale au nom de l'on ne saurait quelle vérité critique supérieure, mais d'en déployer la logique immanente.

L'aporie insurpassable de la théorie postcoloniale réside dans sa prétention à radicaliser ce que tout discours anthropologique non hégémonique se donne comme but, c'est-à-dire la relativisation de toute universalité à prétention hégémonique, en se situant *en dehors* du discours savant, *du côté des* savoirs subalternes, minorisés ou écrasés. En se réclamant de Waman Puma de Ayala, de Gandhi, de José Carlos Mariátegui, d'Amílcar Cabral, d'Aimé Césaire ou de Frantz Fanon, le projet décolonial invoque une voix « du dehors », son radicalisme étant l'empreinte que cette extériorité vient imposer au discours. Quand Michel Foucault exposait dans *L'histoire de la folie à l'âge classique* le développement d'un système d'exclusion aboutissant à constituer une culture à partir d'une extériorité refoulée et renfermée - la 'folie' -, le discours assumait son propre paradoxe épistémique :

¹⁵ « Aquí está mi definición de globalización: es un proceso por el cual una entidad o condición local tiene éxito en extender su alcance sobre el globo y, al lograrlo, desarrolla la capacidad para designar una entidad o condición social rival como local » (Boaventura de Sousa Santos, <http://www.uba.ar/archivos>).

¹³ Takeuchi Yoshimi (1948) in Allieux (1996 : 150-151).

¹⁴ Citons entre autres (mais la liste pourrait et devrait être très longue) Lyotard (1988) ; Negri / Hardt / Canal (2004) ; Virilio, Depardon et alii (2000) ; Wallerstein (2004).

dire que « la folie n'existe pas » (qu'elle n'est que la dispersion discursive générée par un ordre clos et une pratique d'enfermement) et devoir en écrire l'histoire était un seul et même geste.¹⁶ Or, malgré la prétention du radicalisme décolonial à subvertir l'ordre du discours académique, le déroulement des arguments, le respect des règles de référence les plus strictement académiques et le consensus théorique à prétention englobante ne cessent de le préserver de l'exclusion à laquelle le condamnerait l'irrespect de ces règles. Alors qu'il se conçoit comme héritier de la théorie critique, il n'est donc pas soumis lui-même à la tension de pensée et de langage que la position critique requiert. Ces voix du dehors pour lesquelles la théorie coloniale prend parti sont donc à la fois un déictique, un référent et le cœur du message. C'est *en leur nom* que le discours se déploie, elles en sont *l'objet*, et sans elles il serait sans substance. Mais, mis à part le fait que leur la parole leur est parfois donnée,¹⁷ leur statut est celui d'une *extériorité souffrante à rédimier*, la théorie étant alors en quelque sorte le stade préparatoire d'une évolution qu'il s'agit d'accélérer par la théorie.

Les théories décoloniales —qui reprennent à leur compte tout en les radicalisant les *subaltern studies*— présentent une aporie insurpassable. Dans un cas comme dans l'autre, il serait non seulement difficile, mais même dénué de sens de vouloir démêler ce qui distingue le discours académique du discours militant. S'agit-il d'un discours académique politiquement subversif dont le destinataire sont les « damnés de la terre » en tant qu'ils sont par définition exclus du savoir/pouvoir occidental ? Telle est la prétention affichée. Mais comment les Damnés pourraient-ils l'entendre ? Et peut-on fonder *en théorie* une *révolte* contre l'injustice (que l'auteur de ces lignes considère lui aussi comme aussi urgente et légitime), sans que la transmutation de la révolte en force théorique n'en bouleverse la langue ou n'en acère les arguments ? La dernière position 'avantgardiste' à avoir pour un temps occupé et *défendu* cette position fut le

groupe *Tel Quel* et sa « Théorie d'ensemble ».¹⁸ C'était, il est vrai, en 1968.

On constatera la parfaite homogénéité et le jeu de renvoi toujours maîtrisé des divers discours décoloniaux, qui n'hésitent pas à invoquer la théorie critique de l'école de Francfort comme référence à exporter hors du contexte européen (tout comme les *postcolonial studies* ont si souvent eu comme toile de fond la fameuse *French Theory*). Ainsi Walter Mignolo :

What should 'critical theory' aim to be when *Les damnés de la terre* are brought into the picture, next to Horkheimer's proletarians or today's translation of the proletariat, such as the multitudes? What transformations are needed in the 'critical theory' project if gender, race, and nature were to be incorporated into its conceptual and political framework? Finally, how can 'critical theory' be subsumed into the project of modernity/coloniality and decolonization? Or would this subsumption perhaps suggest the need to abandon the twentieth century formulations of a critical theory project? Or would it suggest the exhaustion of the 'project of the modernity?'¹⁹

Notons bien la nature purement rhétorique des trois dernières questions, puisque la réponse méthodologique est donnée antérieurement. La perspective décoloniale, en se réclamant doublement du point de vue des « damnés de la terre » et d'une filiation renvoyant à la théorie critique, se présente en fait toujours comme une théorie *extensive*. Pour pouvoir *prendre en compte* les damnés de la terre, il faut *les insérer dans le cadre, les faire apparaître dans la théorie* comme tableau complet, renvoyant à une évolution dont il est le discours final de vérité. Corrélativement, en insérant les *Damnés* dans le cadre, on aboutit à sa *dilatation* : désormais ils seront visibles, nommés, présents, pleinement intégrés de par cette extension du cadrage critique.

En revanche, on ne trouvera pas trace dans le discours décolonial de cet *inconfort et de cette tension de la pensée* confrontée à la négativité qu'elle englobe et qui la force à changer de régime de langage. Ni Horkheimer ni surtout Adorno n'auraient fait preuve d'autant

¹⁶ Foucault 1961 : I-V, repris dans Foucault 1994, « texte n° 4 ».

¹⁷ C'est par exemple le cas quand Walter Mignolo évoque dans « Delinking » (Mignolo 2010 : 303-368) le travail de Gloria Anzaldúa (Anzaldúa, 1987).

¹⁸ *Tel Quel* (1968).

¹⁹ W. Mignolo, « Delinking » (Mignolo 2010 : 304-305)

de candeur. Chez Adorno, le projet de théorie critique est inséparable d'une extrême tension de la pensée et de l'écriture, fort loin des arguments bien rodés, bien huilés des discours décoloniaux. Et ceux qui aujourd'hui portent encore très haut au cœur même de l'Europe l'exigence de déconstruction théorique héritée de la théorie critique n'ont justement pas abandonné le travail micrologique et la subversion des modalités de présentation de la critique et de la pensée.²⁰ Sauf à dévaluer de l'intérieur le sens du mot critique, on risque bien de rater cette synthèse qui est pourtant l'objectif du projet décolonial, à savoir le maintien d'une exigence théorique et critique *d'une part* et le souci de donner toute la place qui leur revient aux damnés de la terre *d'autre part*.

Le discours décolonial, dans ce confort théorique qui le caractérise, se trouve très inconfortablement placé entre, d'une part, les grandes théories actuelles sur l'état du capitalisme mondial (par exemple les travaux de Wallerstein, Randall Collins, Michael Mann Antonio Negri, ou Etienne Balibar)²¹ et, d'autre part, l'absence de réflexion poussée sur ce que peut vouloir dire le concept central de 'totalité', au moment même où l'on use de ce terme avec la prétention de *désigner* par là une totalité coloniale mondiale fondée sur un ordre à la fois politique, social, culturel et racial. On ne peut pourtant considérer comme chose acquise que ce mot suffise par on ne sait quelle magie à *présenter* un objet de pensée qui puisse avoir quelque prétention à rendre compte de la monstrueuse réalité que l'on est en train de désigner.

L'argument d'Anibal Quijano selon lequel il y aurait d'autres manières de penser cette totalité (par exemple en bengali, en arabe, en russe, en mandarin), mais que notre « growing imperial concept of totality » marginalise et rend inaudible toute autre conception du Tout,²² soulève une question décisive qui ne relève plus, elle, du système d'oppositions raciales, sociales et culturelles au cœur du discours décolonial. C'est ici que se pose

justement la question de la traduction. Si l'imposition au monde d'une langue ou de quelques-unes en tant que véhicules d'un système de domination impériale techno-scientifique et managérial à prétention globale —et a fortiori l'impact que nous ressentons dans le plus concret de nos vies des conséquences de décisions qui n'appartiennent à personne mais sont l'œuvre de purs algorithmes— sont par définition, ne serait-ce que pour une raison d'échelle, non négociables, la question de la traduction, elle, ne réplique pas cette structure.

Dans le premier cas, le maillage ne cesse de se resserrer et nous sommes déjà pour ainsi dire tous (dominants ou dominés, situés au cœur de l'empire, à sa périphérie, ou dans son extériorité innommable), selon les mots de Paul Virilio, « devant le mur du temps ».²³ Dans le second cas, c'est l'inverse : qu'il y ait de l'intraduisible ne signifie pas que la traduction soit impossible (absolument « non-négociable »), mais c'est au contraire ce sans quoi elle n'aurait aucun sens — à la fois ce qui la rend impossible et d'autre part ce qui la rend possible. Le battement qu'il y a ici entre le possible et l'impossible est tout autre chose que le non-négociable de la domination impériale.

En ce qui concerne le battement de la traduction entre possible et impossible, sans lequel aucune « négociation » ne sera pensable dans une perspective *trans-culturelle*, sauf à ne pas vouloir penser ce que ce qui se-passe-dans-le-passage (la trans-) exige de la langue, Abdelfattah Kilito en a donné à penser le modèle de manière remarquablement condensée. Dans *Tu ne parleras pas ma langue*, il évoque en effet un passage du *Livre de la clarté* (باتكلا نايبل اني يبتل او), l'éloge que fait Al-Jahiz d'un prédicateur du nom d'Abû 'Ali-al-Uswâry, lequel avait pour coutume de s'adresser dans ses commentaires du Coran en même temps à des Arabes et des Persans. Kilito se pose la question de la langue dans laquelle Al Uswâry faisait ce commentaire. Etait-ce en arabe ou en persan ? Question que l'on pourrait traduire ainsi : s'il y a une singularité pour toute langue en tant que véhicule de culture et si toute langue et toute

²⁰ Je pense ici tout particulièrement à l'œuvre considérable et encore trop peu connue d'Alexander Kluge. Voir sur ce point mon article dans la revue en ligne *textimage* (Dubost 2016).

²¹ Voir Balibar/Wallerstein(1988) et Balibar (2010) .

²² Cité par W. Mignolo, « Delinking » (2010 : 305).

²³ «Le moment de l'inertie du lien en temps réel domine et succède ou succèdera demain à l'inertie du lieu, de l'espace réel, bouleversant avec la sédentarité l'ordre de la cité et de la géopolitique» (Virilio 2015)

culture est frappée d'intraduisible, où serait le passage ? Kilito trouve la réponse dans un récit qu'Al Jahiz fait dans le même l'ouvrage d'un autre prédicateur, un certain Mussa Ibn-Sayyar Al-Uswârî, dont il dit :

C'était une des merveilles du monde, et son éloquence en persi égalait son éloquence en arabe ; il siégeait à son célèbre conseil, et les Arabes s'asseyaient à sa droite et les Persans à sa gauche ; il lisait le verset du Coran et l'expliquait aux Arabes en arabe, puis se tournait vers les Persans et le leur expliquait en persi, et on ne sait dans quelle langue il était le plus éloquent.²⁴

Le traducteur n'est donc pas seulement à la *charnière* de deux langues et de deux cultures, par ailleurs en l'occurrence en position de concurrence entre elles,²⁵ il *est* tout simplement la charnière qui se situe *entre* deux langues, et ce au sens proprement concret et corporel du terme : « Parler signifiait se tourner, avec ce que cela implique de signes liés aux deux côtés, aux deux mains, aux deux positions », ajoute Kilito, qui conclut en disant que le bilingue « remue en permanence », qu'il ne cesse de se tourner d'un côté puis de l'autre et qu'il a « deux visages ». ²⁶ Remarquable raccourci, remarquable modèle, tout aussi parlant en tant que parabole que comme paralogie, qui aurait pu dormir encore longtemps dans les immenses archives arabo-islamiques et ne se serait jamais retrouvé justement à la charnière d'un temps, d'une culture et d'un tout nouveau contexte si Kilito ne l'avait arraché à son contexte pour en dégager son étonnante modernité. Voilà une structure qui est autant une structure qu'une non-structure . De même que Marcel Duchamp, qui voulait selon ses propres dires faire mentir la formule selon laquelle « une porte doit être ouverte ou fermée » avait dans son appartement de la rue Larrey en 1927 imaginé une porte qui ouvre ET ferme en même temps, reliant la salle de bain à son atelier, créant ainsi une structure/charnière à la mesure de son « ironie affirmative »,²⁷ Al Jahiz, poly-

graphe canonique de l'*adab*, donne à Abdelfattah Kilito l'occasion de réfuter toute conception non relationnelle de la traduction. Traduire n'est pas transporter, comme nous inciteraient à le penser quelques langues occidentales majeures (traducere, tradurre, traducir, translate, übertragen)²⁸ mais se situer dans l'inconfort d'un non-lieu d'entre les langues sans lequel le passage n'aurait pas lieu. En d'autres termes : en être le passage. Refondre en soi les mots, puis se tourner, se retourner de nouveau, être cette porte en même temps ouverte ET fermée, être non pas seulement au passage, mais le lieu-entre du passage.

« Négocier l'intraduisible » implique donc que celui qui est ainsi à la charnière et qui est la charnière appartient à une langue quand il la quitte et quitte cette langue quand il appartient à l'autre, ce double mouvement ouvert/fermé n'étant qu'un seul lieu, un non-lieu d'appartenance et de non-appartenance au moment du passage. Ce qui, en un certain sens, oblige à dépasser les crispations conceptuelles qui structurent le champ à la fois culturel et politique de notre « Zeitgeist » - appartenance/non-appartenance, identité/altérité, renfermement/communauté, empire/subalternes etc. Car la question politique et sociale devenue cruciale de nos appartenances multiples, est *aussi* la question de la traduction, laquelle est bien sûr un art infiniment complexe, inventif et patient, mais n'en implique pas moins un sentiment quasiment physique de ce que signifie le passage toujours risqué de la *trans*-. Tout comme l'automobiliste doit savoir « négocier un virage », le bon traducteur doit savoir « négocier » ce passage (et c'est toujours une question de vitesse – d'*energeia* dit Barbara Cassin²⁹) afin de rendre familier ce qu'il apporte à qui l'entend. Mais en même temps c'est une structure aus-

²⁴ Abdelfattah Kilito 2008 : 30. Cf. Al Jahiz (s.d. : 367).

²⁵ C'est la grande question de la supériorité affirmée ou contestée de la culture persane face à l'arabe, la šu'ūbiya.

²⁶ Kilito 2008 : 31.

²⁷ Ladite porte passe ensuite au statut d'œuvre d'art sous le nom de *Door : 11 rue Larrey*. Elle fut exposée pour la première fois en 1963 au musée de Pasadena.

²⁸ Ceci sans préjuger du bilan auquel aboutirait une enquête véritablement globale – et non globish – de la manière dont les langues pensent avec leurs mots l'idée de traduction, laquelle nous réserverait à coup sûr bien des surprises et autant de merveilles.

²⁹ Les traductions, comme les langues, sont des *energeia* plutôt que des *erga* [...] *Penergeia* sert d'opérateur pour articuler, de manière non dialectique, le singulier et le particulier dans le général et l'universel. C'est l'opérateur du relativisme, qui permet de compliquer l'universel » (Barbara Cassin, « L'énergie des intraduisibles. La traduction comme paradigme pour les sciences humaines » (Cassin 2014 : 19).

si paradoxale et paralogique que celle de l'hospitalité, dans laquelle la dé-subjectivation est nécessaire pour que l'acte d'hospitalité puisse exister. Tout hôte (celui qui reçoit comme celui qui est reçu) au moment où il reçoit, appartient à la Loi de l'hospitalité. Le hasard fait que la langue française contient justement la trace de cette structure paradoxale et du fait que sur ce 'terrain' de rencontre les figures se brouillent et dessaisissent chaque position. *Hospes* en latin, *hôte* en français, c'est celui qui donne ou reçoit l'hospitalité. Mais *hospes* (host, Gast, huésped, hospede) est formé sur *hostis*, ennemi, et il relève aussi du pouvoir : *hospes*, *despotes*.³⁰ Et ce « despote », l'invitant, est celui qui soumet à la Loi de l'hospitalité l'hôte, l'invité, dont il est à la fois le servant et le maître, ce que traduit en parabole vécue Edmond Jabès dans *Le livre de l'hospitalité*, évoquant le bédouin anonyme qui, après l'avoir sauvé d'une mort certaine lors d'une panne dans le désert du Sinäï, fait mine de ne pas le reconnaître lorsque celui-ci vient le remercier de son acte. C'est que pour ainsi dire, en tant qu'hôte, il était investi d'un pouvoir 'despotique' qui, une fois l'acte accompli, l'expulsait de la scène. En accueillant l'autre il se dessaisissait de soi, mais il le possédait pour ainsi dire, autant qu'il l'accueillait — seulement pour le temps de l'hospitalité, *transitoire* comme celui de la traduction.³¹

Traduction et hospitalité défont donc et ruinent même toute identité dans le temps du passage, mais, bien loin de confondre les rôles, elles les respectent. Inversement, toute fixation identitaire est inévitablement liée à un déficit de cosmopolitisme, s'il faut entendre par cosmopolitisme non pas le fait de désirer être partout chez soi (ce qui efface précisément la différence radicale entre le nomadisme choisi des nantis et le nomadisme contraint des damnés)³² mais au contraire le fait d'être sensible à la paralogie de la traduction comme porte ouverte/fermée. Le sujet cosmopolite, ainsi conçu, est

moins une capacité à sentir la diversité du monde que le *lieu-entre* - être-charnière.³³

La partition décoloniale du monde entre le monde des maîtres et celui des subalternes (pas de porte ouverte/fermée ici, mais bien au contraire une porte largement ouverte au monde des damnés, béant vers un dehors/dedans à la fois retenu au seuil du discours) suppose que la partition originale, historiquement datable au « zero point » de 1494, se serait déployée jusqu'à la figure achevée d'une totalité occidentale, l'histoire de ce déploiement n'étant dicible qu'a posteriori par la théorie. Ce faisant, non seulement elle reconduit l'épistémologie hégélienne de l'histoire occidentale et dominatrice qu'elle veut expulser, dans laquelle tout ne peut se penser qu'après coup et à la lecture des figures du développement qu'elle expose, mais elle repose aussi sur un postulat indémontrable, à savoir que la *figure* de cette totalité serait présentable.

Or c'est précisément dans cette illusion théorique que se manifeste le plus clairement le déficit de traduction sur lequel repose un tel discours théorique qui ne peut être audible qu'en une langue dominante. Il est urgent, autant sur le plan théorique que sur le plan politique, d'opposer à ce déficit de traduction l'effort considérable de ceux qui, bien avant l'émergence des discours post- et décoloniaux, ont fait eux-mêmes cet effort de traduction, parcourant les langues en nomades transculturels d'Est en Ouest et d'Ouest en Est, attentifs aux mouvements de greffe interculturelle qui agissent silencieusement au cœur de cette supposée totalité. Sur ce point, la trajectoire d'Augustin Berque est exemplaire en ce sens qu'elle transpose et tente d'universaliser ce qui a été au départ la refonte dans le cadre de la culture japonaise de questions surgies au cœur de la philosophie européenne, et en même temps de déporter la question sur d'autres

³⁰ Voir l'article *hôte* dans Rey (2012 tome 2 : 1647)
³¹ Cf. Dubost 2004 : 1379-1391 et Dubost/Gasquet 2013 : 91-104.
³² Dans le langage de Paul Virilio « nomadisme choisi » (celui que la techno-science nous offre) et « nomadisme contraint » (celui des masses de réfugiés fuyant un monde ravagé)
³³ C'est sur cette structure bifront que repose toute la logique fragmentaire et inachevée de l'Essai sur l'exotisme de Victor Segalen. C'est la même ambivalence que l'on retrouve chez Lafcadio Hearn, Fromentin, Etienne Dinet, chez Ismaïl Urbain et tant d'autres. Et c'est pourquoi Edward Saïd a dû rectifier et nuancer la thèse à la fois pertinente et insuffisante sur laquelle reposait *Orientalism* — dont justement la pensée coloniale est encore l'écho, mais un écho qui en amplifie la radicalité et en élimine toute nuance.

terrains épistémologiques.³⁴ Une telle chaîne de passages et d'aller-retours dépasse de loin l'idée bien réductrice de la traduction comme transport d'un lieu dans un autre. La revitalisation d'un monde autant formaté que déshumanisé par une épistémologie réductrice (avec tous les ravages qui l'accompagnent) ne peut pas se contenter de l'appel militant et radical d'une insertion de savoirs jusqu'alors exclus sur la scène de la théorie. Elle ne peut pas être seulement un mouvement d'insertion d'un dehors vers un centre de traitement théorique, elle ne peut-être que radicalement dés-orientée par sa propre multiplicité. Faute de quoi toute langue et culture exclue ou méprisée risque de rester autant au centre du sujet qu'inaudible, respectée et célébrée, mais dispersée à l'infini en autant de monades sans porte ni fenêtres et sans relation entre elles. Dans un monde pluriel, si tout lieu peut et doit pouvoir devenir un centre, il ne peut être respecté comme lieu que s'il est lui-même en tant que *totalité en relation*.³⁵ Dans un tel modèle archipélique,³⁶ traduire n'est pas transporter d'un lieu à l'autre, mais faire la navette d'île en île. Lafcadio Hearn en a traduit l'expérience en un texte d'une immense beauté.³⁷

Deleuze aimait à rappeler qu'il ne s'agit pas de dire « Vive le multiple ! », mais qu'il s'agit de situer la pensée en son milieu, là où les lignes de fuite sont les plus intenses. Le prix à payer pour cette éthique (car c'en est une aussi pour Deleuze mais en un sens à la fois profondément spinoziste et nietzschéen) est à coup sûr une perte de maîtrise du regard. Célébrer la « pluriversalité » ne suffit pas, car il faut encore arracher ce qu'il reste de pensée de l'Un à ce pluriel. Concevoir l'irreprésentable de cet-

te totalité qui n'est pas l'un du multiple (politiquement parlant : un sens à donner à des multitudes) exige que la pensée fasse définitivement le deuil de sa propre image conçue sur le mode du regard sur une scène, d'une *theoria*.

C'est pourquoi l'humanisme à venir ne sera ni unilingue ni babélien. Il ne pourra (re)commencer l'humain que par l'acceptation d'une totalité en négatif : il n'y a rien à voir de la figure imprésentable de ce Tout. Nous n'en sommes plus au monde des mappemondes. Il n'est plus possible de dessiner 'le' monde ou d'en assurer encore la « métrise » ainsi que le disait Paul Zumthor.³⁸ Il n'est plus possible de l'étaler, de le déployer, ni même de le *voir*. Il n'est plus possible, sauf abus de langage ou paresse de l'esprit, de dire *ce qu'il est*, ni même de dire *qu'il est*. Cette impossibilité s'accroît à chaque milliseconde. Et il ne suffit plus d'espérer ni même d'exiger qu'il devienne possible de donner une forme, un sens et une direction à ce chaos-monde. Mais il faut en dire dans la *plurilingue* de la Relation le 'Tout-Monde', ainsi que l'a fait Edouard Glissant.

La mondialisation/globalisation est un processus neutre, ni humain ni inhumain.³⁹ Le chaos des temps, des rythmes, des redistributions, recompositions, destitutions, destructions et créations, dont les vitesses et la multiplicité sont telles qu'aucun esprit ne peut les rassembler en soi, *multiplie* les mondes en même temps qu'elle en écrase toutes les différences. Si Jean-Luc Nancy pouvait écrire, un peu plus d'an avant le 11 septembre 2001, que dans cette situation tout à fait nouvelle que nous vivons désormais « le « donné » n'a plus de sens, et le « sens » paraît se réduire au donné, qui précisément est devenu non-sens »,⁴⁰ ce donné privé de sens est bel et bien notre chose commune et notre 'cause commune' comme il ne l'a jamais encore été. Plus que jamais

³⁴ Chez Watsuji Testsurō, Nishida Kitarō et l'école de Kyotō la pensée japonaise se reformule à partir du dialogue avec la philosophie occidentale, notamment de la phénoménologie et la problématique heideggerienne de l'être au monde. Reprenant cette appropriation japonaise de la pensée européenne, Augustin Berque tente en dégage une problématique pour laquelle la pensée du lieu est centrale. Il s'agit de surmonter la réduction de notre appartenance individuelle et culturelle au monde à la seule modélisation techno-scientifique de l'espace et à son aménagement technocratique.

³⁵ Cf. J.P. Dubost 2015 : 209-2017.

³⁶ Voir sur ce point Ottmar Ette, « L'Orient multiplié. Les Amériques entre Orient et Occident : perspectives trans-aréales » (Dubost/Gasquet 2015 : 183-20).

³⁷ Cf. Lafcadio Hearn (1890).

³⁸ *La mesure du monde* (Zumthor 1993).

³⁹ Dans « *Le temps aujourd'hui* » Jean-François Lyotard, faisant une analogie entre la grande monade leibnizienne et l'autonomisation de la sphère capital/technoscience, désigne comme « monade en expansion » l'avancée, pour lui inéluctable, d'une humanité qui sacrifie toute jouissance afin que l'accumulation de réserve de temps par le capital puisse de plus en plus être affectée à l'investissement dans la performance techno-scientifique (Lyotard, 1988 : 78-79).

⁴⁰ Cf. J.L. Nancy (2000).

son apparition/disparition nous est commune, mais plus que jamais aussi il devient impossible de désigner et définir cette chose ou cause commune comme chose, comme un *quod*. Seule la *trans-* de la traduction entre les mondes qu'il ne cesse de générer peut contribuer à répandre et partager leurs intraduisibles. C'est pourquoi la question de la pluralité des mondes⁴¹ et le dépassement de la notion-obstacle d'altérité, qui n'a de sens (comme les concepts d'*Orient*, de *debors* ou d'*extériorité*) qu'au singulier et dont le pluriel ruine le sens, et celle de la traduction sans fin des intraduisibles ne sont finalement qu'une seule et même question.

Références

- AFFERGAN, Francis (1997), *La pluralité des mondes. Vers une autre anthropologie*, Paris : Albin Michel.
- AL JAHIZ (s.d.), *كتابكنايبل و نيببتل* kitâb el bayân wa-l-tabyîn, (*Le livre de la clarté*), Beyrouth : Dâr al-Jîl.
- ANZALDUA, Gloria (1987), *Borderland/La Frontera : The New Mestiza*, San Francisco: Aunt Lute Books.
- BALIBAR, Etienne / WALLERSTEIN, Immanuel (1988), *Les identités ambiguës*, Paris : La Découverte.
- BALIBAR, Etienne (2010), *La proposition de l'égaliberté*, Paris : Puf.
- BENNABI, Malik (2003), *The Question of Culture*, Kuala Lumpur : Islamic Book Trust.
- BENNABI, Malik (1970 / 2006), *La question des idées dans le monde musulman*, Beyrouth : Dar Al Bouraq.
- BERQUE, Augustin (1987, 2009²), *Ecumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris : Belin.
- BERTRAND, Romain (2011), *L'histoire à parts égales. Récits d'une rencontre Orient-Occident (XVIe-XVIIe siècles)*, Paris : Seuil.
- CASSIN, Barbara dir. (2014), *Philosopher en langues. Les intraduisibles en traduction*, Paris : Editions rue d'Ulm.
- DE SOUSA SANTOS, Boaventura (2014), *Epistemologies of the South. Justice against Epistemicide*, Boulder/London: Paradigm Publishers.
- DE SOUSA SANTOS, Boaventura, « Hacia una concepcion multicultural de los derechos humanos » trad. Libardo José Ariza. (http://www.uba.ar/archivos_ddhh/image/Sousa%20-%20Concepci%C3%B3n%20multicultural%20de%20DDHH.pdf), consulté le 23.10.2016.
- CHAKRABARTY, Dipesh (2009), *Provincialiser l'Europe, (Provincialize Europe)*, trad. fr., Paris : Editions Amsterdam.
- DUBOST, Jean-Pierre (2004), *Edmond Jabès. L'hospitalité, figure ultime et notion testamentaire*, in Montandon, Alain éd., *Le livre de l'hospitalité. Accueil de l'étranger dans l'histoire et les cultures*, Paris : Editions Bayard.
- DUBOST, Jean-Pierre, « Orient et Occident : relations, hospitalité, désorientation » (Adonis, Jabès, Glissant, Pamuk), in Dubost/Gasquet éd. (2013), *Les Orient désorientés. Déconstruire l'orientalisme*, Paris : Kimé.
- DUBOST, Jean-Pierre, « Pluraliser les orientalismes dans une planète décentrée », in Dubost/Gasquet éd. (2015) *Orientalismos europeos e intercambios culturais y literarios entre América Latina y Oriente : divergencias y afinidades. / Orientalismes européens et échanges culturels entre l'Amérique Latine et l'Orient : divergences et affinités, Al Irfan/ نافرغلا* n° 1, IEHL, Rabat .
- DUBOST, Jean-Pierre (2016), « Alexander Kluge : démonter et remonter le *textimage* de l'histoire ». http://revue-textimage.com/conferencier/06_montage_demontage_remontage/dubost1.html
- DUSSEL, Enrique (2008), «Meditaciones anti-cartesianas. Sobre el origen del anti-discurso filosófico de la Modernidad», *Tabula rasa*, n°9, <http://www.revista-tabularasa.org/numero-9.php>
- ETTE, Ottmar, « L'Orient multiplié. Les Amériques entre Orient et Occident : perspectives trans-aréales » (in Dubost/Gasquet 2015 : 183-205).
- FOUCAULT, Michel (1961), « Folie et déraison », in *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris : Plon, repris dans (1994), *Dits. Ecrits, 1954-1975*, Paris : Gallimard/Quarto.
- GRINEVALD, Jacques (1975), « Science et développement : esquisse d'une approche socio-épistémologique », in *La Pluralité des Mondes. Théories et pratiques du développement*, Paris : P.U.F.

⁴¹ Cf. F. Affergan (1997).

- HEARN, Lafcadio (1890), *Two Years in the French West Indies*, New York : Harper & Brothers publishers.
- KILITO, Abdelfattah (2008), *Tu ne parleras pas ma langue* (نل مللكتت يتغل). Essai traduit de l'arabe (Maroc) par Francis Gouin, Arles : Actes Sud.
- KLUGE, Alexander / NEGTE, Oskar (1981), *Geschichte und Eigensinn* (Histoire et entêtement), Francfort sur le Main : Zweitausendeins; *Der unterschätzte Mensch* (L'homme sous-estimé), 2000, Francfort sur le Main ; Zweitausendeins.
- KLUGE, Alexander (2016), *Chronique des sentiments* (Chronik der Gefühle), Paris : P.O.L.
- LIONNET, Françoise; SHU MEI SHI dir. (2011), *The creolization of theory*, Durham & London : Duke University Press.
- LYOTARD, Jean-François (1983), *Le différend*, Paris : Editions de Minuit.
- LYOTARD, Jean-François (1988), *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Paris : Galilée.
- MIGNOLO, Walter D. « Delinking », in Mignolo/ Escobar (2010), *Globalization and the decolonial Option*, Routledge.
- NANCY, Jean-Luc (2000), « Rien que le monde. Entretien avec Jean-Luc Nancy », revue *Vacarme* n° 11 www.vacarme.org/article442.html, article consulté le 31.06.2014.
- NEGRI, Antonio / HARDT, Michael / CANAL, Denis-Armand (2004), *Empire*, Paris : La Découverte.
- ROMANO, Antonella (2016), *Impressions de Chine : l'Europe et l'englobement du monde*, Paris : Fayard.
- REY, Alain dir. (2012), *Dictionnaire historique de la langue française*, tome 2, Paris : Le Robert.
- SMITH, Linda Tuhiwai (1999), *Decolonizing methodologies: Research and Indigenous Peoples*, London: Zed Books and New York: Saint Martin's Press.
- TAKEUCHI, Yoshimi (1948) « Modernité chinoise et modernité japonaise à la lumière de Lu Xun », trad. Patrick de Vos, in Allieux Y.M. (1996), *Cent ans de pensée au Japon*, tome 2, Arles : Editions Philippe Picquier.
- TEL QUEL (1968), *Théorie d'ensemble*, Paris : Le Seuil
- VON COLLANI, Claudia (2012), *Von Jesuiten, Kaisern und Kanonen*, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- VIRILIO, Paul / DEPARDON, Raymond et alii (2000), *Ailleurs commence ici*, Arles : Actes Sud/Fondation Cartier pour l'art contemporain.
- VIRILIO, Paul (2015), *Le mur du temps*, <https://www.youtube.com/watch?v=mnI-ukWm83c>.
- WALLERSTEIN, Immanuel (2004), *World-system analysis: an introduction*, Durham: Duke university press
- WESTPHAL, Bertrand (2011), *Le monde plausible. Espace, lieu, carte*, Paris : Minuit
- ZUMTHOR, Paul (1993), *La mesure du monde. Représentation de l'espace au Moyen Âge*, Paris : Seuil.

Wastes and wilds of the Third Text, a roving topos between Samuel Beckett's self-translations of *L'Innommable* and *The Unnamable*

Lily Robert-Foley

Reçu : 30.10.2016 – Accepté : 13.11.2016

Titre / Título / Titolo

Déchets et terres sauvages du troisième texte
Desechos y selvas del tercer texto
Rifiuti e terre selvagge del terzo text

Abstract / Résumé / Resumen / Riassunto

Using the theoretical tools of reflections on self-translation and the heritage of Deconstruction and Postcolonial thinking, this article strives to deform discourse surrounding a canonical author. It constructs a third text in-between the self-translation of Samuel Beckett's *The Unnamable* and *L'Innommable*. The third text is a performative space, where reading takes immediate form in its rewriting, its transformation. It creates new syntagms, figures, stories and themes in the transport routes shared by translation and metaphor. After a brief look at work on self-translation, specifically in Beckett, the article attempts to deconstruct theory with practice, reading (and thus rewriting) translations of the same, instances of self-allegory, and figures of displacement in time and space.

En utilisant les outils de réflexions sur l'auto-traduction et l'héritage de la déconstruction et de la pensée postcoloniale, le présent article vise à dé-former le discours qui entoure un auteur canonique. Il construit ainsi un tiers texte dans l'entre-deux de l'auto-traduction de *L'Innommable* et de *The Unnamable* de Samuel Beckett. Le tiers texte est un espace performatif dans lequel la lecture prend immédiatement forme dans sa réécriture, sa transformation. Il crée de nouveaux syntagmes, des figures, des histoires et des thèmes nouveaux sur les itinéraires de transport partagés par la traduction et la métaphore. Après un bref aperçu des travaux existants sur l'auto-traduction, en particulier chez Beckett, on tente de déconstruire la théorie par la pratique, en lisant (et donc en réécrivant) des traductions du même, des cas d'auto-allégorie et des figures de déplacement dans le temps et dans l'espace.

Utilizando los instrumentos para reflexionar sobre la autotraducción y la herencia de la deconstrucción y del pensamiento postcolonial, el presente

artículo busca de-formar el discurso que rodea a un autor canónico. De ese modo construye un tercer texto en el entre-dos de la autotraducción de *L'Innommable* y de *The Unnamable* que es un espacio performativo en el que la lectura toma inmediatamente forma en la reescritura, de transformación. Crea nuevos syntagmas, figuras, historia y temas nuevos sobre los itinerarios de transporte compartidos por la traducción y la metáfora. Tras un breve recorrido por los trabajos existentes sobre la autotraducción, en particular en Beckett, se intenta deconstruir la teoría por la práctica, leyendo (y, en consecuencia, reescribiendo) traducciones de lo mismo, casos de auto-allegoría y figuras de desplazamiento en el tiempo y en el espacio.

Utilizzando strumenti teorici di riflessione sull'auto-traduzione e l'eredità della decostruzione e del pensiero postcoloniale, l'articolo mira a de-formare il discorso intorno a un autore canonico. Costruisce un terzo testo tra l'autotraduzione di *L'innommable* e *The Unnamable* di Samuel Beckett. Il terzo testo è uno spazio performativo in cui la lettura diventa immediatamente riscrittura ed elaborazione. Crea nuovi syntagmi, figure, storie e nuovi temi sulle vie di comunicazione che la traduzione e la metafora compartono. Dopo una breve rassegna dei lavori esistenti sull'auto-traduzione, in particolare in Beckett, si tenta di smontare la teoria mediante la pratica, leggendo (e quindi riscrivendo) traduzioni dello stesso, casi di auto-allegoria e figure di spostamento nel tempo e nello spazio.

Keywords / mots-clés / palabras clave / parole chiave

Self-translation, deconstruction, Beckett, *L'innommable*, *The Unnamable*

Auto-traduction, deconstruction, Beckett, *L'innommable*, *The Unnamable*

Auto-traducción, decostrucción, Beckett, *L'innommable*, *The Unnamable*

Auto-traduzione, decostruzione, Beckett, *L'innommable*, *The Unnamable*

L'Innommable was written first in French and published in 1951. It was then self-translated into English, the authors' first language, as *The Unnamable* in 1953. The situation of the self-translated text, undecided between two creations, presents a host of questions about how one sets the boundaries for a work of literature and how to consider it in translation. Numerous scholars have situated self-translation in a problematic space of reading, where the original cannot be identified. This paper takes this work as a foundation upon which to build a practical, reading apparatus I call the third text. The third text is a creative, performative, perpetually self-renewing text emerging from the space between translations. It will be explored according to its deconstruction of sameness, the way it always makes an allegory of itself, and finally, according to problems locating the third text in time and space.

Self-translation challenges traditional notions in thinking about translation such as "original" and "copy", but also, as a consequence, demands a fresh take on the text as unity. Is the first text the original and the second the copy? Or is the first a draft and the second a revision? Or does the text hover somewhere else, in an in-between space, above, below or beyond the text itself? Is it, as Ngugi wa Thiongo has suggested, a back and forth movement between texts (Ngugi, 20)?

We know that the strict barrier between translation and other forms of writing more or less coincides with the advent of authorial property in Europe, the consolidation of national identity through the vector of language standardization (Hokenson and Munson 2007, Berman, 1998), and the beginning of colonial expansion (Bassnett and Trivedi 1999). And also that up through the Early Modern period, self-translation in no way carried the odour of exceptionalism that it does today—although as Rainier Grutman has remarked (2013: 65), this exceptionalism may be more indicative of a romanticizing discourse on the impossibility of translation than of any literary count. One out of thirteen Nobel prize winners are self-translators after all (Grutman 2013: 70).

Moreover, theorists of self-translation (Lopez-Lopez Gay, 2006; Tanquero, 2007), have relied on self-transla-

tion to desacralize authorial intention, or to raise questions of the speaking subject's split, mobile identity (Kellman, 2000, Evangelista 2013). Indeed, the difference between translation and self-translation poses the question of the linguistic nature of the subject, and by extension positions itself in a story of language and being. Is the subject who says both "I" and "je" the same? If so, is a subject beyond language implied? And if not, is a subject entirely constructed through language, a subject whose body contours are the personal pronoun? To ask what distinguishes self-translation from translation is to ask what distinguishes an author from a translator: a self from another, same from different. In this paper, I will stretch this problematic tautly until holes tear in its fabric (*textus*). Consider the axiomatic proposition: if, in self-translation, writer and translator are one, and in translation, reader and writer are one, could self-translation become a place where reader rewrites (self-)translation?

"Wastes and wilds": Beckett's self-translation

"I have nothing but wastes and wilds of self-translation before me for many miserable months to come", wrote Beckett in his April 30th, 1957 letter to Alan Schneider. Wastes and wilds are untranslatable landscapes, uncultivated, and indomitable, unruly zones within nation-states or beyond them, economical aporias. For Beckett, to self-translate was to travel through these lawless, unconquerable spaces. Can a reader (me) trespass there without leaving any footprints?

Maintaining that a reader does not rewrite a text to her liking as she reads it suggests that there is an essence to a text beyond what a reader chooses to do with it. It also poses a question of fidelity (as in translation), of remaining true to the author's initial intent. In self-translation, this very issue of fidelity meets its maker. According to Anthony Cordingly in his introduction to *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*, "Research to date has shown that self-translators bestow upon themselves liberties of which regular trans-

lators would never dream” (2013: 2). Is this because the self of the author is sacredly inscribed into her words?

This liberty is not so much at stake in Beckett’s self-translations of *L’Innommable/The Unnamable*, where (although this is not the case in most of his plays) he translates as a translator would. Faithfully, more or less. In so doing, he takes himself as his own other. This also sets him apart from most other self-translators, who see the activity of self-translation as an occasion to blur the lines between translation and rewriting (Ngugi wa Thiongo, Julie/an Green or Giuseppe Ungaretti for example). In spite of being probably the most well known of all self-translators, Beckett should therefore not be taken as exemplary of self-translation as a global activity. Rainier Grutman makes the same point regarding Beckett’s position in the global hierarchy of languages. Beckett (Grutman cites Alexandra Kroh) is an “aristocrat of bilingualism”, meaning that he translates between two well-established languages of global domination, as a matter of choice rather than necessity (as for example, a writer in exile, or a writer whose marginalized language prevents their work from being read would do). And while the degree to which Beckett’s Irishness might have played into his choice of French perhaps complicates the matter of situating his English on the top of a global language hierarchy—specifically in Beckett’s relationship to canons of literature in French and English (see Perloff 1987: 38; Hokenson 2013: 40) this is not our question here.

Beckett scholars will appreciate the logic of Beckett being both the example and the exception in self-translation studies. And it is for this reason that Beckett turns out to be an advantageous place to undertake a reflection in the form of a practical experiment, as in a sense this reading is not a reading *of* Beckett, but a reading *around* Beckett. It opens up a relatively unproblematic space for me to practice my own kind of infidelity—of reading as rewriting.

In the specific context of work on Beckett, monolingual models have often been assigned as guardians of outmoded, structural models of text, translation and the thinking subject, and are discarded in favour of post-structural approaches. Specifically, Chiara Monti-

ni (2007) positions Beckett’s self-translation as a space for troubling linguistic and signifying relationships, in particular with recourse to authorial logos. This may be likewise connected to Raymond Federman’s deployment of Beckett’s self-translation as a way to read translation as a gain instead of a loss (1993), and to other attempts to challenge the authority of the original in relation to Beckett’s work (Bousquet, 2006). Brian T. Fitch (1988) proposes alternative reading models at the problematic intersection of “text” and “work”, in which the uniting of the two texts is both necessary and impossible. Lori Chamberlain (1985: 20) suggests that self-translation demands us to reconsider textual binaries such as “original” and “binary”, and further, “difference” and “similarity”. In Sussan Bassnet’s article on self-translation (2013), she invites us to take a more Borgesian vision of text itself in which “the notion of an original [is] a fluid rather than a fixed concept” (19). She uses this reflection to read two poems by Beckett, each of which “lead[s] the reader in other directions” (23).

Following Bassnet’s Borgesian model, I take scholarship on Beckett’s self-translation as a metaphorical topos from which to fractal out beyond authorial logos, original or even inscribed meaning, to create new meanings, authored instead by a reader (yours truly).

The philological link between translation and metaphor is well known—that *metapherein* is one old word for translation, and the morphemic resonances of bringing or carrying over to the other side, are as striking as a gong. In modern Greek, “μεταφορικό μέσο” [metaforikó mèsò] means “mode of transport”, and I like to think of both translation and metaphor as kinds of Mass Transits. What would happen if, taking self-translation as a metaphor, as we so often do with translation, as indeed the “nature” of the word may compel us to do, we pushed this issue of fidelity to an nth, performative degree. Could this cross-engendering relationship between metaphor and translation produce a signifying activity that takes us to another place beyond the textual binaries that scholars of Beckett’s bilingualism have claimed self-translation puts into question? Into the “wastes and wilds of self-translation”?

Viral mèmes

Bassnett writes that “Borges would have loved the Internet” (16) for on the Internet, texts, and notions of originality gain fluid momentum, and become defined more by the richness of their transformation (their μεταφορικό μέσο, mode of transport) than their fixed unity. In a 2006 article on “The Performativity of Code”, Adrian MacKenzie claims that the practices of coding and programming have a performative dimension, insofar as it is circulation itself that *produces* meaning, rather than circulation merely transporting meaning from one place to another (or around in circles). He deploys Benjamin Lee and Edward LiPuma’s definition of performativity as a “self-reflexive use of reference that enacts the act that it represents” (2002:193).

Let’s take this now to my reading of Beckett’s self-translation. As the third text deconstructs theory with practice, it is better shown than told:

“Autre chose, mais dans le **même** ordre d’idées” (*L’Innomable*, 134)
 “Another thing but of a **different** order.” (*The Unnamable*, 367)

This example, taken from Beckett’s self-translation of *L’Innomable* and *The Unnamable* translates the same (*le même*) as different—or, since “original” text cannot be identified in a self-translation—different translates as the same (*le même*). This could be taken as a commentary on translation, or on a theory of language read through translation: that the same may only be articulated through difference, that there is difference at the heart of the same. We see that reading in the third text, there is a strong temptation to *metaphorize*, or to produce metadiscourse, to carry meanings beyond their source. This is perhaps because there already is no source. I call this impulse to perpetual transformation the third text’s *performativity*. There is yet another dimension to this performativity (and another and another but I will come to that), in that the same order (*le même ordre*) and the “different order” are actually in the same order, syntactically speaking. This is usually not the case of course for adjective-noun formulations in English

and in French. So they are same and different in form as well as content.

Rachel Galvin, in her article “Poetry is Theft” (2014) uses what she calls the logic of “*copia*” to refer to “playful procedures of recombination, copying, plagiarism” (21). She deploys the notion according to both senses of the Latin root: “reproduction, transcription” but also “plenty, abundant” as in “copious”. She uses it to refer to poetic formulations mostly, which use these strategies to both contaminate and hybridize but also upset hierarchies, such as the one anchoring “source” text to authorial propriety. For Galvin, this is a profoundly politicized way of poeticking. The emphasis again is placed on fluid movement, on perpetual transformation rather than absolute point of origin. She associates *copia* with the “cannibalistic logic” of De Campos and De Andrade (Glissant and Borges also play a role), and is therefore heavily imbricated with post-colonial thinking. It is also deeply connected with both translation and infidelity.

I would like to use Galvin’s notion of *copia* not as a writing strategy but as a reading strategy—although using it as a reading strategy immediately implicates the writing(-back) through which this reading strategy is expressed. Let’s apply this again to the example of sameness:

- 1) “ensemble” (21)
 “one and the **same** time” (299)
- 2) “**même** n’importe comment” (35)
 “even any old rubbish” (308)
- 3) “**même** si je le dis, et je ne le dirai pas” (64)
 “I won’t say it” (325)
- 4) “Ils parlent la **même** langue, la seule qu’ils m’aient apprise.” (83)
 “All solicit me in the **same** tongue, the only one they taught me.” (336-7)
- 5) Mais souvent ils parlent tous en **même** temps, ils disent tous en **même** temps la **même** chose précisément.” (116)
 “But often they all speak at once, they all say simultaneously the **same** thing exactly.” (356)
- 6) “la locomotion elle-**même**” (162)
 “locomotion **itself**” (384)

One could read this through a contrastive stylistics lens, noting that the French language's grammatical elasticity with the adverb and noun "*même*", opens out onto a lexical richness in the English. Indeed, a statistical analysis of word occurrences supports this claim: *L'Innommable* contains 204 uses of the word "*même*" compared to *The Unnamable's* mere 126 uses of the word "same."

However, the metaphor of self-translation and the logic of *copia* invite us to read this in yet another way, as performative language in the making, like Mireille Rosello's notion of performative encounters which she uses to work through the relationship between Algeria and France, wherein subject positions are created anew upon the encounter, rather than ontologically presupposing it: "A performative encounter must invent both the words for the thing and thing through the words" (2). In Rosello, a linguistic notion (Austin's performativity) is transmogrified to read cultural phenomena, as I will attempt to do when thinking about place later in this article.

In the above examples, the "same/*même*" is both fractured and splayed, bouncing back and forth across the texts like light reflected between hanging mirrors turning in a breeze: as "same" or "*même*" is translated as something different (or *différent*), it divides, prism-like, the internal coherence of the word in a single language, of the very concept of sameness, of a concept of sameness that adheres to a word. Perhaps the same sameness that makes a language (or a culture) cohere, defined by what it is not: a story that locates being, whole and preserved, before or after the word, or in the word. Instead, other stories are told in the "performative encounter" between "same" and "*même*" opening out into a rhizome of mobile, circulating differences:

In the first example, "one and the same time" is said, literally (performatively) all together "*ensemble*" in the French. In the second, "*même*" is "even" (not odd), lending it mathematical dimensions it might not have known it had. In the third, it is untranslated, or rather, it is translated that it is not translated: "I won't

say it" (read: I won't say "*même*", because it's not my language—but by not saying it, I say it, translate it). In the fourth, we see the fallout from the "same/*même*" leaking into all to what it applies, in this case, the "tongue", the "*langue*", the language. "*Langue*" here is not the "*même*", since it is both a body part and a language, a distinction that erupts in the space of the performative encounter in the third text (the differing effect of bi- or multi-lingual homophonies: homophonies that appear only when compared in translation). This mirrors metaphorically the problem of translating foreignness. "*Même*" and "same" do not have the "same" signifier, this is visible from the surface of the *graphè* or from the ring of the *phonè*, but this fourth example suggests that they may not "even" have the same signified. This "*même langue*" or the "same tongue", is it the "*même*" or the "same" as the one that surrounds it? the one in which it is written? The relationship of language to culture is written as that which "must invent both the words for the thing and the thing through the words."

In the fifth example, we see three different translations of "*même*", which remind us of the numerical inequivalence of the occurrences of "same" (126) and "*même*" (204). "*Même*" proliferates, either in number (three *mêmes* for one same) or in difference, in the variety of forms it may take ("at once", "simultaneously", "same"). Once again: to read is to copy, to transform and rewrite. This is the very impetus, the forward propulsion motion of the third text machine. In the final example (there are many more, indeed their reckless proliferation makes them incalculable), we see that this is taken back once again to our initial metaphor of the self, of self-translation, where "self" translates with "*même*" ("itself" and "elle-même"). Both the pronoun, and the self (*elle*) bend in the refracting beam of the third text. This means that the performative inclination likewise reapplies to the proposal that propelled it, and that any example read by the third text will also be an allegory for the notion of the third text *elle-même*.

The third text is an allegory of itself

“ce serait la **même** vase” (185)

“always the **same** vessel” (397)

If the third text always reads itself, taking its own creations as metacritical allegories for itself, this “*même vase*”/ “same vessel” is shattered into fragments revealing the debris of its own genealogy, its library, its ideological debts. This *vase/vessel* can be reread in the third text (stratigraphically, without deleting other meanings) as the archetypal vase of translation studies, whence the author of this article derives her reflections. I am of course talking about Benjamin’s *Gefäß* from the famous “Task of the Translator”, which already between our two languages breaks into at least three fragments: “vessel” in Harry Zohn’s translation (1968), “*amphore*” in Maurice Gandillac’s translation (1971) and “*vase*” in Antoine Berman’s (2008). I will now look at the performativity of the third text in relation to deconstructions of Benjamin’s essay.

“Ah comme je voudrais me découvrir une voix dans ce **concert**.” (102)

“Ah if I could only find a voice of my own, in all this **babble**.” (348)

The sonic approximation of babble to Babel in this example takes us to Jacques Derrida’s “Tours de Babel” in which the translation of *Babel* is performative. It acts out its untranslatability, which is the condition of its translatability (its untranslatability is what gets translated in the translation). It is also a kind of Ur-metaphor of the type that keeps time in much deconstructive work: a metaphor of metaphor itself. Using Gandillac’s translation, Derrida also locates this in the *amphore*, or as he calls it, the *métamphore*, or *métamétamphore*, a metaphor for translation, or even for translation as metaphor. In De Man’s reading “the German word for translation *übersetzen*, means metaphor.”

This locus where translation and metaphor make a hall of mirrors, also happens to be the site of the de-

construction of the sign. It is the spot where the figure alliance of concordance (“concert”) and non-concordance (“babel”) are sewn together, the joint in the disjoint. When in “concert”, everything assembles, similarities, sameness and equivalence is achieved. Thrown into relief in the third text, it connects and disconnects, as we saw with “same” and “*même*” with all the sounds falling apart: “babble”. This simultaneous coming together and falling apart is (perpetually) renewed in the figural gesture of the third text which is always replaying itself, always starting again, as metaphor of metaphor (which does and does not come together), and metaphor of translation (which does and does not come together), where translation is also a metaphor. In Homi Bhabha’s third space likewise, translation is a “motif or trope as Benjamin suggests for the activity of displacement within the linguistic sign.” (Bhabha: 1990). This third space is where the third text is situated and indeed takes its name: the incalculable site of the performativity of the linguistic—and cultural—sign in translation.

The third text creates new stories and new figures, neither in one text nor the other, but in their stereoscope. In many cases, the figure that emerges is none other than translation itself:

1) “à moins que les deux ne se **confondent**” (40)

“unless of course the two are one and the **same**” (311)

2) “la **confusion** d’identités” (72)

“the **confusions** of identities” (330)

3) “Mais je **confonds** le tour et alentour” (95)

“But what’s all this **confusion** now?” (343)

4) “il faut éviter la **confusion**, en attendant que tout se **confonde**” (123)

“**confusion** is better avoided, pending the great **confounding**” (360)

5) “se **confondre** avec sa victime” (123) “léger **désarroi**” (176)

“get **mixed up with** his victim” (360) “slight **confusion**” (392)

6) “que cela est **confus**, quelqu’un parle de **confusion**,” (195)

“what **confusion**, someone mentions confusion” (403)

The first example here brings us back to the “same” question. One translation of “*Babel*” as Derrida reminds us is “confusion”—if indeed Babel can be translated (but of course, the untranslatable is what we translate). “*Confondre*” is one translation of “confusion”, as we see in the third example, as well as another translation of “same” in the first example. Yet another translation of “confusion” is “*confusion*”, but also “*désarroi*”, “*confus*”—the polyvalence is confounding. The definition of the term confusion is knotted across its own figuration. It is a *mise en abyme*, in the sense that Paul De Man uses in his reading of Benjamin, “the text itself becomes an example of what it exemplifies” (26). *Mettre en abyme* is a recurring activity of the third text.

As any word in deconstruction, “confusion” is both a singularity and a multiplicity, a paradoxically lonely sign of its repetition. The tension that maintains this paradox resonates with a similar tension that De Man untangles in his reading of Benjamin, between *Wort* and *Sanz*, or grammar and meaning (1985: 29). This is another way of posing the question of poetics: that present material exists in paradox with absent meaning. Reading springs from this paradox. But let’s add the problem of translation (or in this case, self-translation). It is not a word or a meaning that we translate, but the phenomenon of resistance *between* singularity and multiplicity. And so the terms proliferate.

In the “confusion” example, likewise, the addition and subtraction model that we often find in translation rhetoric, is ejected in favour of a multiplication model, or, to go even farther, a model of bad or impossible math, the math of the supplement that “adds to without adding up” (Bhabha, 1994: 161). The third text favours incalculability over equivalence. Another example of this math of the supplement in the third text comes up when calculating the tension between singularity and multiplicity, between one and many. I cite Asja Szafraneic’s work on Beckett and Derrida here, for a formula on multiplicity:

Because repetitions across contexts are not identical repetitions, the repeated mark begins to differ from itself, becoming one of its many repetitions. Each of the latter can be taken as an example of the totality of the iterations of the mark. But

to be exemplary is to be both one of many and one standing for many-- and to stand for many is to be in possession of something that is common to many (i.e., it is equivalent to having acquired a certain generality). It is in this way that the singular acquires its claim to universality. (Szafraneic, 2007: 68)

What Szafraneic is describing here is the tension that exists in Derrida between the singularity of the mark, and the multiplicity of its iterability. In order to read or understand a text, there must be a play between these two. A text that is utterly singular, that does not bear the trace of repetition and the possibility of substitution, of translation—is incomprehensible. At the same time, a text that is overdetermined, too equivocal, standing for too many others, is not singular enough and also creates unreadability (why Joyce’s texts are often employed as the archetype of the untranslatable text in Derrida). To exemplify difference—to have meaning, and be readable—a mark or an utterance must be simultaneously singular and multiple, must be both one and representative of many. In this, an allegory of the self-translated text may be read:

“all sounds, there’s only one” (387)

“tous les bruits, il n’y en a qu’un, qu’un seul” (167)

How do we count the third text? This multiplicity of sounds, that make one, is repeated *again* in the third text—as though the third text sought to write its own iterability (and likewise its own universality) with a precarious repetition of its singularity across the two (versions of the) texts: this text that is one, two, and many all at once. Thus the paradox of singularity (only one) that is in fact three (*qu’un, qu’un seul*), in the third text incarnates both the paradox of the self-translated text and the condition of the third text. It’s the three, a faulty multiplication of two, that allows the expression of one. One splays across three, to make a multiplicity, one that is two and also three (only one), two that is one and also three (*qu’un, qu’un seul*), three that is also one (only one) and two (*qu’un, qu’un seul*), etc. This perpetual motion of constantly renewing allegorization creating new figures, is the third text’s performativity in full swing.

If the third text is always an allegory of itself, this kind of math also applies to the way we count and measure the texts. Non-contradiction, conclusion, definitive interpretation and fixed definitions are abandoned. In the third text, a unit of grammar (like a word or a phrase) or of rhetoric (like a metaphor, figure, trope) may very well mean two or many conflicting things all at once, or may add up to different sums, without one meaning or interpretation being privileged over another. Many accounts may coexist in a horizontal web, suspended between “right” and “wrong” readings. The reading, or the count proposed above is neither good nor bad, but something else entirely. Perversion of the text is not concomitant with its annihilation. The third text makes “intended mistakes” (Spivak, 2014 :35).

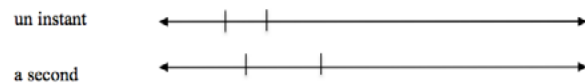
In work on the self-translation of Beckett, propositions resound to combine the two texts without erasing their difference. The difference here is that we apply this model not only to the text(s), but performatively to the theoretical apparatus employed to approach the text—to the practice of reading itself. Singularity and multiplicity are confused—a unique instance is taken as multiple, or a general meaning taken as a singular instance. *Wort* and *Sanx*, grammar and meaning, or even form and content, word and spirit, figurality and literality, language and discourse, may stand in one for the other (μεταφορικό μέσο). Form becomes metaphorical, taking on imaginative, figural meanings. Likewise, invisible meanings take on concrete form and act in the text as invented literal entities.

This doubled edged quality of metaphor in the third text, the jungling of form and content, becomes even more apparent when we tackle the rhetorical fields of time and space. We have attempted to count the third text, let’s now take a look at locating it, in time and space.

2. When is the third text?

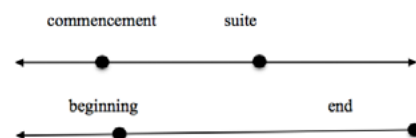
Linguistic material may be turned, in a poetics of language, into taking on metaphorical dimensions that are perhaps not “originally” inherent to it, similarly to

the way Bhabha treats translation in Benjamin as a trope. In both cases, translation functions as a metaphorical hinge in a theory that reads the sign as a place of difference. This theory or meaning of the word translation has a markedly temporal character, in particular as it is also a critique of the metaphysics of presence. Like the performance of the sign in Bhabha, it is always differed, splayed out across a time lapse, like jet lag, a temporal gap, in which presence exists in a “hither thither” time travel paradox with absence. This time disturbance manifested in the temporal displacement of the sign is performed quite visibly in the third text, for example when “*un instant*” (74) translates with “a second” (331). How can we measure this time that is both “*instant*” and “second”? Is it the same time, the same amount of time, starting and ending at the same points?



The incalculability of moments in the third text is thus part of the business of representing time: clocks, machines, stories, language. The sign (of time) has a timeline. Thinking about the sign then too has a timeline. Thinking about the sign, and thinking about time are confused in the third text, as form and content are. The sign becomes a time travel paradox within which the measure of time reveals itself to be differed, slippery like the performance of the mark. As in *Back to the Future* when Marty McFly plays “Johnny B. Good” and Marvin Berry calls Chuck Berry to have him hear the song: at what moment is the song composed and who is its author? (Wittenberg, 2013)

“j’avais eu un commencement et une suite” (78)
 “I had a beginning and an end.” (333)



The third text is a time travel machine. But to say “the third text is a time travel machine” is about as exact as saying “the third text tells a story”. The third text is not a machine like the one found in Wells’s *Time Machine*. Rather it more resembles the disorientation of time in a Dick novel or in *Thrice Upon a Time* by James Hogan, in which the main characters try to send each other messages across a deregulated time (Wittenberg, 2013). Here the individual storylines in the two texts find themselves disrupted by a narrative that crosses between them: “produire un discours sur la séparation des temps implique de se tenir au lieu de leur conjonction, qui est la forme” (Samoyault, 2004 : 16) (to produce a discourse on the separation of time implies to situate oneself at their conjunction, which is their form). The more evident the disjunct, the more evident the creation of the third appears. A complete story (“end”) gets confused with an incomplete one (“suite”—following).

“Autrefois» (74)

“Not so long ago” (331)

Here this conjunction/separation (divorce) of time and time, which is the performance of text and text, is the performance of the time travel machine in operation. As in a time travel narrative, we are often both “now” and “not now”, characters may have two contradictory presents, pasts or futures. However, this example, as useful as it is to help us to imagine the time lag that regulates the time of the third text, is at base, merely an allegory for the lag found in the “present” moment, or even, in presence itself, in the third text.

“d’ici là” (123)

“In the meantime” (360)

The third text disassociates literal meaning from figural meanings, reappropriates, decontextualizes, and recirculates metaphors between language and text. “*D’ici là*” taken up in this game may thus be read literally as, “from here to there”, a figure of distance: *d’ici là*, from point A to point B. “In the meantime” is an expression of the time between two moments. Here, space and time are fused or confused, jumbled together, as in a theory of relativity. Which leads to our final question:

3. Where is the third text?

The problem of self-translation also harbours troubles of place and displacement. Nearly all work on Beckett’s self-translation have in common the instinct to eschew a selection of one “definitive” version over the other. The question then arises, where do we locate the text in self-translation. Outside? Beyond? Elsewhere? Bousquet, Chamberlain, Federman and Fitch have all used the problem of self-translation to open onto a thinking of the text as located in an “in-between space”. As the third text gains in materiality, this in-betweenness becomes a practical, if not a logistical and political one. A “politics of in-betweenness” (Bassnett and Trivedi, 1999: 5) reveals the third text’s debt to post-colonial thinking, in Bhabha, Rosello and Galvin, but also in postcolonial translation (Bassnett and Trivedi 1999; Niranjana 1992; Suchet 2009)

To say that language is located somewhere, such as an in-between space, cannot help but bring up the notion that language takes place in a place, is tied to a territory, or even, a nation. It asks the question of where the third text is: at home or abroad? And where is “home”?

“ça n’a jamais été le mien, cette mer sous ma fenêtre” (187)

“none was ever mine, that sea under my window” (399)

In this example, we can situate our character in a specific place: by a window overlooking a sea. But what sea? In the third text, signifieds become signifiers, gain in materiality and so we may presume the very real existence of this sea—but which sea? Where is it located? The sea is given no name, the reader is dependent on the language to determine the place. This is something like the backwards story of the consolidation of the nation through the vector of language (Rafael 1998; Sakai: 2010), the yardstick of empire that says that French belongs to France, and English to England. But the character written into the third text—this strange multi-national or extra-national space, where does this entity live? This character is two, two bodies, four eyes, looking down from two windows onto the sea. Could this sea be the Channel?

“je me voulais moi, je voulais mon pays, je me voulais dans mon pays, un petit moment, je ne voulais pas mourir en étranger” (184) “parmi des étrangers, un étranger chez moi, au milieu d’envahisseurs.”

“I wanted myself, in my own land, for a brief space, I didn’t want to die a stranger in the midst of strangers, a stranger in my own midst, surrounded by invaders.” (396)

Here, the poles of home and abroad are placed into a relationship much like the ones shown in the time travel examples: both here and there. Like a post-national or an extra-national, the speaker has two homes, at least, existing in a contradictory state of national belonging. The third text’s debt to Bhabha and Rosello, and likewise to the theoretical apparatuses of post-colonial translation and a “politics of in-betweenness” (Bassnett and Trivedi 1999: 5) here comes into high resolution. Or to translate Katrin Lievois’ words, “We know that the hybrid character of the post-colonial text blurs the distinction established between own and foreign. The same is true for the self-translated text.” (“On sait que le caractère hybride du texte postcolonial brouille la distinction établie entre le propre et l’étranger. Il en est de même pour l’autotraduction.”) (2007, 235).

1) “Rue Brancion, drôle d’île.” (94)
“in the Rue Brancion, never heard of in my island **home**?” (343)

2) “rendu enfin” (120)
“**home** at last” (359)

3) “promenades sentimentales et solitaires” (162)
“jaunts and rambles, honeymoons at **home** and abroad and long solitary tramps in the rain” (384)

4) “je serais chez moi, je dirais comment c’est, chez moi” (187-88)
“I’d be **home**, I’d say what it’s like, in my **home**” (399)

5) “ma demeure” (190)
“my **home**” (401)

The roving, performative, linguistic sign, swiped from Beckett and transmogrified into a material fullness, winds up telling a story of a figure that has many meanings for

the word “home”. In these examples, the untranslatability of the word “home” is a creative force: the performative call of untranslatability to be translated again and anew. It also reads, metacritically, as a critique of origins in language, discourse *and* place. The third text is never quite at home to itself, always an “*étranger*” (foreigner and stranger), negotiating problematic or even paradoxical states of national belonging. One such model for the third text’s roving subject is Didier Coste’s “experimental cosmopolitans” who “do not treat any text as an authentic original of another, they build possible hometownness into each version and take care of its irreducible difference.” (6) In Coste’s sculpting of this figure (exemplified in Beckett, Djelal Kadir, Ulysses, the Wandering Jew), he relates this to the oscillating poles of translatability and untranslatability, on the one hand an impermeable sacredness of a singular form, on the other a totalized transparency of meaning in spite of multiplicities. However, as any translator—or anyone “living in translation” (Conley 2010)—knows, translation is “limited, difficult, hesitant, successive, delayed, insufficient and excessive” (Coste 2016: 4).

I would like to end by insisting again on the experimental nature of this reading practice I’ve been calling the third text. As it is an attempt to try something new, it might for that reason fail to enter into agreement with certain criteria of validity. On the other hand, the strategies of “writing back” that are the inspiration for this experiment, may at times pose a threat to criteria of validity: to the location of authority, to how the liaisons between representations and the real get established or judged, and by whom, between what is valued as “correct” or “incorrect” or “good” or “bad”. Most importantly, in this spirit, the third text model is an attempt, perhaps even a utopic dream, following a romantic and capitalist hunger, to seek out something new. On the same token however, it is not an injunction to abandon other models in favour of this one. What can we do with texts such as *The Unnamable/L’Innommable*, whose aura too often eclipses the intervention of other voices? We can haunt them, rewrite them, appropriate them, copy and eat them, jumble them together and misread them, and by so doing perhaps enter some newness into the world.

References

- BASNETT, Susan (2013). "The self-translator as rewriter". In Anthony Cordingly, dir. *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*. London: Bloomsbury, 13-26.
- BASNETT, Susan and TRIVEDI, Harish (1999). *Post-colonial Translation*, London & New York: Routledge.
- BECKETT, Samuel (1951). *L'Innommable*, Paris: Les Editions de Minuit.
- BECKETT, Samuel (1955). *Three Novels by Samuel Beckett : Molloy, Malone Dies, The Unnamable*. New York: Grove Press.
- BENJAMIN, Walter (1963). "Die Aufgabe des Übersetzers" in *Das Problem des Übersetzens* (Stuttgart, Henry Groverts Verlag, 1963), 182-95. French translation: GANDILLAC, Maurice de (1971): *Mythes et violence*. Paris: Denoël, 261-75. English translation: ZOHN, Harry (2007): *Illuminations*. New York: Schocken books, 62-82.
- BERMAN, Walter (2008). *L'Age de la Traduction: La tâche du traducteur de Walter Benjamin, un commentaire*, Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes.
- BERMAN, Walter (1988). "De la translation à la traduction", *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, vol. 1, n° 1, p. 23-40.
- BHABHA, Homi K. (1994). *The Location of Culture*. New York: Routledge.
- BHABHA, Homi K. et Jonathan RUTHERFORD (1990). "The Third Space", interview with Homi K. Bhabha. In Jonathan RUTHERFORD, dir. *Identity: Community, Culture, Difference*, London: Lawrence & Wishart.
- BOUSQUET, Mireille Bousquet (2003). "L'œuvre bilingue de Samuel Beckett : Un 'Entre-deux monstrueux ?'", in *Le texte étranger #5*. Paris: PUPRES/EA 1569, 70-83.
- CHAMBERLAIN, Lori (1987). "'The Same Old Stories'; Beckett's Poetics of Translation". In Alan Warren FRIEDMAN, Charles ROSSMAN et Dina SHERZER, dir. *Beckett Translating/Translating Beckett*. University Park & London: Pennsylvania State University Press.
- CONLEY, Verena (2010). "Living in Translation". In *MLA Profession*.
- CORDINGLY, Anthony (2013). "Introduction: Self-translation, going global". In Anthony Cordingly, dir. *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*. London: Bloomsbury, 1-11.
- COSTE, Didier, "Experimental Cosmopolitanism", talk given at the 2016 ACLA, forthcoming, quoted by permission.
- DE MAN, Paul (1983/2000). "'Conclusions' on Walter Benjamin's 'The task of the translator', Messenger Lecture, Cornell University, March 4, 1983. In Alyson WATRES et al., dir. *Yale French Studies 97, 50 Years of Yale French Studies, Part 2*.
- DERRIDA, Jacques (1985). *Des Tours de Babel*. In Joseph F. GRAHAM, dir. *Difference in Translation*. Ithaca, Cornell University Press, 209-248.
- DERRIDA, Jacques (1987). *Ulysse Gramophone*. Paris: Galilée.
- DERRIDA, Jacques (1996). *Le Monolinguisme de l'autre*. Paris: Galilée.
- DERRIDA, Jacques (2005). *Qu'est qu'une traduction Relevante ?*. Paris: Editions de L'Herne.
- CHEYFITZ, Eric (1991). *The Poetics of Imperialism: Translation and Colonization from The Tempest to Tarzan* (New York and Oxford: Oxford University Press).
- DINGWANEY, Anuradha and MAIER, Carol (eds) (1995). *Between Languages and Cultures: Translation and Cross-Cultural Texts*. Pittsburg and London: University of Pittsburgh Press).
- EVANGELISTA, Elin-Maria (2013). "Writing in translation: A new self in a second language". In Anthony Cordingly, dir. *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*. London: Bloomsbury, 177-188.
- FEDERMAN, Raymond (1993). "A voice within a voice; Federman translating/Translating Federman." In *Critifiction, Postmodern Essays*. New York: The SUNY Series in Modern Poetry.
- FITCH, Brian T. (1988). *Beckett et Babel*. Toronto: University of Toronto Press.
- GALVIN, Rachel (2014). "Poetry is Theft", *Comparative Literature Studies*, vol. 51, n° 1, 18-54.
- GREEN, Julien/Julian (1985). *Le Langage et son double/ Language and its shadow*. Paris: Editions de la Différence.

- GRUTMAN, Ranier (2013). "A sociological glance at self-translation and self-translators". In Anthony Cordingly, dir. *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*. London: Bloomsbury, 63-80.
- HOGAN, James (1980). *Thrice Upon a Time*. New York: Del Rey.
- HOKENSON, Jan (2013). "History and the self-translator". In Anthony Cordingly, dir. *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*. London: Bloomsbury, 39-60.
- HOKENSON, Jan and MUNSON, Marcella (2007). *The Bilingual Text*. Manchester, UK: St. Jerome publishing, 2007.
- LIEVOIS, Katrien (2007). "L'auteur postcolonial: auto-traducteur plutôt que traducteur?" in *Atelier de Traduction* n° 7, Dossier : L'autotraduction.
- LOPEZ-LOPEZ GAY, Patricia (2006). « Lieu de sens dans l'(auto)traduction littéraire » dans *Le Sens en traduction*, M. Lederer (dir.), Paris, Lettres Modernes Minard, 215-223
- KELLMAN, Steven (2000). *The Translingual Imagination*. Lincoln & London: University of Nebraska Press.
- LEE, Benjamin and LIPUMA, Edward "Cultures of Circulation: The Imaginations of Modernity", *Public Culture*, 14, 1, Winter 2002, 191-21.
- MACKENZIE, Adrian (2006). "The Performativity of Code: Software and Cultures of Circulation". In *Inventive Life: Approaches to the New Vitalism*, FRASER, Myriam, KEMBER, Sarah and LURY, Celia, dirs. London: Sage Publications Ltd., 71-92.
- MONTINI, Chiara (2007). *La Bataille du Soliloque : Genèse de la poétique bilingue de Samuel Beckett (1929- 1946)*. Amsterdam & New York: Rodopi.
- NGUGI WA THIONG'O (2009). "My life in-between languages", *Translation Studies* Vol 2, N° 1, 17-21.
- NIRANJANA, Tejaswini (1992). *Siting Translation*. Berkeley: University of California Press.
- PERLOFF, Marjorie (1987). Une voix pas la mienne : French/English Beckett and the French/English reader. In Dina SHERZER *et al.*, dir. *Beckett Translating/ Translating Beckett*. University Park & London: The Pennsylvania State University Press.
- RAFAEL, Vicente L. (2015). "Betraying Empire: Translation and the ideology of conquest". *Translation Studies*. Vol. 8. No 1, 82-106.
- ROSELLO, Mireille (2005). *France and the Maghreb: Performative Encounters*. Florida: University Press of Florida.
- SAKAI, Naoki (2013). "Transation and the Figure of the Border" in *MLA Profession*
- SAMOYVAULT, Tiphaine (2004). *La Montre Cassée*. Lagrasse, Verdier, collection Chaodid.
- SPIVAK, Gayatri (1993). "The Politics of Translation", *Outside in the Teaching Machine*. London & New York: Routledge, 200-225.
- SPIVAK, Gayatri (2010). "Translating in a World of Languages": *MLA Profession*, 35-43.
- SUCHET, Myriam (2009). *Outils pour une traduction postcoloniale. Littératures hétérolingues*. Paris: Editions des Archives Contemporaines, coll. Malfini.
- SZAFRANEIC, Asja (2007). *S. Beckett, J. Derrida and the Event of Literature*. California: Stanford University Press.
- TANQUIERO, Helena (2000). "Self-translation as an extreme case of the author-work-translator-work dialectic", in BEEBY, Allison, ENSINGER, Doris, PRESAS Maria (dir.), *Investigating Translation*, Amsterdam: John Benjamin's Publishing Company, 55-64.
- WELLS, H.G. (1895/1987). *The Time Machine*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- WITTENBERG, David (2013). *Time Travel, the Popular History of Narrative*. New York: Fordham University.

TransEuropa: idiomi in movimento, identità in costruzione

Nicoletta Pireddu

Ricevuto : 05.11.2016 – Accettato : 25.11.2016

Title / Titre / Título

TransEuropa: Languages in motion: Identity under construction
 TransEuropa: Langues en mouvement: Identité en construction
 TransEuropa y lenguas en movimiento: Identidad en construcción

Abstract / Résumé / Resumen / Riassunto

At a moment when free circulation within the European Union is hampered by particularisms and populisms, and the European project seems increasingly endangered by the non-European «other» inside and outside its geopolitical confines, this essay investigates Europeanness shaped by the joint action of travel and translation, as forms of transit and border crossing promoting exchange and difference. Focusing on Christine Brooke-Rose and Diego Marani, the essay explores the act of «carrying across» common to geographic dislocation and linguistic transfer as an agent of transformation able to regenerate the European power of symbolization through linguistic and cultural grafts. The two authors undermine eurocentrism from within by presenting language and identity as unstable spaces of multiple interactions. Their practice of spatial and cultural transfer situates Europeanness between national singularity and the levelling indistinction of globalism, redefining geographic and linguistic boundaries as lines of contact and estrangement that foreground identity's intrinsic alterity.

À un moment où la libre circulation à l'intérieur de l'Union Européenne est entravée par des particularismes et des populismes, et où le projet européen semble de plus en plus mis en danger par "l'autre", non européen, de l'intérieur comme à l'extérieur de ses limites géopolitiques, le présent essai se penche sur l'euroanéité modelée par l'action conjointe du voyage et de la traduction, en tant que formes de transit et de passage de frontières qui promeuvent l'échange et la différence. Centré sur Christine Brooke-Rose et Diego Marani, l'article explore l'acte de transfert commun à la délocalisation géographique et à la transposition linguistique en tant qu'agent de transformation apte à régénérer la capacité de symbolisation européenne grâce à des greffes linguistiques et culturelles. Les deux auteurs étudiés sapent l'eurocentrisme de l'intérieur en présentant langue et identité comme des espaces instables de multiples interactions. Leur pratique du transfert spatial et culturel situe l'euroanéité entre singularité nationale et indifférenciation globaliste niveleuse, redéfinissant ainsi les frontières géographiques et linguistiques comme des lignes de contact et de défamiliarisation qui mettent au premier plan l'altérité intrinsèque de l'identité.

En un momento en que la libertad de circulación dentro de la UE se ve obstaculizada por las particularidades y el populismo, y cuando el proyecto europeo parece cada vez más en peligro por el "otro", no europeo, tanto dentro

como fuera de sus fronteras geopolíticas, este ensayo examina la europeidad modelada por la acción conjunta del viaje y la traducción, como formas de tránsito y cruce de fronteras que promueven el intercambio y la diferencia. Centrado en Christine Brooke-Rose y Diego Marani, el artículo explora el acto de transferencia común a la deslocalización geográfica y la transposición lingüística en tanto un agentes de transformación capaces de regenerar la capacidad de simbolización europea a través de trasplantes lingüísticos y culturales. Ambos autores socavan el eurocentrismo desde dentro presentando la lengua y la identidad como áreas inestables de múltiples interacciones. Su práctica de la transferencia espacial y cultural sitúa la europeidad entre singularidad nacional e indiferenciación global, redefiniendo de ese modo las fronteras geográficas y lingüísticas como líneas de contacto y desfamiliarización que ponen en primer plano la alteridad intrínseca de la identidad.

Nel momento in cui la libertà di circolazione all'interno dell'UE è messa in discussione da particolarismi e populismi e il progetto europeo sembra minacciato dall'"altro" non europeo all'interno e all'esterno dei suoi confini geopolitici, questo saggio prende in esame la "europeità" modellata dall'azione congiunta del viaggio e della traduzione, come forme di transito e di attraversamento di frontiere che promuove l'intercambio e la differenza. Basato sul lavoro di Christine Brooke-Rose e Diego Marani, l'articolo esplora l'atto di "trasferimento" comune alla dislocazione geografica ed alla trasposizione linguistica come agente di trasformazione capace di rigenerare la capacità europea di simbolizzazione grazie a innesti linguistici e culturali. Entrambi autori mettono in discussione l'eurocentrismo dall'interno, presentando il linguaggio e l'identità come aree instabili di molteplici interazioni. La pratica di trasferimento spaziale e culturale colloca l'europeità tra la singolarità nazionale e l'indistinzione globale, ridefinendo così i confini geografici e linguistici come linee di contatto e straniamento che mettono in primo piano l'alterità intrinseca dell'identità.

Keywords / mots-clés / palabras clave / parole chiave

European Union, populism, difference, otherness, translation, Christine Brooke-Rose, Diego Marani

Union européenne, populisme, différence, altérité, traduction, Christine Brooke-Rose, Diego Marani

Unión europea, populismo, diferencia, otredad, traducción, Christine Brooke-Rose, Diego Marani

Unione europea, populismo, differenza, alterità, traduzione, Christine Brooke-Rose, Diego Marani

La mobilità spaziale e la traduzione possono essere considerate al contempo promotrici di atti di trasferimento e delle loro rispettive narrazioni. Questa loro duplice funzione ha alimentato posizioni antigergarchiche e antiteologiche nell'ambito della teoria contemporanea. La traduzione genera altra conoscenza e incrementa le espressioni culturali poiché il testo d'origine e quello d'arrivo non si considerano più connessi da relazioni di filiazione o fedeltà. Sono visti piuttosto in un'interazione dinamica in cui forme indipendenti di produzione discorsiva e culturale problematizzano l'unità e l'originalità semantica e inaugurano molteplici processi di significazione da cui emergono differenze irriducibili non soltanto tra sistemi linguistici e culturali distinti ma anche all'interno di ciascuno di essi (Venuti 2002: 222-24). Analogamente, le più recenti concettualizzazioni dello spazio presentano scenari che offuscano la distinzione tra punti di partenza e di arrivo e tra domesticità ed estraneità, invalidando itinerari definiti e la possibilità di un ritorno. Reinterpretato alla luce dei processi migratori e diasporici, lo spazio innesca pratiche di dislocamento, inaugurando condizioni di mobilità decentrata che situano la soggettività non tanto in predeterminate origini o destinazioni quanto nella distanza e nella *in-between-ness*—lo spazio del “tra”, la dimensione “in mezzo a”, che è anche quella del “trans”, lo spazio dell'attraversamento, condiviso non a caso da traduzione e transito.

Rimane tuttavia il rischio di trascurare il valore contestuale del movimento, del passaggio attraverso frontiere, dell'allontanamento da un luogo predeterminato, riducendo questi fattori di traslazione spaziale e culturale a strumenti teorici a sostegno di un'universalità entropica che sopprime le differenze tra specifiche condizioni di viaggio e traduzione (Kaplan 1996: 3). Il processo di differenziazione e al contempo di differimento nella mobile geografia letteraria ci allerta al rischio di trasformare paesaggi culturali transnazionali in sistemi omogenei. Come osserva Aiwaha Ong, l'idea della globalizzazione culturale è incompleta e pericolosa se ridotta a sinonimo di tendenze universalizzanti senza soffermarsi sulle strutture di potere esistenti e sul con-

testo dei singoli processi culturali (Ong 1999: 11). La necessità di combinare flussi culturali transnazionali con l'attenzione alla dimensione locale è sostenuta altrettanto da James Clifford, il quale, mentre definisce la condizione diasporica un « predicament of multiple locations » (Clifford 1997: 266), ammonisce anche contro interpretazioni che la riducono a un « master trope or 'figure' for modern, complex, or positional identities » (266).

Riconoscere lo specifico contesto di tali pratiche, a scapito di un processo generale di omogeneizzazione storica, diviene particolarmente cruciale quando si esamina il ruolo del transito territoriale e verbale in uno spazio geopolitico e culturale come quello dell'Europa contemporanea, alle prese con il suo scomodo passato eurocentrico e desiderosa di redefinirsi in relazione alla dimensione nazionale e globale. Secondo Julia Kristeva, il soggetto europeo è ormai incapace di riflettere su se stesso e di autoricrearsi, a causa delle divisioni interne e della frammentazione linguistica derivante dal risorgere dei nazionalismi politici e culturali, da un lato, e della dilagante minaccia del nichilismo internazionale dall'altro (Kristeva 2000: 113-30). Tuttavia, se la libertà e la credibilità dell'Europa dipendono da un potere simbolico ora presuntamente dissolto, che dire di scrittori che incorporano diverse lingue europee nelle loro opere, o che addirittura dalla loro interazione creano nuovi idiomi? Concentrandomi su due esempi paradigmatici—quello di Christine Brooke-Rose e di Diego Marani—, intendo esplorare il ruolo delle lingue nella costruzione e decostruzione di un'identità europea, ripensando criticamente quella crisi del soggetto europeo che Kristeva interpreta come crisi della simbolizzazione. Brooke-Rose e Marani plasmano nuovi soggetti europei, rinnovati da innesti linguistici come espressione di pluralità ed eterogeneità, in una tensione tra l'attaccamento alla madrelingua e l'omogeneizzazione causata dal consolidamento dell'inglese come sorta di lingua franca. Se, come si tende a ribadire, l'Unione Europea non deve riprodurre lo schema identitario tipicamente nazionalista o etnico, bensì adottare un modello civico definito da scambio e differenza (Caviedes 2003 :

265), i due autori ci presentano la lingua come spazio variabile e prismatico in cui molteplici forme di alleanza e appartenenza interagiscono senza escludersi o annullarsi a vicenda.

1. Between: l'Europa interstiziale di Christine Brooke-Rose

Tra le opere che hanno affrontato la questione di una coscienza europea in termini di dislocamento verbale e territoriale, merita attenzione il romanzo sperimentale *Between* (1968) della scrittrice Christine Brooke-Rose,¹ incentrato sull'incessante mobilità geografica e linguistica di un'innominata interprete simultanea franco-tedesca, ex-moglie di un inglese e impiegata presso organizzazioni internazionali dopo la seconda guerra mondiale. Nel *collage* narrativo di Brooke-Rose, viaggio e traduzione si intrecciano non soltanto come argomenti ma anche come pratiche estetiche e ideologiche. Le descrizioni dei voli e soggiorni della protagonista si sovrappongono infatti a sequenze che mostrano l'interprete all'opera *tra* diverse lingue, mentre al contempo crea connessioni con frammenti del suo passato.

I costanti riferimenti a molteplici territori nazionali e il continuo alternarsi di lingue in *Between* hanno indotto la critica ad enfatizzare la natura internazionale e cosmopolita del romanzo, visto principalmente come una sorta di tour de force neoavanguardistico sulle orme del *Finnegans Wake* joyceano. Tuttavia, è stata trascurata, in particolare, l'europeità di tali codici, scenari ed idee. In realtà è appunto la specificità della dimensione europea che può arricchire in maniera determinante il significato del romanzo di Brooke-Rose, rendendolo un contributo

¹ L'internazionalismo contrassegna la vita stessa di Brooke Rose. Nata a Ginevra nel 1923 da padre inglese e madre svizzera-americana, cresciuta a Bruxelles e trasferitasi poi in Inghilterra per gli studi universitari ad Oxford e Londra, la scrittrice insegna in seguito all'Université Paris VIII di Vincennes dal 1968 al 1988, e infine si sposta nel sud della Francia dove rimane sino alla sua morte, nel 2012.

fondamentale alla ridefinizione della questione identitaria europea tramite la mobilità geografica e linguistica.

Brooke-Rose introduce la coscienza centrale di *Between* come una « non-narrating, narrative voice (...) whose mind is a whirl of worldviews, interpretations, stories, models, paradigms, theories, languages » (Brooke-Rose 1991: 6). I monologhi interiori diretti della protagonista producono un costante spostamento attraverso un'anarchia sintattica in cui le frasi « start in one place or time, continue correctly » (7) per poi portare il lettore altrove:

Mesdames messieurs. Air France vous souhaite la bienvenue à bord de cet énorme problème devant lequel cependant le langage flows into the ear and comes out into the mouthpiece over waves and on into the ears of the multitudes or so in simultaneous German (Brooke-Rose 1986: 404).

Ben oltre un semplice *topos*, l'interpretazione simultanea che trasmette idee « from one microphone to another at a speed of five thousand centuries per minute » (470), « translating time speed height into locality and channel » (474), è l'agente dinamico che annulla vincoli spazio-temporali e promuove il transito attraverso i confini.

La perturbazione causata da questo vagare concettuale e fisico, unita alla deriva linguistica di una protagonista « who is never in one place, always in planes (...) and among slogans and instructions in ten different languages » (Brooke-Rose 2002: 17), si accompagna alla transitorietà e all'inconsistenza ontologica. *Between* è fondato sull'assenza del verbo essere, un vincolo narrativo che Brooke-Rose impone al romanzo per minare quello che ella definisce il più stabile elemento linguistico, con due obiettivi principali: rinforzare l'effetto di una coscienza in costante movimento e mettere in rilievo l'idea che la protagonista (e più in generale il soggetto) « is many; identity is wholly constructed and deconstructed by our world, in her case permanently translating ideas not her own, permanently waking up in different hotel rooms, which are all the same but in different countries » (44).

La poliglossia informa e attraversa la protagonista, nella quale si situa e riecheggia un intreccio dinamico

di lingue naturali e registri linguistici che riproducono il suo stesso vagabondare. « You like your work señora? » (Brooke-Rose 1991: 484), le chiede un non identificato interlocutore. « Oh yes, very much. And what do you like most about it, the travel or the translating? Well, the idea transmitted, at least » (484). La risposta della protagonista sembra sostanziare indirettamente il legame tra viaggio e traduzione grazie alla comune capacità della cultura di facilitare relazioni interpersonali.

In realtà, tuttavia, la mobilità e instabilità trasmesse da contenuto e forma del romanzo generano una tecnica espressiva che la protagonista definisce « travel talk » e che lei stessa incarna. Non si tratta semplicemente dell'occasionale conversazione in e su specifiche località ma piuttosto di una costante tematizzazione e mimica della dislocazione geografica per mezzo di frammentazione e accumulazione verbale in diverse lingue che rendono la comunicazione mutevole e instabile, e che alimentano un'inarrestabile erranza anziché condurre a un progressivo radicamento in riferimenti geografici e modelli culturali definiti:

Bonjour. Bonsoir je veux dire, ah, mon dieu, vous voilà. The handshake no more than a handshake speaks nothing at all the feet move towards the bar in a studded black plastic and vous prenez quelque chose ? Non merci, ou plutôt oui, une eau minérale (...) Battericamente pura as silences differ more than languages fraternise par avion meaning perhaps delusione désillusion disillusion on both sides unless perhaps alarm ? (...) Je n'ai jamais vu ça en Italie (...) And travel-talk ensues about Venice cette belle ville d'art splendide et Rimini vous connaissez le temple de Sigismund, mais oui, vous savez tout. Sigismund ? Who still faces west as we say in Poland (546).

La condizione di *between-ness* evocata dal titolo del romanzo permette quindi a Brooke-Rose di concettualizzare ciò che Homi Bhabha presenta in termini di « inscription and articulation of culture's hybridity » (Bhabha 1994: 38), poiché per Brooke-Rose « the *in-between* space [is] the cutting edge of translation and negotiation » (Brooke-Rose 1986: 38) che elude le polarità. L'incipit del romanzo – « Between the enormous wings the body of the plane stretches its one hundred and twenty seats » (395)—e la frase conclusiva -- « Between the

enormous wings the body floats » (575)— sono i due estremi che delimitano e tematizzano il « tra », l' « inter », come contraddittorio spazio dell'enunciazione privo di completezza e fissità, e sostanziato dal ricorrente uso dell'avverbio « between » in tutto il romanzo.

La costante sensazione di movimento – un effetto amplificato dal motivo centrale dell'aereo che salda viaggio e traduzione fungendo al contempo da mezzo di trasporto e « vessel of conceptions » (Brooke-Rose 1986: 442) per pensare e immaginare in molteplici lingue – può inizialmente associarsi all'estensione potenzialmente infinita evocata dalla nozione di cosmopolitismo. Ovvero, la viaggiatrice e traduttrice protagonista di *Between*, con le sue interminabili peregrinazioni e la sua competenza plurilingue si potrebbe considerare l'epitome della cittadina globale, in un romanzo che a sua volta esemplifica la pratica del cosmopolitismo « as literary communication that travels far (...) without obstruction from any boundaries at all, and, more important, that thinks of itself as unbounded, unobstructed, unlocated » (Pollock et al 2002: 22).

Tuttavia, se l'apertura spaziale del romanzo e la libera circolazione e fusione di lingue possono alimentare il senso di appartenenza a un mondo senza confini, va anche osservato che un presunto cittadino del mondo può trascendere la dimensione locale soltanto se la persona è intesa nel senso di « an abstract unit of cultural exchange » (Pollock et al 2002: 5). D'altronde, come osservato in precedenza, Brooke-Rose intende problematizzare appunto « the existential sense » (Friedman 1995: 32) tramite l'eliminazione del verbo essere, ovvero l'annullamento della persona intesa come singolarità e auto-identità. Infatti, quale incarnazione della mobilità territoriale, temporale e verbale, la protagonista si oppone a un approccio universalista ed essenzialista all'identità, ed esprime piuttosto quello che Sheldon Pollock definisce il bisogno di « ground our sense of mutuality in conditions of mutability, and to learn to live tenaciously in terrains of historic and cultural transition » (Pollock et al. 2002: 4). *Between* mostra che la cittadinanza mondiale può costituire vero pluralismo culturale soltanto se rappresenta il cosmopolitismo più

come « a translational process of culture's in-betweenness than a transcendent knowledge of what lies beyond difference, in some common pursuit of the universality of the human experience » (6-7).

Dal canto suo, il viaggio della protagonista di Brooke-Rose non ha un inizio o una fine riconoscibili. La donna è in costante transito e, al contempo, in quanto interprete, è attraversata dal fluire delle lingue senza ancorarsi mai ad alcuna di esse e agendo piuttosto da semplice mediatrice. Poiché ella non appartiene mai definitivamente a un luogo o a un idioma, la distinzione tra straniero e nativo, tra casa e altrove, perde rilevanza. Tutti questi fattori evocano una forma di cosmopolitismo che dissente dalla globalizzazione e dall'idea di diversità come astratto progetto universale e delinea invece quella prospettiva che Raphaël Confiand ha definito in termini di « diversalité » (Bernabé, Confiand et al. 1993: 28) per connotare la complessa dinamica con cui la creolità si oppone appunto alla logica totalizzante di identità e unicità, consciamente preservando e armonizzando la pluralità. Anziché rappresentare un punto di vista privilegiato da cui si irradiano connessioni, il cosmopolitismo può allora essere ripensato in termini critici e dialogici secondo il pensiero della frontiera, la prospettiva di quelle storie locali che, confrontandosi con disegni globali, resistono qualsiasi forma di fondamentalismo per generare invece un mondo pluricentrico (Mignolo 2002: 183).

La condizione di « in-betweenness » tematizzata dal romanzo di Brooke-Rose, evocata sin dal titolo e messa in scena dall'alleanza di viaggio e traduzione, esemplifica il pensiero della frontiera come strumento epistemologico che mette in discussione i confini nazionali ed epistemologici a favore di differenza e pluralismo culturale, mentre al contempo denuncia il falso multiculturalismo e il superficiale internazionalismo che non sanno articolare la frontiera come sede di tensioni ideologiche e asimmetrie di potere. La tenda gialla che nella prima pagina del romanzo divide la protagonista e il suo interlocutore dalla prima classe dell'aereo inaugura una lunga serie di riferimenti a limiti, soglie e confini che, mentre evocano l'attraversamento di frontiere, enfatiz-

zano tensioni e ineguaglianze che minano il progetto di un'interconnessione su scala globale alimentato dalla dislocazione geografica e verbale. In un romanzo che ritrae (non senza ironia) la traduttrice in viaggio come mediatrice « for the sake of mutual understanding » (Brooke-Rose 1991: 407) mentre al contempo afferma che « words prevent any true EXCHANGE » (399 *sic*), le frontiere come linee di demarcazione sia fisiche sia astratte proiettano lo scetticismo della protagonista. Le voci « move about in close national groups (427), ed ogni nazione applaude i propri rappresentanti. La comunicazione che presuntamente inizia quando la produzione linguistica della traduttrice simultanea chiude il circuito che connette due diverse lingue si dimostra un'impresa effimera, che in realtà fa scorrere le parole senza riuscire a fissarne il loro significato profondo. Oltre alla persistenza delle barriere nazionali, tuttavia, *Between* attacca anche il fenomeno opposto, appunto quello di una forma di globalizzazione che neutralizza la diversità riducendo lingue e nazionalità a componenti intercambiabili, e che quindi si dimostra una mera estensione della logica dello stato-nazione, il più tipico e ancora imperante modello dell'eredità occidentale e in particolare europea ed eurocentrica: « in the night of Brussels Belgrade Barcelona Bonn, what difference does it make? » (442) ; « an engine revs up in what, French, German, Portuguese » (397).

Il romanzo suggerisce che la tradizione europea non ha alcun diritto di priorità sul resto del mondo. Anzi, sembra abbia imposto il suo ordine su altre tradizioni culturali già esistenti : « that shaking of the head does it mean yes as in Turkey Bulgaria Greece or no as in the more dialectical West that has turned civilization upside down? » (489). Il pluralismo culturale che la viaggiatrice e traduttrice sintetizza e mette in funzione dimostra quindi che il cosmopolitismo critico e dialogico può essere anche applicato all'interno di quei confini occidentali e più specificamente europei ritenuti responsabili della creazione di un ordine universale. *Between* mostra la possibilità di un ritorno a un discorso europeo come narrazione locale anziché come *grand récit* che, nell'accezione lyotardiana, si autolegittima in

un astratto disegno globale. Traccia quindi una nuova identità europea partendo proprio dai limiti di ciò che l'Europa tradizionale rappresenta con il suo approccio autocentrico e discriminatorio. Il romanzo di Brooke-Rose espone quella che altrove ho definito una sorta di *europèità interstiziale* (Pireddu 2006: 348), una problematizzazione dell'egemonia eurocentrica che ne incrina dall'interno il pastiche linguistico e geografico internazionale. L'effetto di « between-ness » evocato dal titolo del romanzo connota quindi una coscienza europea come discorso fluido ma distinto, situato tra il nazionalismo e il livellamento globale.

Un più attento esame della questione cosmopolita e internazionale nel romanzo rivela che di fatto la connessione tra viaggio e traduzione avviene all'interno di una cornice specificamente europea. Il retroterra della protagonista, le lingue parlate nel romanzo e impiegate dalla voce narrativa, l'ambientazione geografica evocata (con l'eccezione di alcuni riferimenti a località statunitensi ed asiatiche), le culture ed eventi discussi e messi in scena in dialoghi e descrizioni mappano un'Europa frammentaria ma riconoscibile. Nel loro insieme, queste istantanee suggeriscono il bisogno di ripensare l'identità europea e la sua promozione di poliglossia e comunicazione multiculturale appunto oltre il modello della sovranità nazionale.

Specifiche sezioni del romanzo rivelano che il passato della protagonista non è una semplice parata di folklore internazionale ma anche rievocazione di momenti chiave nella storia europea che sono particolarmente significativi per la costruzione dell'Europa come istituzione e ideale culturale. Di questa traduttrice e viaggiatrice, mezza francese e mezza tedesca, e sposata a un inglese, ad esempio, non vediamo soltanto la competenza multilingue in azione fine a se stessa, come trasmissione verbale meccanica e superficiale. Cogliamo anche la profondità storica e politica delle vicissitudini personali come simboli di ciò che associamo con il tentativo di autodefinizione dell'Europa. Pertanto le citazioni da autori quali Shakespeare, Goethe, Eliot o Cavalcanti che spiccano dal collage verbale del romanzo evocano un canone distintamente europeo capace di legittima-

re l'immagine dell'Europa come collettività culturale, per quanto ancora immaginaria e immaginata. Analogamente, l'europèità linguistica e culturale della protagonista (e, si può asserire, anche dell'autrice) testimonia gli eventi precedenti e successivi al 1945 percepiti come responsabili della distruzione dell'ideale europeo a cui il pacifismo postbellico ha reagito riconcettualizzando l'Europa da teatro di rivalità nazionalistiche a culla di un'identità comunitaria.

Infatti la donna è in transito non soltanto spazialmente e linguisticamente ma anche cronologicamente, poiché ricorda sprazzi dello scoppio della Seconda Guerra mondiale e, durante questo processo, la sua condizione *tra* lingue, nazioni e culture diverse le offre al contempo una prospettiva privilegiata sulle lacerazioni nel cuore dell'Europa. Già competente in francese e latino, inviata in Germania dalla madre nel 1938 per migliorare il suo tedesco presso un parente affiliato al nazismo, e incapacitata dalla guerra a rientrare, la protagonista è innanzitutto reclutata come traduttrice dai tedeschi e in seguito dagli alleati. Questa doppia esposizione a entrambi i fronti della guerra—che le permette di « reconstruct the story of devastation (...) from the enemy point of view » (Brooke-Rose 1986: 487), chiunque sia il nemico in ciascuna circostanza—sottolinea anche la falsa distinzione tra le due fazioni, sollevando quindi dubbi su opposizioni morali e disegni politici conflittuali. Infatti, ironicamente, tedeschi e inglesi formulano la medesima richiesta di alleanza incondizionata (444; 486). I due schieramenti sono quindi connotati come intercambiabili, e come tali enfatizzano non soltanto l'ambivalente posizione della protagonista in termini di responsabilità professionale ed etica, ma, soprattutto, il suo costante senso di sradicamento che problematizza la sua condizione di autoctona o aliena. Al contempo, tuttavia, il romanzo non presenta l'indistinzione della sua condizione in termini di libertà assoluta e mancanza di parametri morali—contrariamente a quanto si potrebbe inferire dalla frequente ripetizione di frasi quali « what difference does it make » (442), domande retoriche che sembrano suggerire totale disinteresse per le specificità culturali. La *in-between-ness* della protago-

nista comunica invece chiaramente la sua ostilità agli eccessi del nazionalismo tedesco, ad esempio quando, ancora ragazzina, ella è rimproverata dalla zia per avere pronunciato erroneamente « Heil Hitler » come « Hell Hitler » (489). Analogamente, più avanti nel romanzo, un altro personaggio britannico senza nome, preso in una conversazione su « the State of Europe » (451), sottolinea le colpe dell'altra fazione osservando « I can't pretend that as an Englishman I feel proud of what the so-called Allies have done » (451).

Le implicazioni politiche e ideologiche dei frammenti di storia europea che la donna ricorda connettono tali scene ad altri punti del romanzo dove viaggio e traduzione promuovono un senso di europeità che intende appunto superare i conflitti interni responsabili dell'orrore della guerra. Si va dai molti riferimenti ad eventi culturali il cui significato trascende confini nazionali e delinea un'eredità definibile precisamente in termini europei — « The Leonardo Festival » oppure « interchange with Eastern Europe » (438) — all'enfasi sulla specifica connotazione europea di Norimberga, situata « on the great European Trade Route to the Mediterranean » (488) e luogo di nascita di « one of the ablest families of Europe » (488), gli Hohenzollern. Analogamente, Parigi è riconosciuta come « Headquarters of simultaneous interpreters and international organizations » (471), e un altro potente simbolo di europeità, la città di Strasburgo, imbevuta della storia istituzionale del vecchio continente, ospita una conferenza internazionale sulla possibilità (sebbene virtuale) della non-violenza come strategia per demolire le strutture di potere (509). E ancora, sebbene « malnutrition occurs in Europe » (511), un'altra città storicamente determinante, ovvero Ginevra, culla di notevole produzione culturale sull'idea di Europa e della sua unificazione, è rappresentata come un fertile incrocio linguistico: « E allora the languages fraternise in Geneva » (511 *sic*).

In tale cornice, anche il viaggio a Istanbul della protagonista risulta particolarmente significativo per il progetto europeo. Ciò che il romanzo presenta come « the land of legends and history where East and West come face to face » (465), evoca la controversa posizione della

Turchia rispetto al vecchio continente, in particolare i ripetuti tentativi di annessione all'Unione Europea da parte di questo paese che, come un Giano bifronte, ha guardato all'oriente e al contempo all'occidente europeo, in un braccio di ferro con gli stati membri, con un misto di risentimento per la persistente esclusione dal tavolo di Bruxelles e di sfida giocando la carta dell'alterità religiosa, politica e culturale. Nel contesto del romanzo di Brooke-Rose, la *in-between-ness* della Turchia come paese di frontiera tra due mondi più che mai contrapposti è un agente di ibridizzazione che si insinua nella presunta identità monolitica europea ed occidentale, con il risultato di confondere la distinzione tra sé e altro e di problematizzare le demarcazioni culturali e geopolitiche. Pertanto, sulle rovine di un vecchio continente distrutto dalla guerra (sebbene con punte di cinismo e scetticismo), *Between* costruisce porzioni di un nuovo discorso intenzionalmente formulato come europeo, in cui frammentazione e discontinuità non derivano da violenza e imposizione ma piuttosto ridefiniscono l'identità europea in termini di pluralismo, incompletezza, scambio, fluidità, precisamente come modi di trascendere il modello chiuso e assolutista della sovranità nazionale.²

La questione della differenza di genere, che il romanzo solleva su premesse simili, ovvero minando identità solide tramite la soppressione del pronome personale e del verbo essere, acquisisce anche ulteriore rilevanza

² La ricerca di una definizione di un'identità culturale europea e l'interesse per i dibattiti intellettuali sul processo di costruzione di un'Europa politica trovano conferma nei saggi più recenti dell'autrice. In « SplitlitCRIT », ad esempio, Brooke-Rose dissente dall'interpretazione data da un critico su un brano di un altro suo romanzo sperimentale, *Amalgamemnon*, proprio perché non ne coglie la specifica dimensione europea, restringendola invece a un contesto unicamente britannico. Brooke-Rose reitera invece che il significato da lei intenzionalmente attribuito al suo testo era: « Shall we (Europeans) ever make (create) Europe? » (Brooke-Rose 2002: 30-31). Tale interesse per la costruzione di una dimensione europea scevra da dettami nazionali e nazionalistici emerge altrettanto chiaramente dai suoi commenti sulle mosse contraddittorie a favore e contro la sovranità nazionale nei progetti di europeizzazione istituzionale, che Brooke-Rose critica per l'inadeguatezza a realizzare autentica unità (182, nota 2). Critici quali Simon (1996), Lawrence (1995) e Suleiman (1995) hanno commentato isolati elementi europei in *Between* senza tuttavia discutere la questione culturale e politica europea come tratto distintivo della visione di Brooke-Rose.

in relazione alla possibilità di questa nuova europeità. Se il linguaggio è il mezzo e il luogo che generano il soggetto, la protagonista femminile di *Between* epitomizza il soggetto dislocato e fluttuante spazialmente e linguisticamente, in linea con il nomadismo nell'accezione data da Rosi Braidotti, ovvero, « the kind of critical consciousness that resists settling into socially coded modes of thought and behaviour » (Braidotti 1994: 5), sovvertendo l'egemonia tramite contingenza e mobilità performativa. Dal canto suo, la traduttrice e viaggiatrice in *Between* esibisce tre ulteriori caratteristiche che per Braidotti sono centrali alla soggettività nomadica, anche se non si riscontrano contemporaneamente nella figurazione di ogni soggetto: la questione del femminismo, del genere e della differenza sessuale; l'esperienza del viaggio reale; e il plurilinguismo. La condizione della protagonista di Brooke-Rose si specchia nel soggetto nomade di Braidotti, poliglotta « in transit between the languages » (12), la cui identità consiste in « a map where s/he has already been; (...) an inventory of traces » raffigurante « movable diversity » (14). Il poliglotta adotta la scrittura « as a process of undoing the illusory stability of fixed identities » (15)—ciò che Braidotti definisce « nomadic aesthetics » (25), fondata su incongruenze linguistiche, ripetizioni e negoziazioni tra registri discorsivi che fanno sparire l'«io» (24-5). *Between* mette in scena questa pratica, con conseguenze non soltanto estetiche ma anche etiche e politiche. Infatti il nomadismo della viaggiatrice e traduttrice di Brooke-Rose può anche fornire il paradigma teorico di una nuova soggettività europea in opposizione a un paradigma normativo maschile che incarna la tradizione del logos occidentale simultaneamente come legittimazione dell'individuo sovrano e modello politico della sovranità nazionale di cui l'Europa tradizionale è considerata depositaria.

Contro l'impero di autoidentità, patria e uniformità, delimitato da confini che dividono il sé dall'altro, tra staticità e spostamento, tra casa e altrove, quindi come protezione delle essenze, il romanzo suggerisce un'altra possibilità ontologica precisamente all'incrocio tra viaggio e traduzione, ovvero, quella del transitare attraverso, del valicare le frontiere culturali, spaziali e lin-

guistiche—condizione che ridefinisce l'europeità come liminalità. Fatto di transizioni e non toccato dalla nostalgia o desiderio di fissità, il soggetto nomadico e poliglotta secondo Braidotti confonde i confini « without burning bridges » (4). Mentre si muove tra lingue e spazi, affronta l'arbitrarietà e polivalenza dei segni ma non assimila la molteplicità all'anarchia. È questo atteggiamento altrettanto critico verso costruzioni stabili e radicale sradicamento che il nuovo soggetto-in-transito europeo esibisce in *Between*.

Il nomadismo della protagonista di Brooke-Rose è la pratica epistemologica e testuale attraverso cui la viaggiatrice e traduttrice può dissipare lo spettro dell'indistinzione e della stagnazione che sembra incombere sul territorio e sulla letteratura dell'Europa del dopoguerra. Da un lato, in risposta al suo collega e amico Siegfried, che sembra spingerla ad espandere i suoi orizzonti linguistici, la donna afferma di vedere « no reason to acquire [his] smatterings of modern Greek, Turkish, Portuguese, Italian » (Brooke-Rose 1986: 460) poiché può gestire bene ogni circostanza con il suo inglese e francese. Uniti alla sua successiva domanda retorica a Siegfried – « what can I tell you that you haven't already imagined, not to say invented ? » (460)--, queste osservazioni sembrano materializzare la condizione di esaurimento che Kristeva associa alla crisi simbolica del soggetto europeo. D'altro canto, tuttavia, un dialogo successivo fra traduttori presenta proprio il regno del simbolico come una fonte di rivitalizzazione del soggetto grazie alla produzione di nuovi messaggi e valori diffusi dalla comunicazione internazionale :

Et au départ n'oubliez pas qu'en roumain « la revedere » signifie « au revoir » et que le sourire avenant de la Roumanie signifie « à bientôt » in the lively rhythm of a prodigious development representing only some of the accents of the renovating present (502).

Le nuove connessioni che la traduzione porta qui in primo piano non sono semplici relazioni linguistiche ma, piuttosto, anche nuove *trans-azioni*, ovvero negoziazioni dinamiche, *performances* che creano e connettono sempre nuovi *loci* (precisamente nella loro doppia ac-

cezione di luoghi verbali e geografici). Sullo sfondo di un alienante spostamento, *Between* suggerisce quindi la possibilità di trasformazioni linguistiche e culturali—costruzioni identitarie che attraversano e ridefiniscono le frontiere da bastioni di uniformità a soglie che ricodificano la differenza non solo tra diverse culture europee ma anche all'interno del tradizionale soggetto monolitico europeo, sottolineandone la sua intrinseca mobile alterità.

Le conclusioni suggerite da *Between* acquistano ulteriore significato se connesse alle contraddizioni dell'attuale Unione Europea, il progetto di un ordine istituzionale capace di armonizzare una realtà mutevole, associata alla libera mobilità attraverso le frontiere, decisa sostenitrice del plurilinguismo e della tutela, in particolare, delle lingue minoritarie, alla ricerca di un'autodefinizione ma al contempo impegnata a preservare i suoi tratti distintivi contro le forze della globalizzazione. Prevedendo il futuro linguistico del vecchio Continente, Umberto Eco ritiene che la soluzione per assecondare la vocazione multilingue dell'Europa non sia un « poliglottismo totale » (Eco 1993: 377) che consenta ai parlanti di conversare fluentemente in tutte le altre lingue ma piuttosto il miglioramento delle capacità degli individui di comunicare, nonostante le differenze linguistiche, ciascuno nella propria lingua, pur al contempo « intendendo quella dell'altro » (377). Dal canto suo, nella sua discussione sul destino delle lingue europee, il linguista francese Claude Hagège sostiene che anche l'eventuale adozione di una lingua europea comune non implicherebbe comunque « abrasion des différences, et encore moins disparition des autres langues » (Hagège 1992: 269). Egli prevede invece che « une langue commune telle que l'anglais s'imprégnerait des autres » (269).

Gli scenari complementari prospettati da Eco e Hagege si prestano efficacemente a inquadrare l'interessante continuità tra il modello di soggettività nel romanzo di Brooke-Rose, in transito attraverso le frontiere d'Europa, e il reticolo di reciproche influenze linguistiche e culturali che prendono forma nelle opere di Diego Marani, scrittore italiano contemporaneo,

traduttore presso il Consiglio dei Ministri dell'Unione Europea e creatore dell'europano, una lingua che egli presenta, in maniera provocatoria, come capace di facilitare la comunicazione all'interno dell'Europa erodendo l'attuale predominio dell'inglese. Nei testi di Marani in europano, l'uropeità interstiziale di Brooke-Rose diventa una pratica linguistica pervasiva, senza peraltro neutralizzare la sua azione trasgressiva contro la norma.

2. Europantizzare l'Europa : il pastiche linguistico di Diego Marani

Con l'allusione al titolo del volume di Dipesh Chakrabarty *Provincializing Europe* [*Provincializzare l'Europa*] intendo contestualizzare la mia discussione dell'operazione linguistica di Diego Marani all'interno di ciò che potremmo definire un'estensione e revisione dell'eredità intellettuale europea in nuovi contesti regionali e globali. La storia ha già provincializzato quell'area geografica del mondo che chiamiamo Europa—afferma Chakrabarty (Chakrabarty 2000: 3) ma nel pensiero quotidiano sopravvivono forme stereotipate e abbreviate di quell'Europa immaginaria ancora responsabile, secondo Chakrabarty, di un “unavoidable (..) universal and secular vision of the human” (4).

Trascendendo il semplice rifiuto di un corpus di pensiero ormai riconosciuto, sebbene polemicamente, come eredità di tutti, provincializzare l'Europa significa esplorare modi di rinnovare questa eredità da e per i margini, margini che tuttavia vanno considerati nella loro pluralità e diversità, così come molteplici centri, diverse Europe, si materializzano dall'interno di diverse geografie coloniali. Se le categorie derivanti dal pensiero europeo sono ora considerate “both indispensable and inadequate” (19) nella rappresentazione di pratiche e prospettive non europee, l'approccio europeo, per Chakrabarty, deve essere diluito in altri discorsi teorici derivanti da altre pratiche sociali e dai loro relativi archivi, così da poter creare orizzonti normativi plurali, specifici a particolari esistenze, situazioni e possibilità.

Può allora il soggetto europeo ricrearsi simbolicamente senza ripristinare quell'eurocentrismo intellettuale che Chakrabarty smantella obiettando al pensiero europeo come proprietà esclusiva degli europei? Se applichiamo queste considerazioni all'ambito letterario e linguistico, sostituendo le categorie sociali e politiche dell'Europa (immaginaria ma ancora potente) attaccata da Chakrabarty con la condizione e percezione della lingua inglese nel contesto dell'attuale progetto europeo--, ovvero, se esaminiamo la dinamica di questa nuova Europa in costruzione secondo i parametri con cui il non occidentale si appropria e riconfigura le presunte categorie "universali" della cosiddetta "età europea"—, cogliamo l'obiettivo dell'europanto.

L'europanto è una lingua artificiale che Diego Marani ha creato per richiamare l'attenzione al bisogno di una maggiore interazione (linguistica, intellettuale e sociale) all'interno dell'Europa, facilitata dall'erosione del dominio dell'inglese all'interno dell'Unione Europea. Chakrabarty, adottando il concetto di traduzione in senso più esteso e figurativo, intende narrare le relazioni tra le storie non occidentali e le categorie analitiche del pensiero europeo non con l'obiettivo della trasparenza bensì della translucenza (Chakrabarty 2002: 17). Per Chakrabarty, infatti, non è sufficiente riconoscere l'incommensurabilità delle categorie universaliste di provenienza europea rispetto alle diverse pratiche e modalità di comprensione riscontrabili in una dimensione globale. Egli tratta questa incommensurabilità come "neither an absence of relationship between dominant and dominating forms of knowledge nor equivalents that successfully mediate between difference, but precisely [as] the partly opaque relationship we call 'difference'" (17). Si può affermare che, dal canto suo, Marani spinga tale provincializzazione dell'Europa un passo avanti. Egli interviene sulla traduzione a livello della sua funzione primaria—quella di trasferimento linguistico—e a livello metaforico sulle sue implicazioni più ampie in quanto politica del far transitare attraverso confini. Egli riconosce pertanto che, come osserva già Lawrence Venuti, le interazioni dinamiche tra produzioni testuali e culturali indipendenti generano processi di

significazione plurali e conflittuali che sottolineano le irriducibili differenze non soltanto tra sistemi linguistici e culturali ma anche all'interno di ciascuno di essi (Venuti 2004: 222-24). Marani quindi esplora la possibilità di una coscienza europea capace di riaprire la questione della diversità identitaria e culturale su altre premesse rispetto all'eredità ideologica del vecchio continente: dall'Europa come luogo e idea monolitica e autoriflessiva, esportata e imposta all'"altro," a un complesso spazio culturale in cui spostamento e differenza possono allontanare l'Europa dalla sua singolarità, provincializzandola (nell'accezione di Chakrabarty) ma dall'interno, tramite un'azione di auto-creolizzazione.³

L'idioma creato da Marani -- fondato sull'attiva partecipazione linguistica a, e in ultima analisi incarnazione di, un'Europeità in costruzione--, propone un modello di soggettività in transito all'interno e attraverso i confini europei, un reticolo di vicendevoli influenze linguistiche e culturali che sottolineano il bisogno di concepire un'Europa in cui l'astratta identità costruita dall'alto da un'organizzazione sociopolitica come l'Unione Europea possa operare in concomitanza con il senso di appartenenza dei singoli individui a un'entità più ampia e complessa e la loro identificazione con la sua politica di mobilità, plurilinguismo e ibridità culturale pur mantenendo vivo al contempo l'attaccamento alla nazione.

Nella performance testuale di Marani, forma e contenuto affrontano insieme le questioni centrali relative alla creazione di un'Europa unita ma pluralistica. Dal punto di vista formale, l'europanto spinge i collage po-

³ In tal senso, l'operazione linguistica (e indirettamente culturale) di Marani esemplifica la posizione di Armando Gnisci in *Creolizzare l'Europa*, ovvero la difesa dell'ibridazione come atto di decolonizzazione dell'Europa da se stessa, dalla sua tradizione eurocentrica (Gnisci 2003). Tale approccio rientra nel quadro più ampio di ciò che Shumei Shih e Françoise Lionnet hanno presentato come creolizzazione della teoria, una prospettiva critica contro l'astrazione universalistica della teoria europea e americana vista quale eredità del colonialismo, che le studioshe intendono smantellare tramite reciprocità, relazioni e intersezioni (Lionnet e Shih 2011). In ultima analisi, non vanno trascurati, d'altronde, nemmeno i legami con la nozione di *bricolage* teorizzata sin da Claude Lévi-Strauss (1962) come adozione di materiale culturale già circolante per risolvere nuovi problemi, concetto esteso in seguito da Jacques Derrida a qualunque forma di discorso (Derrida 1966; 1970).

liglotti di Brooke-Rose un passo oltre. Mentre in *Between* Brooke-Rose costruisce le sue frasi come combinazioni di parole a se stanti e non modificate, provenienti da diverse lingue, Marani ibridizza le parole stesse ricorrendo a traduzioni e calchi inventati. Laddove Brooke-Rose giustappone frammenti di varie lingue nazionali ancora nel rispetto delle loro regole sintattiche e grammaticali, Marani fabbrica strutture che non corrispondono esattamente a quelle di alcuna lingua specifica, sebbene egli ne prenda a prestito le porzioni più efficaci e accessibili. Al contempo, il contenuto problematizza sia l'ideologia della nazione sia quella dell'europeità poiché affronta, con ironia, argomenti molto attuali, che riflettono idiosincrasie identitarie e culturali delle singole nazioni e stereotipi del progetto istituzionale europeo. Ad esempio, come in "Que viva la Mamma," nel quadro della gastronomia che funziona anche come metafora per più ampie questioni ideologiche, la visione problematica della costruzione europea come anarchico mélange che cancella tratti individuali e nazionali (in questo caso simboleggiati dalla fusione e confusione di ingredienti che contaminano l'autenticità e ortodossia delle ricette) si scontra con il rigore dei parametri estetici, qui rappresentati e applicati dalla classica, inevitabile "mamma" inviata da « De italianse Accademia por Gutte Cucina » "partodo in der mundo donde esse italianse restaurantes» to «taste der sauce (...) check quantos viel eggs esse in der pasta, quanto savourose esse der soffritto, quanto consistente esse der sauce tomate, quanto al dente esse die spaghetti» (Marani 2005e). Secondo la logica dell'europanto, Marani osserva, sia per le lingue sia per la cucina, «es coudde opportune wel sympatische esse de mixe und neue flavours create » (2005e) ma « man must mix wat mixable esse. Alles mixturas esse savourose solo if respecte der harmonia des ingredients » (2005e). Pertanto, quando la ricetta non è seguita fedelmente, la mamma punisce i cuochi trasgressivi e ripristina « der gastronomische dogma in alle seine purity » (2005e).

Un altro testo, "In pizza wir trust," riecheggiando parodicamente il motto nazionale americano "In God We Trust", ridicolizza quelle che sono percepite come

rigorose ma erratiche imposizioni dell'Unione Europea alle pratiche consolidate e ai prodotti tipici delle nazioni, e prevede con altrettanta ironia la classica astuta reazione italiana a tale interferenza sovranazionale. "Eine inopportune europese directive » (Marani 2005d) ha proibito la pizza nel forno a legna perché può costituire una minaccia alla salute dei consumatori, ma continuiamo a mangiare cibo pericolosamente contaminato con il beneplacito dell'Unione Europea. Pertanto, « Italianos begin de unterstande que maybe Europe esse nicht der Paradise que ellos imagined, donde alles esse perfect » (2005d). Tuttavia, in questa Unione Europea *à la carte*, dove ogni stato sembra trovare ingegnose strategie per aggirare le irrazionali sanzioni di Bruxelles, la speranza è, paradossalmente, che questo arbitrario divieto contro la pizza nel forno a legna sia applicato, cosicché l'Italia possa esercitare l'ineguagliata arte che connota la sua identità nazionale, ovvero, infrangere i divieti :

Pizza shal become eine prohibitive merchandise que tu shal habe der opportuntate de taste only in secretas degustationes, als heroine oder ecstasy.

Eine gigantische pizza racket shal desenvol partodo in Europa und, als in der tempo van Medicis, die intriguingue wel corruptive genius van italianos shal flourish und secretamente dominate toda die europese unione (2005d).

Numerose altre vignette comiche e iperboliche sono apparse inizialmente in quotidiani belgi e svizzeri come *Le Soir Illustré* e *Le Temps*, e hanno ricevuto attenzione internazionale come efficaci strumenti provocatori al servizio di un'idea di europeità secondo cui gli idiomi nazionali (come veicoli di specifiche identità) interagiscono tra loro in un reticolo di relazioni prive di standard o regole. Elaborando ulteriormente sui principi antiautoritari che sottendono all'europanto, Marani giunge fino ad affermare che non si tratta nemmeno di una vera lingua, ma, piuttosto, di un codice di comportamento, una serie di precauzioni da prendere quando desideriamo comunicare senza dipendere da una specifica lingua franca o da una lingua universale artificiale, come, ad esempio, l'esperanto (a cui chiaramente il termine

“europanto” allude parodicamente). La discussione di Marani sulle premesse di un linguaggio internazionale neutro e universale, ci permette infatti di cogliere il diverso intento linguistico e sociopolitico dell’europanto.

La ricerca di una base comune e di regole grammaticali semplici e logiche basate su precedenti pratiche codificate ha reso l’esperanto un fenomeno elitario.⁴ Il presupposto dell’europanto, invece, è il riconoscimento che l’inglese sta già fungendo da lingua universale⁵ ed è quindi necessario farlo implodere dall’interno. Così come per Chakrabarty il pensiero politico europeo è indispensabile per “provincializzare” l’Europa, ovvero per rappresentare la modernità politica non europea e al contempo affrontare i problemi di rappresentazione che questa indispensabilità inevitabilmente crea, “europantizzare” l’Europa significa estendere, creativamente, il possesso di un’eredità linguistica totalizzante a una più ampia e differenziata collettività di soggetti, ovvero, lasciare ai parlanti la libertà di internazionalizzare l’inglese contaminandolo con vocaboli presi a prestito da altre lingue e trasformati a loro piacimento per facilitare la comunicazione.

Quanto osservato sull’uropeità di Brooke-Rose come forma di resistenza al livellamento causato da disegni cosmopolitici globali si connette all’opposizione di Marani a un’universalizzazione linguistica che appiattisce e depersonalizza le espressioni sostituendo le naturali connotazioni degli idiomi europei con un codice artificiale e standardizzato. L’“europantizzazione” dell’inglese si distingue dall’inflessibilità di un esperanto inventato perché è un processo produttivo in costante evoluzione, con regole che, contrariamente a formulazioni astratte e aprioristiche, si affermano soltanto come risultato di pratiche consolidate. Le sue componenti de-

rivano da forme linguistiche riconoscibili, impiegate in contesti di vita reale, e si affermano grazie al consenso sviluppatosi dal loro uso più esteso tra i parlanti “in the most natural way from the magma of multilingualism” (Marani 1999: 8).

Si riscontra questo processo in un altro pezzo, intitolato “De europantica eloquentia,” (Marani 2005a) che non a caso richiama il programma linguistico del dantesco *De vulgari eloquentia*, ovvero l’esaltazione della dignità del volgare, legittimato a sostituire il più solenne latino come mezzo espressivo e letterario. Con una simile mossa, ma chiaramente più provocatoria, Marani asserisce che le lingue non muoiono mai. Piuttosto si trasformano e si moltiplicano in altre lingue, portando con sé le rispettive culture, di cui l’europanto intende sintetizzare la ricchezza e la vivacità. L’europanto è, insomma,

eine definitiva soluzio por eine efficace und pleasante communication intra persons van differentes languages die bypasse Englanto: Europanto, de only lingua dat man can speake zonder estudy ! Om Europanto te speakare, tu basta mixare alles wat tu know in extranges linguas. Wat tu know nicht, keine worry, tu invente (Marani 2005a).

Questa sorta di presunta democratizzazione linguistica che incoraggia la libera ricomposizione di dialetti europei è rinforzata dalla prassi della loro pronuncia. La consapevolezza che, date le infinite combinazioni all’interno di questo crogiolo verbale, i suoni originali non possono essere preservati conduce Marani a semplificare il processo invitando i parlanti a pronunciare le parole come sono scritte. Analogamente, mentre discute i tipi di accenti e le loro posizioni in europanto, Marani conferisce totale libertà ai singoli utenti e, comicamente, lascia ai lettori una piccola riserva di accenti tra cui scegliere a piacimento (Marani 1998:11).

Al di là di un semplice scherzo, queste azioni suggeriscono ciò che James Clifford presenta come “strategies for resistance and innovation within and against global determinations” (Clifford 1997: 9). Il programma dell’europanto articola la potenziale sovversione della nazionalità che Clifford assegna alla diaspora come

⁴ Possiamo dedurlo anche da un’esarante intervista della BBC in cui la difesa dell’europanto sostenuta da Marani si scontra con l’atteggiamento risentito e conservatore del presidente della sezione gallese dell’Esperanto. “Linguistic virus let loose on English” (BBC News 1998).

⁵ Interessante che, dopo la recente vittoria di Brexit, proprio all’interno dell’Unione Europea si stiano levando voci di politici a favore dell’eliminazione dell’inglese come una delle lingue ufficiali di comunicazione dell’Unione, mossa che infliggerebbe un duro colpo, innanzitutto simbolico, all’immagine dell’inglese come *de facto* lingua franca.

modello dell'ibridità culturale, “sustaining connections with more than one place while practicing nonabsolutist forms of citizenship” (9). L'uropeità interstiziale di Brooke-Rose emerge come espressione solipsistica di una voce non narrativa che, filtrando tutte le situazioni comunicative del romanzo, presenta il mosaico plurilingue in termini di percezione e performance personale. Dal canto suo, l'apertura pluralistica dell'europano nasce invece come fenomeno sociale, come possibilità linguistica e identitaria comunitaria. Al contempo, tuttavia, va notato che l'operazione linguistica di Marani non è immune da elementi elitari e gerarchici, se si considera che, nonostante il suo programma presuntamente democratico e liberatorio, l'europano al momento è accessibile a lettori dotati di una competenza in lingue straniere e che, inoltre, la sua composizione tende a privilegiare le lingue europee più frequentemente usate, a scapito delle meno comuni. Sussiste quindi il problema dell'abbattimento delle barriere tra diverse tradizioni nazionali.⁶ Tenendo presenti questi caveat, è comunque possibile salvare l'intento antigerarchico dell'europano se, in un altro confronto con l'autrice di *Between*, consideriamo che la *trans-latio* di Brooke-Rose – il movimento simultaneamente geografico e linguistico del suo idioletto – è ancora fondato su norme standardizzate, da sfidare e superare tramite la trasgressione,⁷ mentre l'uso dell'europano non dipende da un atto di traduzione come movimento di un testo o di un termine originale considerato come depositario della verità o l'incarnazione di una regola. Piuttosto, si potrebbe affermare che la creatività consentita dall'europano abolisce la normatività stessa della traduzione. Non ci sono più standard, bensì soltanto versioni individuali

⁶ Marani stesso si dimostra consapevole di questo problema e spesso afferma che, con il progressivo allargamento dell'Unione Europea e la maggiore diffusione di lingue europee meno parlate, anche l'europano incorporerà una più ampia varietà di idiomi. La sua variabilità riflette di volta in volta la dinamica degli scambi linguistici all'interno dell'Europa, mostrando d'altronde la tendenza a usare le lingue più conosciute per la comunicazione internazionale.

⁷ Ad esempio, il codice dell'inglese fornisce il quadro entro cui la lingua di Brooke-Rose produce le sue innovazioni. O, analogamente, la natura apparentemente cosmopolita dell'internazionalismo del romanzo è il contesto da cui emergono gli elementi specificamente europei.

di un codice in costante produzione, senza debiti verso fonti autoritarie precedenti.

Con il suo programma antiassolutista, l'apparente babelizzazione compiuta dall'europano non intende portare al caos dell'anarchia comunicativa o mascherare un'artificialità linguistica normativa come presunta naturalezza. Piuttosto, vuole denunciare il carattere ideologico di qualunque difesa della purezza delle lingue (tanto assurda quanto la purezza della razza, per Marani) e della loro connessione con principi cristallizzati di nazionalità e identità (Marani 2005b). Pertanto, Marani invita l'Europa contemporanea in cerca di se stessa a pensare all'umanesimo come modello di civiltà che è riuscito ad abbattere i muri delle divisioni e che, contro gli ostacoli alla comprensione reciproca, ha potuto instaurare scambi linguistici e perfino concepire un linguaggio senza precise frontiere. Se, da un mezzo per conquistare la democrazia, lo stato-nazione è diventato un impedimento alla formazione di comunità culturali più estese, ciò che l'Europa può fare (e che l'europano cerca di fare) secondo Marani è promuovere la comunicazione nonostante tutto, grazie a mediazione e relativizzazione. La babelizzazione, pertanto, emerge nel pensiero di Marani come un fenomeno positivo, non intaccato dal disincanto che caratterizza molti brani in *Between* di Brooke-Rose. Nel mondo dell'europano, il “lost sense of locality” (Brooke-Rose 1986: 397) e il senso di alienazione che *Between* spesso trasmette alimentano un processo costruttivo di straniamento mirato a superare fraintendimenti e diffidenza. Con un'argomentazione che richiama la discussione di Lawrence Venuti sulla comunicazione interculturale e sui legami comunitari attraverso l'effetto estraniante della traduzione in opposizione alla domesticazione delle differenze linguistiche e culturali (Venuti 2004: 483), Marani afferma che una lingua straniera ci fa ancora pensare a qualcosa che non ci appartiene, che non è noi stessi, anziché permetterci di identificarci con l'altro (Marani 2004).

Queste riflessioni sulla normatività linguistica nella filosofia “europanica” di Marani hanno implicazioni geopolitiche altrettanto cruciali. Rivelano che la sovranità nazionale stessa è priva di fondamenti naturali e non

riflette lo spontaneo senso aggregativo del soggetto europeo. Quindi è soltanto cessando di guardare il mondo attraverso la lente deformante del proprio stato nazionale che, Marani afferma, la frontiera può trasformarsi da quella sacra e inviolabile linea di demarcazione responsabile di guerre violente tra stati a simbolico limite amministrativo che può e deve essere superato (Marani 2004). Il soggetto traduttore in Brooke-Rose, mentre attraversa frontiere linguistiche, culturali e nazionali, riconosce la loro esistenza e la separazione che esse mantengono tra domesticità ed estraneità. Dal canto suo, il nuovo soggetto europeo rappresentato dal parlante in europanto è esso stesso una frontiera mobile, e si può affermare che ogni soggetto incarna in modo singolare una particolare frontiera. Non più statica e localizzabile linea di delimitazione, la frontiera è riarticolata come condizione di continuo movimento, una dislocazione linguistica e territoriale che informa il soggetto stesso, testimone di quel passaggio, discusso da Étienne Balibar, da *avere ad essere* un confine (Balibar 2002: 89).

Alla luce di questa politica di mobilità, qualsiasi uso ideologico del linguaggio a favore del nazionalismo è per Marani un vero crimine (Marani 2005b). Il futuro dell'Europa, egli afferma, deve essere il mescolamento, non la salvaguardia dei localismi. Perfino le lingue dovrebbero poter liberamente evolvere e morire anziché essere mantenute fanaticamente e artificialmente in vita in isolamento. Questa connessione di transito e transitorietà sta alla base dell'identità culturale diasporica. Secondo James Clifford è appunto promuovendo la fusione tra culture e non proteggendole dall'assimilazione che possiamo aiutarle a sopravvivere (Clifford 1997: 270).

3. Bricolage in situ

Tuttavia, questa deterritorializzazione linguistica alla base dell'ideale di europeità proposta da Marani non sostiene l'erranza assoluta ma ribadisce piuttosto l'importanza della contestualizzazione per prevenire l'appiattimento universalistico causato da determinazioni globali. Infatti, così come a livello formale i tratti delle singole lingue

europee sopravvivono in europanto, nei contenuti delle vignette di Marani i cliché nazionali rimangono riconoscibili, sebbene comicamente manipolati e inseriti in un contesto più ampio in cui l'europanizzazione delle lingue nazionali si accompagna all'europeizzazione della coscienza nazionale. Come si nota nella testo di "Euroarmada," che tratta della creazione di un esercito europeo, malgrado la consapevolezza degli ostacoli a un'etica di comprensione reciproca e all'eliminazione di frontiere culturali e ideologiche, la performance in europanto dimostra concretamente la realizzabilità del progetto di un nuovo umanesimo europeo mettendo in atto una babelizzazione linguistica a fini costruttivi:

Porqué Europa become eine visible politicale entity op der mondiale panorama, es necessite eine echte armada, mit europese soldatos und generalos. (...) Neverdesminder, algunos practicos problemas existe por der creation van eine europe-se armada. Superalles por wat betreffe der language van command. Zum exemplo, por order de shoote, todagse europese generalo necessite van mucho tempo, porqué must eclame : « Feuer, Fire, Feu, Fuego, Fuoco, Vuur, Tulta, Fogo, Fyre, Pyros, Fyr! “. Und tambien weapones speak nicht der self language : “ Boom, Boem, Bùm, Boum, Bòm ! “. Aber sfortunosemente (oder fortunosemente) in europanto bestaat keine parola por order de shoote.

Esse de unique parola que europanto defaulte. Wat more, keine soldato woude never take por seriouse eine europanto command. Die unique solutione esse dann silentiose mime. Ohne speak, jedere generalo must mime der order que want executed. Quando der general want seine soldatos de marsch, el must mime eine marche.

Quando want seine flag hissed, el must mime der hissing van eine flag (Marani 2005c)

Per poter essere credibile sulla scena politica globale —Marani suggerisce in « Euroarmada »—, l'Europa ha bisogno di un esercito europeo, ma, egli aggiunge con ironia, si pone il problema dei comandi: prende troppo tempo impartirli in tutte le lingue europee: "Feuer, Fire, Feu, Fuego, Fuoco, Vuur, Tulta, Fogo, Fyre, Pyros, Fyr!" e nemmeno le armi parlano la stessa lingua : "Boom, Boem, Bùm, Boum, Bòm!" (Marani 2005c). Qui Marani sembra quindi suffragare, sebbene sempre in tono comico, quello che Claude Hagège afferma proprio sul

problema del plurilinguismo nel caso di un rafforzamento delle istituzioni comuni europee, prime fra tutti quelle militari. Non sorprende se, nel caso della realizzazione di un unico sistema di difesa, l'Europa tentasse di risolvere il problema dell'omologazione dei comandi militari eliminando appunto la loro molteplicità nei vari idiomi e adottando invece una lingua comune (Hagege 1992: 269). Nella provocazione di Marani, è l'europano che può offrire la soluzione pratica ai problemi di comunicazione, ma Marani va oltre, affermando che, purtroppo (o, si potrebbe dire, per fortuna, se, come egli sostiene, l'ideale europeo da perseguire è quello dell'armonia tra i popoli) non vi è un termine in europano per designare l'ordine di sparare. Un rimedio potrebbe allora essere mimare gli ordini, ma... anche questo è assai poco pratico. Come emerge eloquentemente in questo contesto, la politica linguistica dell'europano costruisce quindi anche una particolare realtà europea che mette in scena specifici valori di cui l'Europa contemporanea dovrebbe farsi garante —in particolare, in questo caso, cooperazione e non violenza, in linea con gli obiettivi pacifisti che hanno animato il disegno europeo postbellico.

Nell'opera creativa di Marani lo strumento espressivo unificatore rappresentato dall'europano diviene addirittura un personaggio letterario, Inspector Cabillot, protagonista dei vari episodi raccolti nel suo romanzo poliziesco *Las Adventures des Inspector Cabillot*, interamente scritto in europano. "Inspector Cabillot est el autentiquo europeoo polizero qui fighte contra el mal por eine Europa van pax und prosperity donde se speake eine sola lingua : de Europanto" (Marani 1998: 29). Muovendosi tra varie nazioni e contesti culturali europei, Cabillot si appropria di tutti quegli spazi, trasformandoli in molteplici espressioni di un'unica, sebbene composita, realtà. Che si tratti del problema del riciclaggio di denaro, della mucca pazza (ovvero « Demente Bovine » in europano), della mafia, dello smaltimento di rifiuti tossici, o dei rapimenti politici, ciascuna delle sue investigazioni e soluzioni è anche una nuova tessera verso il completamento del mosaico europeo, poiché la ricerca della soluzione ai crimini è al contempo uno sforzo verso un più alto grado di europeità.

Il movimento linguistico e geografico di Cabillot cambia la prospettiva da nazionale ad europea, come Marani caldeggia nei suoi articoli, infrangendo la lente deformante della madrepatria. La vita nazionale è vista da Bruxelles, non a caso scelta come "de europea capitalcity" (Marani 1998: 45) dove, sintomaticamente, risiede il primo poliziotto europeo e dove pluralismo e molteplicità emergono e si diffondono senza una norma dominante, in linea con la visione europea di Cabillot e Marani:

In seine Bruxel office, Inspector Cabillot regarded la rain out des window while pensante aan quanto tempo und quanto work necessited ut Europa finalmenty unida make. Plurimos jahros el had traballed in de Europeana Polizei und moltos progressos were performed. Aber noch much permaned to make. Porqué before de make Europa, one shoudde hadde de Europeanos maked. Und es was keine Europeano in Europa et. Es was Franzosos, Hispanicos, Italianos, Germanicos, Slovenos, Boemos und Polonesos, aber keine Europeano. Inspector Cabillot was el solo, autentique Europeano (Marani 1999 : 70).

Il narratore delle avventure di Cabillot qui solleva la questione dell'esistenza (o mancanza) di una coscienza e di un modello di cittadinanza europei come prova dell'esistenza, dal basso, di quella costruzione transnazionale che l'Unione Europea ha invece concepito ed eretto dall'alto a livello politico e amministrativo. E situa nel linguaggio il fattore *poietico* e *poetico* capace di promuovere questa nuova identità. Al momento, afferma il narratore, Inspector Cabillot è l'unico autentico europeo, che medita su quanto sia ancora necessario « ut Europa finalmenty unida make » (70) e che quindi invita il narratore ad applicare alle difficoltà del disegno politico europeo la più incoraggiante affermazione sul processo di unificazione della nazione italiana attribuito a D'Azeglio « L'Italia è fatta. Ora bisogna fare gli Italiani » : « before de make Europa, one shoudde hadde de Europeanos maked » (70). L'europeità che inaugura tramite la dinamica linguistica e territoriale dell'europano risponde alla logica della trasversalità nell'accezione data da Soguk e Whitehall, ovvero, « an ontological condition that is shaped in flows and networks... in border-crossings and borderisations, and in

shared deterritorialisations » (Soguk & Whitehall 1999 : 676). Più importante, « the condition of transversality exists prior to the conventional sovereign boundaries that enable political inclusions, exclusions and cultural separations across people and places » poiché « sovereign boundaries are only temporary moments that are themselves exemplary of the wandering grounds of a transversal condition » (676).

La cornice geopolitica e istituzionale dei racconti europantici di Marani è evoluta nel tempo, continuando ad esplorare la possibilità di una democrazia linguistica e culturale sul vecchio continente. Nel volume *Come ho imparato le lingue*, l'Europa di Cabillot è diventata la « Libera Linguistiche Republica des Europantide » (Marani 2005 : 140), un'isola nel mezzo dell'Oceano Linguistico la cui capitale non è più Bruxelles ma Europantopol. La nascita di questa libera repubblica, significativamente, risale al glorioso 1848, anno di importanti rivoluzioni politiche in Europa che hanno portato alla creazione di stati nazione. Nel caso di Marani, la rivolta si è scagliata contro il regime tirannico della « Grammaticale Inquisitione » (141-2). Ostili al suo insopportabile rigore grammaticale, masse di parlanti marciano per le strade gridando tutti i possibili errori in tutte le lingue, e infine erigono una gigante torre di Babele per celebrare, significativamente, la comprensione reciproca, la tolleranza e la creatività.

Il trionfo della libertà linguistica e della diversità in Europantide sostanzia la convinzione di Marani che la realtà umana è troppo complessa per essere espressa da un solo idioma, e che le lingue, lungi dal costituire la proprietà di stati o accademie, appartengono ai parlanti, i quali dovrebbero trattarle come strumenti musicali con regole e tonalità da rispettare, indubbiamente, ma non con l'ossessivo intento di diventare parte di un'orchestra. Ci sono lingue che possono essere imparate alla perfezione e altre parlate superficialmente, eppure, Marani continua, ciò che conta è concepire la conoscenza di molteplici lingue come tratto distintivo della propria identità (Marani 2009: 6). A Europantopol, non a caso, i parlanti di una singola, pura lingua nazionale sono una specie ormai in via di estinzione, i cui pochi

esemplari sopravvivono soltanto in uno zoo linguistico, in gabbie dotate ciascuna di « sein ethnische caractéristique » (133). Ad esempio, i francesi sono in una Parigi in miniatura e prima di parlare verificano ciascuna parola sul dizionario; i belgi sono due coppie, una fiamminga e una vallona, e parlano tra di loro tramite sottotitoli; i tedeschi sono una coppia per ogni Land e comunicano unicamente durante le ore federali, sebbene alcuni di loro si guardino senza parlare, mentre preparano i loro diversi tipi di würstel « und sippingante der same bier mit differentes names op der bottle » (134); gli italiani sono una coppia più le rispettive mamme e molti piatti per le migliori « matrimoniale quarrels » (134)—e vivono « in eine grosse kitchen mit televisive apparat siempre on » (134).⁸

Las Adventures des Inspector Cabillot riconcettualizza l'identità in termini europei grazie al movimento orizzontale e relazionale attraverso lingue e luoghi, capace di superare il confine e confino della nazione come finzione di omogeneità culturale. Ma nel successivo romanzo *Nuova grammatica finlandese* (2000), gli esilaranti episodi in europanto dell'ispettore che espone con ironia i problemi sociali e culturali di un'Europa in costruzione si tramutano nella tragica storia, ambientata in un'Europa lacerata dalla seconda guerra mondiale, di un amnesico che, dopo essere stato definito di nazionalità finnica sulla base dell'etichetta trovata sull'uniforme che indossava, cerca, di conseguenza, di costruirsi la sua nuova identità e la sua nuova lingua in

⁸ Ma naturalmente una volta che lasciamo lo zoo, sia nell'immaginaria Europantide sia nell'Europa reale, autentiche mamme, pizze genuine e altre tipiche caratteristiche della famiglia e della dinamica sociale italiana devono inevitabilmente confrontarsi con l'alterità, e altri testi di Marani, per il momento ancora inediti —come ad esempio la serie “L'Italia spiegata agli stranieri” —si soffermano appunto sui difficili incontri del Belpaese con il suo « altro » all'interno dei propri confini. Con la sua inconfondibile ironia, Marani descrive, ad esempio, l'“Andronaute”, ovvero, un bambino che frequenta la prestigiosa scuola etnica “Andro” dove viene indottrinato al più selettivo razzismo. Imparerà quindi “comme distinguhe eine rume-no from eine romano, eine calabrese from eine calabrone, (...) eine cinese from eine ticinese.” Non sorprende che la scuola “Andro” nell'arguta immaginazione di Marani garantisca poi l'ammissione all'Università della Lega Nord.

⁹ Un sentito ringraziamento a Diego Marani per avere gentilmente condiviso con me questo materiale inedito.

un paese che ora si sforza di considerare casa propria, solo per poi scoprire che di fatto le sue origini sono altre. Il romanzo rivelerà che l'uomo è in realtà un soldato italiano aggredito da un agente segreto tedesco e lasciato con l'uniforme che quest'ultimo indossava durante il suo addestramento sull'eponima nave da guerra. Il protagonista tuttavia non scoprirà mai questa verità sul suo conto. Tra amnesia e anamnesi, privo di una lingua, una patria e un'identità proprie, egli ricorrerà invece a un atto estremo per « diventare un finlandese » (Marani 2000: 198), anche se non è e non è mai stato tale :

Perché mi chiamo Sampo Karjalainen, perché parlo il finlandese, all'alba andrò a combattere per questo paese e se non ho potuto essere un vero finlandese da vivo, lo sarò almeno da morto. Sulla croce che pianteranno sulla mia tomba, il nome che porto sarà finalmente mio. Mio soltanto. Mio del tutto (198).

Costruito su un iniziale atto di traduzione (sebbene il romanzo sia narrato in italiano, il linguaggio originale che scandisce gli eventi si intende essere finlandese), la storia sembra apparentemente contrastare la felice babelizzazione creata dall'europano enfatizzando la sacralità della lingua madre e della madrepatria come fattori decisivi per la sopravvivenza dell'individuo. Se, come osserva criticamente Stephen Kellman in *The Translingual Imagination*, troncando la connessione con la lingua d'origine viene spesso interpretato come un matricidio (Kellman 2000: ix) e se per Emil Cioran non si abita un paese bensì una lingua (Cioran 1987: 21), garante, anziché il territorio, dell'appartenenza al luogo, nel romanzo di Marani sarà precisamente la perdita di entrambe a determinare la morte del protagonista, morte che, tuttavia, più sottilmente, è causata dalla fissazione con la madrelingua.

Di fatto, *Nuova grammatica finlandese* rende impossibile riconoscersi in modelli strettamente nazionali, così come il principio che sottende alla libertà creativa dell'europano è che tutte le lingue sono permeabili all'influsso dell'alterità. Le due città in cui il romanzo si svolge—Trieste ed Helsinki—sono appunto teatri sintomatici di due realtà composite che minacciano la

purezza etnica, linguistica e culturale. Infatti, la scoperta finale nel testo consiste nella consapevolezza che non siamo mai un'unica persona, che nessuno appartiene soltanto a un luogo, e che è proprio l'ossessivo culto dell'identità singolare a condurre il protagonista al tragico epilogo. In *Nuova grammatica finlandese* la possibilità iniziale di un attaccamento incondizionato alla lingua come garante dell'essere e dell'appartenere radicati in un'originaria, semplice unità di essenza individuale e collettiva sfuma nella decostruzione del linguaggio come oggetto e agente di possesso, sfidando la sovranità di ogni identità e comunità predeterminate. È quanto Derrida illustra in termini di una paradossale condizione di auto-alienazione: « Car jamais je n'ai pu appeler le français, cette langue que je te parle, 'ma langue maternelle' [...]. On ne parle jamais qu'une langue – et on ne l'a pas. On ne parle jamais qu'une langue – et elle est dissymétriquement, lui revenant, toujours, à l'autre, de l'autre, gardée par l'autre. » (Derrida 1996: 61; 70).

Minando la naturalezza di madre lingua e madrepatria, il romanzo riassume la questione europea formulata tramite il nesso di viaggio e traduzione come forme di attraversamento di frontiere. Il protagonista è il risultato di tutte le transazioni identitarie e linguistiche che hanno scandito la sua vita senza che egli coincida con alcuna di esse. La sua apparente nostalgia per ciò che ha imparato a immaginare come sito delle sue origini culturali si trasforma infatti nella nomade coscienza critica analizzata da Rosi Braidotti, conducendolo alla realizzazione che per lui non c'è alcun « vernacular, but many lines of transit, of transgression » (Braidotti 1994: 13). Con le sue transizioni linguistiche e geografiche, *Nuova grammatica finlandese* delinea quindi anche la possibilità di una *nuova grammatica europea* del luogo come dislocazione, di cui l'europano è appunto già una realizzazione. Lo spostamento dalla nazione come connubio di lingua e terra madre a un'Europa transnazionale (e infine postnazionale) determina una condizione di erranza linguistica e culturale che ridefinisce l'uropeità come fluidità, eterogeneità e deformazione identitaria.

Coda: Vecchio continente, nuovo umanesimo ?

Con l'alleanza di viaggio e traduzione, Brooke-Rose e Marani esorcizzano la crisi del soggetto europeo decretata da Julia Kristeva tramite innesti linguistici e culturali. Il « trasportare » evocato dall'etimologia di « tradurre » e la dislocazione geografica che il viaggiare comporta sanciscono il passaggio da un'Europa *monadica* a un'europeità *nomadica*.

Se, come abbiamo visto, traduzione e viaggio incrinano identità e teleologia mettendo anche in evidenza asimmetrie e conflitti di potere tra sistemi culturali, le costruzioni letterarie dell'europeità in Brooke-Rose e Marani decostruiscono l'eurocentrismo dall'interno del vecchio continente. Come ho osservato in precedenza (Pireddu 2006: 365-66), Brooke-Rose e Marani sono scribi di un'Europa transnazionale che tracciano un terreno intermedio anti-fondazionalista tra la singolarità assolutista della comunità nazionale e la generalità egemonizzante della globalizzazione. Con « scribi » intendo evocare, non a caso, quella produzione letteraria che Roland Barthes definisce appunto « scriptible » (Barthes 1970: 10) [scrivibile] perché disgrega la struttura chiusa dell'opera classica e della sua interpretazione unidirezionale attraverso la creazione di molteplici reticoli di significanti privi di un inizio, un punto di ingresso o una destinazione privilegiati. Brooke-Rose e Marani si possono considerare produttori di testi scrivibili storicizzati, in quanto affrontano specificamente la questione culturale e geopolitica dell'europeità e riformulano la soggettività europea attraverso una testualità sovversiva. La loro erranza linguistica e geografica privilegia l'estraniamento a scapito della domesticità, così come promuove relazioni di identificazione attraverso le frontiere anziché identità autonome ed essenzializzate. Il processo di « diventare altro » e di « risiedere altrove » promosso dalle loro opere sembra condurre a quegli scenari globali fluidi e disgiuntivi che Arjun Appadurai evoca con il suffisso «scape» (Appadurai 1996) per trascendere la dicotomia tra centro e periferia. Ma in realtà la loro scrittura mostra

anche che la porosità dei confini geografici, linguistici e concettuali dell'Europa non implica una radicale soppressione delle frontiere ma, piuttosto, la loro ridefinizione come linee di contatto che riconfigurano l'identità in termini di alterità, marcata da un'intrinseca differenza.

È da queste premesse che, forse, può nascere un nuovo umanesimo per il vecchio continente, capace di superare l'inevitabile visione universale dell'umano che Chakrabarty ha attribuito a un'eredità europea ossificata e totalizzante. Il terreno per il nuovo umanesimo proposto da Brooke-Rose e Marani è un'europeità provincializzata, deterritorializzata ma al contempo ancora contestualizzata, un'esperienza di dislocazione e apertura che comunque intende preservare il senso di località e la specificità culturale, e quindi risulta soltanto parzialmente trasferibile oltre le frontiere --mobili ma ancora presenti e più che mai attuali -- della questione europea.

Opere citate

- APPADURAI, Arjun (1996). *Modernities at Large*. Minneapolis: U of Minnesota P.
- BARTHES, Roland (1970). *S/Z*. Paris: Seuil.
- BBC News (1998). "Linguistic virus let loose on English"
<http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/220511.stm>
 [Pubblicato originariamente lunedì 23 novembre 1998. Ultimo accesso 30 ottobre 2016].
- BERNABE, Jean, Patrick Chamoiseau and Raphaël Confiant (1993). *Éloge de la créolité*. Paris Gallimard.
- BRAIDOTTI, Rosi (1994). *Nomadic Subjects*. New York: Columbia UP.
- BROOKE-ROSE, Christine (1986). *Between*. In *The Christine Brooke-Rose Omnibus*. Manchester: Carcanet. 391-575.
- (1991.) *Stories, Theories and Things*. Cambridge: Cambridge UP.
- (2002). *Invisible Author*. Columbus: Ohio State UP.
- CAVIEDES, Alexander (2003). « The Role of Languages in Nation-Building within the European Union, » *Dialectical Anthropology* 27. 249-68.

- CHAKRABARTY, Dipesh (2000). *Provincializing Europe*. Princeton: Princeton UP.
- CIORAN, Emil (1987). *Aveux et anathèmes*. Paris: Gallimard.
- CLIFFORD, James (1997). *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge, Mass.: Harvard UP.
- DERRIDA, Jacques (1966). « Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences. » In Richard MACKSEY and Eugenio DONATO eds. *The Structuralist Controversy*. Baltimore and London: Johns Hopkins UP. 247-65.
- (1996). *Le monolinguisme de l'autre*. Paris: Galilée.
- ECO, Umberto (1993). *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*. Bari: Laterza.
- GNISCI, Armando (2003). *Creolizzare l'Europa*. Roma: Meltemi.
- HAGÈGE, Claude (1992). *Le souffle de la langue. Voies et destins des parlers d'Europe*. Paris: Odile Jacob.
- KAPLAN, Caren (1996). *Questions of Travel*. Durham: Duke UP.
- KELLMAN, Stephen (2000). *The Translingual Imagination*. Lincoln: U of Nebraska P.
- KRISTEVA, Julia (2000). *Crisis of the European Subject*. New York: Other Press.
- LAWRENCE, Karen R. (1995). « Floating on a Pinpoint: Travel and Place in Brooke-Rose's *Between*, » in Ellen Friedman and Richard Martin (eds) *Utterly Other Discourse*. Normal IL : Dalkey Archive P. 76-96.
- LEVI-STRAUSS, Claude (1962). *La pensée sauvage*. Paris: Plon.
- LIONNET, Françoise e SHU-MEI SHIH eds. (2011). *The Creolization of Theory*. Durham: Duke UP.
- MARANI, Diego (1999). “Europanto. From productive process to language,” *Mediamatic* 9 (4) <http://www.mediamatic.net/article-5694-en.html> [Last accessed October 30, 2016].
- (1998). *Las Aventuras des Inspector Cabillot*. Paris: Mazarine.
- (2000). *Nuova grammatica finlandese*. Milano: Bompiani.
- (2005). *Come ho imparato le lingue*. Milano: Bompiani.
- (2005a). “De europantica eloquentia” <http://www.europanto.be/euro3.html> [Ultimo accesso 30 ottobre 2016].
- (2005b). “Es un crimen hacer de la lengua un elemento ideológico,” http://elmundolibro.elmundo.es/elmundolibro/2005/02/08/narrativa_extrajera/1107880862.html [Ultimo accesso 30 ottobre 2016].
- (2005c). “Euroarmada” <http://www.europanto.be/euro14.html#820> [Ultimo accesso 30 ottobre 2016].
- (2005d). “In pizza wir trust”, <http://www.europanto.be/euro12.html#660> [Ultimo accesso 30 ottobre 2016].
- (2005e) “Que viva la Mamma!” <http://www.europanto.be/euro10.html#480> [Ultimo accesso 30 ottobre 2016].
- (2009). “Langues et créativité: un parcours à moitié biblique et à moitié fantastique,” *Expolangues*, Paris, January 17.6. <http://ec.europa.eu/education/languages/news-expolangues17jan09/diego-marani.pdf> [Ultimo accesso 30 ottobre 2016].
- MIGNOLO, Walter (2002). « The Many Faces of Cosmopolis : Border Thinking and Critical Cosmopolitanism » in Carol BRACKENRIDGE, Sheldon POLLOCK, Homi BHABHA and Dipesh CHAKRABARTY (eds), *Cosmopolitanism*. Durham: Duke UP.
- ONG, Aihwa (1999). *Flexible Citizenship*. Durham: Duke UP.
- PIREDDU, Nicoletta (2006). “Scribes of a Transnational Europe. Travel, Translation, Borders,” *The Translator*, 12 (2), 2006. 345-69.
- POLLOCK, Sheldon, Homi Bhabha, Carol Brackenridge and Dipesh Chakrabarty (2002). « Cosmopolitanisms, » in Carol Brackenridge, Sheldon Pollock, Homi Bhabha and Dipesh Chakrabarty (eds), *Cosmopolitanism*. Durham: Duke UP. 1-14.
- SIMON, Sherry (1996). « Entre les langues : *Between* de Christine Brooke-Rose, » *TTR (Traduction, Terminologie, Rédaction)* 9 (1) : 55-70.
- SULEIMAN, Susan (1995). « Living Between: The Loneliness of the 'Alonstanding Woman, » in Ellen Friedman and Richard Martin (eds) *Utterly Other Discourse*. Normal, IL: Dalkey Archive Press. 97-103.
- VENUTI, Lawrence ed. (2004). *The Translation Studies Reader*. New York & London: Routledge.



Otras Eutopías



IMÁGENES DE LA MEMORIA

M.ª Pilar Rodríguez (Ed.)
248 páginas



EL BAZAR AMERICANO

José-Miguel Marinas y
Cristina Santamarina
336 páginas



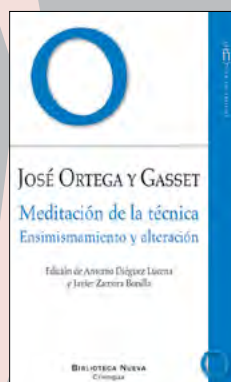
HISTORIAS CONTADAS

Manuel J. Ramos Ortega
152 páginas

pensar en español Pensamiento hispánico en sus textos

DISCURSO DESDE LA MARGINACIÓN Y LA BARBARIE

Leopoldo Zea
344 páginas

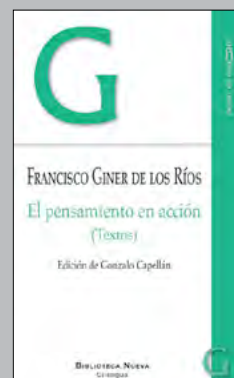


MEDITACIÓN DE LA TÉCNICA Ensimismamiento y alteración

José Ortega y Gasset
232 páginas

EL PENSAMIENTO EN ACCIÓN (Textos)

Francisco Giner de los Ríos
472 páginas



Politics and Aesthetics of Suspension: Gazes on Migrant Borders

Christina Kkona

Received : 23.11.2016 – Accepted : 11.12.2016

Titre / Título / Titolo

Politique et esthétique de la suspension: Regards sur les frontières migratoires
Política y estética de la suspensión: miradas sobre las fronteras migratorias
Politica ed estetica della sospensione: sguardi sulle frontiere migranti

Abstract / Résumé / Resumen / Riassunto

New migratory movements are one of the processes of globalization aiming to transform the organization of socio-economic relations. When immigration from the global South to the North is forced on the more vulnerable social classes, both authorities and media talk about a “refugee crisis”. The global flow of refugees constitutes one of the greatest challenges of today inasmuch as it revives identity questions. This very ‘crisis’ translates a clash with the applicability of the postmodern discourse of the other. This paper addresses questions of (im)migration, in order to examine their ethical implications. Secondly, it explores the intersection of ethics and aesthetics on a global basis by examining a cinematic work that reveals unexpected encounters, hardships and hidden possibilities of the immigration experience. Theo Angelopoulos’ *Eternity and a day* (1998) discloses the beauty that emerges in hardships and it rearticulates ethical questions that appear life-threatening. Borders cannot be crossed when they are the only territory of migrants. If the “elsewhere” is a construction of the refugee fantasy, it is a myth: a story projected into the future unfolds the set of expectations of people who lost everything but the scars on their bodies

Les nouveaux mouvements migratoires font partie des processus de mondialisation qui visent à transformer les relations socio-économiques. Quand l’immigration du Sud au Nord global est imposée aux classes sociales les plus vulnérables, les autorités comme les médias parlent de “crise des réfugiés”. Le flux mondial des réfugiés constitue l’un des plus grands défis actuels dans la mesure où il ravive les questions identitaires. Cette “crise” elle-même traduit un conflit d’applicabilité avec le discours postmoderne de “l’autre”. Cet article traite de questions de migration/immigration dans le but d’examiner leurs implications éthiques. En deuxième lieu, il explore l’intersection de l’éthique et de l’esthétique sur une base mondiale en examinant une œuvre cinématographique qui révèle des rencontres inattendues, les privations et les possibilités cachées de l’expérience migratoire. *L’été éternité et un jour* (1998) de Theo Angelopoulos expose la beauté qui émerge de ces souffrances et réarticule des questions éthiques qui sont affaire de vie ou de mort. Les frontières ne peuvent plus être franchies quand elles sont le seul territoire des migrants. Si “l’ailleurs” est construit par l’imaginaire du réfugié, c’est un mythe : une histoire projetée dans l’avenir déploie les attentes de gens qui ont tout perdu hormis les cicatrices que portent leur corps.

Los nuevos movimientos migratorios son parte del proceso de globalización dirigido a transformar las relaciones socioeconómicas. Cuando la migración de Sur al Norte Global se impone a las clases sociales más vulne-

rables, tanto las autoridades como los medios de comunicación hablan de “crisis de los refugiados”. El flujo total de refugiados es uno de los mayores retos, ya que revive problemas identitarios. Esta “crisis” en sí refleja un conflicto aplicable al discurso postmoderno del “otro”. Este artículo aborda los problemas de migración / inmigración con el fin de examinar sus implicaciones éticas. En segundo lugar, se explora la intersección de la ética y la estética a nivel mundial mediante el examen de una película que revela los encuentros inesperados, las privaciones y las posibilidades ocultas de la experiencia migratoria. *La eternidad y un día* (1998) de Theo Angelopoulos presenta la belleza que surge de este sufrimiento y rearticula cuestiones éticas que son también cuestiones de vida o muerte. Las fronteras se pueden cruzar cuando son el único territorio de los migrantes. Si el “otro lugar” es construido por el imaginario del refugiado, es un mito: una historia proyectada sobre el porvenir desarrolla expectativas de personas que lo han perdido todo, excepto las cicatrices que llevan sus cuerpos.

I nuovi movimenti migratori sono parte del processo di globalizzazione che mira a trasformare le relazioni socio-economiche. Quando la migrazione dal Sud al Nord globale è imposta alle classi sociali più vulnerabili, tanto le autorità quanto i media parlano di “crisi dei rifugiati”. Il flusso totale dei rifugiati è una delle più grandi sfide dell’attualità, perché riavviva il problema dell’identità. La “crisi” riflette un conflitto che riguarda l’applicabilità del discorso postmoderno dell’ “altro”. L’ articolo tratta i problemi della (im)migrazione per esaminarne le implicazioni etiche. In secondo luogo, esplora l’intersezione tra etica ed estetica a livello mondiale mediante l’analisi di un film che rivela gli incontri inaspettati, le privazioni e le possibilità nascoste dell’esperienza migratoria. *L’eternità e un giorno* (1998) di Theo Angelopoulos mostra la bellezza che emerge da questa sofferenza e riarticola questioni etiche che sono anche questioni di vita o di morte. I confini non possono essere attraversati quando sono l’unico territorio dei migranti. Se l’ “altrove” è una costruzione dell’ immaginario dei rifugiati, è un mito: una storia che si proietta verso il futuro narra le aspettative di persone che hanno perso tutto, tranne le cicatrici che marcano i loro corpi.

Keywords / mots-clés / palabras clave / parole chiave

Migration/Inmigration, North-South, humanitarian crisis, refugees, *Eternity and a day*, Theo Angelopoulos

Migration/Inmigration, Nord-Sud, crise humanitaire, réfugiés, *L’été éternité et un jour*, Theo Angelopoulos

Migración/Inmigración, Norte-Sur, crisis humanitaria, refugiados, *La eternidad y un día*, Theo Angelopoulos

Migrazione/Immigrazione, Nord-Sud, crisi umanitaria, rifugiati, *L’eternità e un giorno*, Theo Angelopoulos

In December 2015, German Chancellor Angela Merkel, praised around the world for her refugee politics, claimed that «Multiculturalism leads to parallel societies and therefore remains a 'lie'».¹ It is more than obvious that the German opening of borders was primarily geared toward an influx of qualified workers who should, like everyone in Germany, be required to speak German “in public and in private with their families,” according to Merkel’s party, the Christian Democratic Union. Similarly, the French Prime Minister, Emmanuel Valls, addressed the need to “build a French, European, Occidentalised Islam, with our traditions and values.”² These statements emphasize a political and moral ambiguity, central to current political discourses: multiculturalism failed, so it would only be possible for different populations to live together within European borders as long as they adhere to the superior European values. A more thorough analysis of these statements would reveal not only the Western cultural arrogance, but also and more significantly the lack of distinction, as we will see, between the private and the public lives of the accepted refugees. The consequences of such a lack of separation between private and public spheres touch directly upon the question of basic human rights.

If multiculturalism failed, its failure is independent from the refugee question. Intolerance is the interior resistance necessary to every culture’s self-assertion. European culture —if there is such a thing and only one—, is not without interior antagonisms or exclusions: the ongoing gender, religious or class struggles testify to the impossibility of a stable cultural identity and the necessity of a continuous cultural redefinition. From this point of view, the *other* culture functions as a reminder of interior struggles or as a possibility of one culture’s unification against another. This other that is not wholly other, inasmuch as it reminds us of our

common humanity, is threatening as far as it represents, as we will see, a negative mirror image of ourselves.

No matter how provocative it may seem, the chancellor’s claim reflects a certain reality and invites us to question the powers and limits of our own cosmopolitan consciousness. To what extent can our abstract multiculturalism, once put to test, belie the chancellor’s claim? The worldwide turn towards far-right parties demonstrates that a so-called national identity, no matter how artificial or outdated it may be, is preferred to the disquieting vicinity of the other. Whatever identity can be defined is defined *against an other*.³ Modern massive migrations, as the consequence of colonial expansions are about to draw a new map of the world. Following Žižek, I argue that beyond any Western taboo, we have no choice but to accept the universal validity of certain European values – when critically rethought – such as egalitarianism and fundamental human rights.

The new waves of massive transnational migration reawaken for Merkel, as much as for any other European leader, the dilemma between “sovereign self-determination claims” and “adherence to universal human rights principles.”⁴ From this point of view, Merkel’s statement, which accompanied her decision to control the borders and to monitor the quality and number of accepted refugees, translates her aim to reassert German sovereignty before her upset electorate to the detriment of universal human rights. It is useful here to follow Hannah Arendt and recall the very name of the Déclaration des droits de l’homme et du citoyen, in order to understand that human and civil rights, though interrelated, are separate. Human rights derive from universal treaties or declarations and rely on humanitarian interventions, while civil rights depend on the legal programs of specific sovereign states. Civil rights are given by specific democracies, which as such,

¹ <https://www.washingtonpost.com/news/worldviews/wp/2015/12/14/angela-merkel-multiculturalism-is-a-sham/> (retrieved November 15, 2016).

² <http://www.nouvelordremondial.cc/2016/08/23/manuel-valls-nous-devons-batir-un-islam-francais-europeen-occidentalise-avec-nos-traditions-et-nos-valeurs/> (retrieved November 15, 2016).

³ See, among others: Arjun Appadurai, *Modernity at Large*. Minneapolis: Minnesota UP, 1996, particularly Ch. 9, “The Production of Locality,” 178-199; Maurice Godelier, *Communauté, société, culture : Trois clefs pour comprendre les identités en conflits*. Paris : Éditions du CNRS, 2009.

⁴ Seyla Benhabib, *The Rights of Others. Aliens, Residents and Citizens*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, 16.

require territorial and civic borders.⁵ It is by now evident that globalization is severely eroding nation-state sovereignty in the economic, technological and military fields; borders, however, continue to separate the included from the excluded, as if territoriality was the ultimate guarantee of sovereign constitutions.

Whether the complete erosion of sovereignties and thus of borders could lead to efficient, peaceful and democratic co-habitation of different cultures is highly debatable. Hannah Arendt explains the primacy of civil rights over human rights in concrete historical circumstances, or to put it otherwise, she demonstrates how the loss of the status of citizen amounts in fact to no rights at all. The *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* signified, of course, the turn from a divine to a human foundation of rights. Analyzing the 1789 declaration, Giorgio Agamben recalls that the term *nation* derives etymologically from *nascere* (birth). Therefore, the Declaration represents “the originary figure of the inscription of natural life in the juridico-political order of the nation-state.” In this way, *zoe*, “the bare natural life”, the very fact of birth, and not *bios*, the political life, “becomes the foundation of the state’s legitimacy and sovereignty.”⁶ From this point of view, “Rights are attributed to man (or originate in him) solely to the extent that man is the immediately vanishing ground (who must never come to light as such) of the citizen.”⁷ According to Agamben, refugees represent the uncanny – to put it in Freudian terms – as far as they bring to light “the difference between birth and nation,” and by doing so, they cause “the secret presupposition of the political domain – bare life – to appear for an instant within that domain.”⁸ In her historical overview of the first modern appearance of refugees, Arendt explains how stateless people find themselves reduced to bare life within the political domain.

⁵ Benhabib, *ibid.*, 45.

⁶ Giorgio Agamben, *Homo Sacer. Sovereign Power and BareLife*. Redwood, CA: Stanford University Press, 1998, 127.

⁷ Agamben, *ibid.*, 128.

⁸ Agamben, *ibid.*, 131.

With the dissolution of the Russian, Ottoman and Austro-Hungarian empires, new nation-states without linguistic or cultural homogeneity were created, in control of several national minorities that found themselves within their more or less arbitrarily established borders. Several treaties signed to protect the rights of the most recognizable minorities were not accepted or applied by the League of Nations, which led to great discrepancies with regard to the understanding of these rights in different European countries. As a result, the nation-state abandoned its character of state, and thus of instrument of law, to serve national interests only. The subsequent massive denationalizations against minorities caused the emergence of refugees, stateless and displaced people. Kept outside any organized community, these people lost not only their citizenship rights, but also the so-called “inalienable” human rights. Ironically, human rights are inalienable as far as they are independent from citizenship and nationality. In practice, no authority other than the abstract ‘entity’ of humanity itself⁹ could guarantee or grant them. The atrocities of WWII led to the elaboration of the Universal Declaration of Human Rights (1948) and other treaties meant to constitute an international law that, as such, could delegitimize the ultimate authority of Westphalian sovereignties. However, the rights of Man never became law; they remain in the realm of morality. Therefore, in Arendtian terms, refugees lost the “right to have rights” and were left with “the abstract nakedness of being human and nothing but human.”¹⁰

When European sovereign states realized that neither repatriation nor naturalization could solve the problem of statelessness, they left the refugees – outlaws par excellence – either to the good will of humanitarian missions or to the hands of the police.¹¹ The same applies today as the media and the social media

⁹ Hannah Arendt, “The decline of the Nation-State and the end of the rights of Man”, in *The Origins of Totalitarianism*. New York, NY: Harcourt, Brace and Co, 1973, 297.

¹⁰ *Ibid.*, 297.

¹¹ *Ibid.*, 287.

continuously show: the images of drowned children on the Greek islands may address a humanitarian call, but they do not necessarily encourage the idea of an organized living together. Contrary to any political solution, these images testify to thousands of people whose life has been reduced to mere survival.

It remains true that neither repatriation nor unlimited naturalization can solve the problem of massive migrations. But the problem of current Western societies is less the refugees themselves than the fidelity of these societies to outdated definitions of essential concepts. As Agamben puts it, the refugee is “a limit concept that at once brings a radical crisis to the principle of nation-state and clears the way for a renewal of categories that can no longer be delayed.”¹²

The refugee condition is temporary by definition. The refugee time-space is one of transition, discontinuity and suspension. In the precariousness of the contemporary socio-economic situation, the refugee represents for the European middle-class citizen, as I have said, the uncanny: the alien within, the fear of finding oneself at the place of the excluded. But what if this fear could be transformed into an acceptance of a new form of life? What if we were to embrace the precariousness of actuality, what if we were to decide not to know our future – despite our dearest wishes – and leave aside preconceived fantasies that, in fact, transform our future into past? What if, instead of organizing our lives on the basis of old categories, we acknowledged the volatility of our spatio-temporal condition that the economic growth of the after-war period made us forget?

If such a possibility is plausible, only art could reveal this experience of suspension, the ethics and esthetics of the liminal experience of borders beyond the banality of evil. For reasons that will soon become clear, I have chosen to concentrate my analysis on a single cinematic work of 1991, *The Suspended Step of the Stork*¹³, di-

rected by Theo Angelopoulos. Along with *Ulysse's Gaze* (1995) and *Eternity and a Day* (1998), *The Suspended Step of the Stork* is a part of what the Greek director calls his ‘Trilogy of Borders’.

In his ‘Trilogy,’ Angelopoulos moves from the anonymous collectivities of his previous works, towards marked individualities, further stressed by the presence of international stars. In *The Suspended Step of the Stork*, Marcello Mastroianni finds himself reunited with his co-star in Antonioni’s *La notte* (1961) Jeanne Moreau, as if to allude to the couple’s bygone days. Remarkably, the voice of the actor or his language are not heard. A “fissure between actor and character,” a mismatch between body and voice seeks to represent not “the estrangement of modern distancing”¹⁴, but an identity fissure that is not an impasse but rather an openness towards a plurality of identities.

Helicopters that approach dead bodies floating on the open sea of Piraeus introduce the spectator to the universe of those who preferred death to repatriation, as the voice-over of Alexandros, a young TV reporter informs us. From the cut onwards, the camera follows Alexandros, the only named character in the movie, to the little town on the border between Greece and Albania, where he arrives on a mission for a documentary on immigrants, temporarily settled there until they receive permission to pass to another European country. Thousands of illegal refugees – Kurds, Turks, Albanians, Poles, Romanians, and Iranians – live in camps, as if to recall the first European camps created to host and surveil refugees, long before WWII. They seem to have also squatted the different cars of an abandoned goods train – another reference to WWII deportation and concentration camps. The camp, according to Agamben, is the space opened when the exception becomes the rule or the normal situation. In the camps, there is no distinction between law and life, so that bare life becomes the “threshold in which law

¹² Giorgio Agamben, “Beyond Human Rights”, in *Means without End. Notes on Politics*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2000, 22.

¹³ *The Suspended Step of the Stork*, France/Italy/Greece/Switzerland, 1991. 143 min. Dir. Theodoros Angelopoulos, with Marcello Mastroianni, Jean-

ne Moreau, Gregory Patrikareas, Ilias Logothetis.

¹⁴ Anne Rutherford, “Precarious Boundaries. Affect, mise-en-scène, and the senses”, in Richard Candida Smith (ed.) *Art and Performance of Memory: Sounds and Gestures of Recollection*. Oxford: Routledge, 2002, 72

constantly passes over into fact and fact into law.”¹⁵ When accused of being a traitor, a young man is found hanged, there is nobody to blame. Women of his ethnic group perform the ritual of public lamentation, but the story behind the murder remains unknown, since silence is what prevails in the camps. Like storks, they seem to be mute, giving no call. Observing the hanged man, the army colonel who surveils the Greek border – an alternative figure whose insightful comments ironically subvert his role – deplors that “they cross their borders to find freedom and create a new border here.” Later he will ask an ex-serviceman of the Albanian army to show Alexandros his scar. The young man of Greek origin explains that his mother made this scar with a knife while he was a kid to preserve the race. The absence of a homeland, or of a direct link between blood and locality does not lead to the disappearance of the idea of origins; instead, it needs to be inscribed on the body, as an ultimate visible effort to cling to a belonging already lost.

Early in the film, the army colonel shows Alexandros the borders. Slowly approaching the borderline upon the breach, he stays still for a moment while we see his back and the armed soldiers of the other side, then he lifts one foot, keeps it up and says: “If I take another step I am elsewhere... or I am dead.” The refugee experience is enclosed in this suspended step that Alexandros repeats at the very end of the movie. The line cuts a village in two. On the other side, it is Albania and on this side, the Greek side, are those who managed to cross borders. They cross the river secretly, risking their lives. Thus, the refugees “are represented as heterogeneous: unable to find their place in a world divided into national communities by political borders, they are neither simply excluded nor simply included.”¹⁶ Refugees are this “heterogeneous excess”, the leftovers of the arbitrary borders that separate and connect, that

function as boundaries and as such, drive them “insane,” as the colonel says. As a category, sanity is a citizen matter, Foucault would say.

Arbitrarily uprooted, these refugees of often dubious identity, are grouped in this no-man’s land, called “the waiting room”. A long tracking shot, supposedly taken by the TV crew camera, a camera within the camera, reveals a series of people of different origins, in traditional clothes, occupying different train cars, as if borders should always be reestablished, to recall the colonel’s words. This twice mediated view creates more boundaries, but this time the boundaries are those of the subjective gaze estranged from the real refugee experience. These boundaries separate citizens from non-citizens, the insiders from those who are neither insiders nor outsiders, those who escape defining categories. Alexandros becomes aware of these boundaries at the end of his own adventure, admitting that he only knew how to film “the others, without any concern about their feelings.” Recorded voices of actual refugees relate in different languages the adventures of escaping death either in their homeland or while crossing the borders. If, in Angelopoulos films, the boundaries between fact and fiction are blurred, it is only because of the fictitiousness of the media reality that we interpret as facts. Refugees are expecting to move elsewhere – an elsewhere that the colonel calls: “mythical.” Inasmuch as the “elsewhere” is a construction of the refugee fantasy, it is a myth: a story projected into the future unfolds the set of expectations of people who lost everything but the scars on their bodies.

Among them, an old refugee catches the attention of the young journalist, who believes he has identified a politician who disappeared ten years ago. He then undertakes an inquiry to prove the truth of his findings. As he views TV archives, we have the first close-up to the figure of the politician (a younger Mastroianni) whose farewell words to the Parliament consist in a single enigmatic phrase, closer to an artistic choice than to a political speech: “there are times when silence is imperative for us to listen to the music behind the rain-

¹⁵ Agamben, *Homo Sacer*, 171.

¹⁶ Lass Thomassen, « Towards a Cosmopolitics of Heterogeneity: Borders, Communities and Refugees in Angelopoulos’ Balkan Trilogy », in Diane Morgan, Gert Bauham (ed.) *Cosmopolitics and the Emergence of a Future*. London/New York: Palgrave Macmillan, 2007, 192.

drops.” Weary of the pretentious political speeches that followed the failure of communism – the last collective dream –, he advocates a return to the “music of life”.¹⁷ In order to find this silence, the former politician (if it is the same man), would have chosen to share the destiny of refugees. His legacy is inscribed in his book *Despair at the End of the Century*, from which Alexandros keeps citing the sentence: “And what are the key words we could use in order to make a new collective dream come true.” This is maybe the greatest philosophical question of the postwar period.

After forty days, like Jesus in the Wilderness, the politician returns home, saying he does not remember anything, only to disappear again leaving a last message on his answering machine: “I wish you health and happiness, but I cannot join in your journey. I am just a visitor. Everything I touch hurts me deeply and it does not belong to me. I do not have anything that is mine as I arrogantly said once. Now I learn that nothing is nothing.” Inasmuch as ‘nothing’ in political discourse is different from ‘nothing’ in the refugee experience, this phrase is of course not a tautology. The ideological or existential nothingness that remains in the realm of a socio-political community has nothing to share with the uprootedness of the bare natural life that also refers to the complete loss of identity.

In his desperate effort to identify the politician, Alexandros follows the old refugee in the streets, the railway cars, or the camp. The old man is trying to catch a fish in the river that serves as a physical border, when the young journalist comes with a tape player to make him hear his supposed last message. The initial message is then repeated and complemented by the following sentences: “one does not even have a name and needs to borrow one from time to time. Give me a place to look at. Forget me in the sea.” Neither the name of the old refugee nor that of the politician are mentioned. Even the close-up on his book does not allow us to make out his name. The archives of a political career,

¹⁷ Edna Fainaru, “Silence is as Meaningful as any Dialogue: *The Suspended Step of the Stork*”, in Dan Fainaru (ed.), *Theo Angelopoulos. Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2001, 79.

the posthumous fame of a prophetic book and the image of the ragged old refugee belong to different identities of the same - or not - man.

His ex-wife, the French woman who went on with her life, will later be asked to visit the village to identify her disappeared husband. Alexandros chooses for her room number 7 – the biblical connotations are again evident –, as a reminder of the hotel room her husband rented when he had returned after his first departure, and where they had made love like “strangers”. The description of this love scene between strangers echoes the affair Alexandros has with the supposed daughter of the old refugee. Without actual flirtation, in silence and in slow motion as if the scene was staged, we watch the almost severe faces of the two characters who meet at a bar and leave together for Alexandros’ room. It seems that the girl calls Alexandros by some other name during the encounter, as if a mismatch between body and identity revealed an interior rupture – a lack of coincidence, like that of the local actors who lend their voices to the international stars. This other name is most probably the name of the girl’s future husband, as we learn through the startling marriage ceremony with the bride on one shore of the river and the groom on the other shore. Alexandros gives a body to the young man of across the borders, this young man of the same “race”, as the girl says, someone she met as a child and who is meant to cross the river to come to her. This dream belongs to what the colonel called a “mythical” realm. The suffering of expectation gives way to all the precarious encounters that are meant to transform the citizens.

The TV crew is again on call to give us its point of view on the recognition scene that takes place on the liminal space of a bridge. When facing her supposed ex-husband, the French upper-class woman remains silent before turning to the camera and exclaiming in a trembling, non-convincing voice: “It’s not him”. The close-ups on her face and then on the face of the old refugee reveal the bewilderment of a shared silence acknowledging the change in time and space, beyond any

recognition. The return of the French woman to the borders at the end of the film, while the old refugee has already left, enhances the idea of the multiple identity in the old refugee's body.

His supposed son, a young boy says to Alexandros that he saw him walking away with his luggage on the river waters, again like Jesus. But the boy only thinks about the story of "Great Migration," the story without end that the old refugee narrated to him. "Maybe he wanted you to give an end," Alexandros says to the boy, as if there was an end to any journey – especially if the journey is the complete recreation of the world:

People will leave their homes by any means possible, and all the people of the earth will gather in Sahara. There, a child will be flying a kite. And all people, young and old, will hold onto the string. And all of mankind will rise high into the sky, in search of another planet. Each one will be holding a plant, a handful of grain, a newborn animal. Others will be carrying books of all the poetry man has ever written. It will be a very long journey.

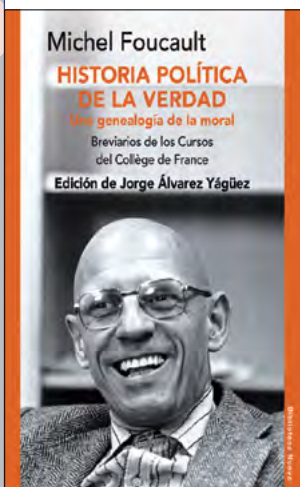
No less "prophetic" than the politician's book, this story that predicts a great migration to another planet, possibly after some ecological catastrophe, seems to outline a natural thread shaping the collective dream that we are unable to conceive. Despite its apocalyptic nature, the story talks about a common reality, in which everyone becomes an immigrant. The borders are located at the end of the earth and sovereignty will be replaced by poetry. The universality of the refugee condition questions the very notion of home: "How many borders should we cross to get home?", he asks. In a world where there are more borders than homes, maybe we should start reconsidering borders. The old refugee's legacy, a story without end, terminates on the graphic and choreographic image of a cohort of yellow-dressed workers climbing on the telephone poles to connect wires. He himself worked to re-set this wiring, to establish communication. And in one of the most striking moments of the film, while bursting into tears, he declares himself happy.



NOVEDADES

HISTORIA POLÍTICA DE LA VERDAD

Una genealogía de la moral



MICHEL FOUCAULT
(Edición de Jorge Álvarez Yagüez)

La mayor parte de los temas que Foucault abordó en su dilatada trayectoria fueron abordados en sus trece Cursos del Collège de France, a menudo de una manera más libre, clara y atrevida, menos limitada por las exigencias de la obra en forma de libro.

RAZÓN Y SOCIEDAD
264 páginas

EL PENSAMIENTO CRÍTICO DE RAFAEL SÁNCHEZ FERLOSIO



JUAN ANTONIO RUESCAS JUÁREZ

Aquí se estudia una obra comprometida por igual con la argumentación esmerada y con la evitación del dogmatismo, todo ello en sintonía y en diálogo con parte del pensamiento contemporáneo.

Magistral estudio filosófico del conjunto de la obra de Ferlosio, inexistente hasta la llegada de este libro.

RAZÓN Y SOCIEDAD
280 páginas

EL QUIJOTE y la aventura de la libertad



PEDRO CEREZO GALÁN

El Quijote, como gran clásico universal, no ha dejado de suscitar ideas y resonancias culturales a lo largo de la historia del pensamiento.

Estamos ante un minucioso análisis de la obra cervantina, de la naturaleza de su complejo y rico argumento y de sus infinitas repercusiones en la literatura universal.

PENSAR EN ESPAÑOL
528 páginas

ORTEGA Y GASSET

Luces y sombras del exilio argentino



MARTA CAMPOMAR

Este libro analiza todo aquello que queda sepultado bajo la superficie del discurso político y detrás de las propagandas beligerantes entre ambos bandos, propias de una guerra civil que se vivió intensamente en América del Sur.

LIBROS SINGULARES
496 páginas

Mexican and Indian Students' Embodied Contestations through the Identitarian Politics of 'Disposable' Bodies

Indrani Mukherjee

Received : 25.11.2016 – Accepted : 16.12.2016

Titre / Título / Titolo

Luttes incarnées des étudiants mexicains et indiens à travers une politique identitaire des corps 'jetables'

Luchas encarnadas de estudiantes mexicanos e indios a través de una política identitaria de cuerpos 'desechables'

Lotte incarnate di studenti messicani e indiani attraverso una politica identitaria di corpi 'rifiutabili'

Abstract / Résumé / Resumen / Riassunto

The present paper is an attempt to read the recent students' movements in Mexico and India along comparable tropes, often from within paradigms of prescriptive neoliberal stances over the dead bodies of some rural Mexican-Indian and Dalit-Indian students. These movements perform embodied counter-narratives under the glare of international mass media and social media to contest and fight against dominant narratives linked to a grammar of undesirability of racial/caste bodies. Public outrage in and around university campuses and city centres have been working towards a globalitics of unsettling discourses imagined through multiple voices of discord and disruption. Intellectuals, liberal citizens and students who are at the forefront of supporting their identitarian cause, have been facing the wrath of the police state and their representatives as they distort, disrupt and deny the hidden agendas of race and caste. Can we speak for the subalterns without being patronising and prudish? How do we translate our experiences of activism and engagement as thinking citizens of the planet? How do we posit our alternate mode of thinking as a kind of delinking so that we perform decolonization not only for them but also for ourselves in order to liberate them and ourselves from dehumanisation?

Le présent article cherche à lire les récents mouvements étudiants au Mexique et en Inde selon des tropes comparables, tenant souvent aux paradigmes de points de vue néolibéraux normatifs sur les cadavres d'étudiants mexicains amérindiens et d'étudiants indiens hors-caste. Ces mouvements manifestent des contre-récits incorporés sous les projecteurs de médias de masse et des médias sociaux internationaux afin de protester et de lutter contre les récits dominants liés à une grammaire d'indésirabilité des corps racialisés/castisés. L'indignation publique sur les campus, dans les centres urbains et au dehors tend vers une formation globale de discours déstabilisants imaginés à travers les voix multiples du désaccord et de la rupture. Les intellectuels, les citoyens libéraux qui sont à l'avant-garde du soutien à leur cause identitaire ont été confrontés à la colère de l'état policier et de ses représentants, parce qu'ils perturbent, défigurent et refusent les objectifs cachés des thèmes raciaux et de caste. Est-il possible de parler pour les subalternes sans fausse pudeur ni condescendance? Comment traduire nos expériences activistes et engagées en tant que citoyens pensants de la planète? Comment positionner notre façon de penser alternative en tant que mode de déliaison, de façon à agir la décolonisation non seulement pour eux mais aussi pour nous, pour nous libérer et les libérer de la déshumanisation?

Este artículo trata de leer los movimientos estudiantiles recientes en México y la India a partir de tropos comparables, sosteniendo a menudo el paradigma

neoliberal de puntos de vista normativos sobre los cadáveres de estudiantes mexicanos amérindiens y de estudiantes indios sin casta. Estos movimientos manifiestan contra-relatos incorporados bajo los focos de los medios de comunicación y las redes sociales internacionales para protestar y luchar contra los relatos dominantes ligados a la gramática de lo indeseable de los cuerpos definidos por la raza / cuerpos definidos por la casta. La indignación pública en los campus y sus alrededores, así como en los centros urbanos se aproxima a un discurso desestabilizador de la formación global imaginado a través de las voces múltiples de la disidencia y la ruptura. Los intelectuales, ciudadanos liberales que están a la vanguardia de apoyo a su causa identitaria se han enfrentado a la ira de la policía del estado y sus representantes, porque perturban, desfiguran y se oponen a los objetivos ocultos de los temas raciales y de casta. ¿Es posible hablarle a los subalternos sin falso pudor ni condescendencia? ¿Cómo posicionar nuestro modo alternativo de pensar en tanto forma de desvinculación, a fin de hacer que la descolonización actúa no sólo para ellos sino también para nosotros, para liberarnos y liberarles de la deshumanización?

L'articolo ha come obiettivo una lettura dei recenti movimenti studenteschi in Messico e in India secondo tropi comparabili, spesso all'interno del paradigma neoliberale di punti di vista normativi sui cadaveri di studenti messicani amérindi e studenti indiani intoccabili. Questi movimenti presentano contro-storie costituite sotto i riflettori dei media e dei social network internazionali per mettere in discussione e lottare contro le narrazioni dominanti legate alla grammatica dell'indesiderabilità dei corpi razializzati/di casta. L'indignazione pubblica nei campus e nei centri urbani tende alla formazione globale di un discorso destabilizzante mediante molteplici voci di dissenso e rottura. Gli intellettuali, cittadini liberali che sono in prima linea nell'appoggio alle loro cause d'identità, hanno dovuto affrontare l'ira della polizia di Stato e dei loro rappresentanti, perché disturbano e si oppongono agli obiettivi occulti nel dibattito su questioni razziali e di casta. È possibile parlare per il subalterno senza falsi pudori né condescendenza? Come tradurre la nostra esperienza di attivismo e impegno come cittadini pensanti del pianeta? Come dar conto del nostro modo alternativo di pensare come una forma di de-conessione, di messa in atto della decolonizzazione non solo per loro ma anche per noi, per liberarci e liberarli dalla disumanizzazione?

Keywords / mots-clés / palabras clave / parole chiave

Students' movements, social networks, Mexico, India

Mouvements des étudiants, réseau social, Mexique, India

Movimientos estudiantiles, redes sociales, México, India

Movimenti studenteschi, reti sociali, Messico, India

Increasingly, we find that security forces of the state are being pushed to patrol and target its own citizens and its own immigrants (the legal ones too) as they reclaim citizens' rights which have been compromised to socio-economic and political neoliberalism. This situation which had trended very much in so-called 'third world' countries, has now also caught up with the USA and Europe. The Arab Spring had flowed into the Indignados gatherings in Madrid, the 'occupy' Wall Street at New York and then at the Times Now Square in London, and the recent Nuit Debout in Paris! The young people, both citizens and potential citizens have been at the forefront of these moves to occupy public spaces en-masse to protest against inequalities, austerity measures, job layoffs and worsening labour laws.

Yet, at the same time, governments are finding it increasingly difficult to control crowds who occupy sanitized public spaces. Thus in Mexico, the Plaza de Tres Culturas or the Plaza del Tlatelolco has had a violent history of students being culled to cleanse a very important public place in the heart of Mexico City; it was occupied to protest against the extravagant spending of the 1968 Olympic Games. The protests were telecast live by international television. Even today, commemorative rallies are held every year on 2nd October by huge gatherings of people from all walks of life and have become a ritualistic march to the Plaza de Tlatelolco to mourn the 1968 massacres. It was until then the official space showcasing the hybrid identity of Mexico as three sets of buildings of the three traditions surrounded it: a pre-Columbian remnant of Aztec temples, a Catholic church of Santiago de Tlatelolco and a modern housing complex as well as the building of the Ministry of Foreign Affairs and other government offices. With the massacre, this Plaza re-constituted itself as now it became stained with the blood of several hundred 14, young Mexican boys.¹

¹Significantly, the plaza was also the venue which reminisce death of 14,000 Aztec soldiers in their last attempt to save Mexico from the Spaniards on 13th August 1521. Another violent event linked with this space is the massive earthquake of 1985 killing 8000 peoples when tents set up in the plaza housed the survivors.

In New Delhi, protest spaces in independent India have always been pre-assigned and watched over by the state to ensure 'order'. Thus, the Jantar Mantar and the Azad Maidan are two of the most important spaces where any kind of protests are allowed. Recently however student revolts have often broken such norms and have indulged in breaking into unassigned public spaces, disrupting traffic and general activity of the citizens. The very first public performance by JNU students before the media took place in Delhi after the event of 16 December 2012 of Nirbhaya/Damini.² It was certainly an important milestone since it appropriated the entire public space which showcased New Delhi as a formidable capital city with its sheen and geometrical architecture, gardens and road in front of international television, just like in Mexico.

The Disposable Bodies' Narratives

The disposable bodies were those of very bright and promising young men of their respective states who became undesirable as they were marginalised thinking bodies, which were contesting dominant national narratives. They were branded as miscreants, terrorists or mere trouble makers and hence they had been killed, jailed or disappeared. The protestors also were young boys like the dead ones whom they were out to mourn or whose judicial killings they opposed. Hence the deaths, arrests, incarceration or expulsion executed by the respective states seeking legitimacy for police or military action, could not allow the public mourning of these undesirable bodies nor any discussion on the issue of ethics of capital punishment surrounding them. The protesting rural Mexicans, the JNU students, the Dalits and the Kashmiri Muslims are bodies united over situations of mourning undesirable bodies, of raising questions over the ethics of the killings, even if they

² A 23 year old woman while travelling by bus in Delhi along with a friend was brutally assaulted and gang raped by six men on 16th December, 2012. Nirbhaya is the name given to the woman by the media.

were of terrorists. All this had become a prohibited discourse as a jingoistic neoliberal nationalism played to the international gallery of progress and development, of happiness and orderliness.

On 26th September 2014, some undergraduate students of a rural teachers' training college The Normal School of Ayotzinapa 'stole' state buses to mourn and participate in the 46th annual commemoration of the 1968 Tlatelolco Massacre (as they had been doing for so many years, after which they would park the buses back in their depots). These students were thereafter fired upon at random, six were shot dead and many were left injured. 43 students went missing and have never been seen again. There are many rumours surrounding their disappearance and the government has been in denial mode and has blamed some drug cartel for their deaths. Parents and citizens continue to protest, but there seems to be no positive response. The 43 disappeared students (and the 6 shot dead) were from rural Mexico, socially and politically at the lower rung of officialdom or state hierarchies. (The JNU students were also from such background and many of them were first generation university students of their communities/families). They were training to be teachers for the children of peasants and were highly motivated and ideologically inclined to the left. Huge protests in large numbers have since been organized across the country.

In JNU Kanhaya Kumar, the president of the students union and some others also were arrested allegedly for shouting anti-India slogans following controversies surrounding a Kashmiri poetry-reading meet organized by an ultra-left group of students on 9th February, 2016 where they were debating the issue of capital punishment meted out to a Kashmiri terrorist Afzal Guru. Right wing students' group tried to disrupt the event and there was some scuffle, following which they lodged a complaint with the administration who subsequently called the police. Sedition charges were levelled against these students for allegedly shouting anti-India slogans of "Azadi" (Freedom). The only proof which the Delhi Police had were some video

shots of the event which were also widely circulated on prime time television news. The whole student community and the faculty, cutting across different political ideologies except the ruling right wing regime, felt outraged because it turned out that the videos were doctored and false.

In August 2016, Hyderabad Central University banned five students from backward communities from all spaces on campus and their scholarships were stopped. This was the result of a similar pattern of vigilante politics of the ultra-right students' wing as in JNU. When the five above mentioned students were debating the issue of capital punishment, of a terrorist like Yakub Memon, the right wing students reported them to a local politician and to the vice-chancellor. Consequently one Dalit student, Rohith Vemula was driven to suicide. Protest mourning, meetings, hunger strikes and open street debates and lectures could not be tolerated and just like in JNU, the police entered the campus and beat up the students and took them away in vans to undisclosed jails. The whole Dalit community across the nation was up in arms against the government. Students and faculty of the HCU were beaten up and Dalits across the nations continue to be heckled and lynched to death.³

When the events at JNU happened, one argument raised by the dissenting faculty and students was that how would government respond had it happened in Kashmir itself? Anti-India slogans around dead Kashmiri militants were/are? common there. Today it is regretful that this feeling was to be a hopeless premonition of the state of affairs as it was to turn out in Kashmir very soon. When Burhan Wani, a Kashmiri terrorist, was shot at on a Friday on 8th of July, 2016, thousands of Kashmiri peoples joined the funeral procession, defying the national narrative of patriotism, discipline and order. The police and the army have the-

³ Atrocities against Dalits is a very ancient practice in Hindu society. Dominant political parties therefore have refused to acknowledge that today it is not just a social problem but a political one as well. This, they think, absolves them of any responsibility with regards to the violence unleashed on them by vigilante groups of upper caste "cow protectors".

reafter indulged in pellet gun shootings at protesting mobs of young Kashmiri mourners who eventually became stone-throwers. This has resulted in death, blinding or maiming of thousands of Kashmiri youth.⁴

What is common to all the above mentioned events is the bodily performative of assemblies engineered in order to occupy forbidden spaces. They perform in order to communicate with the highest centres of power sited in the university administration and the respective governments. This attempt to generalize, however, does not in any way intend to homogenize all assemblies. The reasons for tracking the commonalities is to take note of how bodies work like another grammar, another language and another discourse which is loud and clear and just as they also occupy virtual spaces such as the media and social media, they unsettle the most unjust logic of dominant narratives. The Mexican government blamed it on a drug cartel, the Indian government has put the blame on opposition parties, on the leftist faculty of JNU and on Pakistan. In all the cases, government heads have indulged in denial and false charges on agitators and a refusal to engage with the affected peoples/bodies in any humane manner.

It is interesting in this sense to note that the Normal School and in JNU, student bodies and the Faculty have joined the cause of the mourners and have exposed the ulterior motive and the dehumanization of the state machinery. Both the universities have historical birth stories. The teachers college of the Raul Isidro Burgos Normal Rural School of Ayotzinapa, is one of 16 institutions around Mexico that arose following Mexico's revolution nearly a century ago with the aim of training teachers to raise literacy and standards of living among the rural poor. The JNU emerged also from the Ne-

⁴The dead bodies were those of Indian citizens, but, like the Dalits, they are undesirable bodies as they are Kashmiri Muslims. "Burhan Wani's funeral was attended by thousands of people, and despite restrictions, the funeral venue was so crowded there was no space to conduct funeral prayers. Wani, 22, is largely credited with reviving and legitimising the image of militancy in Muslim-majority Indian-administered Kashmir." (Bukhari). For details of the Kashmir issue see the links mentioned in the bibliography.

hruvian vision of a socially just, scientific and liberal ideology of a newly formed nation with special efforts to accommodate and empower the most disadvantaged sections of the Indian society. Given the times of neo-liberal opportunism, the Normal School and the JNU have become unwanted hurdles.

Doing Spaces at Normal & JNU Campuses

Inside the Normalista School the ambience is very interesting as in this newspaper description.

Visiting the Ayotzinapa Normal School is like entering a time warp, or landing in Communist Cuba. Portraits of Che, Marx, Lenin, and Engels adorn the interior walls, accompanied by images of the 1970s Mexican guerrilla leader Lucio Cabañas. Its nearly 600 students are all male and live on the campus amid rallying slogans for a variety of social causes.

.... On most days, the campus feels like a tiny city of teenagers and twenty-somethings, although the population now includes a jumble of relatives of the *normalistas* who were apparently kidnapped by the Iguala municipal police.

The words "If I go forward, follow me/If I go forward, push me/If they kill me, avenge me/If I betray you, kill me," are visible on a wall in the main building, one of nine that are used as dormitories, classrooms, and dining halls. A sign over the main entrance reads: "Ayotzinapa, the cradle of social consciousness". (Melissa del Pozo).

The same could be said of the JNU campus where students groups also write their left narratives all over. They also take issue with gender and Caste wars, Palestine, Latin American politics and religious dogmatism. The Normalistas and a large majority of the JNU-ites come from very poor backgrounds of indigenous peoples, peasants and tribes. The Normalistas train to teach the children of peasants and working class and are hence highly motivated and ideologically left leaning. They have been known to be speaking out against governments trying to argue for private edu-

cation. Hence they have had nothing else except their embodied occupancy of public spaces through which to speak and rally their causes without any political or financial clout. Careless press and television channels have blamed them as being a fallout of drug mafias/mafia? trying to disrupt the development of Mexico. The JNU-ites are mostly post-graduate and doctoral students who will be occupying very important ranks in government and international institutions. The Normalistas' and the JNU-ites' opposition to any education reform is also linked to their distrust with conservative Catholic/Hindutva ethos programmed towards selective deletion of progressive Mexican/secular Indian histories. "Most private schools are church schools, with an ideologically conservative curriculum. For example, the study of the millennia of powerful pre-Spanish Mexican civilizations has been largely abandoned here, even though most Mexicans have indigenous ancestors. Study of the founders of Mexican independence - Miguel Hidalgo, José Morelos and Benito Juárez - who stood with the poor, is marginalized." (Linden).⁵ Indian education programmes are also trending towards similar narratives.

Appropriating Public Spaces in Mexico

The situation with respect to the Normalistas was a response to the violent shooting of 6 students and the disappearance of 43 as they were out to participate in the commemorative event of 2nd October at Tlatelolco Square. Mass occupancy of prohibited zones in Mexico City by protesting students and teachers have had very little means to engage in any reasonable dialogue with government agencies. They nevertheless marched

⁵ India also has been seeing similar struggles headed by teachers and students of public funded Central Universities. The onslaught of the hindutva machinery (an upper caste Hindu onslaught) also attempts to trivialize our culture of pluralism and constitutional secularism. The violence against the Dalit students who are today empowered to speak for themselves is a serious threat to upper caste privileges. The death of Rohith Vemula, in this context is most significant.

down to state officialdom and performed occupancy in order to highlight the absence of the disappeared bodies.

A week later, on October 14, a protest convened in front of the office of the *Procuraduría General de la República*, Mexico's Office of the Attorney General. A few office workers remained inside the building, watching us through glass walls and the locked outer gate. A group of students struggled to enact a political performance in a space too small to fit the mass of demonstrators, calling out the names of the missing students one by one, each time responding with "*ausente!*" ("absent!"). A stage was erected, where the mother of one of the disappeared expressed her gratitude for the outpouring of popular support and her rage at the Mexican government. There were a few more speeches, after which most of the people started to disperse. (Norman and Roa)

Protest marches spread across cities in Mexico as this event served to highlight? earlier disappeared students, mass graves of students, faculty and activists from other universities as well. There could be no way that these marches could be controlled in spite of continued use of police brutalities. Placards read "The State is Dead" and when families, friends and sympathetic faculty of the disappeared students met, they saw no hope nor any scope for reform. They henceforth have joined hands with the Zapatista Liberation Movement to try working towards an alternative way of struggle and belonging from below.

Ayotzinapa thereafter also saw thousands of citizens hit the street with placards of the dead boys which read "Vivos se lo llevaron"/ (They took them/him/her away alive) on 26th September, 2015. This happened one year after the actual disappearance when some investigations by the "Inter-American Commission on Human Rights confirmed the doubts of many when they released a damning report on the federal investigation and challenged the government's version of events." (Alfred) The relatives of the boys went on a 43 hours hunger strike (to stress the number of 43 students gone missing) and made a list of demands to the president. Then they marched down the streets of Mexico carrying banners against the State. Many were carrying images of the ma-

cabre and demonic remnants of the dead, stating justice, liberty and democracy. The relatives of the students lead the march and called it the 'March of National Indignation'. They also carried banners which read "Fue el estado"/ "It was the State". It was a peaceful rally, until the police charged on them followed by violent clashes. There was shock and anger and protest marches also spread to some other towns. The drug cartel confirmed that these 43 students had been handed over to them by the police, after which they were burnt and their bodies dumped in some rubbish heap.

Protest marches, public meetings and social media across the globe spread out condemning the event. Very interestingly, the JNU Students Union also expressed solidarity with the cause of the protesting students of Ayotzinapa as they organized a public meeting on the issue on 2nd December, 2014. A writer, Shuddhabrat Sengupta, a concerned Mexican citizen living in Delhi, Julia Libertad and a Delhi based Mexican artist, Natalia Ludmila were invited to speak in the event.⁶

The 'Construction' of Azadi Chowk in JNU.

For the present context, what is very significant is the founding and naming of the Azadi Chowk or Freedom Square right in front of the Administrative Building of the JNU this year. Earlier it simply used to be called the Ad-Block. However, the occupation of this space by the undesired bodies of liberal students and teachers, forbidden words and ideas constituted it as the Azadi Chowk. It is also significant that it undid the whole discourse of spaces assigned to different kinds of bodies depending on a division of labour paradigm, and what in the present context also is an arrangement of caste/class/gender variants: the bureaucrats and the administrators, the faculty, the students, the non-teaching staff and the peons, gardeners, cleaners and janitors. The university campus clearly designed the architectural spaces among the residential complex of the campus so that these categories of personnel inhabit different kinds of residential and working spaces. An

aerial view of the campus could reveal this arrangement very easily.

Significantly and ironically, the administrative building where the VC's office is located is shaped like a Mayan pyramid and translates impressively its formidable power. Student jargon has been mockingly calling it the Pink Palace (as it is made of red sandstone) thus puncturing the authoritative masculinity of the structure with the feminized triviality of 'pink' and with the burlesque mockery of a democratic and secular public institution labelled a 'palace'. The structure of this citadel of power had never been so visibly dark and foreboding as what it has turned into now. The appropriation of the Ad Block as the 'Azadi Chowk' has completely re-hashed it into an area watched over by the security as never before, but it has also come under the glare of the media. The Azadi Chowk has become a space for mourning and protesting the prohibited bodies such as those of Rohith Vemula and the Kashmiri boys. The constitution of the Azadi Chowk is therefore important insofar as it becomes a safe zone for protesting students to actually be able to speak truth to power, through sloganeering, posters, speeches and debates.

Speaking Truth through Embodied Spaces

For the elite classes/castes in Mexico and India, the marginalized student groups such as the Normalistas, the HCU Dalits and the JNUites look like the causes of public disorder and national shame. They are blind to corporatist agendas of neoliberal governments who want to steer education agendas away from actionable and thinking citizenship to propose instead an education geared to produce more skilled workers for the industry and its operational sustenance. According to this bourgeois class, The Normalistas are

...viewed as part of a world of poverty and disorder, a place of low standards, where corruption is endemic.... for years,

⁶ I thank Dr. Parnal Chirmuley for giving me the details of the event as she had helped the JNUSU organize it.

a repetitive flow of one-sided editorials and news hammering the normalistas and the normal schools has dominated the major Mexican media outlets. The Iguala massacre occurred in this context. This organized drumbeat against the normalistas has left many Mexicans thinking the normalistas are a monstrous problem. Chucho, a middle-class chauffeur, seemingly a decent, hard-working, honest man, told me that the Ayotzina-pa students were “looking for it” and “got what they deserved.” The political context has framed these young people as a chauffeur’s mortal enemies.” (Linden).

Amidst such hostilities, the students in Ayotzina-pa had to hit the streets to break the deafness of the university administrative bodies. They continue to stall government plans of education reforms involving teaching of English and computer studies, they fight against “standardized” faculty review and against the selling of the posts by retired faculty to the highest bidder. The Normalistas claim that unless they resort to violent acts like hijacking of buses or breaking window panes of officialdom, nobody listens to them. They don’t want English in their curriculum because most of the students don’t even speak Spanish properly. Also computer studies would be of no use to faculty training to teach in rural Mexico.

The JNU and the HCU students drew a lot of wrath from ultra-nationalists inside and outside the campus. The Dalit students of HCU were punished for practicing non-Hindu rituals or so-called ‘demon’ worship on campus and JNUites were alleged to be unholy communists who ate beef, drank liquor and had orgies all over campus premises. HCU and JNU students responded by going on indefinite hunger strike.

Many students who had been suspended or put in jails, along with many others who had not, joined the hunger strike. Bodies performing resistance with hunger, singing, theatre, lectures by eminent scholars occupied the roadside at the HCU gate and at JNU’s Azadi Square.⁷ Support letters, emails, social media posts and performing artists came pouring in as many friends, ins-

⁷ The HCU administration banned any gathering of students’ groups inside the campus premises. So they occupied the roadside in front of the main gate of the campus.

stitutions and international communities also occupied this space. Family members of the dead Rohith Vemula and of the protesting students also lent their embodied presence at JNU’s Azadi Chowk. The most impressive closure boundary of the Azadi Chowk was drawn by the formation of a human chain by faculty one weekend when students, friends and relatives of the hunger struck students, celebrities, intellectuals, lawyers, filmmakers, television anchors and what have you joined hands and marched down peacefully across the arcade.⁸ They were bare bodies, unarmed and in peaceful protest and very vulnerable to police action. The struggle, like in Mexico, continues till date.

Conclusions

The embodied occupancy of Campuses of the Normal School, the HCU and JNU, by disposable bodies have transformed them into hybrid spaces of struggle. These bodies challenge officially sanitized spaces of control and power to turn them into liquid spaces which work to enable agency to the mass of dissenting bodies. They gather around hunger-struck ones to speak for the dead, the beaten and the heckled, the shot at by bullets or pellets and/or tortured and disappeared ones. The Normalistas, the HCU-ites and the JNU-ites have thereafter garnered mass support at open public spaces, appropriating them in different ways. Thus bodies themselves convert into another language, another kind of speaking and another kind of thinking by refusing to move, by silences, by gestures, by simply holding hands or by chanting slogans, by sharing their vulnerabilities and by performing actionable protests in open prohibited spaces. They also perform to receive the blows of state action as they have no other ways of writing their dissent. While they call out to awaken the state, they also draft, design and decolonize with their bodies national narratives of conflict and un-belonging.

⁸ Although harassment of democratically elected student bodies in many universities was rampant, this paper only dwells on JNU and the HCU for brevity.

Works Cited

- ALFRED, Charlotte. Thousands Protest in Mexico One Year After 43 Students Went Missing. 26.09.2015 *World Post*. In http://www.huffingtonpost.com/entry/mexico-missing-students-anniversary-march-us_5606fa0ce4b0768126fdcaba. Accessed on 23.08.2016.
- BUKHARI, Shujat. "Why the death of militant Burhan Wani has Kashmiris up in arms." 11 July 2016. *BBC*. In <http://www.bbc.com/news/world-asia-india-36762043>. Accessed on 21.08.2016.
- BUTLER, Judith. *Notes towards a Performative Theory of Assembly*. Harvard UP, 2015.
- KIRK, Semple. "Missing Mexican Students Suffer a Night of 'Terror' Investigators." 24.04.2016. *The New York Times*. In http://www.nytimes.com/2016/04/25/world/americas/missing-mexican-students-suffered-a-night-of-terror-investigators-say.html?_r=0 (Accessed on 19.08.2016).
- LINDEN, Frederick. "Why Did Mexican Police Make 43 Student Teachers Disappear?" 14.05.2015. *Truthout*. In <http://www.truth-out.org/news/item/30731-why-did-mexican-police-make-43-student-teachers-disappear> (Accessed on 21.09.2016).
- MARTÍNEZ AHRE, Jan. "Encargué que mataran a los estudiantes y destruyeran todo: El Gobierno mexicano da por asesinados e incinerados a los 43 normalistas." 28.01.2015. *El País Internacional*. Mexico. In http://internacional.elpais.com/internacional/2015/01/28/actualidad/1422408391_948438.html. (Accessed on 29.08.16).
- NORMAN, Stefan and Mariana ROA. "A Wave of Protests in Mexico." *Mask Magazine*, Mexico. In <http://www.maskmagazine.com/the-heretic-issue/struggle/a-fall-of-student-protest-in-mexico>. (Accessed on 24.09.2016).
- Pozo, Mellisa del. "¿Quiénes son los normalistas desaparecidos de Ayotzinapa?" 7.10.2014. *VICE NEWS*. Iguala, Mexico. (Accessed on 29.08.2016). http://www.vice.com/es_mx/read/entramos-a-la-escuela-normal
- "Inside the Mexican College Where 43 Students Vanished After a Violent Encounter With Police." 7.10.2014. *VICE NEWS*. Americas. Accessed on 29.08.2016. <https://news.vice.com/article/inside-the-mexican-college-where-43-students-vanished-after-a-violent-encounter-with-police>
- R., Meenakshi. "Kashmir on the boil: a timeline." *The Hindu*. 21.07.2016. In <http://www.thehindu.com/news/national/kashmir-unrest-after-burhan-wanis-death/article8880372.ece>. (Accessed on 21.08.2016).
- CHAKRAVARTI, Uma, "Sexual Violence in Indian Society": 6th Anuradha Ghandy Memorial Lecture. 13th July, 2014. In <https://www.youtube.com/watch?v=PrD72xmOtxE> (Accessed on 18.8.2016).
- PATHAK, Vikas, Shiv SUNNY and Karthika SHARMA SEBASTIAN. "Govt. acts tough, JNU student leader charged with sedition." *Hindu*, New Delhi, February 12, 2016. In <http://www.thehindu.com/news/cities/Delhi/jnusu-president-arrested-under-sedition-charges/article8227527.ece>. (Accessed on 19.08,2016).
- PISHAROTY, Sangeeta Barooah. "What Lies Behind the 'Occupy UGC' Protest." *Wire*, 24.11.15. in <http://thewire.in/16135/what-lies-behind-the-occupy-ugc-protest/>. (Accessed on 19.08.2016.)
- In Photos: The Ayotzinapa Normal School, Before and After the ...<https://news.vice.com/.../in-photos-the-ayotzinapa-normal-school-before-and-after-the...> Nov 26, 2014



CALEIDOSCOPIO
KALÉIDOSCOPE
KALEIDOSCOPE
CALEIDOSCOPIO

Maria Luiza Tucci Carneiro

DIEZ MITOS SOBRE LOS JUDÍOS



Cátedra

Diez mitos sobre los judíos, Maria Luiza Tucci Carneiro, Madrid, Cátedra, 2016, 296 pp.

Este libro es una pequeña joya. Uno de esos ensayos imprescindibles para comprender cuestiones complejas, en este caso el antisemitismo y el antijudaísmo, de forma accesible y sencilla, sin por ello incurrir en la banalidad ni caer en la simplificación abusiva. La primera definición del buen ensayismo es precisamente esa: hacer fácil lo difícil. En este caso, tornar en comprensible lo que, en apariencia, sigue siendo aún hoy incomprensible para muchos: la pervivencia a lo largo de los siglos, con distintas manifestaciones, del antisemitismo; y el protagonismo que un pequeño pueblo disperso por el mundo ha

cochado como principal chivo expiatorio de las angustias, frustraciones y temores de amplios segmentos sociales. Lo que ocurrió en la Europa de la Baja Edad Media, en la sociedad alemana o polaca del período de entreguerras, o en las sociedades urbanas de inmigración americanas, desde Toronto y Nueva York a São Paulo y Buenos Aires.

No podía ser de otro modo, pues a la autora, la profesora Maria Luiza Tucci Carneiro, la avalan sólidas credenciales, como experta en la historia del antisemitismo, de la *Shoah* y de las actitudes hacia los inmigrantes y refugiados judíos en su país, Brasil, empezando por la época colonial y culminando en el período que sigue a la Segunda Guerra Mundial. Al tema ha dedicado varios estudios, y sobre cuestiones relativas al racismo, la discriminación y la xenofobia dirige un centro de investigación interdisciplinar en la Universidad de São Paulo, LEER, cuya trayectoria jalonan varios congresos internacionales y publicaciones colectivas. Se trata de una perspectiva fresca y renovadora, forjada en un contexto social donde la presencia del antisemitismo ha adquirido históricamente tintes diferenciales, y los prejuicios étnicos contra los inmigrantes judíos se superpusieron al antisemitismo de nuevo cariz importado por pensadores integristas, por fascistas europeos o por imitadores de esos fascistas. Del judío inmigrante de la Europa oriental, protagonista de narraciones y obras de teatro donde se caricaturizaba a muchos recién llegados, se pasó a la importación de *Los Protocolos de Sion*, al antisemitismo biológico-genético de los nazis, y a la acogida de nuevos inmigrantes judíos, esta vez refugiados que huían de la Europa en llamas, y supervivientes que habían presenciado el exterminio de sus familiares, vecinos y amigos.

Quizás por ello la mirada de Maria Luiza Tucci Carneiro es analítica y penetrante, y se interroga por lo sustancial, por las imágenes básicas que conforman el *continuum*, la matriz discursiva e iconográfica que es común al antijudaísmo (de raíz católica) y al antisemitismo (de carácter ideológico, biológico y/o cultural). Los mitos acerca de los judíos, que conforman la materia prima de los chistes que aún se cuentan, desgraciadamente, en

varios países, pero también las generalizaciones pseudocientíficas de un Adolf Hitler en *Mi lucha*.

La autora desglosa y deconstruye diez lugares comunes. Diez acusaciones omnipresentes que se configuraron para muchos antisemitas en axiomas, y que por ello se tornaron mitos. Los judíos como asesinos de Cristo, desde la publicística medieval cristiana hasta películas recientes. Los judíos como secta conspirativa y secreta a través de los siglos, «trajinando» constantemente — esa frase, referida a israelíes en La Habana, se la oí a una persona supuestamente culta no hace mucho, y me hizo reflexionar sobre la capacidad de impregnación de esas imágenes— y asociados fácilmente por ello a otras sociedades secretas, como la masonería. Los judíos como origen último de la oligarquía financiera, patrones capitalistas y, en consecuencia, dueños del mundo y responsables últimos de cualquier crisis económica. En conclusión, no pueden existir judíos pobres, argumento caro a quienes perpetraban pogromos y expulsaban a los judíos de Europa oriental. Son avaros y mezquinos, *topos* omni-presente en la literatura, las artes escénicas y visuales.

Son apátridas desde su expulsión de Judea, y como errantes no solo traicionan al país en que se asientan, aunque lleven en él generaciones, hablen su idioma y hayan dado su sangre por él, sino que también se oponen a cualquier forma de patriotismo. Si los judíos han preservado su tradición, religión y cultura a través de los siglos, sin ser patriotas, solo puede ser por una razón: por ser racistas y despreciar a los gentiles. Son parásitos del cuerpo social, al no considerarse parte de él: chupan su sangre y preparan el salto a otro cuerpo cuando aquel esté exánime, por lo que como parásitos hay que perseguirlos. También procuran engañar a las sociedades que parasitan, para lo que es fundamental el

control de su mente, mediante el dominio de la prensa y la imprenta o, en el siglo xxi, de los medios digitales. Y, en fin, gracias a sus artimañas, los judíos son capaces de controlar el país más poderoso del mundo, una potencia joven donde hallaron campo abonado para su multiplicación: los Estados Unidos.

Con ello, la autora cierra de manera magistral el círculo y, de paso, también halla una explicación a una aparente paradoja: la gran versatilidad ideológica de los mitos antijudíos, y en particular su capacidad para impregnar muy distintas cosmovisiones e ideologías políticas, desde la extrema derecha a la extrema izquierda, al ser capaz de combinarse con otras *Feindbilder*, otras representaciones del Otro. Pues, añadiríamos nosotros, si la imagen del judío como manipulador de la industria y la política estado-unidenses, en un sentido favorable a Israel, es propia de una parte de la izquierda de posguerra, previamente lo había sido la imagen del judío como origen y promotor de la revolución soviética, y aun del liberalismo.

El análisis de Maria Luiza Tucci Carneiro es cierto, ágil y plástico. Y no es menor acierto el apropiado acompañamiento de imágenes, desde representaciones pictóricas a caricaturas. Su bibliografía es concisa pero pertinente, transnacional e interdisciplinar. Ofrece abundantes sugerencias sobre la traducción de esos mitos y su difusión en Brasil, pero no por ello es un ensayo sobre la historia del antisemitismo en este país. Es una perspectiva global sobre la matriz cultural, discursiva e iconográfica, del antisemitismo realizada desde Brasil. Buena muestra de que la patria de los historiadores solo puede ser, a fin de cuentas, la buena historia. Y si está contada con agilidad y donaire, miel sobre hojuelas.

Xosé M. Núñez Seixas



***Bajo el signo de la melancolía*, Santos Zunzunegui. Madrid, Cátedra, 2017, 188 págs.**

La melancolía es uno de los conceptos que más se ha relacionado históricamente con la genialidad y la inspiración artística, pero también uno de los puntos de partida más empleados a la hora de leer e interpretar muchas de esas obras de arte (asociado, sobre todo, a la figura del genio atormentado). Un sentimiento experimentado y pensado a partes iguales por muchas de las grandes figuras de la cultura mundial, la melancolía ha pasado por gran cantidad de definiciones, desde el exceso de bilis negra en la clásica teoría de los humores a la actual descripción sintomatológica de la depresión clínica. Es la convivencia de esta dicotomía, su comprensión científica y su acepción popular, la que da a la melancolía su ubicuidad, la capacidad de adaptación que hace que, de una forma u otra, reaparezca en dife-

rentes momentos de nuestra historia cultural. De ahí también que pueda servir, dentro de la propuesta que se nos ofrece en este texto, como punto de vista desde el que enfrentarnos de nuevo a películas, escenas y autores sobre los que siempre vale la pena volver a pensar.

La melancolía es pues la herramienta que permite aquí al autor, Santos Zunzunegui, dar rienda suelta a su creatividad, imaginación y vasto conocimiento para proponernos una (o incluso varias) vuelta(s) de tuerca a textos y nociones que creemos más estables de lo que son. La idea de explorar la analogía o correspondencia que existe entre el cine y la melancolía se presenta como el paraguas bajo el que se recopilan un conjunto de conferencias que han sido refinadas y retocadas para conformar este libro. Podría parecer entonces que el conjunto se compondrá a partir del repaso de algunos tropos, recursos, figuras y modelos relacionados con la representación de la melancolía y la nostalgia en el cine (dado que algunos de los capítulos se dedican a elementos temáticos o visuales tales como el mal de amor o las ruinas), pero en realidad la relación entre unos capítulos y otros fluye de manera mucho más natural de lo que el modo en que ha nacido el libro daría a entender.

De esta manera, y aunque la relación entre el cine y la melancolía podría parecer a priori arbitraria o no demasiado diferente al diálogo que cualquier otro concepto histórico-cultural podría establecer con el arte cinematográfico, a medida que se avanza en la lectura del texto de Santos Zunzunegui una cierta inevitabilidad parece destilar de los comentarios que el autor va haciendo de los diferentes filmes y escenas. Poco a poco, todo aquello que se encuentra en la esencia de lo que es la melancolía parece coexistir y encontrar su paralelismo no sólo en las películas que se analizan aquí (desde “Ciudadano Kane” [Citizen Kane, Orson Welles, 1941] hasta *Last Days* [Gus Van Sant, 2005], pasando por *La emperatriz Yang Kwei-fei* (Yôkihi, Kenji Mizoguchi, 1955) y *La habitación verde* [La chambre verte, François Truffaut, 1978]) sino en la propia naturaleza de lo que es el cine. Lo que se presenta como una estrategia analítica termina por resultar una obviedad innegable, por cuanto “[c]ine y melancolía forman, sin duda, una pareja indisoluble” (p.18).

Al fin y al cabo, como explica el propio Santos Zunzunegui, toda genealogía de una obra de arte se hace siempre como una mirada hacia atrás, buscando en el pasado aquello que desembocará en esa obra presente. Se busca algo casi inefable, una imagen, un recuerdo reactivado, un fantasma, algo que ya no está. Y esta ausencia está siempre cargada de una sutil sensación de tristeza. En cierta manera, ver, leer y pensar el cine no se aleja demasiado de la acepción de melancolía según la cual este estado está siempre vinculado a algo que (quizás) se tuvo pero que se ha perdido para siempre, algo que se ha ido. Y, de hecho, el propio Santos Zunzunegui parece observar todos los textos de los que habla desde la misma melancolía y genialidad que él mismo percibe en dichos textos. ¿Qué es ver una película si no enfrentarse a esa sombra de algo que estuvo ahí? ¿Qué otra cosa subyace tras el arte cinematográfico si no es esa nostalgia asociada a lo que nunca se ha poseído? ¿Qué es escribir sobre cine si no agarrarse a lo que ya no está?

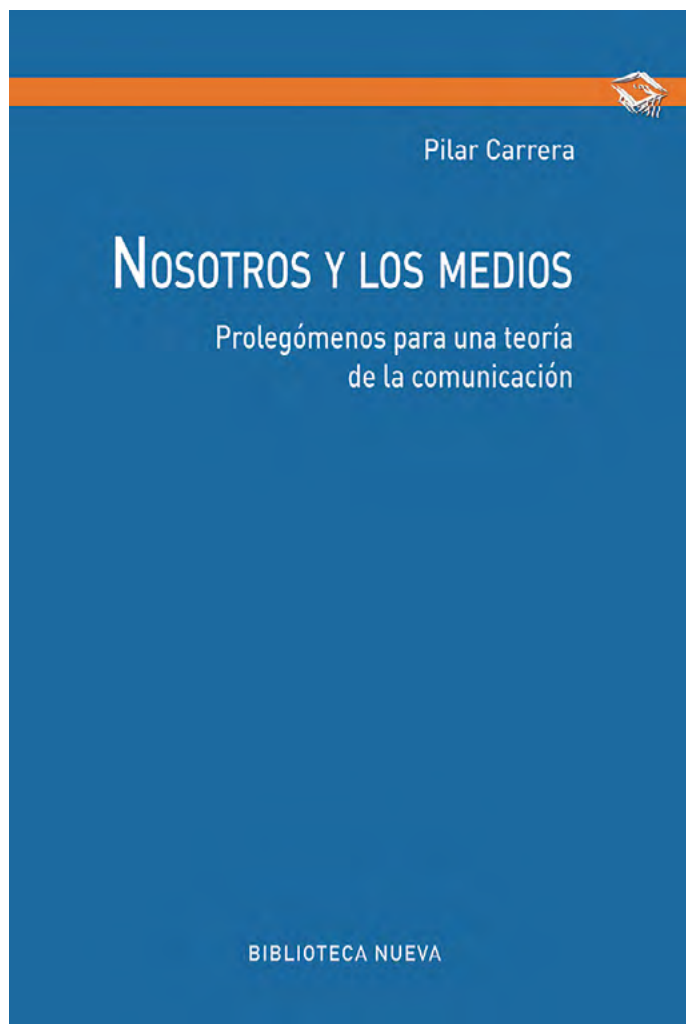
Así, los gestos analíticos presentes en el libro, tales como concebir la figura de Orson Welles como un clásico genio melancólico, el proceso de descomposición y desaparición de un modo de vivir tal y como lo narra *El Gattopardo* (Il Gattopardo, Luchino Visconti, 1963) o el gesto nostálgico que supondría la mirada hacia el pasado que Jean-Luc Godard lleva a cabo en sus *Histoire(s) du cinéma* (1988-1997), no proceden de un aséptico comen-

tario crítico sino de una lectura desde y hacia la melancolía, lo que permite establecer un diálogo entre todos estos textos y los enlaza irremediamente de un modo que parecía difícil de concebir. Porque aunque en algunos filmes aparezca más asociada a la iconología de una película, a su música, a su escenografía, a sus diálogos o a su montaje, la melancolía no está sólo en los elementos analizados, sino que es omnipresente, fluye desde la película a su espectador y de este al texto que se lee.

Con *Bajo el signo de la melancolía*, el autor nos demuestra una vez más su ya característica habilidad para el análisis meticuloso, esa casi increíble capacidad de observación y de lectura concienzuda tanto de lo minúsculo como de lo inmenso que nos ofrece en todos y cada uno de los textos que ha escrito a lo largo de su dilatada carrera. Santos Zunzunegui se fija en el detalle sin perder la noción de conjunto, construyendo y ofreciendo significados abiertos y líneas de interpretación a partir de una mirada tan ingeniosa y creativa como inteligente. Al plasmar su destreza analítica en estas páginas, consigue hacernos mirar con más cuidado, contemplar de modo pausado, observar de nuevo, fijarnos más y, sobre todo, pensar de manera diferente aquello sobre lo que creíamos –erróneamente– haber reflexionado suficiente.

Elisa Hernández Pérez

Universitat de València



Nosotros y los medios. Prolegómenos para una teoría de la comunicación, Carrera, Pilar. Madrid, Biblioteca Nueva, 2016, 262 págs. Una mirada renovada de la teoría de la comunicación

El último libro publicado de Pilar Carrera es una obra densa y compleja que se propone como contrapunto de los enfoques tradicionales de la teoría de la comunicación. *Nosotros y los medios* no es un manual al uso sobre *Teorías de la comunicación*. Pilar Carrera nos ofrece una obra crítica, no exenta, al mismo tiempo, de autocrítica, una cualidad muy rara en el mundo académico actual, que muestra cómo se construye el pensamiento de la

autora sobre la comunicación. La reflexión sobre la comunicación es, de este modo, un *work in process*, cuyo avance nunca es lineal, y mucho menos *progresivo*. Se trata de un pensamiento *rizomático*, que nos adentra en la complejidad del pensamiento sobre la comunicación.

Sin duda, nos hallamos ante una concepción muy personal de la comunicación, fruto de muchos años de trabajo, de la lectura y reflexión crítica sobre la obra de filósofos, sociólogos, comunicólogos, escritores, cineastas y creadores de las más variadas adscripciones. Vamos a destacar, a continuación, algunos aspectos que nos parecen más relevantes.

En primer lugar, la autora parte de la base de que la teoría de la comunicación se sitúa en un «espacio interdisciplinar», «como algo que no se deja abordar por una disciplina sectorializada, sino que es atravesado por diversas disciplinas, y no podría ser de otra manera a riesgo de desaparecer como objeto» (p. 15). De este modo, Pilar Carrera entiende que la multidisciplinariedad se constituye en naturaleza primera para el objeto «comunicación mediática», constatando que la comunicación como objeto de estudio «es un objeto lábil y escurridizo, que, por lo tanto, hay que abordar sin despreciar ninguna aproximación tangencial» (p. 18). Frente a las tradicionales (y muy numerosas) *Teorías de la comunicación* que pueblan la oferta académica actual, la autora afirma con vehemencia que «toda teoría es, de alguna manera, espuria», cuyo objetivo es «labrarse su propio camino entre las prácticas [comunicativas] tal y como tienen lugar» (p. 19). Esto pasa, sin duda, por reclamar el papel de los usuarios de la comunicación –la ciudadanía–, así como la relevancia de la dimensión tecnológica de los medios, que no están exentos de ideología y de tensiones políticas. De este modo, para la autora la «Teoría de la comunicación» se constituye en un espacio disciplinar «vacío», esencial para «clarificar el rol político, ideológico y económico de los *mass media*, esto es, el potencial heurístico de la teoría en cuestión para la comprensión del objeto en un marco de relaciones de poder» (p. 21). Y es por ello que la autora opta por una perspectiva que combina la aproximación histórica –diacrónica– con la reflexión crítica –sincrónica–, lo que permite construir

un discurso lleno de tensión conceptual y permanente cuestionamiento de los temas clásicos.

En el segundo capítulo Pilar Carrera se pregunta si la comunicación es una ciencia. Frente a las visiones sesgadas e interesadas del positivismo lógico de figuras como Popper, Carrera reivindica el pensamiento de autores como Althusser y Bourdieu. El cuestionamiento que en los últimos años estamos escuchando desde las propias ciencias sociales hacia la investigación cualitativa es un intento de deslegitimación de las «aproximaciones de corte más teórico y conceptual aplicado a los fenómenos comunicativos» (p. 34). Para Carrera, la «cientificidad» de las ciencias del hombre quedaría establecida entonces esencialmente en un segundo nivel, el de la aprehensión metódica de los hechos, y no ya el de la universalidad del objeto» (p. 36). De este modo, la autora apunta cómo el debate sobre el estatuto científico de la Teoría de la comunicación no debe soslayar que «las interacciones humanas están mediadas por el lenguaje» (p. 37), que en el contexto de las ciencias humanas, «la teoría está obligada y a dar por descontado el carácter histórico de la materia que es su objeto» (p. 39), también «de la comunicación como negocio y de su consumo masivo como mercancía» (p. 40). Aunque no nos hallemos ante un objeto de estudio universalizable, ello no resta un carácter científico a este espacio disciplinar.

A nuestro juicio, la aproximación de Pilar Carrera apuesta claramente por la adopción de un enfoque sistémico en el estudio de la comunicación, reivindicando así la tradición pragmática de Watzlawick, Bavelas y Jackson y la Escuela de Palo Alto, que trata de evitar «la trampa del pensamiento dual» que enfrenta a las tradiciones empirista y crítica, praxis vs. teoría, liberalismo vs. marxismo, etc., en la estela del pensamiento de James Curran, muy próxima a los estudios culturales (p. 59). La autora se inclina por elegir el concepto de «comunicación mediática» como el objeto de la Teoría de la comunicación, si bien lo hace sin eludir un exhaustivo examen de las implicaciones en el uso de los términos «masa», «información», «mediación», «comunicación interpersonal», «comunicación mediática» o «modeliza-

ción», entre otros. En el capítulo 5, «Medios de masas y cultura de masas», la autora bucea en el concepto de «cultura», mediante una extensa exploración que la lleva a reflexionar sobre la relación comunicación mediática-cultura, y que le permite concluir que «la cultura de masas es, por tanto y esencialmente, un fenómeno comunicativo» (p. 105).

En el capítulo 6, «los orígenes de la investigación en comunicación de masas», la autora se sirve de la obra del Abate Dinouart para referir el axioma de la Escuela de Palo Alto «[n]o es posible no comunicar» o, como afirmaba Umberto Eco, para un semiótico «todo comunica». Esta breve digresión le permite desarrollar, a propósito del ensayo *El arte de callar* de Dinouart, una extensa reflexión sobre «el concepto de proliferación informativa y el concepto de cultura como resta» (p. 110). Como muestra de la originalidad del planteamiento de la profesora Carrera, se puede destacar el espacio que dedica a revisar las propuestas del sociólogo francés Gabriel Tarde (apenas citado en los manuales canónicos sobre Teoría de la comunicación), uno de los primeros autores que reflexionó sobre «la comunicación de masas desde la experiencia cotidiana de los medios» (p. 117), cuyas ideas son aplicables al actual universo internet (p. 120). O la reivindicación de las ideas de Lippman, para subrayar que «la influencia de los medios no se manifestaría únicamente a un nivel discursivo, conversacional, sino también a un nivel prediscursivo, como un modelo de comportamiento» (p. 123).

Nosotros y los medios contiene numerosas pruebas de la originalidad y riqueza de los planteamientos de la profesora Pilar Carrera. Por ejemplo, en el capítulo 8, «Persuasión y medios de comunicación», la autora se refiere a la existencia de «formas de persuasión encubiertas por discursos en los que prima una retórica objetivante y distanciada, como es el caso de los relatos informativos, pasando por lo que podemos denominar *modalidades persuasivas sistémicas*, que se refieren ya no únicamente a discursos específicos, sino a formas de enunciación vinculadas con la estructura de los relatos, incluyendo los *patterns* actanciales» (p. 146), que relaciona con los «modos de representación institucional» (MRI), expre-

sión acuñada por Noël Burch para referirse al canon del «cine de Hollywood». Creemos que este enfoque resulta muy efectivo para ayudar a entender que la persuasión es una «parte mínima de la persuasión circulante». A la hora de abordar, en el capítulo 9, el estudio de «los líderes de opinión y la naturaleza de la influencia», la profesora huye de los tópicos comunes la obra de autores como –Lazarsfeld Berelson, Gaudet–, y deja espacio para el debate teniendo en cuenta las desavenencias internas de la corriente que encarna Klappler, cuya teoría de los «efectos mínimos» de los media están llenas de matices y contradicciones. Cuando en el capítulo 11 revisa «la Escuela de Frankfurt y la industria cultural», la autora no se limita a exponer con claridad y detalle la doctrina de Adorno y Horkheimer, sino que se detiene a analizar el lugar de Benjamin en esta corriente, cuyas ideas reivindica destacando el potencial emancipador de la reproductibilidad técnica de la obra artística (pp. 175-176).

A destacar visión abierta de Carrera de la perspectiva estructuralista-semiótica, capítulo 12, por cuanto que destaca las «reapropiaciones... de conceptos e instrumentos de análisis de raigambre semiótica y estructuralista por parte de distintas corrientes de estudios de los media» (p. 178) como sucede con los *cultural studies* británicos. Asimismo, nos parece especialmente pertinente cómo la autora se hace eco del debate a propósito del «estatuto textual» que se produce entre estructuralistas y hermeneutas, rescatando el pensamiento de Ricoeur –ausente habitual en el contexto académico de la Teoría de la comunicación–, que entiende que «la interpretación es un proceso del texto, no del lector individual» (p. 186), si bien la labor del sentido debe entenderse en la dialéctica tradición-interpretación, en la que hay que tender a «liberarse tanto del objetivismo cientifista como del subjetivismo». La perspectiva de Carrera bucea en la complejidad del pensamiento de Peirce y Hjelmslev, quienes «buscaron introducir una *dinámica de la significación* que permitiese entender [al signo] como un proceso...», una manera original de rastrear la huella del pensamiento hermenéutico en el núcleo del pensamiento semiótico.

El capítulo 13, dedicado al examen de la obra de tres grandes pensadores contemporáneos –Marshall McLuhan, Edgar Morin y Abraham Moles–, referentes indudables de la historia de las reflexiones sobre el estatuto de la comunicación en la sociedad contemporánea, objeto de la Teoría de la comunicación, nos parece especialmente oportuno y original, frente a los manuales al uso sobre la disciplina. Pilar Carrera desvela en estas páginas la sólida y fuerte base humanística desde la que enfrenta a la lectura de los autores estudiados, que nos ayuda a ver un complejo y rico tejido de relaciones que no tiene fin. Estamos ante un tipo de escritura *rizomática*, como hemos señalado, que una y otra vez se enfrenta a la problematicidad de los conceptos y obras que analiza. En su exposición de los principios conceptuales de los *cultural studies*, sin dejar de reconocer la gran importancia que supone esta corriente de pensamiento, al poner en valor «... lo cotidiano, lo hasta entonces considerado «indigno de teorización», la cultura popular, el entretenimiento,...» (p. 202), la autora subraya cómo la deriva de los *cultural studies* acaba fagocitando la obra teórica de teóricos como Horkheimer y Adorno, Barthes, Foucault, Lyutard o Bourdieu, cuyo pensamiento hay que situar en otras tradiciones de pensamiento (p. 206).

Finalmente, también nos parece muy sugerente que la autora dedique algunas páginas para el análisis de las teorías revisionistas (capítulo 16), a partir del examen de la obra James Curran, así como el examen de los discursos teóricos en torno a la sociedad de la información y la hegemonía de internet (capítulo 17), que permite completar un panorama contemporáneo en el debate sobre las teorías de la comunicación mediática, caracterizado por la complejidad, donde la irrupción de los *new media* «supone la definitiva incorporación de lo tecnológico a lo cotidiano, la incorporación de las nuevas tecnologías en las prácticas y rutinas cotidianas y la definitiva entrada de los *mass media* en el ámbito privado y de lo íntimo» (p. 232).

Para Carrera, «Internet es un medio que ha sufrido (y sufre), por un lado, de una ultraeufemización rayana a veces en lo mesiánico y, por otro, del apocalipticismo poco fecundo del ‘pensar o hacer click’» (p. 238).

En este contexto, «la progresiva ‘espiritualización’ de lo comunicativo ha de ser considerada, en parte, como una declaración de impotencia, una declaración de bancarrota teórica, que está muy relacionada también con la progresiva pérdida del principio multidisciplinar, verdadera savia de la teoría de la comunicación» (p. 239). De este modo, la autora reclama el rearme teórico para abordar el estudio de la comunicación mediática en esta nueva era que internet configura.

La autora finaliza esta extensa obra, capítulo 18, formulándose una serie de preguntas que son esenciales para tratar de entender la realidad mediática en la actualidad: «¿Qué ha cambiado en las últimas décadas en la forma de relacionarnos con los medios de comunicación? ¿Qué hay de ruptura y qué de continuidad? ¿Qué cambios cualitativos ha provocado el acelerador digital sobre ciertas tendencias ya existentes en la era analógica?» (p. 241). La respuesta no es sencilla, si bien la profesora Carrera no se resiste a exponer una serie de claves para entender el actual escenario digital. Por un lado, se ha producido una «progresiva apropiación de los espacios del directo y de las retóricas de la privacidad por parte de los medios» (p. 242); resulta imposible poder aislarse de los medios, ya que «tanto el feedback como su ausencia son leídos como respuestas» (243); siguiendo la distinción de Lippman, concluye que «hoy nuestro ambiente primario es el pseudoambiente», que inunda la información (p. 243); en el nuevo ecosistema mediático que ha generado internet, «ya no es solo la emisión la que se hace global (...) sino el espectáculo de la recepción» (p. 244), un hecho inédito en la historia de la comunicación; e «internet se está convirtiendo esencialmente en un medio de *publicity* al servicio de empresas e instituciones y de información estratégicamente planificada» que «exige una audiencia activa (...) en virtud de la naturaleza controladora del medio» (p. 245).

Para Carrera, aunque los periódicos no imponen los temas, «siguen siendo agentes centrales en todo el proceso de desencadenamiento de conversación y procesos virales, siguen siendo los grandes suministradores de tópicos susceptibles de convertirse en *trending topic* en redes sociales» (p. 245). De este modo, la autora

describe un escenario mediático convulso, no ajeno de contradicciones y tensiones, en el que internet se erige en una suerte de «imperio de la función fática», que se funde con lo cotidiano, donde lo esencial es el contacto entre los usuarios, hasta llegar a hacerse «transparente» e invisible a nuestros ojos (p. 247). Y esta invisibilidad o «transparencia» de internet, así como la ficción que genera al hacernos creer que es posible una suerte de accesibilidad infinita a todo/s, expresa la fuerza política y controladora del medio.

Nos hallamos, pues, en un entorno en el que los libros, las películas, las fotografías, etc., son en internet objetos digitales, desmaterializados, cuya naturaleza es radicalmente diferente en el contexto analógico. Como dice la autora, «ahora tenemos que resolver cómo habitar políticamente una habitación de hotel» (p. 248), una manera muy sugerente de señalar que será inevitable la adaptación al nuevo escenario digital, que ha generado «una forma de relacionarse con la información que ya difícilmente tiene marcha atrás, en la que el potencial de viralidad se antepone a otros valores noticia» (p. 249).

A nuestro juicio, la propuesta implícita de *Nosotros y los medios* es, sobre todo, una llamada de atención para evitar el conformismo y la resignación ante la expansión de internet y de sus consecuencias, frente a la que es necesario adoptar una actitud crítica, deconstructiva, que empodere *realmente* a la ciudadanía. En otro lugar (Marzal y Casero, 2016), nos hemos referido a Daniel Innerarity que unos meses atrás afirmaba que «... corren malos tiempos para la crítica, como para toda forma de negatividad teórica y práctica –transgresión, revolución, desenmascaramiento, revelación, protesta, alternativa, utopía–, por un motivo «contextual»: lo negativo ha sido culturalmente despotenciado» (*InfoLibre*, 11/07/2016, <http://www.espacio-publico.com/un-debate-largamente-aplazado#comment-5522>).

El libro de Pilar Carrera ofrece una meritoria resistencia a la comodidad y una tensión intelectual que sitúa al lector en un universo de aporías y preguntas que no tienen una respuesta sencilla. Como señala Josep Maria Català, «el enemigo básico de la complejidad no es tanto lo simple como lo especializado, es decir, la voluntad de

mantenerse en lo simple, de hacer de lo simple una metodología» (Català, 2005: 25). El subtítulo *Prolegómenos para una teoría de la comunicación*, de claras reminiscencias kantianas, permite comprender que nos hallamos en un espacio multidisciplinar cuya naturaleza es forzosamente la del diálogo y el debate constantes, muy exigente con el lector. En definitiva, *Nosotros y los medios* constituye una reflexión profunda y valiente sobre un objeto tan complejo como la comunicación mediática, que nos

coloca, por un lado, ante un formidable desafío intelectual, en tanto que nos enfrenta a nuestros prejuicios y conocimientos previos sobre esta materia y, por otro, es un estímulo para seguir estudiando y aprendiendo sobre un ámbito disciplinar tan difícil y complejo como es la Teoría de la comunicación.

Javier Marzal Felici
Universitat Jaume I



Fraudebook. Lo que la red social hace con nuestras vidas, Vicente Serrano Marín. Madrid, Plaza y Valdés, 2016, 120 págs.

Cuando uno sostiene este libro entre sus manos por primera vez y lee el título, *Fraudebook. Lo que la red hace con nuestras vidas*, podemos tener, entre otras, dos reacciones contrapuestas. Una sería “yo soy usuario de Facebook y quiero saber cuál es el timo de esta red social que me tiene absorbido”; la otra es la de sentirte halagado, inteligente incluso, por no haber sucumbido a su uso en una especie de presentimiento de pitonisa que adivina su mal antes de conocerlo. Me encuentro entre los últi-

mos y, sin querer decepcionar a nadie que se sienta dentro de alguna de estas dos perspectivas, el libro va más allá de estas posturas. El texto lo que refleja es el uso de la filosofía para analizar fenómenos y modos de hacer que están emergiendo en nuestra sociedad, los cuales cambian el significado de algunas categorías y aportan otras nuevas, influyendo de forma clara en nuestros modos de ver el mundo. ¿Y además se entiende?

Había escuchado al autor, Vicente Serrano Marín, presumir del tono divulgativo del libro, de haber escrito “para la tía Juanita”. No sé si se refiere a que se pueda leer como el “Hola” o que ha rebajado el espesor de los libros de filosofía. Temo discrepar con las dos posturas, ya que si el libro explica de forma clara y precisa los pensamientos del autor, debemos pensar que éste sea el tono de todo libro que quiere tomar valor dentro de la sociedad. De hecho, di el libro a mi tía Carmen, “consumidora” habitual de Facebook y mucho más experta que yo, y confesó que, de lo poco que pudo leer, en algunos pasajes “no se había enterado de nada pese a ser interesante”. Opté por intentar explicárselo yo. Lo que realmente interesa de este ensayo es que es más un libro de filosofía que sobre Facebook, además de cumplir de forma clara con la eterna pregunta de “¿para qué sirve la filosofía?”. También es un punto de partida para seguir haciéndonos preguntas sobre las redes sociales. El verdadero gesto generoso del autor (que ya ha dado sobrada muestra de su cargamento intelectual con, por ejemplo, el premio Anagrama de ensayo *La herida de Spinoza*) reside en poner su conocimiento fuera del discurso puramente académico para dar a la filosofía un hueco dentro de lo cotidiano, un acercamiento a un lector que se pregunta por el mundo que nos rodea, pero no en rebajar sus pretensiones epistemológicas. Di a conocer el libro a un grupo de universitarios y generó un debate acerca de los nuevos modos de relación que estaban emergiendo de las redes sociales. Con esto me parece adivinar que su potencial lector debe atender a la postura crítica de hacerse preguntas sobre nuestro cotidiano comunicativo.

El libro empieza, como hiciera Platón en sus diálogos, con la introducción de un mito actual: la idea, ali-

mentada por la película *La red social*, de que Zuckerberg, el joven creador de Facebook, hubiese puesto todo su conocimiento en juego en crear esta red con el fin de revertir un desencanto amoroso. Además, la petición de amistad, en la red, del amor perdido haría superar este despecho y salir victorioso al “héroe” de la historia. Es muy interesante cómo a través de este relato el autor nos adentra en uno de sus hallazgos más fértiles, en la construcción de esta red social a través de la gestión de los sentimientos, estructura que se escaparía hasta del propio creador. En sus palabras, Facebook generaría modos de relación nuevos, es decir, gestionaría la afectividad.

Serrano Marín destaca su característica de “herramienta individualizada”, lo cual permite que tenga un aspecto de diario o álbum de fotos, un aspecto de espacio “libre” a rellenar. Nos señala cómo Facebook ocupa el concepto de *libertad* pegándolo a la afectividad, al contrario de como se plantea en la libertad política, por eso no hay protestas para reivindicar el derecho a la alegría o, como escribe el cantautor Andrés Lewin, una “manifestación contra la depresión”. Los afectos no son parte de la política, lo cual ha permitido a Facebook dar una falsa sensación de libertad a través de sus estructuras de afectividad. Aquí se apoya el autor en la noción de *dispositivo* foucaultiana, el cual hace pensar que en él residen las posibilidades de libertad pero que, como en el caso de Facebook, lo que provoca es una homogeneización de la identidad y la subjetividad, una sensación de libertad donde desaparece la autonomía. Cuando uno entra en Facebook parece que toma continuamente decisiones libres, sin embargo el concepto de amistad o el colocar un *Me gusta* (*No me gusta* no existe) define tu identidad, con lo cual te esclaviza a esa especie de “empresario de uno mismo” que se genera en esta red social, un “publicitarte” o vender tu subjetividad a tu comunidad digital. Una necesidad de aprobación que, además, debe ser continuamente alimentada y que deja en la red una huella perenne. Así surge un nuevo concepto de *biografía* en tiempo real, donde, como escribe el autor, “cada usuario objetiva su propia conciencia”, dando un sentido a su vida desde el propio *dispo-*

sitivo. Esto parece apuntalar la idea de un *dispositivo* que te educa para el capitalismo, donde Facebook ocuparía posiciones cercanas, y esto es opinión del que escribe, a lo que Althusser llamaba *aparatos ideológicos del estado*. Instituciones como la escuela, las cuales apuntalan el poder de una clase privilegiada y que en este caso sostendrían el capitalismo en su versión más radical, es decir donde las personas son mercancía. Así, el fraude vendría tanto desde su carácter paradójico en torno a la libertad como desde la promesa de una felicidad desde la tecnología que, en palabras de Baudrillard, es puro simulacro, “un cuento chino” para mi tía.

Una amiga me enseñó una conversación en Facebook contra la escritora Lucía Echeverría. En ella las afirmaciones estaban llenas de *Me gusta*. Podríamos imaginar que se estaba haciendo un análisis exhaustivo de su obra (sobre la que no soy especialmente fan), por el contrario, en un sarpullido machista, ponían verde sus actitudes desacomplejadas, como haber enseñado el canalillo, para desacreditarla como escritora. Con cada *Me gusta* se consolidaba esa *comunidad de gusto* “uniformadora” en la que se convierte Facebook. Mi amiga quiso protestar pero cuando encontró las palabras el tema ya había dejado de tener interés y la nueva diana era Bunbury. Facebook se convierte, en palabras de Serrano Marín, en “un banco de la intimidad o como mínimo de la identidad”. Cambia además el sentido de categorías como la *amistad*, creando un modo de relación paralelo con sus propias estructuras. En esa conversación que tuve sobre el libro con universitarios me comentaban que l@s usuari@s-compañer@s tenían personalidades diferentes en la red de las que mostraban cuando se relacionaban en la clase, las cuales podían ser totalmente antagónicas.

Otro aspecto interesantísimo de Facebook, que destaca Serrano Marín, es la emergencia de un nuevo aspecto del capitalismo. Con las redes sociales surge un nuevo interrogante que particularizamos en esta pregunta: ¿para quién trabajamos y en qué condiciones dentro de Facebook? Se supone que los usuarios producen los contenidos y al mismo tiempo los consumen, en una suerte del *prosumidor* de Toffler, y que en ningún caso recibe algo a cambio de su fuerza de trabajo. Facebook

hace ricos a sus dueños y no tiene un carácter altruista que convirtiera a sus usuarios en espectadores y creadores simplemente. Al generar una plusvalía, como escribe el autor “desplazada y desfigurada”, y no ser asalariados los usuarios, el autor nos interpela con una nueva duda: “¿Usuarios a cambio de nada?”. De hecho, cuando uno entra en esta red social se abre una cuenta, dando un sentido financiero al contrato que cumplir dentro del *dispositivo*. Así, el autor también define a Facebook como “banco de amistades” o de “afectividades”.

En el libro Serrano Marín nos interroga continuamente y parece que nos quisiera hacer desentrañar a nosotros mismos el propio título del libro. Remata su obra con dos imprescindibles capítulos que le dan todavía mayor profundidad filosófica a su texto. En ellos desgana dos conceptos que implican directamente el desarrollo de Facebook. Por un lado, la idea de “las masas”, una reflexión sobre los usuarios cortados por el patrón de su *comunidad de gusto* y que, si se empieza a desarrollar en el capitalismo del siglo XX, ahora permanece perfeccionada a través de la red en la formación de “contenidos de conciencia”. El otro concepto es el de *biopolítica*, muy manido por la filosofía contemporánea, pero al que el autor da un carácter de herramienta epistemológica de precisión para el análisis del mundo que nos rodea. He nombrado imprescindibles a estos capí-

tulos ya que nos ayudan a usar estas categorías para un mayor entendimiento de lo que significa el *dispositivo* Facebook para los modos de vivir. Pensar las tecnologías nos acerca a descubrir hasta qué punto son un fraude o no, ya que, como el autor nos dice, no significa estar en contra. Nos invita a una autorreflexión crítica en relación al uso de ellas y en esto creo ver una provocación que se refleja en el título, un título que tenemos que corroborar o no, de la misma forma que tenemos que lidiar con todos los posibles fraudes de la sociedad que nos ha tocado vivir. El autor nos invita a pensar Facebook desde la filosofía, pero en esta reflexión también se encierra pensar nuestro mundo, donde la política no puede existir sin la ética y la estética. Nos hace dudar y nos provoca para pensar desde nuestra autonomía, para descubrir los lenguajes por los que somos hablados. Mi tía aquí dice que pensará en lo del lenguaje porque no lo entiende mucho y que ella siempre dice lo que opina. De ser verdad, ¡bien por mi tía y su autonomía!

Con este libro Serrano Marín nos marca una dirección, la de la reflexión filosófica sobre el cambio social que hace emerger nuevos modos de hacer provocados por las tecnologías de poder.

Jesús Ramé López
UNED

A C A N T I L A D O

Glenn Gould

No, no soy en absoluto un excéntrico

MONTAJE Y PRESENTACIÓN
DE BRUNO MONSAINGEONTRADUCCIÓN DE
JORGE FERNÁNDEZ GUERRA

Glenn Gould: No, no soy en absoluto un excéntrico (montaje y presentación de Bruno Monsaingeon; traducción de Jorge Fernández Guerra), Barcelona, Acantilado, 2017, 275 págs.

En el mundo del arte no es fácil toparse con personalidades que sean capaces de combinar con solvencia la dimensión estrictamente creativa con esa otra que denominaremos especulativa. Para poner dos ejemplos fáciles de entender que remiten a campos diversos y

pertenecen a áreas culturales cercanas, esta capacidad de autoconciencia con relación a su trabajo ejercitada sin menoscabo alguno de su dimensión práctica fue patrimonio de cineastas como Sergei M. Eisenstein o de escultores como nuestro Jorge Oteiza. Ha formado parte, también, del legado intelectual de algunos de los más notables intérpretes del patrimonio musical occidental, ese que suele denominarse convencionalmente “clásico” o “culto”, tal y como se manifiesta en los casos recientes de Nikolaus Harnoncourt, John Eliot Gardiner o Alfred Brendel. Lo que quiere decir que, por una vez, el músico al que está dedicado el libro del que nos ocupamos en estas líneas puede considerarse debidamente arropado a la hora de presentar sus ideas sobre qué cosa sea la música y cuál puede ser la manera más efectiva para un artista de entrar en relación con esa figura etérea que denominamos público.

La fecha forma parte de la historia de la discografía: 1 de marzo de 1956. Ese día la CBS Records ponía a la venta en el mercado norteamericano un “33 revoluciones” en el que un joven pianista canadiense llamado Glenn Gould (Toronto 1932-1982) había grabado unos meses antes en el mítico estudio de la calle 30 de Nueva York una de las cimas de la literatura musical para teclado, nada más y nada menos que las *Variaciones Goldberg, BWV 988* de Johann Sebastian Bach. Se abría así la carrera discográfica de un artista que iba a tener que moverse en los apenas veinticinco años que le restaban de vida en medio de la polémica cuando no de la incomprensión de una crítica que a veces perdía de vista los resultados propiamente musicales de su trabajo para focalizarse en aspectos que parecían convertir al músico en un personaje singular. Baste recordar que buena parte de las páginas dedicadas a escrutar la vida y milagros (musicales) de nuestro personaje se han dedicado a tomar nota de su poco ortodoxa manera de sentarse ante el teclado, a destacar el rol que en su trabajo musical jugaba la desvencijada silla que le acompañó desde 1953 tanto en sus conciertos públicos como en sus incursiones en los estudios de grabación, a subrayar su radical aversión al frío o a hacer hincapié en su progresivo y creciente aislamiento del mundanal

ruido. Demasiado fácil transponer (y toda una parte de la crítica musical no se ha privado de hacerlo) estas supuestas rarezas al mundo de los resultados musicales derivados de su trabajo interpretativo. Sin duda muchos de los acercamientos de Gould a ciertas obras o a determinados compositores pueden ser, sin la menor duda, calificados de idiosincráticos. Lo que no debería privarnos de reconocer que, al mismo tiempo, son profundamente reveladores del pensamiento musical subyacente en las partituras abordadas. De ahí que Bruno Monsaingeon haya elegido para título de la extraordinaria compilación de entrevistas con Gould que nos ocupa su enfática denegación de aquella idea: no estamos ante un excéntrico sino ante un espíritu creativo que no vacila en ponerlo todo al servicio de los resultados musicales que pretende alcanzar. Basten dos ejemplos de largo alcance para situar en perspectiva la tan traída y llevada excentricidad: el primero afecta a su relación y colaboración con determinados colegas como Yehudi Menuhin o Elizabeth Schwarzkopf (que nos ha dejado el encuentro en la cumbre de los *Ophelia-Lieder*, Op. 67 de Richard Strauss, grabados en 1966) a priori tan alejados de su sensibilidad o su admiración por el arte único de Sviatoslav Richter. El segundo tiene que ver con la panoplia de compositores a los decidió servir: nunca se lamentará lo bastante que su proyecto de grabar toda la obra para teclado de Bach (el compositor con el que se le suele, y hay buenas razones para ello, identificar), Beethoven (fue el primer pianista en grabar alguna de las extraordinarias transcripciones de las sinfonías del maestro de Bonn llevadas a cabo por Franz Liszt) o Mozart no consiguiera llegar a buen puerto en ninguno de los tres casos. De la misma manera que hay que tomar buena nota de su dedicación a la obra de Schoenberg, su pasión por Richard Strauss, Jean Sibelius o Paul Hindemith y su atención a compositores como Orlando Gibbons (definitivamente su músico predilecto) o William Byrd. A los que habría que añadir, sin la más mínima duda, dos discos memorables que contienen su acercamiento a Johannes Brahms: el primero de 1961 y dedicado a los *Intermezzi* para piano (Op. 76, Op. 117, Op. 118, Op. 119; escuchen para disipar cualquier duda

el Op. 117, nº 1) y que el propio artista consideraba “the sexiest interpretation of these Brahms pieces you’ve ever heard”; el segundo aparecido póstumamente en 1983 y dedicado a las *Baladas*, Op. 10 y a las *Rapsodias*, Op. 79 del músico de Hamburgo.

Conviene también señalar que Bruno Monsaingeon, músico y cineasta en una pieza (especializado en la realización de documentales musicales), mantuvo entre 1972 y 1982 una relación privilegiada con Gould que dio como resultado, tras la muerte del músico canadiense, a la realización de una serie de publicaciones (a añadir a la que aquí se reseña) compuestas por los dos volúmenes dedicados a recopilar los *Escritos* (1983, 1985) del pianista, seguidos en el 2002 por el titulado *Glenn Gould: Journal d’une crise* suivi de *Correspondance de concert*, para terminar con una selección de estos escritos presentada bajo el título *Glenn Gould. Chemins de traverse* (Fayard, 2012). Por si esto fuera poco debemos a Monsaingeon una serie de excepcionales documentos audiovisuales que nadie interesado por la música debería perderse: *Glenn Gould, The Alchemist* (1974), *Glenn Gould, Hereafter* (2006) y, sobre todo, esa filmación de la interpretación destinada a ser el último disco del pianista en aparecer antes de su muerte: *The Goldberg Variations* (1981) en el que se nos permite asistir a la recreación y grabación digital de la obra con la que inició, precisamente, su carrera discográfica. Una comparación entre las dos versiones separadas por veintiséis años ofrece iluminaciones fascinantes. Baste señalar que pasamos de los apenas treinta y ocho minutos de la versión primera a los más de cincuenta de la segunda, lo que indica la diferente aproximación propuesta en cada caso. Aunque no sea ni necesario ni recomendado elegir una u otra para quien firma estas líneas el momento de la reaparición al final de la obra del *Aria da capo* en la segunda interpretación es uno de los momentos más intensos de la historia de la música grabada. Intensidad aún más patente si contemplamos las imágenes filmadas por Monsaingeon de este acontecimiento. Afortunadamente este momento mágico (como otros muchos) ha sido preservado gracias a la tecnología audiovisual para los espectadores futuros.

Lo que nos lleva directamente a uno de los temas sobre los que el volumen preparado por Monsaingeon ofrece materiales más que jugosos. Como es bien sabido una de las decisiones más polémicas (y peor entendidas por ciertos sectores del *establishment* musical) fue la decisión de Gould de abandonar de manera definitiva las interpretaciones en directo, hecho que tuvo lugar en 1964, para consagrarse en cuerpo y alma (y por una vez la expresión deja de ser retórica para definir una actitud creativa) a las grabaciones en estudio. No hace falta destacar el papel que suele concederse a la experiencia musical en directo en relación con la mucho menos valorada audición de música “enlatada”. Como si en la primera se concentrasen todos los valores de la acción directa, todas las virtudes del gesto que se cancela en el momento mismo de su realización, el aura, en fin, de lo irreplicable. No hace falta despreciar estos argumentos para escuchar con atención algunos de los que Gould ponía sobre la mesa para poner entre paréntesis la tesis del momento único. Como señala con gran claridad, para la inmensa mayoría de los intérpretes sumergidos en la vorágine del circuito de conciertos, la experiencia musical consiste en preparar uno o dos programas alternativos que son ofrecidos a las diversas entidades organizadoras y llevar a cabo un agotador periplo por lugares lejanos y diversos interpretando una y otra vez hasta la extenuación las mismas partituras. Con el resultado, señala Gould, de que no pocas (si no todas) de estas interpretaciones corran el riesgo de devenir en meros gestos rutinarios. Frente a la ideología espontaneísta del gesto irreplicable, Gould propone la práctica de lo que podríamos denominar “mentira creativa” cuya finalidad reside en la incansable búsqueda de la interpretación ideal solo alcanzable mediante la ayuda de la manipulación hecha posible por medios tecnológicos. Decididamente para nuestro hombre la música era *cosa mentale* y como tal solo susceptible de encarnarse en unos sonidos sometidos al más estricto control capaz de transmutar lo contingente de *una* interpretación en lo absoluto de *la* música. Gould era un hombre de su tiempo, que asumió hasta el final la idea benjaminiana de que vivíamos en la época de la reproductibilidad téc-

nica de la obra de arte. Como dejó claro el productor musical Thomas Frost, hablando de su genio interpretativo, “con él casi nunca fue necesario volver a grabar un pasaje para corregir notas equivocadas, sino solo por razones musicales”. Para Gould la interpretación de una obra no tenía nada que ver con la supuesta inspiración de un instante privilegiado, como se supone puede suceder en una interpretación en directo, sino con un calculado y complejo proceso de grabación, montaje y mezcla. Para muestra un pequeño botón: en el disco dedicado a las sonatas para piano del Opus 31 de Beethoven aparecido en 1973, en la pieza popularmente conocida como “La tempestad” coexisten *takes* de 1960 y 1971. Y no es el único caso que puede encontrarse en su discografía.

El volumen compilado por Monsaingeon nos permite atisbar no solo los aspectos más humanos de la personalidad de Gould sino que nos ayuda a entender su posición ante la música y ante el arte de la interpretación musical además de abrirnos una serie de universos paralelos que van desde la admiración de nuestro personaje por Barbara Streisand o sus encuentros con músicos de la talla de George Szell, Leonard Bernstein, Herbert von Karajan o Leopold Stokowski, pasando por sus concepciones revolucionarias de lo que podríamos llamar “documentales radiofónicos”. Concebido en dos partes, la primera recoge una serie de entrevistas (y un reportaje fotográfico) con el pianista aparecidas en diversos medios de comunicación que cubren un espectro temporal situado entre 1956 y 1980. La segunda, titulada “Videoconferencia” está formada por un “montaje” realizado por el propio Monsaingeon a partir de la construcción de una conferencia de prensa imaginaria fabricada a partir de una serie de elementos textuales tomados de aquí y allá (entrevistas diversas, recuerdos y fragmentos de conversaciones privadas, momentos extraídos de los films que el compilador había realizado con el músico). Unos breves anexos completan el volumen al que se le ha añadido un amplio y fascinante repertorio fotográfico del que cabe lamentar la escasa calidad de unas reproducciones que no están a la altura de lo que puede esperarse de la editorial que se

responsabiliza de la edición, tanto más cuanto en muchos casos se trata de material iconográfico bien conocido en la mayoría de los casos.

Monsaingeon termina su presentación del volumen relatando como en la sonda espacial Pioneer 10 lanzada al espacio interestelar en 1972 se contiene una plaqueta (en cuyo diseño participó el astrónomo y comunicador mediático Carl Sagan) en la que junto al dibujo de la silueta de un hombre y una mujer se incluía, dice Monsaingeon, algunas fórmulas matemáticas y la grabación de una fuga de Johann Sebastian Bach interpretada por Glenn Gould. De hecho las cosas son un poco diferentes y la plaqueta de los Pioneer 1 y 2 no contenía ninguna grabación musical. Habrá que esperar hasta 1977 cuando la NASA encargó a un comité de expertos dirigido por el ya citado profesor Sagan el diseño de un “disco de oro” destinado a ser incluido en los dos primeros lanzamientos del Proyecto de la sonda interestelar Voyager. En este disco de 27 pulgadas se incluían sonidos (naturales y artificiales) e imágenes selecciona-

das con la finalidad de retratar la diversidad de la vida y la cultura del planeta Tierra. Entre los 27 fragmentos musicales incluidos - músicas étnicas, música popular (blues, rock y jazz) y música clásica (de Beethoven a Stravinsky, de músicas del Renacimiento a Mozart) Johann Sebastian Bach aportaba tres fragmentos. Tiene que ver con la justicia poética el que uno de esos fragmentos correspondiese al Preludio y Fuga en Do Mayor, nº 1 del Libro II de *El clave bien temperado* en la visionaria y carismática interpretación de Glenn Gould. Quien sabe si la música del genio de Eissenau incluida en esas sondas espaciales que vagan por los espacios interestelares más allá de los límites de nuestro sistema solar pueda algún día convertirse en el detonante de un encuentro con una inteligencia que, como la de Bach (y la de Gould), “ama los modelos y se rebela contra lo azaroso” (Douglas R. Hofstadter).

Santos Zunzunegui

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea



WHO'S WHO



Júlia Araújo Mendes

email: juliamentes@gmail.com

Júlia Araújo Mendes es doctoranda en Estudios de Género en la Universitat de València, donde investiga sobre prácticas micropolíticas, feminismos y radios libres y comunitarias, con beca de la *Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES* (Ministerio de la Educación del Gobierno de Brasil). Es licenciada en Comunicación Social por la *Universidade Federal de Alagoas – UFAL* (Brasil) y Máster en Género y Políticas de Igualdad por la Universitat de València. Ha realizado estancias de investigación en la Universidad Nacional Autónoma de México – UNAM y en la Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP (Brasil). Ha publicado artículos en revistas como *Redes.Com* y *Dígitos. Revista de Comunicação Digital* y colaborado en dos libros sobre comunicación social que serán publicados en el 2017: *Reinvenção do Rádio* (Brasil) y *Comunidade y Comunicación: prácticas comunicativas y comunitarias en Europa y América Latina* (España).

Júlia Araújo Mendes is a Ph.D student in the Gender Studies Program at the University of Valencia, Spain, where she holds a fellowship by the *Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES* (Ministry of Education of Brasil). Her research focusses on micropolitical practices, feminism and free /communitarian radios. She holds a BA in Social Communication by the *Universidade Federal de Alagoas – UFAL* (Brasil) and a Master on Gender and Equality Policies by the Universitat de València. She has been in residency at the Universidad Nacional Autónoma de México – UNAM and at the Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP (Brasil). Among her publications, the co-authorship of two volumes: *Reinvenção do Rádio* (Brasil) and *Comunidade y Comunicación: prácticas comunicativas y comunitarias en Europa y América Latina* (España), both of them to appear in 2017.

Júlia Araújo Mendes est doctorande en Études de genre à l'Université de Valence avec une subvention de la *Coordenação de Aperfeiçoamento de nível superior Pessoal - CAPES* (Ministère de l'Éducation Gouvernement Brésil). Diplômée en communication sociale par l'Université fédérale d'Alagoas - UFAL (Brésil) elle a aussi une maîtrise en Genre et Politiques d'égalité de l'Université de Valence. Elle a passé des périodes de recherche à l'Université nationale autonome du Mexique - UNAM et l'Universidade Estadual de Campinas - Unicamp (Brésil). Elle a publié des articles dans des magazines comme *Redes.Com* et *Dígitos. Revista de Comunicação Digital* et collaboré à deux livres sur la communication sociale à paraître en 2017: *Reinvenção do Rádio* (Brésil) et *Comunidade y Comunicación: práticas comunicativas y comunitarias en Europa y América Latina* (España).

Júlia Araújo Mendes è doctoranda nel programma di Studi di Genere dell'Università di Valencia, Spagna, con una borsa di studi della *Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES* (Ministero di Educazione del Governo brasiliano). Si è laureata in Comunicazione sociale presso la *Universidade Federal de Alagoas – UFAL* (Brasil) ed ha un Máster in Género y políticas de igualdad dell'Università di Valencia. Ha realizzato soggiorni di ricerca presso la Universidad Nacional Autónoma de México – UNAM e la Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP (Brasil). Tra le sue pubblicazioni, la collaborazione a due volumi sulla comunicazione sociale (in stampa): *Reinvenção do Rádio* (Brasil) e *Comunidade y Comunicación: práticas comunicativas y comunitarias en Europa y América Latina* (España).



Paolo Bertetto

email: pbertetto@gmail.com

Paolo Bertetto es ensayista y escritor. Investigador desde 1979, profesor desde 1987 en la Universidad de Turín, en cuya ciudad fue asimismo director científico del Museo Nacional del Cin, desde 2001 es catedrático de la Universidad de Roma La Sapienza. Como teórico ha trabajado sobre la relación entre el cine y la filosofía y analizado las formas de la imagen fílmica, afirmando su carácter del simulacro. Autor de monografías sobre Fritz Lang (*Metrópolis*) y Luis Buñuel (*Un chien andalou* y *L'âge d'or*), sus últimos libros *L'interpretazione dei film* (2003), *Lo specchio e il simulacro* (2007), *La macchina del cinema* (2010), *Microfilosofia del cinema*, (2014) e *Il cinema e l'estetica dell'intensità* (2016). Ha publicado asimismo dos novelas, *Cuore scuro* (2008) y *Autunno a Berlino* (2011).

Paolo Bertetto est essayiste et écrivain. Chercheur depuis 1979, professeur depuis 1987 à l'Université de Turin, où il a également été directeur scientifique du Musée national de Cinéma, il est depuis 2001 professeur ordinaire à l'Université de Rome La Sapienza. En tant que théoricien il a travaillé sur le rapport entre le cinéma et la philosophie et analysé les formes de l'image filmique, affirmant leur caractère de simulacre. Auteur de monographies sur Fritz Lang (*Metropolis*) et Luis Buñuel (*Un chien andalou* et *L'âge d'or*), ses livres les plus récents sont *L'interpretazione dei film* (2003), *Lo specchio e il simulacro* (2007), *La macchina del cinema* (2010), *Microfilosofia del cinema*, (2014) et *Il cinema e l'estetica dell'intensità* (2016). il a aussi publié deux romans, *Cuore scuro* (2008) et *Autunno a Berlino* (2011).

Paolo Bertetto is an essayist and writer. Researcher since 1979, professor since 1987 at the University of Turin, where he was also scientific director of the National Museum of Cinema, he teaches since 2001 at the University of Rome La Sapienza. As a theoretician he has worked on the relation between cinema and philosophy and analyzed the forms of the filmic image, affirming their character of simulacrum. Author of monographs on Fritz Lang (*Metropolis*) and Luis Buñuel (*Un chien andalou* and *L'âge d'or*), his more recent books are *L'interpretazione dei film* (2003), *Lo specchio e il simulacro* (2007), *La macchina del cinema* (2010), *Microfilosofia del cinema*, (2014) and *Il cinema e l'estetica dell'intensità* (2016). He has also authored two novels, *Cuore scuro* (2008) and *Autunno a Berlino* (2011).

Paolo Bertetto è saggista e scrittore. Ricercatore dal 1979, docente dal 1987 nell'Università di Torino, e direttore scientifico del Museo Nazionale del cinema di Torino, è dal 2001 Professore ordinario de l'Università degli Studi di Roma, La Sapienza. Come teorico del cinema ha lavorato sul rapporto tra cinema e filosofia e analizzato le forme dell'immagine fílmica, affermandone il carattere di simulacro. Autore di monografie su Fritz Lang (*Metropolis*) e Luis Buñuel (*Un chien andalou* e *L'âge d'or*), tra i suoi ultimi libri si trovano *L'interpretazione dei film* (2003), *Lo specchio e il simulacro* (2007), *La macchina del cinema* (2010), *Microfilosofia del cinema*, (2014) e *Il cinema e l'estetica dell'intensità* (2016). Ha pubblicato due romanzi, *Cuore scuro* (2008) e *Autunno a Berlino* (2011).



Pilar Carrera

email: mpcarrer@hum.uc3m.es

Pilar Carrera es profesora Titular de Periodismo y Vicerrectora de Comunicación y Cultura en la Universidad Carlos III de Madrid. Ha publicado numerosos artículos en revistas especializadas sobre Teoría de la Comunicación, Teoría e Historia del cine y Periodismo digital. Sus libros más recientes son sendas monografías sobre Andrei Tarkovsky (2008) y Aki Kaurismaki (2012) y tiene en prensa tres volúmenes de ensayo: *El irresistible encanto de la interioridad*, *Los medios y nosotros*. *Introducción a la Teoría de la comunicación* y *Las moradas de Walter Benjamin*.

Pilar Carrera est professeure de Journalisme et Vice-rectrice de Communication et Culture de l'Université Carlos III de Madrid. Elle a publié dans des revues spécialisées des nombreux articles sur Théorie de la Communication, Théorie et Histoire du cinéma et Journalisme numérique. Ses travaux les plus récents sont deux monographies sur Andrei Tarkovsky (2008) et Aki Kaurismaki (2012) et a sous presse trois nouveaux volumes d'essai : *El irresistible encanto de la interioridad*, *Los medios y nosotros*. *Introducción a la Teoría de la comunicación* et *Las moradas de Walter Benjamin*.

Pilar Carrera is Associate Professor of Journalism and Vice-President for Communication and Culture at the University Carlos III of Madrid. She has published articles on Theory of Communication, Theory and Film History and Digital Journalism. Her more recent books are two monographies on Andrei Tarkovsky (2008) and Aki Kaurismaki (2012). Three new volumes of essay will appear in the next months: *El irresistible encanto de la interioridad*, *Los medios y nosotros*. *Introducción a la Teoría de la comunicación* and *Las moradas de Walter Benjamin*.

Pilar Carrera insegna Giornalismo ed è Vicerrectrice di Comunicazione e Cultura presso l'Università Carlos III di Madrid. Ha pubblicato articoli su Teoria della Comunicazione, Teoria e Storia del cinema e Giornalismo digitale nelle più importanti riviste internazionali della sua specialità. I suoi libri più recenti sono due monografie su Andrei Tarkovsky (2008) ed Aki Kaurismaki (2012). I suoi tre prossimi volumi di saggi sono *El irresistible encanto de la interioridad*, *Los medios y nosotros*. *Introducción a la Teoría de la comunicación* e *Las moradas de Walter Benjamin*.



Didier Coste

email: didier.coste@gmail.com

website: <https://u-bordeaux3.academia.edu/DidierCOSTE>

Didier Coste, a Professor Emeritus of Comparative Literature (U. Bordeaux Montaigne) and a Fellow of JNIAS (JNU, New Delhi), has taught in 9 countries across the world, specialising in Poetics, Aesthetics, Narrative Theory and Translation Theory. A poet, novelist, translator, critic and theorist in French, English and Spanish, his many articles appeared in journals of France, the USA, India, Spain and Australia and in edited collections and encyclopedias. He was awarded the Grand Prix of the Société des Gens de Lettres for Literary Translation in 1977. His best-known theory book is *Narrative as Communication* (Minnesota UP, 1989). His latest novel is *Days in Sydney* (2005); latest published book of poetry: *Anonymous of Troy* (Sydney 2015). Forthcoming: 4 collections of poetry in English and a French translation of *Pandavapuram* by Sethumadhavan. In progress: *Conversations with Hanuman: Essays in Indian and Comparative Literature*, a bilingual anthology of León de Greiff; a translation of *Goddess Poems* by Annie Finch, and more.

Didier Coste est professeur émérite de littérature comparée à l'Université de Bordeaux et membre de l'Institut Montaigne de Jawaharlal Nehru d'études supérieures à l'Université Jawaharlal Nehru, New Delhi. Spécialiste en esthétique, théorie narrative et de la traduction poétique, il a enseigné dans 9 pays. Poète, critique et théoricien en français, anglais et espagnol, il a publié des nombreux articles dans des revues académiques en France, États-Unis, Inde, Espagne et Australie, et dans des volumes collectives et des encyclopédies. En 1977, il a reçu le Grand Prix de traduction littéraire de la Société des Gens de Lettres. Parmi ses textes théoriques, *Narrative as Communication* (Minnesota UP, 1989); Parmi ses plus récentes publications, le roman *Days in Sydney* (2005), le recueil de poésie *Anonymous of Troy* (Sydney 2015); sous presse, quatre recueils de poèmes en anglais et la traduction française du volume *Pandavapuram* de Sethumadhavan. Parmi ses projets en cours, *Conversations with Hanuman: Essays in Indian and Comparative Literature*, une anthologie bilingue de León de Greiff et la traduction de *Goddess Poems* d'Annie Finch.

Didier Coste es Catedrático emérito de Literatura Comparada en la Universidad de Burdeos y Montaigne miembro del Instituto Jawaharlal Nehru de Estudios Avanzados de la Universidad Jawaharlal Nehru de Nueva Delhi. Especialista en, estética, teoría narrativa y de la traducción poética, ha enseñado en 9 países. Poeta, crítico y teórico en Francés, inglés y español, ha publicado numerosos artículos en revistas académicas en Francia, EE.UU., India, España y Australia, y los volúmenes colectivos y enciclopedias. En 1977 recibió el Gran Premio de Traducción Literaria de la Société des Gens de Lettres. Entre sus textos teóricos, *Narrative as Communication* (Minnesota UP, 1989); entre sus publicaciones más recientes, la novela *Days in Sydney* (2005), la colección de poesía *Anonymous of Troy* (Sydney 2015); en imprenta, cuatro libros de poemas en inglés y la traducción al francés del volumen *Pandavapuram* de Sethumadhavan. Entre sus proyectos en curso, *Conversations with Hanuman: Essays in Indian and Comparative Literature*, una antología bilingüe de León de Greiff y la traducción de *Goddess Poems* de Annie Finch.

Didier Coste è Professore Emerito di Letteratura Comparata dell'Università Montaigne di Bordeaux e Fellow del Jawaharlal Nehru Institute of Advanced Studies della Jawaharlal Nehru University di Nuova Dehli. Specialista in poetica, estetica, teoria narrativa e della traduzioni, ha insegnato in 9 paesi. Poeta, critico e teorico in francese, inglese e spagnolo, ha pubblicato ampiamente in riviste accademiche in Francia, Stati Uniti, India, Spagna e Australia, e in volumi collettanei ed enciclopedie. Nel 1977 ha ricevuto il Gran Premio di Traduzione letteraria della Société des Gens de Lettres. Tra i suoi testi di teoria, *Narrative as Communication* (Minnesota UP, 1989), tra le sue pubblicazioni recenti, il romanzo *Days in Sydney* (2005), la raccolta di poesia *Anonymous of Troy* (Sydney 2015); in stampa, 4 raccolte di poesia in inglese e la traduzione al francese del volume *Pandavapuram* di Sethumadhavan. Tra i progetti in corso, *Conversations with Hanuman: Essays in Indian and Comparative Literature*, antologia bilingue di León de Greiff e la traduzione di *Goddess Poems* di Annie Finch.



Jean-Pierre Dubost

email: dubost.jeanpierre@gmail.com

website: <https://lesordesor.hypotheses.org/>

Jean-Pierre Dubost, germaniste d'origine, est professeur émérite de Littérature comparée à l'Université Blaise Pascal (Clermont-Ferrand, France). Il a enseigné comme romaniste jusqu'à 2001 à l'Univ. de Stuttgart (Allemagne). Ses recherches portent entre autres sur la littérature libertine, les liens entre philosophie et littérature, entre texte et image, sur la théorie littéraire, les écritures poétiques, la topique romanesque (il présidait la Société d'Analyse de la Topique Romanesque), la relation Orient/Occident. Il a créé le projet de recherche *Les Orientés désorientés*, qu'il co-dirige avec Axel Gasquet (*Les Orientés désorientés*, Kimé, Paris 2013 ; *Orientalismes européens et échanges culturels et littéraires avec l'Amérique latine et l'Orient : divergences et affinités / Orientalismos europeos e intercambios culturales y literarios entre América Latina y Oriente : divergencias y afinidades*, El Irfan n° 1, IEHL, Rabat, 2015). Il a créé le site *Les Orientés désorientés* (<https://lesordesor.hypotheses.org/>). Il est au comité éditorial de la revue en ligne *TOPIQUES. Etudes satoriennes*.

Jean-Pierre Dubost, a Germanist, is Professor Emeritus of Comparative Literature at Blaise Pascal University (Clermont-Ferrand, France). He has taught as a Romanist until 2001 at the University of Stuttgart (Germany). His research interests include libertine literature, the relationship between philosophy and literature, between text and image, literary theory, poetic writing, the topical novel (he is president of the Narrative Topics Analysis Society), the East / West relationship. He created the research project of *Les Orientés désorientés* which he co-directs with Axel Gasquet (*Les Orientés désorientés*, Kimé, Paris, 2013; and *Orientalismes européens et échanges culturels et littéraires avec l'Amérique latine et l'Orient : divergences et affinités / European Orientalisms And cultural and literary exchanges between Latin America and the East: divergences and affinities*, El Irfan No. 1, Hiel, Rabat, 2015). He has created the site <https://lesordesor.hypotheses.org/>, and is member of the editorial board of the online magazine *TOPIQUES. Etudes satoriennes*.

Jean-Pierre Dubost, germanista, es profesor emérito de Literatura Comparada en la Universidad Blaise Pascal (Clermont-Ferrand, Francia). Ha enseñado como romanista hasta el año 2001 en la Universidad de Stuttgart (Alemania). Sus intereses investigadores incluyen la literatura libertina, la relación entre la filosofía y la literatura, entre el texto y la imagen, la teoría literaria, la escritura poética, la novela tópica (presidió la Sociedad de Análisis tópico románica), la relación Este / Oeste. Creó el proyecto de investigación de *Les Orientés désorientés* que co-dirige con Axel Gasquet (*Les Orientés désorientés* Kimé, Paris, 2013; y *Orientalismes européens et échanges culturels et littéraires avec l'Amérique latine et l'Orient : divergences et affinités / Orientalismos europeos e intercambios culturales y literarios entre América Latina y Oriente : divergencias y afinidades*, El Irfan N° 1, Hiel, Rabat, 2015). Ha creado el site <https://lesordesor.hypotheses.org/>. Es miembro del consejo editorial de la revista online *TOPIQUES. Etudes satoriennes*.

Jean-Pierre Dubost, germanista di formazione, è Professore Emerito di letteratura comparata presso l'Université Blaise Pascal (Clermont-Ferrand, Francia). È stato docente di romanistica presso l'Università di Stoccarda fino al 2011. Tra i suoi interessi nell'ambito della ricerca accademica, i rapporti tra filosofia e letteratura, tra testo e immagine, la teoria letteraria, la scrittura poetica, la topica del romanzo (è stato presidente della *Société d'Analyse de la Topique Romanesque*), i rapporti tra Oriente e Occidente. Creatore del progetto di ricerca *Les Orientés désorientés*, che co-dirige con Axel Gasquet (*Les Orientés désorientés*, Kimé, Paris 2013 ; *Orientalismes européens et échanges culturels et littéraires avec l'Amérique latine et l'Orient : divergences et affinités / Orientalismos europeos e intercambios culturales y literarios entre América Latina y Oriente : divergencias y afinidades*, El Irfan n° 1, IEHL, Rabat, 2015) e del sito *Les Orientés désorientés* (<https://lesordesor.hypotheses.org/>), è membro del Comitato editoriale della rivista online *TOPIQUES. Etudes satoriennes*.



Elisa Hernández-Pérez

email: elisa.hdez88@gmail.com

Elisa Hernández-Pérez es licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Salamanca (2010). Ha cursado los másteres en Historia del Arte y Cultura Visual (2012) y en Interculturalidad y Políticas Comunicativas (2013) por la Universitat de València. Actualmente trabaja en su tesis doctoral, que consiste en un análisis textual de la representación del discurso capitalista en la serie de televisión *The Wire*, como investigadora predoctoral en la Universitat de València, gracias al programa FPU del Ministerio de Educación.

Elisa Hernández Pérez majored in Art History at Universidad de Salamanca in 2010. She has a Master's Degree in Art History and Visual Culture (2012) and another in Interculturality and Communication (2013), both at Universitat de València. She is currently working on her PhD dissertation, which is a textual analysis of the representation of capitalist discourse in the television series *The Wire*, as a pre-doctoral research fellow in Communication Studies at the Universitat de València, thanks to the FPU PhD scholarship program (Ministry of Education of Spain).

Elisa Hernández Pérez a un diplôme en Histoire de l'art de l'Université de Salamanque (2010) et deux Maîtrise en Histoire de l'art et la culture visuelle (2012) et en Interculturalité et politiques communicatives (2013) par l'Université de Valence. Elle travaille actuellement sur sa thèse de doctorat, qui consiste en une analyse textuelle de la représentation du discours capitaliste dans la série télévisée *The Wire*, en tant que chercheuse prédoctorale à l'Universitat de València, grâce au programme de FPU du Ministère de l'Éducation.

Elisa Hernández Pérez è Laureata in Storia dell'arte presso l'Università di Salamanca (2010). Ha completato un Master in Storia dell'arte e della cultura visiva (2012) e un Master in Interculturalità e Politiche della comunicazione (2013) presso l'Università di Valencia. Attualmente lavora sulla sua tesi di dottorato, che consiste in un'analisi testuale della rappresentazione del discorso capitalista nella serie televisiva *The Wire*, come ricercatrice predoctorale nell'Universitat de València, grazie al programma FPU del Ministero della Pubblica Istruzione.



Clara Janés

email: i.clarajanes@gmail.com

Clara Janés es Licenciada en Filosofía y Letras y Maître ès arts en Literatura comparada por la Universidad de París-Sorbona. De su dilatada creación poética, traducida a más de veinte idiomas, cabe destacar *Eros* (1981), *Vivir* (1983), *Kampa* (1986), *Lapidario* (1988), *Fractales* (2005), *Orbes del sueño* (2013) y *ψ o el jardín de las delicias* (2014). Traductora prolífica (Vladimír Holan, Jaroslav Seifert, Marguerite Duras, Nathalie Sarraute, Katherine Mansfield y William Golding, entre otros), es autora asimismo de una abundante obra en prosa, que comprende el ensayo (como *Cirlot, el no mundo y la poesía imaginal*, 1996, *La palabra y el secreto*, 1999, *María Zambrano. Desde la sombra llameante*, 2010) y la novela (con *Los caballos del sueño*, 1989, y *El hombre de Adén*, 1991). Recientemente ha sido elegida Académica de la RAE, donde ocupará el sillón U.

Clara Janés a une Licence ès Lettres et a reçu son diplôme de maîtrise en littérature comparée à l'Université de Paris-Sorbonne. Sa vaste création poétique comprend des oeuvres telles que *Eros* (1981), *Vivir* (1983), *Kampa* (1986), *Lapidario* (1988), *Fractales* (2005), *Orbes del sueño* (2013) et *ψ o el jardín de las delicias* (2014) et a été traduite en plus de vingt langues. Traductrice prolifique (de Vladimír Holan, Jaroslav Seifert, Marguerite Duras, Nathalie Sarraute, Katherine Mansfield et William Golding, entre autres), elle a également publié de nombreux ouvrages en prose, y compris des essais, par exemple *Cirlot, el no mundo y la poesía imaginal* (1996), *La palabra y el secreto* (1999), et *María Zambrano. Desde la sombra llameante* (2010) ainsi que des romans tels que *Los caballos del sueño* (1989) et *El hombre de Adén* (1991). Elle a récemment été élue membre de l'Académie espagnole de la langue.

Clara Janés graduated in Philosophy and received her Master's degree in Comparative Literature from the University of Paris-Sorbonne. Her wide poetic creation includes works such as *Eros* (1981), *Vivir* (1983), *Kampa* (1986), *Lapidario* (1988), *Fractales* (2005), *Orbes del sueño* (2013) and *ψ o el jardín de las delicias* (2014), and has been translated into more than twenty languages. She is a prolific translator (from Vladimír Holan, Jaroslav Seifert, Marguerite Duras, Nathalie Sarraute, Katherine Mansfield and William Golding, among others). She has also published numerous works in prose, including essays, e.g. *Cirlot, el no mundo y la poesía imaginal* (1996), *La palabra y el secreto* (1999), and *María Zambrano. Desde la sombra llameante* (2010) as well as novels such as *Los caballos del sueño* (1989) and *El hombre de Adén* (1991). She has recently been elected as a member of the Royal Spanish Academy.

Clara Janés è Laureata in Lettere e Maître ès Arts in Letteratura comparata presso l'Università di Parigi-Sorbonne. Della sua vasta opera poetica, tradotta in più di venti lingue, si segnalano *Eros* (1981), *Vivir* (1983), *Kampa* (1986), *Lapidario* (1988), *Fractales* (2005), *Orbes del sueño* (2013) e *ψ o el jardín de las delicias* (2014). Traduttrice prolifica (Vladimír Holan, Jaroslav Seifert, Marguerite Duras, Nathalie Sarraute, Katherine Mansfield et William Golding, tra altri). Clara Janés è anche autrice di ampia produzione in prosa, con saggi come *Cirlot, el no mundo y la poesía imaginal* (1996), *La palabra y el secreto* (1999), *María Zambrano. Desde la sombra llameante* (2010), e romanzi come *Los caballos del sueño* (1989) o *El hombre de Adén* (1991). Nel 2015 è stata eletta membro della Real Academia de la Lengua Española (RAE).



Christina Kkona

email: christina.kkona@gmail.com

Christina Kkona, MA and PhD with Highest Distinction from Paris 7 University under the guidance of Julia Kristeva, is a literary theorist, cultural critic and philosopher whose work is marked by psychoanalytic and semiotic thought and concerned with gender studies. She was an Assistant Professor in World Literature and Literary Theory at the Hellenic American University of Athens from 2008 to 2015. A Proust specialist, she is now working on a major interdisciplinary research project on “The Unexpected”. Her conference papers and publications deal with Proust, Virginia Woolf, George Sand, film studies and Comparative Literature. Her book *Le Désir ou l'art du mensonge dans La Recherche* is forthcoming at Éditions Champion, Paris.

Christina Kkona, MA et Docteur ès Lettres cum laude par l'Université de Paris 7, sous la direction de Julia Kristeva, est une théoricienne de la littérature, critique culturelle et philosophe particulièrement intéressée par les études de genre, ainsi que par la théorie psychanalytique et la sémiotique. Enseignante de Littérature universelle et de Théorie littéraire à Hellenic American University d'Athènes entre 2008-2015, spécialiste de Proust, elle travaille actuellement sur un vaste projet interdisciplinaire autour de « l'inattendu ». Parmi ses intérêts de recherche, ainsi que Proust, Virginia Woolf, George Sand, les études cinématographiques et la littérature comparée. Le livre *Le Désir ou L'Art du mensonge dans la Recherche* est sous presse aux Éditions Champion, Paris.

Christina Kkona, MA y Doctora cum laude por la Universidad de París 7, bajo la dirección de Julia Kristeva, es una teórica de la literatura, crítica cultural y filósofa especialmente interesada en los estudios de género, así como en la teoría psicoanalítica y la semiótica. Profesora titular de literatura universal y Teoría de la Literatura en la Hellenic American University de Atenas entre 2008-2015, especialista en Proust, trabaja actualmente en un gran proyecto interdisciplinar sobre “lo inesperado”. Entre sus intereses de investigación, además de Proust, Virginia Woolf, George Sand, los estudios de cine y la literatura comparada. El libro *Le Désir ou l'art du mensonge dans la Recherche* está en prensa en Champion Éditions, París.

Christina Kkona, MA e PhD cum laude dell'Università Paris 7 sotto la guida di Julia Kristeva, è una teorica della letteratura, critica culturale e filosofa specialmente interessata agli studi di genere oltre che alla teoria psiconalitica e semiotica: Professore associato di Letteratura Universale e Teoria della Letteratura presso la Hellenic American University di Atene dal 2008 al 2015, specialista in Proust, attualmente lavora su un ampio progetto interdisciplinare su “L'inatteso”. Tra i suoi interessi di ricerca, oltre a Proust, Virginia Woolf, George Sand, studi di cinema e di letteratura comparata. Il libro *Le Désir ou l'art du mensonge dans La Recherche* è in stampa presso Éditions Champion, Parigi.

**Indrani Mukherjee**

email: indrani.manshobhat@gmail.com

Indrani Mukherjee is Professor at the Centre of Spanish, Portuguese, Italian and Latin American Studies, JNU. She is a second generation Hispanist from India who wrote the first ever PhD on Latin American Literature from any Spanish Department in India. Her publications include Comparative Literature, Cultural Studies and Pedagogy of Literature. She is working on two research projects on Comparative Gender Studies from India and Latin America. She is in the Advisory Board of *Postcolonial Interventions: An Interdisciplinary Journal of Postcolonial Studies*. She is a life member of the European Network for Comparative Literary Studies as well as the Forum on Contemporary Theory, Baroda (India) which is in academic collaboration with the International Lincoln Center at the Louisiana State University, Shreveport, USA and University of North Texas at Denton, USA. Her last published book was *Transcultural Negotiations of Gender: Studies in (Be)longing* (Springer, 2016).

Indrani Mukherjee est professeure ordinaire au Centre d'études d'espagnol, portugais, italien et d'études latino-américaines à l'Université Jawaharlal Nehru, Inde. Membre de la deuxième génération d'hispanistes de l'Inde, est l'auteur de la première thèse de doctorat sur la littérature latino-américaine présentée dans un département d'espagnol en Inde. Elle travaille actuellement sur deux projets d'études de genre en Inde et en Amérique latine. Elle est membre du Comité de rédaction de *Postcolonial Interventions: An Interdisciplinary Journal of Postcolonial Studies*. Elle est membre à vie du Réseau européen d'études littéraires comparées et du Forum de la théorie contemporaine, Baroda (Inde), en collaboration avec le Lincoln Center International à l'Université d'État de la Louisiane (Shreveport, États-Unis) et l'Université du Nord Texas à Denton, États-Unis Son dernier livre est *Transcultural Negotiations of Gender: Studies in (Be)longing* (Springer, 2016).

Indrani Mukherjee es catedrática en el Centro de estudios de español, portugués, italiano y Estudios Latinoamericanos de la Universidad Jawaharlal Nehru, India. Miembro de la segunda generación de hispanistas de la India, es autora de la primera tesis doctoral sobre la literatura latinoamericana presentado en el Departamento de Español en la India. Actualmente está trabajando en dos proyectos de estudios de género en la India y América Latina. Es miembro del Consejo Editorial *Postcolonial Interventions: An Interdisciplinary Journal of Postcolonial Studies*. Miembro vitalicio de la Red Europea de Estudios literarios comparados y del Foro sobre la teoría contemporánea, Baroda (India), en colaboración con el Centro Lincoln Internacional en la Universidad Estatal de Luisiana (Shreveport, EE.UU.) y la Universidad del Norte de Texas en Denton, EE.UU. Su último libro publicado es *Transcultural Negotiations of Gender: Studies in (Be)longing* (Springer, 2016).

Indrani Mukherjee è professore ordinario presso il Centro di studi di Spagnolo, Portoghese, Italiano e Studi Latinoamericani della Jawaharlal Nehru University, India. Membro della seconda generazione di ispanisti indiani, è autrice della prima tesi dottorale sulla letteratura latinoamericana presentata in un Dipartimento di Spagnolo in India. Attualmente lavora su due progetti di studi di genere in India e America Latina. È membro del Comitato editoriale di *Postcolonial Interventions: An Interdisciplinary Journal of Postcolonial Studies*, dell'European Network for Comparative Literary Studies e del Forum on Contemporary Theory, Baroda (India), in collaborazione con l'International Lincoln Center della Louisiana State University (Shreveport, USA) e con la University of North Texas di Denton, USA. Tra le sue pubblicazioni più recenti, *Transcultural Negotiations of Gender: Studies in (Be)longing*, Springer, 2016).



Nicoletta Pireddu

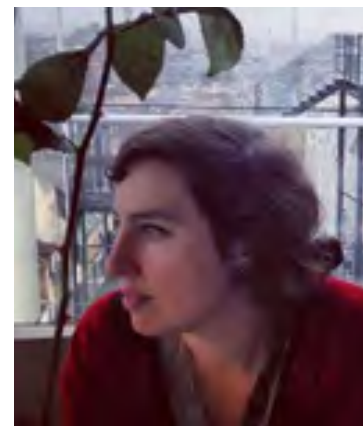
email: pireddun@georgetown.edu

Nicoletta Pireddu is Professor of Italian and Comparative Literature, and director of the Hager Scholars Program Colloquium at Georgetown University. Her research focuses on European literary and cultural relations; national and transnational identities; borders and migration; critical theories; Mediterranean studies; history of ideas; translation studies. A recipient of the “Mario Soldati” award for criticism, she has published articles in *Comparative Literature*, *Romanic Review*, *English Studies*, *Research in African Literatures*, *Gothic Studies*, *The Translator*, and other leading journals. Among her books are *The Works of Claudio Magris. Temporary Homes, Mobile Identities, European Borders* (2015) and *Antropologi alla corte della bellezza. Decadenza ed economia simbolica nell'Europa fin de siècle* (2002), which received the 2003 American Association for Italian Studies Book Award. She is completing a book on the European consciousness in literature, for which she was awarded fellowships from the National Endowment for the Humanities and the Howard Foundation.

Nicoletta Pireddu est professeur d'Universités d'italien et de littérature comparée et directrice du programme Scholars Hager Colloque à l'Université de Georgetown. Ses recherches portent sur les relations littéraires et culturelles européennes; identités nationales et transnationales; frontières et migration; théories critiques; études méditerranéennes; Histoire des idées; des études de traduction. Il a reçu le Prix de la Critique « Mario Soldati », et a publié des articles dans la *Comparative Literature*, *Romanic Review*, *English Studies*, *Research in African Literatures*, *Gothic Studies*, *The Translator*, et d'autres journaux de référence. Parmi ses livres on peut citer les *The Works of Claudio Magris. Temporary Homes, Mobile Identities, European Borders* (2015) et *Antropologi alla corte della bellezza. Decadenza ed economia simbolica nell'Europa fin de siècle* (2002), qui a reçu le Prix de l'Association américaine pour les livres d'études italiennes. Il termine actuellement un livre sur la conscience européenne dans la littérature, pour lequel elle a reçu une Bourse de la National Endowment for the Humanities and the Howard Foundation.

Nicoletta Pireddu es catedrática de Literatura Italiana y Comparada y directora del Coloquio del Programa Hager Scholars en la Universidad de Georgetown. Su investigación se centra en las relaciones literarias y culturales europeas; Identidades nacionales y transnacionales; fronteras y migración; teorías críticas; Estudios mediterráneos; Historia de ideas; estudios de traducción. Recibió el premio de la crítica “Mario Soldati”, y ha publicado artículos en *Comparative Literature*, *Romanic Review*, *English Studies*, *Research in African Literatures*, *Gothic Studies*, *The Translator* y otras revistas de referencia. Entre sus libros pueden citarse *The Works of Claudio Magris. Temporary Homes, Mobile Identities, European Borders* (2015) y *Antropologi alla corte della bellezza. Decadenza ed economia simbolica nell'Europa fin de siècle* (2002), que recibió el Premio de la Asociación Americana para libros de Estudios Italianos. En la actualidad está completando un libro sobre la conciencia europea en la literatura, por lo que fue galardonada con una Beca de la National Endowment for the Humanities and the Howard Foundation.

Nicoletta Pireddu è ordinario di Italiano e Letteratura Comparata presso la Georgetown University, dove dirige l'Hager Scholars Program Colloquium. Tra i suoi interessi di ricerca, i rapporti tra la letteratura e la cultura europea, identità nazionali e transnazionali, frontiere e migrazioni, studi del mediterraneo, storia delle idee, studi sulla traduzione. Ha pubblicato su riviste di prestigio, come *Comparative Literature*, *Romanic Review*, *English Studies*, *Research in African Literatures*, *Gothic Studies*, *The Translator* e ricevuto il premio “Mario Soldati” per la critica. Tra le sue pubblicazioni, i volumi *The Works of Claudio Magris. Temporary Homes, Mobile Identities, European Borders* (2015) e *Antropologi alla corte della bellezza. Decadenza ed economia simbolica nell'Europa fin de siècle* (2002), vincitore del premio della American Association for Italian Studies nel 2003. Attualmente lavora su un libro sulla coscienza letteraria europea, progetto finanziato dal National Endowment for the Humanities e dalla Howard Foundation.



Lily Robert-Foley

email: lilyrobertfoley@gmail.com

Lily Robert-Foley is Associate Professor of Translation Studies at the University of Paul-Valéry Montpellier 3. She is the author of *Jiji*, a book of prose poems and conceptual writing (Omnia Vanitas Press, 2016), *Money, Math and Measure* (Essay Press chapbook series, 2016), *m*, a book of poetry-critique-collage (Corrupt Press, 2013) and *graphemachine*, a chapbook of visual poetry (Xerolage, 2013). She also writes and performs choral *Mess(e)s*, and is a member of *Outranspo*, an international group of experimental translators.

Lily-Robert Foley enseigne Études de traduction à l'Université Paul-Valéry Montpellier 3. Elle est l'auteur de *Jiji* (Omnia Vanitas Press, 2016), un livre de poèmes en prose et d'écriture conceptuelle, *Money, Math and Measure* (Essay Press, chapbook series, 2016), *m* (un volume de poésie-critique-collage (Corrupt Press, 2013) et *graphemachine* (Xerolage, 2013), un recueil de poésie visuelle. Elle compose également et performe des messes chorales et est membre d'*Outranspo*, un groupe international de traduction expérimentale.

Lily-Robert Foley es profesora titular de Estudios sobre traducción en la Universidad Paul-Valéry Montpellier 3. Es autora de *Jiji* (Omnia Vanitas Press, 2016), un libro de poemas en prosa y escritura conceptual, *Money, Math and Measure* (Essay Press chapbook series, 2016), *m*, (un volumen de poesía-crítica-collage (Corrupt Press, 2013) y *graphemachine* (Xerolage, 2013), una colección de poesía visual. Asimismo compone e interpreta misas corales y es miembro de *Outranspo*, un grupo internacional de traducción experimental.

Lily Robert-Foley è professore associato di Studi sulla Traduzione presso l'Università Paul-Valéry Montpellier 3. Ha pubblicato *Jiji* (Omnia Vanitas Press, 2016), libro di poesia in prosa e scrittura concettuale, *Money, Math and Measure* (Essay Press chapbook series, 2016), *m* (Corrupt Press, 2013), un volume di poesia-critica-collage, e *graphemachine* (Xerolage, 2013), una raccolta di poesia visiva. Compone ed esegue messe corali ed è membro di *Outranspo*, gruppo internazionale di traduzione sperimentale.

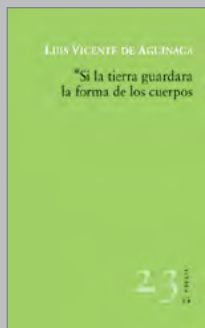
Colección Poesía

Últimos títulos publicados



**LA MENTIRA QUE SIEMPRE
 DICE LA VERDAD**

Jean Cocteau
 384 páginas



**SI LA TIERRA GUARDARA LA
 FORMA DE LOS CUERPOS**

Luis Vicente de Aguinaga
 128 páginas



EL SUEÑO DE EINSTEIN

Jenaro Talens
 176 páginas



TIEMPO NAUFRAGADO

Karl Lubomirski
 208 páginas



MAYO

Karel Hynek Mácha
 112 páginas



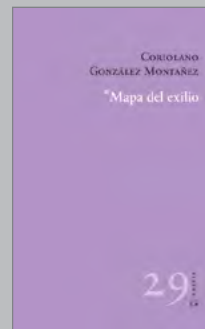
EL PULSO DE LA LUZ

Lawrence Ferlinguetti
 416 páginas



SONETOS

Jorge Ruiz de Santayana
 144 páginas



MAPA DEL EXILIO

Coriolano González Montañez
 88 páginas

Títulos de la colección

- | | | |
|---|--|--|
| 01 PEREGRINAJE, Clara Janés | 07 EL TRUCO PREFERIDO DE SATÁN, Walter Benjamin | 14 SEGÚN LA COSTUMBRE DE LAS OLAS, Clara Janés y Jenaro Talens |
| 02 UN CIELO AVARO DE ESPLENDOR, Jenaro Talens | 08 EN EL CENTRO DEL AÑO, Jaime Labastida | 15 DEBE DECIRSE DOS VECES, Rikardo Arregi |
| 03 CANCIONES DE JUAN PERRO, Santiago Auserón | 09 PUESTO QUE ÉL ES ESTE SILENCIO, Jacques Ancet | 16 LAS ILUMINACIONES, María Victoria Atencia |
| 04 BAJO LA TIERRA, Jiří Orten | 10 VIVO EN LO INVISIBLE, Ray Bradbury | 17 ANTINOO, Fernando Pessoa |
| 05 ARDORES, CENIZAS, DESMEMORIA, Juan Goytisolo | 11 EL OTRO LADO DE LA NIEBLA, Rafael Guillén | 18 CANDENTES CENIZAS, Erwin Schrödinger |
| 06 LAS ROSAS & ESBOZOS VALAISANOS, Rainer Maria Rilke | 12 TEOREMAS POÉTICOS, Basarab Nicolescu | 19 EL GRAN MÍNIMO, Gilbert Keith Chesterton |
| | 13 A PESAR DE LOS VIENTOS, Manuel González Sosa | 20 EL VIENTO Y LA HOJA, Abbas Kiarostami |
| | | 21 UN ÁRBOL EN RODMELL, Raquel Martín Caraballo |



COMPROMISO ÉTICO
CODE DE DÉONTOLOGIE
ETHICAL STATEMENT
DICHIARAZIONE DI ETICA

Compromiso ético

Autoría y responsabilidad del autor

La presentación de trabajos en la revista *EU-topías. Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos* para su evaluación por pares ciegos supone el compromiso expreso por parte del autor del carácter original del manuscrito, que implica que éste ni se ha publicado previamente ni está en proceso de evaluación o publicación en ningún otro medio. Sólo se puede estipular lo contrario mediante un acuerdo excepcional con el director de la revista.

En el caso de que el autor haya contado con la colaboración de personas o entidades para la elaboración del manuscrito, esta circunstancia debe constar claramente en el texto. La autoría del mismo queda restringida al responsable de la elaboración principal del trabajo, con la eventual consideración de co-autor para quien haya contribuido de modo relevante.

El autor tiene que identificar todas las fuentes usadas en la creación del manuscrito y citarlas siguiendo las normas relativas al copyright y a los usos éticos de los trabajos científicos. El autor se responsabiliza de la obtención de los permisos pertinentes, así como de señalar su origen, a la hora de reproducir material original como textos, gráficos, imágenes o tablas. El autor ha de seguir las normas generales de edición que constan en el interior de la revista *EU-topías. Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos*.

Es obligación del autor señalar cualquier conflicto económico, financiero o de otra índole que pueda orientar o limitar las conclusiones o interpretación del manuscrito.

El autor ha de informar de cualquier error que detecte en el proceso de evaluación de pares y aportar las correcciones necesarias a su manuscrito. Ello conlleva la colaboración con el director y editores de la revista en los extremos de retirada del manuscrito.

Evaluación de pares

El proceso de evaluación de pares responde únicamente al contenido intelectual del manuscrito sin atender, bajo ninguna circunstancia, al género, clase, orientación sexual, religión, etnia, nacionalidad o ideología del autor. Los artículos presentados para su publicación en *EU-topías. Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos* se someten a un proceso de evaluación de dobles pares ciegos en el que se respeta el anonimato tanto del autor como de los evaluadores.

El director de la revista y el consejo editorial se reservan el derecho a rechazar la publicación de un manuscrito si consideran que éste no sigue los parámetros fundamentales de los textos científicos o si no se inscribe en las áreas de la interculturalidad, la comunicación o los estudios europeos. Son el director y los miembros del consejo editorial quienes eligen a los evaluadores de los manuscritos, que son siempre expertos del tema tratado en el texto en cuestión. El director de la revista también se encarga de garantizar al máximo el anonimato entre autores y evaluadores descartando la elección de un evaluador que mantenga relaciones personales, laborales o institucionales con el autor correspondiente.

Los evaluadores tienen que recomendar una de las tres opciones del formulario de evaluación que deben cumplimentar (aceptar, revisar o rechazar el manuscrito) con la oportuna justificación de la decisión y la relación de encomiendas que el autor ha de realizar. Una vez que el autor haya efectuado tales modificaciones, el director de la revista puede aceptar el artículo y someterlo a aprobación del consejo editorial. Los manuscritos que requieran una revisión profunda son evaluados por segunda vez a cargo de uno de los evaluadores o de un tercer evaluador. Después de este segundo examen, el director le propone al consejo editorial la publicación o rechazo del artículo.

El director y el consejo editorial se comprometen a la confidencialidad de toda la información relativa a los artículos presentados, que sólo conocerá el autor y los evaluadores.

El proceso de evaluación de pares durará un máximo de dos meses. El consejo editorial no se responsabiliza de los retrasos de los evaluadores.

Responsabilidad de los evaluadores

La información referente a los manuscritos presentados por los autores es información privilegiada y debe tratarse como tal, esto es, con absoluta confidencialidad. No se puede mostrar, difundir ni debatir los textos: la única excepción se reserva para aquellos casos en que se necesite el consejo específico de algún experto en la materia. Con todo, el director tendrá conocimiento de la identidad de este experto consultado.

La evaluación del manuscrito se lleva a cabo de manera rigurosa, objetiva y con respeto hacia la independencia intelectual de los autores. Las observaciones de los evaluadores han de ser claras y basadas en argumentos académicos con el objetivo de que el autor mejore el artículo.

Si un evaluador considera que no cuenta con los conocimientos suficientes para evaluar el artículo, tiene que notificárselo de manera inmediata al director. Además, los evaluadores que tengan especial conflicto de intereses con algunos de los autores, compañías o instituciones citadas en el artículo habrán de rechazar de inmediato la evaluación del mismo.

Obligaciones y responsabilidad del director y del consejo editorial

La consideración de los artículos por parte del director y los editores se basa en criterios académicos. El director y los editores deben garantizar el cumplimiento de las medidas éticas pertinentes ante las eventuales quejas relativas a un manuscrito presentado o publicado.

El director y los editores sólo publicarán contribuciones originales y evaluadas. De manera excepcional, la sección Gran Angular puede acoger la versión en inglés o español de un artículo que se considere interesante y que no esté disponible en ninguna de las lenguas de la revista. Esta circunstancia contará con la autorización explícita del autor y quedará reflejada en una nota al pie en la primera página del artículo.

Directrices éticas de la revista

El director, los editores, evaluadores, autores y miembros del consejo editorial se rigen obligatoriamente por los principios del Acta de principios éticos y mala praxis en el proceso de elaboración y publicación de la revista, cuyo cumplimiento es responsabilidad del director. Se llevarán a cabo todas las medidas pertinentes en caso de mala praxis, infracción de la autoría y plagio.

El director garantiza la independencia de la revista de cualquier interés económico que comprometa las bases intelectuales y éticas de la publicación, así como procura su integridad ética y la calidad del material publicado.

Code de déontologie

Autorité et responsabilité de l'auteur

En soumettant un texte pour publication dans *EU-topias*, *Revue d'interculturalité, de communication et d'études européennes*, les auteurs attestent du caractère original de leur manuscrit et du fait que le texte n'ait jamais fait l'objet d'aucune autre publication, sur quelque support ou média que ce soit, et/ou qu'il ne soit pas en cours d'évaluation. Toute exception à cette règle devra faire l'objet d'un accord préalable de la part du directeur de la revue.

Dans le cas où le manuscrit aurait été écrit en collaboration avec d'autres personnes, cela devra être spécifié clairement. Le terme « auteur » renvoie exclusivement à la personne ayant contribué le plus largement à la production du texte ainsi qu'à son développement; toute autre personne ayant apporté une contribution pertinente sera mentionnée en tant que « co-auteur ».

Les auteurs doivent identifier l'intégralité des sources utilisées lors de l'élaboration du manuscrit en les citant correctement, conformément aux principes du droit d'auteur et règles éthiques qui s'appliquent à tout travail scientifique. Lors de la reproduction partielle de matériaux en provenance d'autres sources tels que des textes, des graphiques, des images ou des tableaux, les auteurs sont responsables de l'obtention préalable des autorisations nécessaires et doivent en mentionner l'origine correctement. Pour de plus amples informations à ce sujet, veuillez consulter les directives générales d'*EU-topias*.

Les auteurs doivent impérativement signaler tout conflit d'intérêt, qu'il soit d'ordre économique, financier ou autre, susceptible d'influencer leurs conclusions ou l'interprétation du manuscrit.

Les auteurs s'engagent également à signaler toute erreur éventuelle détectée lors du processus d'examen par les pairs. Ils se devront alors d'apporter les corrections nécessaires

au manuscrit et de collaborer avec le rédacteur en chef et l'équipe de rédaction de la revue afin de retirer le manuscrit ou de publier un erratum.

Processus d'évaluation scientifique par les pairs

L'examen par les pairs porte exclusivement sur le contenu intellectuel d'un article, sans aucune considération sur le sexe, la classe, l'orientation sexuelle, les convictions religieuses, l'appartenance ethnique, la citoyenneté ou l'opinion politique de l'auteur. Les articles soumis pour publication dans *EU-topias* font l'objet d'un examen à double insu par les pairs. L'anonymat des examinateurs et des auteurs sont garantis, conformément au principe de confidentialité.

Le directeur et le conseil éditorial se réservent le droit de refuser un document s'ils considèrent que le document ne répond pas aux critères fondamentaux requis par un texte scientifique ou, si un document ne relève pas du domaine de l'interculturalité, de la communication et /ou des études européennes. Le rédacteur en chef et le conseil de rédaction sélectionnent et désignent les experts qualifiés pour procéder à l'évaluation collégiale d'un manuscrit, dans le domaine concerné. Le rédacteur en chef et les membres du comité de rédaction excluront du processus tout examinateur entretenant des relations professionnelles, institutionnelles ou personnelles s'étroites avec l'auteur.

Les examinateurs feront part de leur décision en remplissant le formulaire prévu à cet effet, déclarant ainsi s'ils recommandent la publication d'un document, sa révision ou son rejet. Dans le cas où une révision majeure serait jugée nécessaire, le manuscrit concerné fera l'objet d'une nouvelle évaluation par l'un des deux examinateurs précédemment désignés ou par un troisième examinateur. À l'issue de ce second examen, le manuscrit sera soit approuvé soit rejeté par

le rédacteur en chef en fonction du contenu des évaluations qu'il ou elle soumettra au comité de rédaction.

Le rédacteur en chef et les membres du comité de rédaction s'engagent à ne divulguer aucune information relative aux articles soumis pour publication, à toute autre personne que les auteurs, les examinateurs et les examinateurs potentiels.

Le processus d'examen par les pairs ne dépassera pas une durée de huit semaines. Néanmoins, la rédaction ne pourra en aucun cas être tenue responsable des retards éventuels causés par les examinateurs.

Responsabilité des examinateurs

Tout renseignement concernant les manuscrits déposés est considéré comme étant confidentiel et soumis à la protection de l'information. Le contenu des manuscrits ne pourra être montré ou discutés avec des tiers, sauf dans le cas exceptionnel où, en raison de la spécificité du sujet traité, une opinion éclairée sur l'article s'avèrerait nécessaire. Dans de telles circonstances, l'identité de la personne consultée devra être communiquée au rédacteur en chef.

Les manuscrits soumis à évaluation feront l'objet d'un examen rigoureux et objectif, avec tout le respect dû à l'indépendance intellectuelle des auteurs. Les remarques des examinateurs devront être formulées avec clarté et reposer sur une solide argumentation, afin d'aider les auteurs à améliorer la qualité de leur article.

Tout expert choisi afin d'examiner un manuscrit qui ne se sentirait pas suffisamment qualifié pour effectuer cette tâche ou qui ne serait pas en mesure de respecter la date limite, se doit d'en référer immédiatement au rédacteur en chef. Les examinateurs s'engagent à se dessaisir tout manuscrit avec lequel ils pourraient avoir un conflit d'intérêt, en raison

de liens de concurrence, de collaboration ou de toute autre relation avec l'un ou l'une des auteurs, des entreprises ou des institutions en rapport avec l'article.

Responsabilités éditoriales et obligations du directeur et du conseil éditorial

Les rédacteurs se doivent d'évaluer les documents exclusivement sur la base de leur mérite académique et de prendre les mesures appropriées dans le cas où on leur signalerait un manquement à l'éthique concernant un manuscrit déposé ou un article déjà publié.

Les rédacteurs publieront des contributions novatrices et dûment examinées. A titre exceptionnel, la version espagnole ou anglaise d'un article déjà publié pourra figurer dans la section « Grand Angle », si les rédacteurs considèrent cet article utile pour le lecteur et s'il n'est disponible dans aucune des langues de la revue. Dans ce cas, l'autorisation expresse des auteurs sera requise et une note explicative sera publiée en première page de l'article.

Code de déontologie de la publication

La responsabilité de faire respecter le Code de déontologie et de lutte contre les abus en matière de publication incombe au rédacteur en chef. Il prendra toutes les mesures afin de lutter contre les pratiques déloyales, pour le respect de la notion d'auteur et contre le plagiat.

Le rédacteur en chef se doit d'empêcher la mise en péril des normes intellectuelles et éthiques de la revue au profit d'intérêts commerciaux. Il doit préserver l'intégrité académique mais aussi il doit aussi veiller à la qualité du matériel publié.

Ethical Statement

Author's responsibility and authorship **Peer review**

By submitting a text for publication in the journal *EU-topías, a Journal on Interculturality, Communication and European Studies*, authors pledge that their manuscripts are original works, that have not been previously published elsewhere and are not being considered for publication in another medium. An exception to such rule can be stipulated by agreement with the editor-in-chief.

It will be clearly specified in the text if the manuscript has been written in collaboration with other people. Authorship should be limited to the person that has made the major contribution to the development of the work, any other person making a significant contribution should be listed as co-author.

Authors must identify all sources used in the elaboration of the manuscript by citing them properly according to the copyright and ethical rules that apply to scientific works. When reproducing partially any material by different sources such as texts, figures, images or tables, authors are responsible for obtaining the pertinent permission and must cite the materials' origin properly. The general guidelines published in the journal *EU-topías. A Journal on Interculturality, Communication and European Studies* can be consulted for further information about the matter.

Authors have the obligation to notify any economic, financial or other substantive conflict of interest that may influence the results or the interpretation of the manuscript.

Authors are required to report any error detected in the peer review evaluation process providing corrections in their own published work and cooperating with the journal's editor or Editorial board by either withdrawing the paper or by publishing an appropriate correction statement or erratum.

The peer review deals with the intellectual content of a paper without any consideration whatsoever about the author's gender, class, sexual orientation, religious belief, ethnicity, citizenship or political opinion. Articles submitted for publication in the journal *EU-topías. A Journal on Interculturality, Communication and European Studies* undergo a double blind peer review. The confidentiality of both the reviewers' and the authors' identity will be guaranteed.

The editor-in-chief and the editorial board have the right to refuse submitting a paper for review if they consider that the paper does not meet the fundamental criteria required of a scientific text, or if a paper does not concern the areas of interculturality, communication and/or European studies. About the review process, the editor-in-chief and the editorial board select and nominate the experts in the proper field. The editor-in-chief and the editorial board will exclude from the process a reviewer holding a close working, institutional or personal relationships with the author.

By completing the proper standardized form, reviewers state whether they recommend a paper to be accepted, revised or rejected. In case a major revision is required, manuscripts are reviewed a second time by one of the two nominated reviewers or by a third reviewer. After the second round of review, the editor-in-chief proposes acceptance or rejection depending on the content of the reviews, which he/she submits to the editorial board.

The editor-in-chief and the editorial board commit themselves to not disclose information about the articles submitted for publication to anyone other than the author, the reviewers and the potential reviewers. The standard peer review process will last a maximum of eight weeks. The editorial staff is not responsible for delays caused by reviewers.

Responsibility of reviewers

Information regarding manuscripts submitted by authors should be kept confidential and treated as privileged information. Manuscripts can neither be shown nor discussed with others, except in the case in which a third, informed opinion has to be sought because of the specificity of the paper's subject matter. In such circumstances, the editor-in-chief will be informed of the third-party's identity.

Review of submitted manuscripts must be done in a rigorous, objective manner, with the due respect to the authors' intellectual independence. The reviewers are to formulate their observations with clarity and supporting arguments, so as to help the authors to improve the quality of the paper.

Any chosen referee who feels inadequately qualified for the task or is aware that he/she will not be able to comply with the deadline, shall inform the editor promptly. Reviewers are to abstain from evaluating manuscripts in which they have conflicts of interest resulting from competitive, collaborative, or other connections with any of the authors, companies, or institutions related to the paper.

Editorial responsibilities and obligations of the editor-in-chief and the editorial board

Editors shall evaluate papers exclusively on the basis of their academic merit and take reasonable responsive measures

when ethical complaints have been presented concerning a submitted manuscript or published paper.

Editors will publish original, reviewed contributions. Exceptionally, the Wide Angle section can include the Spanish or English version of an article that the editors consider useful for readers and that is not available in any of the languages of the Journal *EU-topías*. In such case, the explicit authorization of the author/s will be necessary and the circumstance will be clearly indicated in a footnote on the first page of the article.

Issues of Publication ethics

The preparation and publishing process of the journal is ruled by the principles of Publication Ethics and Malpractice Statement, with which authors, the editor-in-chief, editors, reviewers, the members of the editorial board and Scientific Committee are to comply. The editor-in-chief has the responsibility to uphold the principles of the Publication Ethics and Malpractice Statement. Any and all measures will be taken against unfair practices, authorship infringement and plagiarism.

The editor-in-chief should prevent any business interests from compromising the intellectual and ethical standards of the Journal and have the responsibility to both preserve the integrity of the academic record and to ensure the quality of the published material.

Dichiarazione di etica

Responsabilità dell'autore

La proposta di testi per la pubblicazione in *EU-topias, rivista di interculturalità, comunicazione e studi europei*, con valutazione a doppio cieco, implica il riconoscimento esplicito da parte dell'autore dell'originalità del manoscritto, di cui garantisce il carattere inedito; garantisce altresì che il testo proposto non è in fase di revisione o pubblicazione in altro medio. È possibile stipulare un'eccezione a tale norma mediante un accordo con il Direttore della Rivista.

La collaborazione di più persone o entità dovrà constare chiaramente nel testo. Si considererà «autore» la persona principalmente responsabile dell'elaborazione dell'articolo, e «co-autore» la persona che ha collaborato in maniera rilevante al processo di concezione e scrittura del manoscritto.

L'autore dovrà identificare tutte le fonti usate per la preparazione del manoscritto e citarle seguendo le norme relative al copyright e all'uso etico di opere di carattere scientifico. Nel caso di uso di materiale originale di altri autori quali testi, grafici, immagini o tavole esplicative, sarà responsabilità dell'autore ottenere le autorizzazioni pertinenti e di segnalare l'origine. L'autore seguirà le norme generali di edizione pubblicate nella rivista *EU-topias. Rivista di interculturalità, comunicazione e studi europei*.

L'autore dovrà segnalare eventuali conflitti economici, finanziari o di altra natura che possano orientare o limitare le conclusioni o l'interpretazione del manoscritto.

L'autore dovrà informare di eventuali errori dettati nel processo di valutazione e apportare le correzioni necessarie, in collaborazione con il Direttore e gli editori della Rivista, nel caso in cui fosse necessario ritirare il testo o pubblicare un «errata corrige».

Valutazione tra pari

Il processo di valutazione paritaria interessa unicamente il contenuto intellettuale del manoscritto ed è totalmente estraneo a questioni relative al genere, la classe, l'orientamento sessuale, la religione, la razza, la nazionalità o l'ideologia dell'autore. Gli articoli proposti per pubblicazione in *EU-topias. Rivista di interculturalità, comunicazione e studi europei*, sono sottoposti a valutazione a doppio cieco nel rispetto dell'anonimato tanto dell'autore come dei revisori.

Il Direttore della rivista ed il Consiglio editoriale si riservano il diritto di rifiutare la pubblicazione del manoscritto se ritengono che il testo proposto non segue i criteri fondamentali delle opere scientifiche o se non interessa le aree di interculturalità, comunicazione e/o studi europei. Il Direttore e i membri del Consiglio editoriale selezionano i revisori del manoscritto, persone esperte del tema trattato. Il Direttore della rivista si incarica di garantire l'anonimato degli autori e dei revisori ed escluderà dal processo un esperto che mantenga relazioni di lavoro, istituzionali o personali con l'autore.

Gli esperti sceglieranno una delle 3 opzioni del modello preposto (accettare, accettare con riserva o rifiutare il manoscritto), con la pertinente giustificazione della decisione e la relazione dei cambiamenti richiesti all'autore. I manoscritti per i quali è richiesta una revisione profonda saranno valutati una seconda volta da uno degli esperti già nominati o da una terza persona. Dopo questo secondo esame, il direttore proporrà al consiglio editoriale l'accettazione o meno dell'articolo.

Il Direttore e il Consiglio editoriale si compromettono

no a mantenere confidenziale l'informazione relativa al processo di valutazione del manoscritto.

Il processo di doppia valutazione tra pari avrà una durata massima di due mesi. Il Consiglio editoriale non sarà responsabile dell'eventuale ritardo nella elaborazione della valutazione da parte degli esperti.

Responsabilità dei revisori

La informazione relativa ai manoscritti presentati è informazione privilegiata e sarà trattata con assoluta confidenzialità. I testi non potranno essere mostrati, diffusi o discussi, fatta eccezione dei casi in cui sia necessario il parere specifico di un ulteriore esperto in materia. Il direttore sarà a conoscenza dell'identità della persona consultata.

La valutazione del manoscritto sarà realizzata in maniera rigorosa, obiettiva e nel rispetto dell'indipendenza intellettuale degli autori. Le osservazioni dei revisori devono essere chiare e basate su argomenti accademici con la finalità di migliorare la qualità dell'articolo.

Se un revisore ritiene di non contare con le competenze necessarie per valutare un articolo, lo notificherà immediatamente al Direttore. In caso di conflitto di interessi con un autore, una compagnia o istituzione citati nell'articolo, gli esperti dovranno astenersi dalla revisione.

Obblighi e responsabilità del direttore e del consiglio editoriale

Il Direttore ed il Consiglio editoriale prenderanno in considerazione i testi proposti seguendo unicamente criteri accademici e garantiranno il compimento dei criteri di etica nei confronti di eventuali critiche relative a un manoscritto proposto per la pubblicazione o già pubblicato.

Il Direttore ed il Consiglio editoriale pubblicheranno solo testi originali e valutati. In maniera eccezionale, la sezione «Grandangolo» potrà accogliere la versione in inglese o in spagnolo di un articolo considerato di speciale interesse e non disponibile in nessuna delle lingue ufficiali della Rivista. In tal caso si conterà con l'autorizzazione esplicita dell'autore e tale circostanza conterà in una nota nella prima pagina dell'articolo pubblicato.

Direttrici etiche della rivista

Il Direttore, gli Editori, gli esperti, gli autori e i membri del Consiglio editoriale seguiranno obbligatoriamente i principi della «Dichiarazione di etica e buone pratiche» nel processo di elaborazione e pubblicazione della rivista. Saranno prese tutte le misure necessarie in caso di irregolarità, non rispetto della proprietà intellettuale o plagio.

Il Direttore si incarica di garantire l'indipendenza della rivista da interessi economici che possano comprometterne le basi intellettuali ed etiche e di salvaguardare l'integrità etica e la qualità del materiale pubblicato.



NORMAS DE EDICIÓN
RÈGLES D'ÉDITION
PUBLICATION GUIDELINES
NORME DI PUBBLICAZIONE

Normas de edición

Normas generales

Los textos podrán presentarse en español, inglés, francés o italiano.

Los textos tendrán una extensión máxima de 7.000 palabras o 45.000 caracteres con espacios, bibliografía incluida.

El título del artículo se presentará en Times New Roman tamaño 12, y con letra negrita. En la línea inferior, se hará constar los siguientes datos del autor: nombre completo, institución de procedencia y correo electrónico.

El formato de escritura es Times New Roman tamaño 12, con una separación entre líneas de 1,5 espacios. Las citas se incluirán al pie de página, con formato Times New Roman 9 a espacio sencillo. Las citas que se inserten en el texto llevarán formato Times New Roman 10, con una sangría de 2 cm. y espacio interlineado sencillo.

A la hora de resaltar una palabra, se usará la cursiva, no la negrita. Sin embargo, se hará sólo en caso estrictamente necesario. Sólo se usarán negritas para el título del texto y los títulos de cada epígrafe.

Todo el texto (incluidas las notas y el título) tendrá una alineación justificada. Se incluirá una línea de separación entre párrafos.

Citas bibliográficas

Paréntesis, apellido del autor, coma, año de edición, dos puntos, un espacio, número de la página, donde se encuentra la cita y cierre del paréntesis. Si la referencia abarca toda una obra, se pueden omitir las páginas.

Ejemplos:

...según ya se ha comentado con anterioridad (Minkenberg, 2011: 79).

según señala Minkenberg (2011: 79).

... «no existe una convergencia real» (Minkenberg, 2011: 79).

Como observa Minkenberg (2011: 79): «...».

Cuando la referencia textual tenga una longitud superior a las tres líneas, se referenciará como cita dentro del texto, siguiendo las normas (Times New Roman 10, sangría de 2 cm. y espacio sencillo).

Al final del texto, se aportará una relación de las fuentes bibliográficas empleadas.

El formato para citar será el siguiente:

Libros:

APELLIDOS, Nombre del autor (año de publicación), *Título de la obra* (en cursiva), lugar de edición: editorial.

Ejemplo:

ECO, Umberto (1975), *Trattato di semiotica generale*, Milano: Bompiani.

En el caso de que se trate de un libro colectivo, se incluirá «ed.» o «coord.» entre el nombre y el año. Además, se incluirá el nombre y apellido de todos los editores o coordinadores.

Ejemplo:

FRITH, Simon & GOODWIN, Andrew (ed.) (1990), *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*, London: Routledge.

Capítulos de libro:

APELLIDOS, Nombre del autor (año de publicación), Título del capítulo, Nombre y Apellidos del/los autor(es) de la obra com-

pleta, título de la obra completa (en cursiva), lugar de edición, editorial, páginas del capítulo.

Ejemplos:

DE LAURETIS, Teresa (1995), «El sujeto de la fantasía», Giulia Colaizzi (ed.), *Feminismo y teoría filmica*, Valencia: Episteme, pp. 37-74.

TRÍAS, Eugenio (2010), «La revolución musical de Occidente», *La imaginación sonora*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, pp. 33-58.

Artículos de revista:

APELLIDOS, Nombre del (año de publicación), Título del artículo, *Título de la revista* (en cursiva), volumen de la revista, páginas.

Ejemplo:

PARRONDO, Eva (2009), «Lo personal es político», *Trama y Fondo*, 27, pp. 105-110.

Películas:

A la hora de citar una película, se referenciará de la siguiente manera: *Título* (en cursiva), paréntesis, *título original* (en cursiva), director, año, cierre del paréntesis. Los programas y series de televisión se citarán sustituyendo el director por el creador, y el año de realización por el rango de años que abarcan las temporadas de emisión de la serie.

Ejemplos:

«En *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941)...»

«El actor de *The Wire* (David Simon, 2002-2008)...»

Règles d'édition

Règles générales

Les textes peuvent être soumis en anglais, en espagnol, en français ou en italien.

Les textes auront un maximum de 7.000 mots ou 45.000 caractères avec espaces, bibliographie comprise.

Le titre de l'article sera en Times New Roman, corps 12, gras. La ligne suivante doit contenir les renseignements suivants au sujet de l'auteur : nom, prénom, institution et courriel.

Le texte sera en Times New Roman, corps 12, avec un interligne de 1,5 lignes. Les références bibliographiques seront en bas de la page, en Times New Roman 9 à interligne simple. Les citations insérées dans le texte seront en Times New Roman 10, avec alinéa de 2 cm et espace simple.

Pour mettre en valeur un mot on utilisera des caractères italiques, pas les gras, et seulement lorsque cela est strictement nécessaire. Les caractères gras seront utilisés uniquement pour le titre de l'article et les intertitres de chaque paragraphe.

Tout le texte (y compris les notes et le titre) sera justifié. On devra inclure une ligne entre les paragraphes.

Citations bibliographiques

Les références bibliographiques incluses dans le texte auront le format suivant :

Parenthèse, nom de l'auteur, virgule, année de publication, deux points, espace, numéro de la page où se trouve la citation et fermeture de la parenthèse. Si la référence est le livre on peut omettre les pages.

Exemples :

... tel que déjà mentionné (Minkenberg, 2011 : 79).

... selon Minkenberg (2011 : 79).

« il n'y a pas de convergence réelle » (Minkenberg, 2011 : 79).

Lorsque le texte de référence a une longueur supérieure à trois pages, la citation se fera à l'intérieur du texte en suivant les règles (Times New Roman 10, alinéa de 2 cm et interligne simple).

À la fin du texte on ajoutera une liste des sources de références bibliographiques utilisées. Le format de citation est le suivant :

Livres :

NOM, prénom de l'auteur (année de publication), *Titre de l'œuvre* (en italiques), lieu de publication: maison d'édition.

Exemple :

ECO, Umberto (1975), *Trattato di semiotica generale*, Milano: Bompiani.

S'il s'agit d'un livre collectif on y ajoutera « éd. » ou « coord. » entre le prénom et l'année. En outre, on y ajoutera le NOM et le prénom de tous les éditeurs ou coordinateurs.

Exemple:

FRITH, SIMON & GOODWIN, Andrew (éd.) (1990), *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*, London : Routledge.

Chapitres de livre :

NOM, prénom de l'auteur (année de publication), titre du chapitre, prénom et nom de/des auteur(s) de l'œuvre complète, *titre de l'œuvre complète* (en italiques), lieu de publication, maison d'édition, pages du chapitre.

Exemples:

DE LAURETIS, Teresa (1995), «El sujeto de la fantasía», Giulia Colaizzi (ed.), *Feminismo y teoría filmica*, Valencia, Epistème, pp. 37-74.

TRÍAS, Eugenio (2010), « La revolución musical de Occidente », *La imaginación sonora*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, pp. 33-58.

Articles de revues :

On doit indiquer ce qui suit : NOM, Prénom (année de publication), « Titre de l'article », *Titre de la revue* (en italique), numéro du volume, pages.

Exemple :

PARRONDO, Eva (2009), « Lo personal es político », *Trama y Fondo*, 27, pp. 105-110.

Films :

Lorsqu'on cite un film, la référence sera comme suit : *Titre* (en italiques), parenthèses, *Titre original* (en italiques), metteur en scène, année, fermeture de la parenthèse.

Exemple :

« Dans *Le dictateur* (*The Great Dictator*, Charles Chaplin, 1940), »

Les séries seront citées d'e façon similaire, en remplaçant le metteur en scène par le créateur et l'année de la réalisation par la fourchette de datation des saisons de la série.

Exemple :

« Le personnage de McNulty dans *The Wire* (David Simon, 2002-2008) ... »

Publication Guidelines

General guidelines

Articles may be submitted in English, Spanish, French or Italian.

Articles should have a maximum length of 7,000 words or 45,000 characters with spaces, including references.

The title of the article should be in Times New Roman, 12 and bold. The line below should contain the following information about the author: full name, affiliation and email.

The font throughout should be Times New Roman size 12, with a line spacing of 1.5. Quotations should be included at the bottom of the page in the following format: Times New Roman 9, single-spaced. Quotations inserted in the text will have the following format: Times New Roman 10, indented 2 cm., single space.

When highlighting a word, use italics, not bold. Only highlight when strictly necessary. Only use bold for the title text and title of each section.

All text (including footnotes and title) will be justified. Insert a line between paragraphs.

References

References within the text will follow the following format:

Within parenthesis include the following information: author's surname, comma, year of publication, colon, space, page number. If the reference refers to a book, page numbers may be omitted.

Examples:

As mentioned (Minkenberg, 2011: 79) ...
according to Minkenberg (2011: 79).

«no real convergence exists» (Minkenberg, 2011: 79).

When the quotation text has a length greater than three pages lines, it should be formatted as follows: Times New Roman 10, indented 2 cm. and single spaced. At the end of the text, a list of reference sources used should be included.

The reference format is as follows:

Books:

SURNAME, author's name (year of publication) *Title of the book* (in italics), place of publication: publisher.

Example:

ECO, Umberto (1975), *Trattato di semiotica generale*, Milano: Bompiani.

In the event that it is a book containing a collection of authors, you should include «ed.» or «coord.» between the name of the author(s) and the year. In addition, include the last name and name of all editors or coordinators.

Example:

FRITH, SIMON & GOODWIN, Andrew (ed.) (1990), *On Record. Rock, Pop and the Written Word*, London: Routledge.

Book chapters:

SURNAME, author's name (year of publication), Title of the chapter, Name and Surname of the author(s) *complete title of book* (in italics), place of publication, publisher, «pp.» followed by first and last pages of the chapter with a hyphen between them.

Examples:

DE LAURETIS, Teresa (1995), «El sujeto de la fantasía», Giulia Colaizzi (ed.), *Feminismo y teoría fílmica*, Valencia, Episteme, pp. 37-74.

TRÍAS, Eugenio (2010), «La revolución musical de Occidente», *La imaginación sonora*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, pp. 33-58.

Journal articles:

They should indicate the following:

SURNAME, Name (year of publication), Article Title, *Journal title* (in italics), volume number, pages.

Example:

PARRONDO, Eva (2009), «Lo personal es político», *Trama y Fondo*, 27, pp. 105-110.

Films:

When citing a movie, be referenced as follows: *Title* (in italics), parentheses, *Original title* (in italics), director, year, close the parentheses.

Example:

«As seen in *The Spirit of the Beehive* (*El espíritu de la colmena*, Víctor, Erice, 1973) ...»

TV series will be cited in a similar way, replacing the director by the creator and year of implementation by the period of years covered by the seasons of the series.

Example:

«The character of McNulty in *The Wire* (David Simon, 2002-2008)...»

Norme di redazione

Norme Generali

I testi si potranno presentare in spagnolo, inglese, francese o italiano.

I testi avranno un'estensione massima di 7.000 parole o 45.000 caratteri, con spazi e bibliografia inclusi.

Il titolo dell'articolo si presenterà in New Times Roman, corpo 12 e in grassetto. A continuazione si mostreranno i seguenti dati degli autori: nome completo, istituzione di appartenenza e indirizzo di posta elettronica.

Il carattere di scrittura sarà il Times New Roman, corpo 12, interlinea 1,5. Le note si includeranno a piè di pagina, con carattere Times New Roman, corpo 9 e interlinea semplice. Le note che si includeranno nel testo avranno come carattere Times New Roman, corpo 10, con uno spazio di 2 cm e interlinea semplice.

Quando si vorrà porre enfasi su una parola, si utilizzerà il corsivo e non il grassetto. In ogni caso, si farà uso di questo strumento solo in casi strettamente necessari. Si utilizzerà il grassetto solo per il titolo del testo e i titoli di ogni epigrafe.

Tutto il testo (incluse note e titolo) sarà in allineazione giustificata. Si includerà una linea di separazione tra i vari paragrafi.

Note bibliografiche

Parentesi, cognome dell'autore, virgola, anno di edizione, due punti, uno spazio, numero della pagina, dove si incontra la nota e chiusura parentesi. Se il riferimento è a tutta l'opera, si potrà omettere il riferimento al numero delle pagine.

Esempi:

come già citato (Minkenberg, 2011: 79) ...

secondo Minkenberg (2011: 79).

«no real convergence exists» (Minkenberg, 2011: 79).

Quando il riferimento al testo è lungo più di tre linee, si introdurrà come nota all'interno del testo, seguendo le norme (Times New Roman, 10, spazio di 2 cm. e spaziatura semplice).

Alla fine del testo, si apporterà una relazione sulla bibliografia utilizzata.

Il formato per le note sarà il seguente:

Libri:

COGNOME, Nome dell'autore (anno di pubblicazione), *Titolo*, città: editore.

Esempio:

CHERCHI USAI, Paolo (2008), *David Wark Griffith*, Milano: Il Castoro.

Nel caso in cui si tratti di un libro collettivo, si includerà <<ed.>> o <<coord.>> tra il nome e l'anno. Inoltre, si includerà il nome e cognome di tutti gli editori e coordinatori.

Esempio:

FRITH, Simon & GOODWIN, Andrew (ed.) (1990), *On Record. Rock, Pop and the Written Word*, London: Routledge.

Capitolo dei libri:

COGNOME, Nome dell'autore (anno di pubblicazione), Titolo del capitolo, Nome e Cognome del/degli autori dell'opera completa, titolo dell'opera completa (in corsivo), luogo di edizione, editoriale, pagine del capitolo.

Esempi:

DE LAURETIS, Teresa (1995), «El sujeto de la fantasía», Giulia Colaizzi (ed.), *Feminismo y teoría fílmica*, Valencia, Episteme, pp. 37-74.

TRÍAS, Eugenio (2010), «La revolución musical de Occidente», *La imaginación sonora*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, pp. 33-58.

Articoli della rivista:

Il formato per le note sarà il seguente:

COGNOME, Nome dell'autore (anno di pubblicazione), Titolo dell'articolo, *Titolo della rivista* (in corsivo), volume della rivista, pagine.

Esempio:

PARRONDO, Eva (2009), «Lo personal es político», *Trama y Fondo*, 27, pp. 105-110.

Film:

Nel momento in cui si deve citare un film, si farà nella modalità seguente: *Titolo* (in corsivo), parentesi, *Titolo originale* (in corsivo), regista, anno, chiusa parentesi. I programmi e le serie televisive si citeranno sostituendo il regista per il realizzatore, e l'anno di realizzazione per gli anni totali dai quali si trasmette l'emissione della serie.

Esempi:

«in *Quarto potere* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941) ...»

«in *Romanzo criminale* (Stefano Sollima, 2008-2010) ...»

EU-topías, revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos, fundada en 2011, aparece dos veces al año publicada por el Departamento de Teoría de los Lenguajes y Ciencias de la Comunicación de la Universitat de València y The Global Studies Institute de l'Université de Genève. Tres son los ejes fundamentales que enmarcan el trabajo de la revista: 1) reflexionar sobre la multiplicidad de culturas que constituyen la aldea global y el carácter intercultural del mundo contemporáneo; 2) analizar la «mediación interesada» que los medios de comunicación de masas asumen para naturalizar su propia versión de los acontecimientos en el interior del imaginario social, y 3) insertar el debate en el horizonte del proyecto, no sólo económico sino fundamentalmente cultural, de una Europa común. *EU-topías* busca intervenir renunciando a la idea de totalidad de los objetos de conocimiento entendida como suma de compartimentos estancos y, centrándose en aproximaciones parciales, espacial y temporalmente localizadas, asumir que la pluralidad contradictoria y fragmentada que constituye el mundo real obliga a introducir el diálogo interdiscursivo e interdisciplinar en la organización de los saberes.

Misión: Difundir la producción teórica y las investigaciones sobre problemáticas sociales, culturales y comunicacionales derivadas de los complejos procesos de transformación global y regional.

Objetivos: Potenciar el debate interdisciplinar mediante la difusión de artículos inéditos de investigación sobre una diversidad de temas emergentes y recurrentes que se agrupan en torno a la comunicación, la interculturalidad y los Estudios europeos.

EU-topías, revue d'interculturalité, communication et études européennes, est une revue semestrielle fondée en 2011 et publiée par le Département de Théorie des Langages et Sciences de la Communication de l'Université de Valence (Espagne) et The Global Studies Institute de l'Université de Genève. Les axes qui encadrent le travail de la revue sont trois : 1) réfléchir sur la multiplicité des cultures qui constituent le village global et le caractère interculturel du monde contemporain ; 2) analyser la « médiation intéressée » adoptée par les mass média pour entériner dans l'imaginaire social leur version intéressée des événements, et 3) situer le débat dans l'horizon d'une Europe commune dont le projet est non seulement économique mais fondamentalement culturel. En renonçant à l'idée de totalité des objets de connaissance conçue comme simple addition de compartiments et se concentrant sur des approches partielles spatialement et temporairement localisées, *EU-topías* assume que la pluralité contradictoire et fragmentée qui constitue le monde réel nous oblige à introduire le dialogue interdiscursif et interdisciplinaire dans l'organisation des savoirs.

Mission : Diffuser la production théorique et les recherches sur les problématiques sociales, culturelles et communicationnelles dérivées des procès complexes de transformation globale et régionale.

Objectifs : Collaborer aux débats interdisciplinaires à travers la diffusion d'articles de recherche inédits sur une diversité de sujets émergents et récurrents regroupés autour de la communication, l'interculturalité et les études européennes.

EU-topías, a Journal on Interculturality, Communication and European Studies, was founded in 2011 and is published bi-annually by the Department of Theory of Languages and Communication Studies of the University of Valencia, Spain, and by The Global Studies Institute of the University of Geneva, Switzerland. The journal's principal aims are: 1) to study the multiple cultures constituting the global village we live in and its intrinsically intercultural articulation; 2) to analyse the role played by the media as self-appointed «interested mediators» in their attempt to naturalize their vision of reality in the social imaginary, and 3) to open up a debate within the project of a European community conceived of as a cultural common space, rather than merely an economic one. *EU-topías* seeks to intervene in cultural critique leaving behind the idea of a unified, totalizing field of knowledge, understood as a sum of compartmentalized disciplines. It focuses instead on partial approaches, historically located both in space and time; it assumes that the plural, fragmented and contradictory configuration of reality compels us to introduce an interdiscursive and interdisciplinary dialogue in the organization of knowledge.

Mission: To promote the circulation of theoretical research and individual works on social, cultural and communication issues arising from the complex processes of regional and global transformation.

Objectives: To contribute to the interdisciplinary debate through the circulation of unpublished materials on a variety of emergent and recurrent topics related to the fields of communication, interculturality and European studies.

EU-topías, rivista di interculturalità, comunicazione e studi europei, fondata nel 2011, è pubblicata semestralmente dal Dipartimento di Teoria dei Linguaggi e Scienze della Comunicazione dell'Università di Valencia e da The Global Studies Institute dell'Università di Ginevra. Il progetto della rivista si articola su tre assi fondamentali: 1) riflettere sulla natura plurale delle culture che costituiscono il villaggio globale e sul carattere multiculturale della società contemporanea; 2) analizzare l'azione e la funzione dei mezzi di comunicazione di massa che agiscono quali «mediatori interessati» nel processo di interpretazione e naturalizzazione di fatti, eventi, attori dell'immaginario sociale contemporaneo; 3) fomentare il dibattito critico rispetto al progetto economico e, in special modo, culturale, di una Europa comune. *EU-topías* si propone di intervenire rinunciando all'idea di totalità degli oggetti del sapere intesa come somma di compartimenti stagni e, centrandosi su approcci parziali, specifici nello spazio/tempo, assume che la pluralità contraddittoria e frammentata che costituisce il mondo reale obbliga a introdurre il dialogo interdiscorsivo e interdisciplinare nell'organizzazione del sapere.

Missione: Contribuire alla diffusione della ricerca e della produzione teorica sui problemi sociali, culturali e di comunicazione derivati dai complessi processi di trasformazione globale e regionale.

Obiettivi: Potenziare il dibattito interdisciplinare mediante la diffusione di saggi inediti su una pluralità di temi emergenti e ricorrenti relativi alla comunicazione, all'interculturalità e agli studi europei.

ISSN 2174-8454



9 772174 845008



Departamento de Teoría de los Lenguajes y Ciencias de la Comunicación
Universitat de València. Estudi General
Avda. Blasco Ibáñez 32, 5ª planta
46010 Valencia (España)
eu-topias.org@uv.es

The Global Studies Institute
Université de Genève
10, rue des Vieux-Grenadiers
CH-1205 Genève (Suisse)
eu-topias.org@unige.ch

www.eu-topias.org