

100 años de intolerancia
100 ans d'intolérance
100 Years of Intolerance
100 anni d'intolleranza



GRAN ANGULAR/GRAND ANGLE/WIDE ANGLE/GRANDANGOLARE
La música del *lògos*, *Santiago Auserón*

PERSPECTIVAS/PERSPECTIVES/PERSPECTIVES/PROSPETTIVE
El saber y el mar. Xavier Zubiri y Erwin Schrödinger, *Clara Janés*
¿De qué hablamos cuando hablamos de análisis del discurso? Contra-hegemonía, populismo y mediaticismo en el caso de Podemos, *José Antonio Palao*
Ocurrió a la luz del día. La censura y las versiones de *El cebo*, *Santiago Aguilar*
Rock, subalternidad, nación. El caso del *rock gitano* en la Transición española, *Antonio Méndez*

DOSSIER: CIENTO AÑOS DE INTOLERANCIA/CENT ANS D'INTOLÉRANCE/A HUNDRED YEARS OF INTOLERANCE/CENT'ANNI D'INTOLLERANZA

Coordinado por *Manuel de la Fuente*

Breve guía para ver *Intolerancia* (a beneficio de quien ya la haya visto por primera vez), *Paolo Cherchi Usai*

La larga sombra del padre. Huellas de *Intolerancia* de David Wark Griffith en la historia del cine, *Javier Marzal*

Construyendo la pax americana. Lecciones de D.W. Griffith para el presente, *Manuel de la Fuente*

Grandeur et décadence du concept de Tolérance en Europe, de Voltaire à nos jours, *Aude Jehan*

L'Art de l'Histoire. Le massacre de la Saint Barthélémy vu par David Wark Griffith et Juan Gil-Albert, *Annick Allaigre*

Hospitality and the Immigration Crisis. We Are All from Elsewhere, *Ronald W. Tobin*

The Golden Rule in Interfaith Relations from Early Modern to Contemporary Times. The Evolution of Arguments for Religious Tolerance, *Ionut Untea*

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

La pax americana
de David Wark Griffith

Manuel de la Fuente

El centenario de uno de los films fundamentales del denominado «padre del cine norteamericano» nos permite, aparte de trazar un balance sobre la evolución de la cultura y la industria audiovisual del siglo XX, reflexionar sobre la pervivencia de la intolerancia como moneda de cambio política en los últimos cien años. Así, la brújula de Griffith se encontraba más en el título de su largometraje que en el sentido que el cineasta pretendió trasladar. Desde 1916 hasta nuestros días, con guerras simultáneas y sucesivas por todo el planeta, relaciones basadas en la explotación económica y en el saqueo de los recursos naturales y persecuciones por motivos culturales, étnicos o religiosos, pocas dudas quedan sobre el sentido de inclinación de la balanza en la dualidad tolerancia/intolerancia. Cien años después, no hemos llegado a la paz por la tolerancia que proponía el final de la película sino más bien al extremo opuesto.

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)

Coordinadora editorial
Éditrice executive
Managing editor
Coordinatrice editoriale
Susana Díaz (UC3M)

Secretario de redacción
Secrétariat de rédaction
Editorial assistant
Segretario di redazione
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 Mompart (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), Lucía 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)

Editores asociados / 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: © Carmen Alvar, *Homenaje a Hitchcock*, 2015.

ISSN: 2174-8454

e-ISSN: 2012-1206

Depósito legal: V-3469-2011

Imprime: Gráficas Marí Montañana, s.l.

Horno de los Apóstoles, 4 • 46001 Valencia

Tel.: 96 391 23 04* • Fax 96 392 06 39

imprensa@marimontanyana.es

**ÍNDICE / TABLE DES MATIÈRES
CONTENTS / INDICE
Vol. 10 (2015)**



GRAN ANGULAR/GRAND ANGLE/WIDE ANGLE/GRANDANGOLARE

La música del lógos

Santiago Auserón 5

PERSPECTIVAS/PERSPECTIVES/PERSPECTIVES/PROSPETTIVE

El saber y el mar. Xavier Zubiri y Erwin Schrödinger

Clara Janés 23

¿De qué hablamos cuando hablamos de análisis del discurso? Contra-hegemonía, populismo y mediaticismo en el caso de Podemos

José Antonio Palao Errando 35

Ocurrió a la luz del día.

La censura y las versiones de *El cebo*

Santiago Aguilar 47

Rock, subalternidad, nación.

El caso del rock gitano en la Transición española

Antonio Méndez 67

DOSSIER:

CIEN AÑOS DE INTOLERANCIA

CENT ANS D'INTOLÉRANCE

A HUNDRED YEARS OF INTOLERANCE

CENT'ANNI D'INTOLLERANZA

(Manuel de la Fuente, ed.)

Introducción

Manuel de la Fuente 79

Breve guía para ver *Intolerancia* (a beneficio de quien ya la haya visto por primera vez)

Paolo Cherchi Usai 83

La larga sombra del padre. Huellas de *Intolerancia* de David Wark Griffith en la historia del cine

Javier Marzal 95

Construyendo la pax americana. Lecciones de *Intolerancia* de D. W. Griffith para el presente

Manuel de la Fuente 107

Grandeur et décadence du concept de Tolérance en Europe, de Voltaire à nos jours

Aude Jehan 123

L'Art de l'Histoire. Le massacre de la Saint Barthélémy vu par David Wark Griffith et Juan Gil-Albert

Annick Allaire 133

Hospitality and the Immigration Crisis.

We Are All from Elsewhere

Ronald W. Tobin 143

The Golden Rule in Interfaith Relations from Early Modern to Contemporary Times. The Evolution of Arguments for Religious Tolerance

Ionut Untea 151

CALEIDOSCOPIO/KALÉIDOSCOPE/KALÉIDOSCOPE/CALEIDOSCOPIO

Jorge Lozano, *Secretos en red*

Óscar Gómez Pascual 165

Aude Jehan & András Simonyi, *Smarter Power*

Manuel de la Fuente 168

Marcello Serra & Óscar Gómez, *Transparencia y secreto*

Pablo Francescutti 170

Mark Hunyadi, *La tiranía de los modos de vida*

Manuel de la Fuente 173

Guillermo López, *Periodismo digital*

Manuel de la Fuente 175

Lorna Arroyo & Miguel Márquez, *Missions and World Civilizations*

Adolfo Carratalá 177

Dorian Lynskey, *33 revoluciones por minuto*

Manuel de la Fuente 180

Pablo Valdivia, *José Ricardo Morales, de mar a mar*

Jorge Catalá 183

Catherine François, *Los reyes poetas*

Awatef Ketiti 186

WHO'S WHO 189

COMPROMISO ÉTICO/CODE DE DÉONTOLOGIE

ETHICAL STATEMENT/DICHIARAZIONE DI ETICA 203

NORMAS DE EDICIÓN/RÈGLES D'ÉDITION

PUBLICATION GUIDELINES/NORME DI REDAZIONE 213

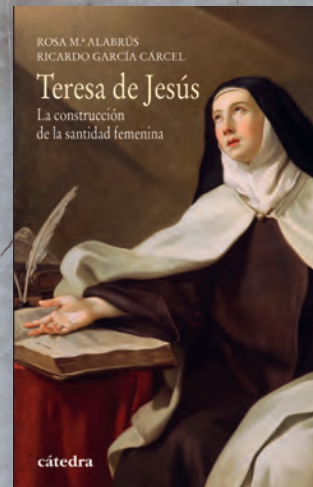


GRAN ANGULAR
GRAND ANGLE
WIDE ANGLE
GRANDANGOLARE

la historia de



historia



www.catedra.com

@Catedra_Ed



La música del lógos

Santiago Auserón

Recibido: 02.11.2015 – Aceptado: 03.12.2015

Titre / Title / Titolo

La musique du *logos*
The Music of *Logos*
La musica del *logos*

Resumen / Résumé / Abstract / Sommario

El objeto del presente trabajo es investigar la lógica propia de las artes sonoras en Grecia antigua y la huella que dejaron en el discurso filosófico. El estudio de los relatos míticos que hacen referencia al Arte de las Musas y de los poemas homéricos permite sostener que la tradición oral, con ayuda de las prácticas orquísticas y musicales, dio lugar a una idea del sujeto trascendental y a una experiencia de la proporción sonora que condicionaron el surgimiento del lógos. La generalización de uso de la escritura provocó un desplazamiento del registro de lo memorable hacia los signos visibles, haciendo explícita la vocación representacional del pensamiento griego que, bajo el dominio jerárquico de la letras, encubrió la reciprocidad de funciones entre el movimiento corporal, la música y el habla. Los tratados mal conservados de Aristóxeno de Tarento volvieron a hacer patente esa reciprocidad y mostraron que la experiencia rítmica –desdeñada por la filosofía en favor del modelo armónico, de los pitagóricos hasta Platón– proporcionó un modelo de abstracción primitivo. La investigación nos conduce así a una interpretación rítmica del metro del verso heleno, como paso previo a la elaboración de una teoría de la forma sonora.

L'objectif du présent travail est de dévoiler la logique propre aux arts sonores dans la Grèce Antique et l'empreinte qu'ils ont pu laisser dans le discours philosophique. L'étude des mythes faisant référence à l'Art des Muses et celle des poèmes homériques permet d'affirmer que la tradition orale, avec l'aide des pratiques orchestrales et musicales, donna lieu à une idée du sujet transcendantal et à une expérience de la proportion sonore qui conditionnèrent l'apparition du logos. L'usage généralisé de l'écriture provoqua par la suite un déplacement du support de la mémoire vers les signes visibles, faisant explicite la vocation représentationnelle de la pensée grecque qui, sous la domination hiérarchique des lettres, laissa dans l'ombre la réciprocity des fonctions entre le mouvement corporel, la musique et la parole. Les traités mal conservés d'Aristoxène de Tarente révélèrent de nouveau cette réciprocity et montrèrent que l'expérience rythmique – négligée par la philosophie en faveur du modèle harmonique, des pythagoriciens à Platon – construisit un modèle d'abstraction primitif. La recherche nous amène ainsi à une interprétation rythmique de la métrique grecque, étape préalable à l'élaboration d'une théorie de la forme sonore.

The aim of this paper is to reveal the logic of arts of sound in Ancient Greece and the impact they might have had on philosophical discourse. The study of both myths referring to the Art of the Muses and Homeric poems suggest that the oral tradition, with musical practices, gave rise to a transcendental idea of the subject and an experience in noise ratio, which conditioned the appearance of the logos. The widespread use of writing provoked thereafter, a translation from the sonorous records of memory to the visible signs, making explicit representational vocation of Greek thought which, under the hierarchical domination of letters left in the shade reciprocity of duties between body movement, music and speech. The *Treaties* of Aristoxenus of Tarentum prove this reciprocity and show that the rhythmic experience –neglected by philosophy for the harmonic model, from the Pythagoreans to Plato– built a primitive abstraction model. The paper aims to establish an interpretation of Greek metrics based on rhythm, which could be the preliminary step in the development of a theory of sound form.

Il tema del presente lavoro è la ricerca della logica propria delle arti sonore nella Grecia antica e l'impronta che lasciarono nel discorso filosofico. Lo studio dei racconti mitologici che fanno riferimento all'Arte delle Muse e dei poemi omerici permette di affermare l'idea del soggetto trascendentale e di un'esperienza della proporzione sonora che condizionarono il sorgere del logos. La generalizzazione dell'uso della scrittura provocò uno spostamento del registro dal memorabile verso i segni visibili, rendendo esplicita la vocazione rappresentativa del pensiero greco che, sotto il dominio gerarchico delle Lettere, celò la reciprocità delle funzioni fra il movimento corporeo, la musica e la parola. Questa reciprocità fu resa palese nei trattati, nonostante il cattivo stato di conservazione, di Aristosseno da Taranto che mostrarono come l'esperienza ritmica – disdegnata dalla filosofia a favore del modello armonico, dei pitagorici fino a Platone – offrì un modello di astrazione primitivo. La ricerca ci conduce così ad un'interpretazione ritmica della metrica del verso ellenico, come passo previo all'elaborazione di una teoria della forma sonora.

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Aristóxeno de Tarento, Filosofía peripatética griega, artes sonoras en la Grecia antigua, Aristóteles, Platón

Aristoxène de Tarente, philosophie grecque péripatétique, arts sonores dans la Grèce ancienne, Aristote, Platon

Aristoxenus of Tarentum, Greek Peripatetic Philosophy, Sound Arts in Ancient Greece, Aristotle, Plato

Aristosseno di Taranto, Filosofia peripatetica greca, arti sonore nell'antica Grecia, Aristotele, Platone

La investigación acerca del sustrato musical del pensamiento de los antiguos griegos responde a un objetivo doble: desvelar la lógica propia de las artes sonoras, en cuyo campo de acción la palabra mantuvo desde tiempos remotos relaciones de reciprocidad con el ritmo, con la armonía y con los instrumentos musicales, y seguir la huella que esa relación alcanzó a dejar en la filosofía. Los pueblos que en época arcaica habitaron en torno al mar Egeo preservaron sus creencias religiosas, las leyendas memorables y el esplendor de los tiempos remotos por medio de la danza coral y de la poesía cantada con acompañamiento instrumental. Durante el milenio que va desde la civilización minoica cretense, la dominación y la decadencia micénicas, los llamados «siglos oscuros» y el renacimiento cultural en las colonias jonias en época de Homero, hasta llegar al auge de la democracia ateniense en el siglo V a. C., el arte de las Musas fue paradigma de la actividad intelectual y modelo educativo de la aristocracia helena.

Estos hechos, hoy ampliamente reconocidos, fueron durante largo tiempo escasamente tenidos en cuenta por los estudiosos de la Antigüedad. Partiendo de la concepción de Schopenhauer (2003), para quien las formas musicales eran expresión de la voluntad o de «la esencia íntima del mundo», el joven Nietzsche se adelantó a su tiempo al señalar, en *El nacimiento de la tragedia*, la importancia determinante de la música y de la danza en la cultura helena, no sólo en el ámbito de la escena trágica, sino también en la lírica más antigua. Fundidas en el oscuro magma nacionalista de la época, aparecen en su primer libro algunas intuiciones precursoras, relativas al papel de la sonoridad musical en la constitución de una experiencia trascendental de signo distinto a la que deriva de la dialéctica socrática. Mediado el siglo XX, los helenistas asumieron, en discusión con la filología postromántica lastrada por prejuicios étnicos y por una lectura rígida de los textos, la necesidad de cooperar con la musicología en la tarea de reinterpretar los primeros rastros poéticos de Occidente.

La constatación de que el arte de las Musas (*mousikḗ tékhnē*) cumplió durante muchos siglos una función sagrada conduce a distinguir los dos extremos de su dimen-

sión temporal: de un lado, el pasado inmemorial, donde se sitúa el intercambio mítico entre los dioses y los héroes, origen de las leyendas que merecen ser recordadas; de otro, el *kehorós* tomado como emblema del lugar público y participativo en el que se ejecuta la celebración musical, que se desarrolla también en la procesión ritual y en la interpretación del aedo tras los banquetes, en el ágora o en los festivales panhelénicos. El tiempo remoto al que se refiere el *épos* y el espacio concreto en el que se reproduce el *mélos* enmarcan el ámbito de lo memorable: son los polos que dan lugar al circuito entre lo virtual y lo actual, entre la representación y la acción, por hacer uso de los términos que emplea Bergson en *Matière et mémoire*¹. En Grecia antigua, el ámbito completo de lo memorable se expresa por medio de la dualidad entre *épos* y *mélos*.

En su libro inconcluso y póstumo sobre Homero, tras sus trabajos de investigación acerca del origen del canto en las tribus primitivas y de la evolución de la épica en diversos pueblos, C. M. Bowra (2013: 125 y ss.) trató de profundizar en las implicaciones de lo que Milman Parry llamaba la «idea esencial» del estilo formular del verso de tradición oral y describió el «encantamiento» de lo heroico como un proceso de «cristalización» del pasado remoto. Entre la época micénica, de la que provienen algunos elementos de los poemas homéricos, y la época en que fueron fijados por escrito, transcurrió más de medio milenio. En ese lapso de tiempo, la lengua griega cambió probablemente más de lo que nuestras lenguas lo han hecho en los últimos quinientos años, dado que todavía no contaba con la fijeza que proporciona el alfabeto, pero los versos de Homero conservaron formas de expresión e imágenes de época micénica mezcladas con las señas propias de su tiempo.

¹ Según Henri Bergson, la conciencia realiza un «doble movimiento de contracción y de expansión» entre los extremos de la representación y de la acción, que «se mantienen en estado de tensión mutua como en un circuito eléctrico» (Bergson, 1985: 114 & 185). La materia en el interior de los cuerpos vibra a velocidades muy superiores a las que podemos percibir, pero el objeto percibido muestra una apariencia de quietud a partir de la cual la conciencia contrae y almacena sus cualidades sensibles. Bergson concibe esa tensión entre la conciencia y el devenir como un proceso de «escansión» o de acuerdo entre diversos ritmos (*id.*: 226-233). Su modelo físico guarda correspondencia con la tradición musical de Grecia antigua.

Los poemas homéricos presentan una visión de la edad heroica «sumamente selectiva e idealizada» —dice Bowra—, con objeto de dar «gloria al presente» por medio de un verso solemne y elaborado que sirvió de receptáculo y de bastidor para esos fines. Gracias al hexámetro dactílico, «los temas quedaron cristalizados en conjuntos métricos de palabras memorizados de generación en generación». El pasado remoto era un modelo para la aristocracia de las ciudades emergentes: «tras el hundimiento del mundo micénico, los hombres lo contemplaban retrospectivamente con admiración y asombro y deseaban revivirlo en la imaginación» (Bowra, *id.*: 127-128)². La fabulación retrospectiva comenzó en Grecia mucho antes de que la escritura tomase a su cargo la tarea de fijar los testimonios más fiables del pasado. El hexámetro fue escandido con ayuda de la forminge, a la que Bowra no hace referencia, aunque la interpretación musical está implícita en sus razonamientos. La condensación de medio milenio —al menos— de experiencias en el verso homérico da razón precisa de la significación «eminente sonora» que Deleuze y Guattari conceden a la expresión «cristal de tiempo»³.

Bowra da otro paso en su descripción del proceso de cristalización del pasado legendario, al ocuparse del modo en que Homero trata la representación de las emociones: el aedo «hace que el auditorio participe de ellas y se sumerja en el espíritu de sus personajes». La naturalidad en la expresión de las emociones más sencillas y poderosas, tratadas paratácticamente —«una después de otra»—, y la sensibilidad para la descripción del

«detalle esclarecedor» proporcionan al verso homérico «un feroz esplendor heroico» (Bowra, *id.*: 197-199). Los ejemplos que tiene en cuenta Bowra confirman una impresión persistente en la lectura de los poemas: la transmisión de emociones en Homero procede por alternancia de motivos eróticos y agonísticos o bélicos, es decir, de temas propios de la lírica y de la épica (*id.*: 201-203).

El contraste y la fusión de esas dos grandes especies temáticas eleva los afectos sencillos hasta la dimensión del heroísmo trágico. Homero se compadece de todos los seres animados —sean dioses, hombres o bestias— sin juzgar sus acciones. «El alma de sus personajes procede de su apasionado interés en ellos», dice Bowra. El cantor pone el alma en los personajes que canta para asegurarse de alcanzar el alma de sus oyentes. La concepción homérica del alma es, de esta suerte, participativa. He aquí la razón del «encantamiento» heroico, el sustrato de la «idea esencial» de Milman Parry, el sentido profundo del noble entretenimiento que practica el aedo, antes incluso de convertirse en primer maestro reconocido como tal por los griegos. Homero «vio en el canto un consuelo y una explicación de los males y sufrimientos de la humanidad. El canto los conmemora, los trasciende y los eleva al orden imperecedero del ser» (*id.*: 206-209).

Bowra expresa así su convicción de que los poemas de Homero tienen alcance ontológico, culminando la tarea que la muerte prematura de Parry dejó pendiente: la «pérdida de significación» de las fórmulas homéricas, consecuencia de su función rítmica —que Parry (1987) llamaba todavía «conveniencia métrica»—, debe ser comprendida como cristalización del *epos* en el fenómeno participativo que Bowra denomina «alma de los personajes». La «conveniencia métrica» de las fórmulas de la tradición oral conduce a la formación de un sujeto trascendental. Gracias a la construcción musical y al desvío de la palabra poética en relación con el habla corriente, el canto extiende sus funciones selectivas e idealizadoras generación tras generación, produce las «composiciones monumentales» que sirvieron de base para el pensamiento griego, hasta que los pensadores atenienses del siglo V se rebelaron contra las emociones primigenias que impedían la individualización y el con-

² V. las reflexiones de Hermann Fränkel (1993: 37) en torno a los testimonios recogidos por Matija Murko de boca de los jóvenes guslari yugoslavos, relativos a su impulso apasionado hacia el canto y su intensa relación con el pasado remoto: «Los poetas épicos pueden preservar la memoria de antiguas civilizaciones porque desde una edad temprana cada nueva generación crece en un doble mundo, el real y el de la poesía. Así ocurre que, cuando los cantores hablan el lenguaje de la poesía en lugar del ordinario, se sumergen automáticamente en la antigüedad remota y se mueven con total seguridad en un medio que sólo por la poesía conocen».

³ Gilles Deleuze y Félix Guattari utilizan el modelo cristalográfico en *Capitalisme et schizophrénie, II. Mille Plateaux* (1980: 65) y lo asocian a la forma musical del retornado («ritournelle»), *id.*: 382 y ss. En *Cinema 2. L'image-temps* (1985: 110, n. 24 y 122), Deleuze atribuye a Guattari la noción de «cristal de tiempo» y la idea de que su manifestación «por excelencia» es sonora. V. Félix Guattari (1979: 257 y ss).

trol de la psique. Este es el rastro originario del *lógos* en Occidente.

En el extremo opuesto de arco voltaico de la memoria, se sitúa la celebración musical que actualiza el mito e invoca el nombre de la divinidad para que comparezca en el círculo del *keborós*. El carácter sagrado de las artes sonoras deriva de esa función performativa del canto que hace presente la divinidad, al concederle el asentimiento del coro con el que los espectadores se identifican, instaurando el sentido originario de la mimesis⁴. La imagen del pasado remoto y la existencia misma de los dioses dependen de la escansión de la voz al ritmo de los pasos, del trémulo son de las cuerdas de la lira, de los armónicos hirientes del *aulós* que se enfrenta al grito de los coreutas. El origen de los tiempos no puede ser demarcado y reactualizado sino por medio de la pérdida de sentido de la venerable fórmula rítmica, los dioses hacen patente su voluntad esquiva en el humo que se eleva del ara del sacrificio, no comparecen sino en el vacío dispuesto en el verso, en el *ágora* abierta para el diálogo en el centro de la *pólis*, en la escena frente al graderío, en la conciencia que permanece a la escucha de una voz interior. Una sagrada ausencia en función de *tabula rasa* es determinante para que se produzca la identificación psicológica del ejecutante y del receptor con la divinidad invocada en la ceremonia.

Los conmutadores enunciativos del lenguaje –*shifters* o *embrayeurs* de Roman Jakobson–, que delegan la función de sujeto y las determinaciones de tiempo y de lugar, diciendo «yo» o bien «nosotros», «entonces» o «ahora» y «aquí» o «allá», según las conveniencias del sujeto y del referente en el plano de la enunciación o en el plano del enunciado, responden a las exigencias de identificación propias de la mimesis en el contexto de la celebración musical arcaica⁵. La capacidad del habla para relatar o representar situaciones se beneficia de la experiencia mile-

naria de las prácticas musicales de tradición oral. En los mitos griegos relativos a la música, el intercambio de atributos entre los dioses prefiguraba esa disposición para la traslación de funciones sonoras, enunciativas y musicales. El coro de las Musas representa un medio de intercambio pre-lógico entre palabra y música, valores que todavía no han sido monetizados, sustituidos por un símbolo de la palabra regia, como el hermético caduceo que Apolo cede a Hermes a cambio de la lira, cuya imagen se verá impresa en las monedas de un lado a otro del Mediterráneo⁶.

¿A partir de qué momento podemos decir que los símbolos se apoderan de la voluntad mimética de los griegos? ¿Cuando los aedos jonios ensalzan el pasado micénico por medio de fórmulas? ¿Cuando el habla corriente acoge lo aprendido del arte especializado de los aedos? ¿Cuando las imágenes y los cálculos de Oriente penetran a través de las colonias costeras? ¿Cuando se generaliza el uso de la moneda? ¿Cuando el discurso puesto por escrito –en el alfabeto aprendido de los comerciantes fenicios– deja atrás el recuerdo de las hermosas voces de las Musas? ¿Cuando el rapsoda prescindir de la lira apolínea en los recitales de Homero? ¿O cuando los filósofos aplican las artes de la geometría a la representación del Mundo y al ordenamiento de la *pólis*? Todo indica que es imposible trazar una línea divisoria entre la tradición oral y el advenimiento del *lógos*. Sólo podemos reconocer con asombro la evolución continua e imparable de una civilización que lleva al extremo las posibilidades de la representación para el intercambio.

Nuestro estudio investiga el papel de la música en ese proceso, cuya modalidad originaria es la representación por medio de sonidos, no sólo de las cosas visibles o de sus imágenes –como hace cualquier lengua–, sino de las proporciones invisibles que aspiran a dar cuenta del orden del mundo, vocación específica del pensamiento griego. Las posibilidades de la representación simbólica, en la que un signo determinado representa la abstracción que comprende un número indeterminado de cosas, se basan en la experiencia de diversas suertes de corres-

⁴ Bruno Gentili hace referencia a este sentido originario de la mimesis en *Poesía y público en la Grecia antigua* (1996: 115).

⁵ V. Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale, 1. Les fondations du langage* (1963: 176 y ss). Y el análisis de Claude Calame relativo al «embrayage» enunciativo en los coros de la comedia antigua en *Chanter les dieux. Musique et religion dans l'Antiquité grecque et romaine* (2001: 115 y ss).

⁶ «Himno a Hermes», *Himnos homéricos*, IV. Entrega y uso de la lira: 417-510; entrega de la vara de oro: 528-532.

pondencia, la más eminente de las cuales es la significación verbal, la correspondencia entre la voz y la cosa que representa. El signo lingüístico surge por convención entre humanos que reconocen un objeto y lo designan con un sonido que, al ser reproducido, renueva su huella en la memoria, el convencimiento de que puede volver a ser mostrado. La representación verbal permite alejarse del objeto, sustituirlo por el signo, al menos, provisionalmente. Cuando las palabras designan, sin embargo, objetos o individuos desaparecidos para siempre, el convencimiento de que pueden ser designados de nuevo se basa en la suposición de que su huella en la memoria de cualquier miembro del grupo es equivalente. El signo lingüístico establece una correspondencia que no implica reciprocidad entre el nombre variable del objeto y la impresión que designa, aceptada como invariante.

El canto interviene para seleccionar y convertir en patrimonio memorable algunos nombres de seres desaparecidos o divinos, asociándolos al rito de la danza, en el cual la tribu se reconoce y pone a prueba su imagen poderosa. Entre el linaje de los nombres sagrados y las formas del canto o de la danza se establece otra suerte de correspondencia, basada en relaciones de proximidad y no en la distancia con respecto al objeto ausente, considerado como invariante. Las palabras del canto se avienen a ajustarse a las exigencias del gesto rítmico y de las consonancias musicales, de modo que la impresión del objeto remoto en la memoria se desdibuja. El coro de las Musas inaugura la relación de reciprocidad entre las diversas artes sonoras, con ella se vuelve consciente el potencial de las fábulas, es decir, la posibilidad de decir mentiras —o nombrar objetos que no existen— y también de expresar verdades, por medio —incluso— de la mentira misma.

El canto asocia imágenes que rebasan la experiencia inmediata, pero revela conexiones reales ocultas tras las apariencias: ritmos, proporciones, relaciones entre formas y fuerzas. Por medio del delirio inspirado —como el que Sócrates atribuye a los poetas o el que practican las Ménades en la celebración dionisiaca— la fantasía poética mimetiza el magnetismo de la piedra heraclea, la agilidad felina, la fertilidad del toro y de la viña, atributos dioni-

siacos que parecen venir a ocupar el sitio dejado vacante por la pérdida de significado de la fórmula verbal ritualizada. Gracias a la reciprocidad entre el verbo poético y el sonido musical, comparecen en el lenguaje las fuerzas de la naturaleza, liberadas de la impresión supuestamente invariable que representa el signo lingüístico. Los iconos que hacen visible la representación de los desaparecidos o de los dioses entran en resonancia con el complejo sonoro que actualiza su leyenda. Los intercambios de mercancías amplían el campo de acción de la representación, el *ágalma* —u objeto valioso sacralizado— se convierte en moneda que porta la imagen del poder divino, el emblema de un linaje. Fundida en metal que deja en la mano una garantía de equivalencia con aquello por lo que se intercambia, la moneda representa el valor de una palabra sacralizada por las prácticas poético-musicales.

A lo largo de todos esos intercambios, de las distintas suertes de correspondencia y de reciprocidad practicadas en el seno del grupo humano, hay una constante: la representación conlleva intercambio de sonidos por imágenes o impresiones visuales. Lo visible y lo audible son los dos fragmentos en que se parte el *symbolon* para servir de seña de reconocimiento. Al abordar la separación y la interrelación entre imágenes y sonidos, con su concepto bergsonianos de «imagen-tiempo» aplicado a la película cinematográfica, Deleuze propone una clave hermenéutica que incita a retornar a Grecia arcaica para reconstruir el paso del *mythos* al *lógos*. Restituye su «banda sonora» —por así decir— a la videncia mítica o *epopteia* que —según decía Cornford en *Principium sapientiae*— dio origen a la filosofía.

Aristóteles (*Acerca del alma*, 420b, 31-33) definió acertadamente la voz humana como *phōnē meta phantasías* («sonidos que comportan una representación interior»), cuando ya la representación se había transformado en signo visible y público. La *phōnē*, en su sentido específico de voz humana —cantada, ritualizada, convertida en expresión memorable— es el valor cultural por excelencia para los griegos, una suerte de reducción a escala o interiorización del *kehorós* comunitario. Pero el sonido que provoca la videncia —la voz del aedo ante su auditorio absorto— alterna en la experiencia con el *ágalma* visible —ico-

no, moneda, grafismo— que reclama interpretación por medio de palabras. El *lógos* se asienta así sobre un sustrato dinámico, en el cual se produce un intercambio en dos direcciones: de la voz a la cosa visible, y del signo escrito a la voz, que lo interpreta ensalzando una esencia invisible.

La escritura alfabética viene a insertarse en ese circuito ancestral de intercambios entre lo visible y lo audible, pero lleva a cabo una operación selectiva que separa y jerarquiza los dos aspectos culturales del sonido —el lenguaje y la música—, hasta entonces en reciprocidad, convirtiendo uno de ellos —la palabra, puesta ahora por escrito— en representante de la Musa, que pasa a funcionar como significado sublimado e invariante, de contenido cada vez más difuso. La escritura precisa los acuerdos comerciales y preserva el nombre de los seres desaparecidos. Cuando el poeta letrado pone la escritura al servicio del encomio, combina funciones verbales y musicales, pero su canto comienza a ser mercancía equiparable a un objeto. El verso se predispone a ser llamado «canto» de manera metafórica. El maestro de letras, al igual que el rapsoda, no necesita la lira para recordar a Homero. Poco a poco, las letras suplantán las funciones públicas de la poesía cantada. La sinécdoque a la que se refería Marrou —llamar «maestro» por excelencia al que enseña las letras y sustituye en sus funciones al citarista, que hasta entonces enseñaba el verbo poético junto con la música y las buenas maneras—, es síntoma puntual de una traslación que acontece a gran escala, como un giro de profunda significación histórica (Marrou, 1964: 78).

Desde tiempos remotos, los griegos solían representar sus adquisiciones técnicas bajo la figura de un héroe cultural, resumían en la *areté* de fama imperecedera el sentido de la tradición. Llevada por esa pasión de representar «por excelencia», la civilización helena adopta la forma de una figura de dicción. No es de extrañar que Aristóteles (*Poética*, 1459a, 5-8) dijera que la metáfora es lo más importante en poesía: en Grecia antigua su importancia rebasa el marco de la poesía y se convierte en la estructura del saber. «Ver bien las semejanzas» consiste para Aristóteles en reducirlas a un esquema abstracto que implica la traslación entre términos clasificados como géneros o especies. La metáfora definida por

traslación entre el género (el todo) y la especie (la parte) es precisamente una sinécdoque. Aristóteles escoge una figura de dicción como representante del discurso lógico, se atiene a un concepto de reciprocidad jerarquizado, condicionado en la selección valorativa de lo que puede ser predicado «por excelencia», según la tradición aristocrática, pero expurgada de sus antiguas costumbres poético-musicales. Convierte en lógica la sinécdoque gramatológica, derivada del uso de la escritura.

Las metáforas formulars de Homero, aunque escasas en comparación con su uso habitual en la poesía escrita, cumplían un papel determinante: contribuían a marcar el ritmo de los episodios, a configurar unidades más allá de la medida del verso, a estructurar la extensión del relato. Sus imágenes establecen correspondencias que parecen fundir las diversas modalidades de metáfora: en la expresión «palabras aladas», además de la traslación metafórica propiamente dicha entre las figuras del pájaro y de la voz humana, se produce una contigüidad metonímica, porque ambos seres comparten el medio aéreo y el movimiento rítmico, y también una sustitución por sinécdoque, porque, de entre todas las palabras posibles, las que merecen ser calificadas como «aladas» son las más eminentes. Pero la selección valorativa que lleva a cabo el verso heroico no reduce, sino que favorece las resonancias de la fórmula que, al repetirse a menudo, puede perder significación, pero condensa una riqueza de sentido dispuesta a desplegarse en cuanto la ocasión lo requiere.

Otras imágenes homéricas se presentan como acercamiento de términos, sin llegar a la sustitución de uno por otro, de suerte que entre sus campos semánticos se establece una reciprocidad de tensiones semejante a la de un campo magnético o a la de una corriente alterna, como en el caso del verso formular de la *Odisea*: «nos rendimos al sueño escuchando el romper de las aguas». La imagen murmurante de la marea sobre la arena se asemeja al desvanecimiento paulatino de la conciencia en el sueño. En otro verso formular: «al mostrarse la Aurora temprana de dedos de rosa», la metáfora hace que el horizonte visible a lo lejos adquiera cercanía táctil y olfativa. Estos dos ejemplos pueden ser tomados

como paradigmas, porque, en general, las metáforas de Homero se presentan a modo de playas u horizontes de sentido, imágenes que adquieren presencia o se atenúan gradualmente, de manera más o menos lenta o repentina, cruzándose como el agua sobre la arena o la luz refulgente sobre la tierra. Su sentido se presta al desgaste provocado por la repetición rítmica, al devanecimiento de la atención del que escucha, pero sin exigir una ausencia drástica que lo convertiría en significado invariante. Algo parecido ocurre con los símiles que prolongan el encadenamiento de las imágenes: la comparación de una lluvia de piedras –que cae estruendosamente sobre las armaduras de los combatientes– con una silenciosa nevada produce un contraste drástico, pero la tensión del pathos en el oyente se atenúa y luego crece de manera comparable a una marea intensa.

Tales ejemplos nos llevan a pensar que las imágenes en Homero están como contaminadas por la interpretación musical y obedecen a dinámicas que recuerdan la física del sonido. En realidad, constituyen fenómenos intermedios entre la música y el habla. No son estrictamente musicales, pues responden a necesidades narrativas, pero trasladan los fenómenos rítmicos y cierta suerte de configuración musical a las formas del lenguaje, provocan alteraciones en sus funciones significantes y convierten las distinciones lógicas en estructuras que permiten intercambios liminares, según un esquema que podríamos llamar de *cross-fade* o enlace por «aparición-desaparición», como entre dos secuencias sonoras. Algo parecido se observa también en las fórmulas predicativas que, sin mediar cópula, conectan el nombre con un epíteto, ya sea singularizado o genérico: «Atena de ojos glaucos» fuerza la visibilidad de un ser invisible, pintando sus ojos de un color llamativo, como quizá lo estuviesen los de las estatuas de la diosa. En «Aquiles de pies ligeros», la velocidad multiplica el impacto de la fortaleza temible del héroe. El uso reiterado de «divino» para cualquier personaje épico difumina, a la vez que reclama, su comparecencia en el verso. El epíteto se comporta como traslación de energías imaginarias y afectivas sobre el engranaje del ritmo dactílico. La ausencia de cópula en la fórmula nominal no consiente la sustantivación del verbo ser, pero eso no

implica que los poemas de Homero carezcan de dimensión ontológica. En lugar de la distribución de géneros y especies, la predicación formular permite un intercambio fluido de imágenes, condensado en frases de apariencia pulida, gracias al trabajo de muchos cantores. La cuestión estriba en averiguar si el *lógos* filosófico, al regular el uso de las metáforas y jerarquizarlas bajo la figura de la predicación «por excelencia», que divide el todo para ensalzar una parte y dejar otra como resto implícito, limita el dinamismo del verso musical o bien preserva algunas de sus facultades.

Antes de entrar de lleno en los contenidos relativos a la armonía y al ritmo, era necesario hacer patente el contraste entre los aspectos musicales del mito y el discurso de los pensadores atenienses del siglo V a. C., que definieron el cometido de la filosofía. Hemos observado el modo en que la regularidad musical en la poesía heroica contribuye a la formación de antítesis míticas y fórmulas expresivas que la filosofía condensa y subsume en un nuevo orden lógico. La filosofía amplifica en cierto modo el doble movimiento de las metáforas heroicas: yendo primero de la generalidad a lo particular, se hace cargo de la *sinécdoque* que hemos llamado gramatológica, en la que las letras se invisten con el título de aprendizaje por excelencia; siguiendo luego el movimiento inverso, concede el nombre de Artesano (*Dēmiourgós*) al dios que da forma esférica al mundo (v. Platón, *Timeo*, 28a). Suplanta todo arte productivo –en particular la *mousiké tékhnē*– y se sirve de la escritura rebajándola al rango de herramienta auxiliar, pero sublima finalmente el nombre de la técnica –por medio de lo que podemos llamar *sinécdoque demiúrgica*– para designar la causa que fabrica los productos de su arte supremo: la forma inteligible, el predicado universal, el alma imperecedera. Mimetiza, en conclusión, el esquema dinámico de una figura de dicción construida en reciprocidad con la regularidad musical, para trasladarlo al ámbito de la totalidad, concebida como ritmo invariable y armonía perfecta.

A lo largo de ese complejo de traslaciones, el concepto de *etdos*, que inicialmente es «aspecto visible», cambia sustancialmente de sentido, se torna figura invisible, regida por la proporción geométrica. El silogismo se pre-

senta como un caso particular de metáfora, sinécdoque reducida a comparar dos términos extremos: la generalidad totalizada como *extensio* y el individuo sujeto a especificación intensiva. El razonamiento deductivo legitima la atribución de una propiedad a un sujeto. El predicado ya no se sostiene como valor atribuible a quien lo merezca por su excelencia, se convierte en propiedad inherente a un sujeto abstracto y genérico, rasgo que forma parte de la definición de su esencia. En el *lógos* de los pensadores atenienses, la «idea esencial» hacia la que apuntaba Parry, —que Bowra define como cristalización del ideal heroico en un sujeto colectivo, compatible con la definición deleuziana del «cristal de tiempo» en términos de coalescencia audio-visual— fija toda reciprocidad en una sola dirección: la definición de la *ousía* según el modelo de la forma visible coincide con la determinación de la acción del Demiurgo hacia una causa final. Conviene no perder de vista que el proceso selectivo que lleva hacia la reducción lógica del sujeto trascendental comenzó con las artes poético-musicales: el arte de la armonía y del ritmo tuvo razones para asumir el nombre colectivo de las Musas. Pero no hay que desdeñar los refinamientos de la dialéctica para tratar de resolver todo enfrentamiento agonístico con una deducción inapelable. La conexión entre ambos fenómenos —la idea de lo divino ajustada a forma musical y el razonamiento deductivo— debe ser restaurada.

El sistema de composición del poema de tradición oral no totaliza sino para dar paso a una nueva jornada. La escritura, al contrario, permite dar vueltas al discurso «pegando o cortando fragmentos», como decía Sócrates en Fedro, hasta producir la impresión de unidad orgánica comparable a un cuerpo armonioso (Platón, *Fedro*, 275d-e y 277e-278e). La totalización de la *extensio* lógica es un producto específico de la escritura que reorganiza fórmulas de expresión, segmentos de estructuras discursivas, *mélea* provenientes de la tradición oral⁷. El olvido parcial de esta tradición, el encubrimiento implícito de tales estructuras, es condición necesaria para construir

⁷ La etimología de la palabra *mélos* conduce al uso en Homero del término *mélea* «los miembros del cuerpo», empleada en plural, v. *Iliada*, XIII, 671: «rápidamente el ánimo / se fue de sus miembros y una abominable oscuridad lo apresó». V. *id.*, VII, 131: «su ánimo escapó de sus miembros hacia el Hades».

una proposición con valor universal. En términos platónicos, enlazando la argumentación juvenil del *Ion* con la visión tardía del cosmos en el *Timeo*, podríamos decir que la cadena de anillos de la inspiración poética —y las totalizaciones sucesivas de la argumentación de Sócrates frente al rapsoda⁸— desembocan en el círculo modélico del Alma del Mundo del *Timeo*, último anillo que comprende todos los demás y abarca desde el comienzo hasta el fin de los tiempos, poniendo fin a la extensión de las resonancias, al encadenamiento de imágenes y a la «dislocación» —por emplear el término que Kirk (1990: 294) aplica al mito— que la unión con la música provoca en el lenguaje poético.

Los precedentes homéricos de esa circularidad, que la cosmología milesia adopta como explicación racional del mundo, son manifiestos tanto en las imágenes concéntricas grabadas por Hefesto en el escudo de Aquiles —que van desde los giros de las estrellas hasta el coro, comparado con el torno del alfarero—, como en lo que Whitman llama la «construcción en anillo» de la *Iliada*, que recuerda los diseños de la cerámica de su tiempo⁹. Pero la circularidad y la proporción en Homero se extienden al modo de la onda sonora, hasta el límite de su desvanecimiento, para dar paso a un nuevo verso o a un nuevo episodio, en tanto que el Demiurgo platónico separa la armonía celeste de la condición musical, a partir de la cual ha sido concebida, para ajustar las revoluciones del cosmos a la perfección de la forma geométrica. Platón concibe una fantástica composición de esferas que contienen los volúmenes racionales y las formas en que éstos se descomponen, introduce los triángulos en los cuerpos como si fueran el fuego del intelecto. A partir de esa concepción del mundo como estructura regida

⁸ La argumentación de Sócrates frente al rapsoda en el *Ion* procede como sigue: el conjunto de los poetas —épicos y líricos— se incluye en el conjunto de las artes útiles para la ciudad; y éstas se orientan al bien de todos sus moradores, unidos bajo el concepto de «hombre común» (*idiótes*). La poesía queda así firmemente sujeta al dictamen de un juicio universal.

⁹ V. la éfrasis del escudo de Aquiles en el canto XVIII de la *Iliada*, 483 y ss. Para la comparación entre la estructura de la *Iliada* y las pinturas en los vasos de Dípilon, Cedric H. Whitman, *Homer and the Heroic Tradition* (1965: 252 y ss). Sobre la geometría circular en la cosmología de Anaximando y en la organización del espacio público, Jean Pierre Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de Psychologie historique* (1996: 215).

por una idea del Bien supremo que se traduce en Forma perfecta, la totalidad lógica encubre una sola modalidad de frecuencia: la repetición de lo Mismo, el fracaso recurrente de la pretensión de hacer un uso ético o político de la *epistēmē*. El fracaso recurrente justifica el retorno de la pretensión de totalidad: desdicha del intelecto y facultad fabuladora se enlazan en anillo, como diría Bergson (1992: 127, 137, 217-218).

Sirviéndose del modelo armónico sublimado a partir de la experiencia musical, la cosmología del *Timeo* sienta las bases de las sucesivas concepciones de la filosofía como sistema, que de vez en cuando aluden al paradigma musical originario: la armonía preestablecida de Leibniz; la libertad que armoniza con la razón pura kantiana; la armonía como expresión de la voluntad del ser en Schopenhauer; los procesos de creación y de destrucción de lenguaje que –según los lingüistas de la escuela de Kazán, antecesores de Saussure– permiten concebir el sistema de la lengua como un «todo armónico», parecen a esta luz amplificaciones de la actividad rítmica y melodiosa del verso de tradición oral. Eso no reduce en modo alguno su veracidad relativa, porque la danza y el canto ya eran medios para hacer presentes y manejables las fuerzas del cosmos.

Con ayuda del verso y de la música, sin necesidad de lentes para observar distancias siderales, el pensamiento se forma una noción aproximada del universo; fuera de su relación originaria con ellos, hechizado por la exactitud de las formas geométricas, concibe la armonía universal como metáfora imposible, imagen falsa –*ēidos* invisible, además de inaudible– de la totalidad. Cuando el alfabeto permite aislar por medio de signos visibles los sonidos elementales de la cadena hablada, el círculo de las Musas se quiebra en dos mitades simbólicas. El *lógos* se libra aparentemente de las obligaciones del paso de danza y de la educación musical. Toda la tradición oral se ve reinterpretada desde la escritura, como si siempre hubiera respondido al análisis en unidades mínimas de significación distintas de la materia del sonido, cuando en realidad la *vis sonora* proporciona a las ciencias del lenguaje sus unidades de significación. Ya en los diálogos de Platón, la idealización se torna retrospectiva, la

enseñanza oral de Sócrates se transforma en personaje literario, se mitifica desde el escrito. Cual si mimetizase la figura retórica del *hýsteron próteron* –«lo más reciente en primer lugar», artificio mnemotécnico puesto a prueba en los poemas de Homero– la *epistēmē* comienza por racionalizar su legado inmediato –la enseñanza oral del último sabio al estilo antiguo– y poco a poco intenta remontar hacia la raíz de las lenguas y de los pueblos. La filología decimonónica culminará muchos siglos después ese propósito de racionalizar, de espaldas a la música, no sólo el discurso filosófico que sublimó la armonía como metáfora del cosmos, sino el verso mismo que en su día fue cantado, interpretando el metro como un fenómeno exclusivamente lingüístico.

En las antípodas del proyecto filosófico de separación entre el verbo y la música –de disección de las artes sonoras–, sostenido a través de las ciencias alejandrinas y medievales hasta el llamado «giro lingüístico» del pensamiento en nuestro tiempo, se sitúan los estudios recientes acerca de las relaciones entre el signo escrito y la voz. Jesper Svenbro constata que uno de los primeros usos de la escritura alfabética en Grecia fue la inscripción en las estelas funerarias que, tomando la palabra en lugar del individuo desaparecido con intención de glorificar su nombre, hablaban en primera persona, poniendo en juego una función de sujeto impersonal, esencialmente delegable. Su análisis pone de manifiesto la riqueza polisémica del propio término *sēma*, que significa signo, hito que marca una linde, tumba o monumento funerario, y sirve también para designar las figuras de danza, tanto como los grafismos que representan palabras, notas musicales o valores de duración de las sílabas (Svenbro, 1988: 14 y ss., 74 y ss.). Distintos *sēmeia* ocupan una posición determinante en la evolución de las relaciones entre imágenes y sonidos. También algunas cráteras portadoras de signos escritos adoptan esa función de «objetos parlantes» habitual en las inscripciones funerarias. Las traslaciones metafóricas se multiplican y adquieren nueva dimensión a partir de esas inscripciones.

Cuando la lectura en voz alta renueva y extiende la resonancia del nombre del desaparecido o del vencedor en un certamen, la voz impersonal del «objeto parlante»

se funde con su imagen en la conciencia de los que leen y de los que escuchan. El objeto fabricado deviene metáfora del canto, su forma se asocia con el significado de las palabras que porta. La inscripción lleva a cabo el traslado de la forma del objeto fabricado al ámbito de la conciencia. En el verso de tradición oral, «el alma del personaje» que podía ser llamado «divino» era un lugar común capaz de acoger una pluralidad de sujetos. El objeto inscrito, en cambio, porta la voz en primera persona de un sujeto único, pero impersonal, que delega su función en el que lee: «yo soy el *sēma...*», e identifica tal función con la forma de contorno estable. La conmutación enunciativa plural, aprendida en las prácticas corales, pasa a ser patrimonio del sujeto singular, caminante que se detiene a leer la inscripción de una estela. De este modo se prepara materialmente la sinécdoque demiúrgica de Platón y se objetiva la forma del sujeto trascendental.

Resulta notable que Sócrates fuera hijo de cantero –escultor de *agálmata* o figuras divinas, según algunos testimonios– y que cambiase el oficio paterno por el propósito de hacer que las almas de los muchachos nobles de Atenas se pareciesen a la piedra inscrita. La *paideía* de Sócrates sublima, de hecho, los oficios de sus dos progenitores: el tallado de piedras y la mayéutica. La combinación de ambos oficios en la figura del filósofo hace temer el alumbramiento de una especie de androide perfecto, destinado a rectificar el destino de la ciudad democrática. Por fortuna, el organismo así concebido se queda en modelo para la composición del discurso armonioso, debidamente regido por el *lógos*, encargo del que Platón se ocupará personalmente, tras quemar sus tragedias juveniles y renunciar a competir en el teatro de Dioniso. Las reticencias expresas con respecto al arte de la escritura no le impedirán aprovechar admirablemente sus posibilidades para dar forma a la voz interior, para emplazar la función del sujeto impersonal en la nueva escena de la conciencia individual.

La voz interioriza una imagen del medio en que la letra se inscribe. La gravedad de la estela de piedra, la redondez de la cerámica, las superficies lisas de la tablilla o del papiro, dejan huellas en la mente que, separadas

de los objetos, se convierten en esquemas incorporales. Como decía Bergson (1988: 92), «gracias a la cualidad de la cantidad nos formamos la idea de una cantidad sin cualidad». La escritura acelera los intercambios en un sistema cada vez más complejo de sustituciones simbólicas. Su uso por parte de los filósofos que discuten a los sofistas las técnicas de persuasión, de los historiadores que registran los testimonios más fiables del pasado, de los poetas que compiten por el triunfo en los certámenes, difunde la costumbre de leer en silencio. La voz impersonal del «objeto parlante» se multiplica a través de las lecciones escritas para la élite, de los espectáculos teatrales para el *dēmos*, tramando con las imágenes religiosas o suntuarias lo que Svenbro (*id.*: 198-202) denomina «un sistema de representaciones interdependientes». El verdadero aspecto del *lógos* heleno en periodo clásico es polimorfo y está muy lejos de reducirse a la ficción de un *ágalma* inmaterial de proporciones armoniosas –semejante a los magníficos templos, a las estatuas imponentes de los dioses, a los jóvenes más bellos y mejor educados de la nobleza ateniense– que hizo primar el aspecto visual del llamado «milagro griego».

La voz que la lectura interioriza se hace de nuevo visible y toma cuerpo en la máscara de teatro. Al mismo tiempo, la conciencia se transforma en escena para la reaparición del verbo sagrado. El *daímōn* o la voz interior de Sócrates implica una nueva estrategia religiosa adecuada al espacio democrático, donde reina un gusto por el espectáculo que el filósofo pugna por trasladar al ámbito privado de la conciencia, y con ese propósito se apodera de la inspiración divina que antaño contagiaba a los aedos, discute a los sacerdotes su derecho a interpretar los augurios; pero Atenas no estaba dispuesta a democratizar el rumor sagrado de las hojas del roble que proyectan su sombra sobre las fuentes del mito. La muerte valientemente aceptada de Sócrates forma parte de una suerte de conjura entre la religión y la filosofía que exige la desacralización del viejo arte de las Musas, en favor de la nueva idea del alma individual.

Al separar la razón del ámbito de la sonoridad, el propósito de Platón no es otro que legislar en el ámbito de la conciencia como si fuera dominio público, dando

por hecha la utilidad, para ese fin, de las mismas figuras geométricas que han servido para ordenar la ciudad en torno al ágora y para explicar la regularidad del cosmos. Su enfrentamiento con los sofistas podría ser caracterizado como la lucha entre un modelo visual idealizado de la conciencia y un modelo acústico que incorpora a la argumentación discursiva las técnicas del verso cantado. El *agōn* dialéctico entre el sofista y el filósofo nos permite hablar de «música del *lógos*» al menos en dos sentidos: el sofista la concibe en sentido literal, convencido de que la eufonía forma parte intrínseca de la argumentación; el filósofo la vacía de sentido práctico, la convierte en metáfora, armonía sublimada, accesible tan sólo por medio del intelecto.

El proceder platónico no se reduce a la sublimación del modelo armónico, sino que pasa por un uso selectivo de la educación musical, con vistas a la comprensión de las proporciones que constituyen la vía de acceso del alma hacia las formas superiores. El modelo armónico interviene así en los dos extremos que definen el radio de la esfera cósmica del *Timeo*: la psique individual, situada en su centro, y el Alma del Mundo que la envuelve¹⁰. De hecho, Sócrates y Platón ensalzan la práctica musical más que ninguna otra *tékhnē*, como parte fundamental de la *paideía*. Ahora bien, la utilidad del *mélōs* en la educación de los jóvenes depende por completo de la jerarquización de sus componentes: palabra, armonía y ritmo. La palabra debe regir sobre los otros dos, y en tanto que las distintas armonías despiertan el interés del filósofo por su reconocido influjo ético, el ritmo solo merece un recuerdo difuso, por parte de Sócrates, de las enseñanzas que había recibido de Damón al respecto (v. Platón, *República*, III, 400b-c). Este olvido socrático del ritmo —que algunos autores consideran más bien artificio literario de Platón— representa un nuevo hito en el proceso de separación de las artes de las Musas, tras el abandono

¹⁰ El engranaje del Alma envolvente del Mundo con el alma individual y con la materia corporal, más que voces en armonía, recuerda el mecanismo de un reloj, v. *Timeo*, 34b y 36e: «En cuanto al Alma, habiéndola colocado en el centro del cuerpo del Mundo, [Dios o el Demiurgo] la extendió a través del cuerpo entero, e incluso más allá de él, envolviendo el cuerpo. [...] y haciendo coincidir el medio del cuerpo con el medio del Alma, los puso en armonía».

de la lira por parte de los rapsodas. Es consecuencia de una elección de raigambre pitagórica, pues los sencillos números del ritmo no parecen haber interesado a los primeros teóricos de la armonía.

Tras asumir las consecuencias del paso de la tradición oral a un sistema de representaciones condicionado por diversos *sēmeia*, es preciso profundizar en las razones propias de las prácticas musicales, que cumplieron un papel fundamental en las costumbres y en el pensamiento de los griegos. Además de la escisión entre las artes verbales y musicales, favorecida por la generalización del uso de la escritura, en el terreno específicamente musical se produjo un fenómeno comparable de valoración selectiva o jerarquización entre la armonía y el ritmo: los filósofos destacan la importancia de las proporciones armónicas, al tiempo que relegan a un plano secundario y difuso el papel del ritmo, salvo en lo que concierne a la huella que deja en el metro del verso, que es lugar de la palabra memorable. Las relaciones entre la armonía y el ritmo adquieren un doble significado epistemológico: la tradición musical asume, por un lado, el predominio de la armonía, mientras, por otro, el discurso filosófico la sublima como modelo absoluto. En consecuencia, la restauración del vínculo entre el *mélōs* y el *lógos* debe comenzar por cuestionar la evolución de la teoría armónica y seguir por el estudio de las relaciones entre el metro del verso y el ritmo musical. Este último aspecto es el que menos atención ha recibido hasta la fecha y hacia él conduce nuestra investigación, pero antes es preciso hacerse con datos imprescindibles para situarlo en su contexto, reunir los rastros dispersos de las prácticas y de las teorías musicales más antiguas.

No se conserva teoría propiamente musical elaborada antes de las producciones salidas del Liceo de manos de uno de sus discípulos más notables: Aristóxeno de Tarento. La posteridad sólo favoreció la difusión del tratado incompleto llamado *Elementa harmonica*, preservando apenas un fragmento de los *Elementa rhythmica*, el único intento conocido de los griegos por llevar a cabo una reflexión metódica acerca del ritmo. La aportación de Aristóxeno es una rareza en la escuela aristotélica, donde se asentó la constitución del *lógos* filosófico y se funda-

ron los principios de la ciencia de Occidente. Representa un desvío en la tendencia a subsumir la teoría musical en el conjunto de las artes liberales, regidas por las ciencias del lenguaje y por las matemáticas. Aristóteles desconfiaba de la amanerada teoría de la armonía de las esferas por las mismas razones que le hicieron apartarse de los números pitagóricos y de las formas platónicas en favor de la experiencia. Su concepción de la música no es tan original como sus ideas en otros campos del saber, se limita a reproducir nociones establecidas en la educación de los nobles atenienses, aunque mostrase intención de profundizar en la teorías precedentes acerca del influjo ético del sonido musical. Se ocupó extensamente de todos los aspectos de la ciencia de su tiempo, pero no le dedicó a la música más que un libro algo superficial de la *Política* y unas cuantas reflexiones dispersas, la mayor parte de las cuales fueron recogidas por sus discípulos en los *Problemas*. Sus opiniones en este terreno representan el estadio final del proceso de apartamiento de la música respecto del *lógos* filosófico.

Aristóteles hizo encajar entre la causa eficiente, que en el orden cosmológico es el «primer motor inmóvil» —sustituto del potencial inspirador de las Musas que Sócrates llamaba *theía dýnamis*—, y el *télos* o causa final de todas las acciones —comparable a la forma del Bien supremo sublimada por Platón— el individuo físico comprendido como compuesto de materia y forma sustancial, según el modelo sensible del objeto fabricado. En la argumentación de Sócrates frente al rapsoda, el arte de las Musas desempeñaba el papel de causa primera; en la cosmovisión platónica, la armonía de la psique y la armonía de las esferas metaforizan la experiencia musical, trasladando las proporciones de la octava hacia la perfección geométrica. En la *Metafísica* de Aristóteles, finalmente, las metáforas de sus antecesores se toman al pie de la letra, adquieren dimensión óptica, se encarnan en el objeto cognoscible. Aristóteles pretende clausurar el ámbito lógico que en Sócrates y en Platón quedaba todavía inaugurado o rematado por el mito. El proceso de sustitución de la experiencia poético-musical por el *lógos* filosófico se completa con la pretensión de hacer pasar por verdad eterna los productos más acabados de

la fábula. La única música que preserva el *lógos* de aquí en adelante puede ser llamada «celestial» en el sentido más vulgar de la expresión.

En las lecciones de Aristóxeno, el orden de la melodía armonizada obliga en cambio a pensar la vecindad natural entre la inteligencia y los sentidos. En vez de tomar la armonía por modelo cósmico, político o psíquico, el tarentino escuchó atentamente las condiciones particulares que la naturaleza de las consonancias sugiere a la razón y, en consecuencia, su teoría vino a dar en una concepción muy distinta de la que jerarquiza la oposición entre materia y forma o entre potencia y acto. Desde su perspectiva, el significado de los conceptos heredados de la Academia y del Liceo varía considerablemente: la *dýnamis* de las notas se convierte en valor funcional variable en el seno de un intervalo; el *eĩdos* es la configuración resultante de esas funciones relativas. Forma y función responden a las proporciones naturales de la octava, cuya adecuada comprensión exige la cooperación del oído, de la memoria y del intelecto.

El tratado de armonía de Aristóxeno es el primer ensayo de definición de la forma sonora, fenómeno esencialmente relacional, referido a entidades en movimiento que comportan un modo particular de permanencia, a través de la reiteración de un acto efímero. Las notas y los intervalos no adquieren sentido sino en reciprocidad; el sistema de consonancias de la octava es independiente de la condición material de los instrumentos, de la habilidad del músico y de la recepción del oyente, pero no existe fuera del acto que lo reproduce o de la memoria que retiene sus efectos. La teoría musical hace un uso del razonamiento que reduce la distancia entre esencia y apariencia, entre percepción y representación. La proporción sonora se revela en un proceso de aproximación, a condición de que salgamos en su busca. En cierto sentido, el uso de la música, ya sea por medio de los *órgana* o del intelecto, es siempre productivo en el plano de las ideas.

Esta concepción genera tensiones con respecto a los conceptos que provienen del campo de la visión, como *theoría*, *eĩdos*, *skhēma*, *sēma*, etc. Apunta hacia una reciprocidad «alógica» entre música y lenguaje, basada en las razones propias de la práctica musical, que estable-

ce la conexión entre la gestualidad rítmica, la percepción inmediata, la memoria próxima (el «recordar lo que ha sucedido» en el curso de la ejecución) y la tradición preservada por las palabras y por las técnicas instrumentales. Para Aristóxeno la dimensión gnoseológica del fenómeno musical es más importante que su valor ético. De la adecuada comprensión de la naturaleza de la armonía se deduce que no hay correspondencia exacta entre las razones numéricas —o las proposiciones invariables de la lógica— y las formas musicales que se actualizan en devenir; pero el lenguaje en que se traduce nuestra experiencia del mundo comparte con la percepción musical la certeza de un orden reproducible, cuyas formas alcanzan una exactitud relativa, en el campo sonoro en que todas las cosas se hallan inmersas. Los *Elementa harmonica* incitan a interpretar el *lógos* heleno sin reducirlo a la fábula sublimada en que culmina la filosofía ateniense del periodo clásico.

El metro del verso expresa la certeza latente que el lenguaje comparte con la gestualidad musical. Los *mélea* del cuerpo cooperan con la voz y con el oído en la reproducción de los fenómenos acústicos relevantes, que concitan el asentimiento colectivo. La actividad rítmica compartida es fundamento de la razón; pero, encubierta por el valor regio de la palabra que se convierte en *nómos*, pasa a ser la cara oculta, el inconsciente del discurso. De este modo la palabra olvida, justamente, el procedimiento por el que se torna memorable. Bowra (1962: 61 y ss.) lleva a cabo un análisis riguroso e imaginativo de la manera en que el canto primitivo se ajusta a los requerimientos de la danza. En ella se crea el marco en que evoluciona el verso, que a su vez sirve de molde para la extensión del relato mítico. Su exposición puede ser tomada como hipótesis plausible para formarse una idea de la prehistoria de la música griega. En los coros cretenses, jonios o espartanos de los siglos VIII y VII a. C., las formas del canto se encuentran en un estadio mucho más evolucionado que sus equivalentes en los pueblos que hasta poco preservaron formas de vida primitivas. Su metros habían alcanzado estabilidad integrando aportaciones de distintas naciones, patrones rítmicos diversos, fábulas que formaban un repertorio común de leyendas, un panteón unitario. Los intercam-

bios comerciales en el Egeo, la fundación de colonias y el contacto directo con otras civilizaciones debieron de estimular la capacidad de apreciar valores contrastados. La mentalidad selectiva, representacional y lógica de los griegos fue acrisolada en los coros de muchas ciudades, en las costas orientales y occidentales, en los festivales panhelénos. Pero del sentido de la proporción desarrollado en esas prácticas musicales milenarias apenas queda otra huella que el metro del verso: un testimonio textual, imagen algo alterada del sello del que procede.

La sustitución del ritmo por su expresión en el metro del verso es otra manifestación del movimiento de traslación del centro de gravedad del pensamiento desde el antiguo arte de las Musas —un conjunto de técnicas de producción y de registro de la tradición por medio del gesto y del sonido— hasta el lenguaje considerado como imagen de una realidad invariable, fijada por escrito. El metro del verso es una metáfora que expresa la acción del ritmo. Su predominio responde a la tendencia general de los griegos a realzar lo prioritario, a tomar el verbo por representación exclusiva de la actividad poética. Tiene en su favor la fuerza de los hechos, pues sin los textos conoceríamos poco de la Antigüedad. Cabe, sin embargo, contemplar esa tendencia como una especie de subtexto, cuestionar el proceso por el cual la parte rechazada en la evolución del *lógos* —la música en general, primero, en relación con el lenguaje; y luego el ritmo en relación con la armonía— estructura de manera encubierta el discurso y reaparece como síntoma agrandado, fantasma de cosmovisión totalizadora, obsesión por la medida que el legado grecolatino, la patrística, la escolástica medieval y la filología romántica convertirán en culto retrospectivo a una imagen idealizada de Grecia. Esta interpretación «psicoanalítica» del paso de la tradición oral al dominio de la escritura no agota la complejidad de las relaciones entre las diversas formas de regularidad que se observan en las revoluciones del cielo, en el orden inestable de la ciudad y de la psique, ni la conexión de esos tres órdenes de realidad con el verso, trama de la que emerge la pregunta filosófica. El discurso que pretende expresar los fundamentos del ser reproduce a su vez cierta modalidad de armonía y de ritmo que, aunque

no puedan ser interpretados en sentido estrictamente musical, responden al influjo de la música como en eco.

Por ser materia común del lenguaje y de la música, el sonido restablece la continuidad entre la realidad sensible y la representación ideal. El metro del verso transmite la energía de la actividad rítmica hacia el plano de la significación, pone en juego el potencial de variaciones de la voz y sostiene a lo largo del tiempo la posibilidad de formar estructuras discursivas de periodicidad más amplia. Un cierto nivel de organización sonora es, por tanto, primero con respecto a la *dýnamis* propia de la significación, a la representación de las formas. Acto y potencia se suceden y alternan en sus funciones, no están regidos por una finalidad unidireccional, por el dominio de la forma sobre los sentidos. La actividad rítmica es *enérgeia* o acto en un plano que permite a la *phōnē* alzarse a la posibilidad dinámica de asociarse con la huella de lo visible. Gracias a ello, los conceptos reproducen el influjo de la configuración musical, pero transformado, no como mera imagen analógica de la armonía o del ritmo. Las ideas tienen ritmo en sentido literal, aunque más parecido a un ritmo aditivo expresable como *rubato* que a un ritmo divisivo sujeto a tiempo primario. Responden a una suerte de armonía callada o acuerdo entre muchas voces que se actualiza al pensar. Pensar es escuchar el acorde silencioso de un coro ancestral que termina por expresarse en palabras. En cierto sentido, la voz jamás trasciende los requerimientos de la danza.

En el marco del verso, la fórmula que se vacía de significado al someterse al ritmo funciona como el hueco de una celosía, a través del cual la onda sonora se expande hacia las alturas del *lógos* y la luz del sentido desciende hacia los miembros del cuerpo. La sílaba es un enclave del intercambio entre sonidos y huellas de lo visible, nudo espacio-temporal de la representación. Enlaza la acción del cuerpo y el golpe de voz con la representación interior de cada partícipe en el coro, donde se trama la alternancia de plenitud y vacío de la significación. La sílaba y el metro del verso cumplen una especie de función cuántica: la energía del núcleo asociativo que forman el paso de danza, la voz y el signo pasa a la dimensión pública del coro, de la ciudad, del ámbito pan-

heleno y de la historia. La construcción del poema épico es una extensión del metro —es decir, del enlace entre el paso de danza y el verbo— que compromete a la poesía con el conjunto de las artes y con el gobierno de la ciudad. El salto de la dimensión de la acción a la dimensión de la representación obedece a un sinfín de aproximaciones a la regularidad rítmica en muy diversos planos, al complejo de fuerzas que, al compensar sus acciones y reacciones, sostiene durante un tiempo la relación de cada individuo físico, biológico, psíquico y social con el resto del cosmos¹¹.

La idea no conoce el tiempo primario o divisivo —es decir, el número—, sino por medio de los miembros del cuerpo en interacción con el entorno inmediato. La revelación de este hecho, relegada por la emergencia del discurso regio al plano de lo servil, tardó siglos en abrirse paso. Los *Elementa rhythmica* de Aristóxeno de Tarento, aunque bien conocidos en época alejandrina y capaces de proyectar su influjo sobre la tradición musical árabe-persa, no fueron favorecidos por el interés habitual de los eruditos hasta hace poco más de un siglo, y aún entonces provocaron en los filólogos —sobre todo en los metricistas— una inquietud que no ha terminado de extinguirse por completo. La restauración del pasado musical de los griegos, si no nos limitamos a contemplarlo a través de la lente retrospectiva del *lógos* gramaticalizado, induce a pensar el ritmo como un modelo de abstracción previo al modelo armónico que sobre él se sostiene. Aunque responda a condiciones físicas independientes, la percepción de las consonancias de la octava implica la conciencia interiorizada de la experiencia rítmica, de igual manera que la expresión por medio de *lógoi* de las proporciones de la octava implica la noción de la unidad y de la sucesión de los números naturales.

El *prōtos khronos* o tiempo primario entra en funciones mucho antes de que un alumno disidente del Liceo

¹¹ Gilbert Simondon (1995: 146 y ss.) explica la «condición cuántica» de los procesos de individuación como relación entre diversos «órdenes de tamaño», macrofísico y microfísico. En las pp. 37 y ss. lleva a cabo la crítica del hilemorfismo aristotélico: los conceptos de forma y de materia derivan de una operación técnica y sólo pueden ser aplicados a la naturaleza por analogía o reducción de las diferencias.

lo definiese formalmente. Es un producto de las relaciones entre el gesto reiterado y sus efectos físicos. Requiere ser referido a un plano de organización sobre el cual proyectar su impronta y hacerla perceptible. Aunque expresable por medio de signos –el batir del pie o de la mano, los *sēmeia* gráficos– carece de existencia separada. Representa las interrelaciones entre las tres sustancias que admiten ordenamiento rítmico, los *rhythmidzōmena* de Aristóxeno: el movimiento corporal, la melodía y la palabra. Su unión genera la poesía y da lugar a las condiciones en que se desarrolla el discurso persuasivo.

Si el ideal de la forma trascendente resulta de la sublimación de la armonía, la reflexión acerca del ritmo obliga, en cambio, a pensar en el terreno de la inmanencia, por más que nos elevemos al plano cósmico a través de la conexión del canto con las revoluciones de los astros, con las celebraciones estacionales y con los enlaces matrimoniales que son el germen de la ciudad. Toda representación se comprende, desde el punto de vista rítmico, como participación activa. Gracias a la experiencia latente del tiempo primario, el verso arcaico contiene la noción de un enlace que implica intercambio entre diversos ritmos. Los *lógoi* de la armonía están hecho de frecuencias o ritmos tan rápidos que son percibidos como fenómenos estables. La humilde actividad rítmica pone a nuestro alcance las razones secretas del mundo.

Aunque el ritmo musical apenas fuera tomado en consideración por los pensadores griegos antes de Aristóxeno, los patrones binarios y ternarios que se combinaron en los *mētra* prototípicos, para formar *kōla* o miembros del verso que admiten subdivisiones o interpretaciones rítmicas variables –según el procedimiento conocido como *epiplokē*–, de los cuales es ejemplo privilegiado el *kōlon* de doce tiempos que ocupa la mitad de un hexámetro, conducen al convencimiento de que la experiencia rítmica proporcionó a los griegos, antes incluso que el análisis de la octava y de las proporciones geométricas, un modelo de abstracción. Los prototipos métricos helenos son compatibles con los patrones polirrítmicos que, a partir de la expansión del influjo musical africano, se han convertido en dominio público internacional. Sería vano pretender establecer linajes en el

terreno del ritmo, los metricistas más prudentes –como Gentili o West– insinúan evitar cualquier concepción monogenética. Todo indica más bien que las relaciones del ritmo con la gestualidad funcionan a modo de lo que las etnomatemáticas y algunos estudiosos del verso convienen en llamar «universales cognitivos».

Del modelo armónico sublimado como Alma del Mundo, trasladado al plano de la totalidad por medio de la técnica de la escritura, derivó la idea de un alma individual objetivada como sujeto universal, producto híbrido de la antigua religión védica –de la que procedía la creencia en la reencarnación– y de la *paideía* en la pólis griega, que interiorizó la inscripción de la voz en las «tablillas de la memoria que hay en la mente», según expresión de Esquilo¹². La abstracción latente en la experiencia rítmica conlleva la posibilidad de entender de otro modo «el alma del personaje». No es tarea fácil hacer compatible el concepto del sujeto heroico de la antigua aristocracia guerrera con el sujeto anónimo inmerso en la sociedad de masas contemporánea, ni describir con precisión cómo se actualiza el mito en las tecnologías propias de la era electrónica. Pero quizá dependa de esa tarea –devolver al sujeto de la ciudadanía su participación en lo «divino» o en las fuerzas de la naturaleza– el desvelamiento de la «armonía profunda» a la que se refería Heráclito¹³. Su idea del *lógos* comparado con el fuego, ciertamente, no responde a la música más fácil, que busca contentar o persuadir. En la medida en que lo comunitario, por voluntad de representación llevada al extremo, se ha vuelto desposesión, la percepción siquiera esporádica del fuego del *lógos* –la iluminación acerca de la conexión entre todas las cosas– exige mantenerse en guerra con el mundo.

¹² Esquilo, *Los siete contra Tebas*, 432-434.

¹³ V. Heráclito, Diels-Kranz, 22B54: «La armonía oculta es más fuerte que la aparente». Al final del seminario sobre Heráclito dirigido en colaboración con Fink, en la Universidad de Friburgo, durante el invierno de 1996-1997, Heidegger concluía el debate sobre la relación del hombre con la luz y con el fuego diciendo que éstos «sólo pueden encontrar su lugar en la iluminación», y que hay que entender la iluminación «a partir de lo griego». Por un momento casi se aparta de la metáfora visual, cuando añade que la iluminación o desvelamiento del ser «es el imperioso latido de lo impensado en lo pensado». V. Martín Heidegger y Eugen Fink (1986: 208).

Bibliografía

- ARISTÓTELES (1991), *Poética*, ed. bilingüe Aníbal González, Madrid: Taurus.
- (1994), *Acerca del alma*, ed. Tomás Calvo Martínez, Madrid: Gredos.
- (1998), *Metafísica*, ed. trilingüe Valentín García Yebra, Madrid: Gredos.
- (2005), *Política*, ed. Julián Marías & María Araújo, Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- ARISTÓXENO (2009), *Harmónica. Rítmica*, trad. Francisco Javier Pérez Cartagena, Madrid: Gredos.
- BERGSON, Henri (1985), *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris: P.U.F.
- (1988), *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris: P.U.F.
- (1992), *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris: P.U.F.
- BOWRA, Cecil Maurice (1962), *Primitive Song*, London: Weidenfeld & Nicolson.
- (2013), *Homero*, Madrid: Gredos.
- CALAME, Claude (2001), «Quelques formes chorales chez Aristophane : adresses aux dieux, mimésis dramatique et “performance” musicale», *Chanter les dieux. Musique et religion dans l'Antiquité grecque et romaine*, Rennes: P.U.R.
- CORNFORD, Francis M. (1987), *Principium sapientiae. Los orígenes del pensamiento filosófico griego*, Madrid: Visor.
- DELEUZE, Gilles (1985), *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris: Minuit.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix (1980), *Capitalisme et schizophrénie, II. Mille Plateaux*, Paris: Minuit.
- FRÄNKEL, Hermann (1993), *Poesía y filosofía de la Grecia arcaica*, Madrid: Visor.
- GENTILI, Bruno (1996), *Poesía y público en la Grecia antigua*, Barcelona: Sirmio/Quaderns Crema.
- GUATTARI, Félix (1979), *L'inconscient machinique*, Paris: Recherches.
- HEIDEGGER, Martin & FINK, Eugen (1986), *Heráclito*, ed. Jacobo Muñoz & Salvador Mas, Barcelona: Ariel.
- HERÁCLITO (2004-2005), *Die Fragmente der Vorsokratiker*, ed. Herman Diels & Walther Kranz, Berlin: Weidmannsche Buchhandlung.
- HOMERO (1982), *Odisea*, trad. José Manuel Pabón, Madrid: Gredos.
- (1988), *Himnos homéricos*, ed. Alberto Bernabé Pajares, Madrid: Gredos.
- (1991), *Iliada*, trad. Emilio Crespo Güemes, Madrid: Gredos.
- JAKOBSON, Roman (1963-1973), *Essais de linguistique générale, 1 y 2*, Paris: Minuit.
- KIRK, G. S. (1985), *Los poemas de Homero*, Buenos Aires: Paidós.
- MARROU, Henri-Irénée (1964), *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*, Paris: Seuil.
- NIETZSCHE, Friedrich (1973), *El nacimiento de la tragedia*, ed. Andrés Sánchez Pascual, Madrid: Alianza.
- PARRY, Milman (1987), *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*, ed. Adam Parry, Oxford: Oxford University Press.
- PLATÓN (1990), *Obras completas*, ed. José Antonio Miguez, Madrid: Aguilar.
- SCHOPENHAUER, Arthur (2003), *El mundo como voluntad y representación*, ed. Roberto Rodríguez Aramayo, Madrid: Fondo de Cultura Económica/Círculo de Lectores.
- SIMONDON, Gilbert (1995), *L'individu et sa genèse physico-biologique*, Paris: Jérôme Millon.
- SVENBRO, Jesper (1988), *Phrasikleia: Anthropologie de la lecture en Grèce ancienne*, Paris: La Découverte.
- VERNANT, Jean-Pierre (1996), *Mythe et pensée chez les grecs. Études de psychologie historique*, Paris: La Découverte.
- WEST, M. L. (1982), *Greek Metre*, Oxford: Oxford University Press.
- WHITMAN, Cedric H. (1965), *Homer and the Heroic Tradition*, New York: Norton.



PERSPECTIVAS
PERSPECTIVES
PERSPECTIVES
PROSPETTIVE

arte



España

básicos
arte cátedra



Arte en



www.catedra.com

@Catedra_Ed



El saber y el mar

Xavier Zubiri y Erwin Schrödinger

Clara Janés

Recibido: 22.04.2015 – Aceptado: 20.07.2015

Titre / Title / Titolo

Le savoir et la mer. Xavier Zubiri et Erwin Schrödinger
 Knowledge and the Sea. Xavier Zubiri and Erwin Schrödinger
 La conoscenza ed il mare. Xavier Zubiri ed Erwin Schrödinger

Resumen / Résumé / Abstract / Sommario

Xabier Zubiri estudia filosofía, matemáticas y física en Berlín, siendo alumno de Erwin Schrödinger. Ambos viven en la misma residencia de profesores de la Sociedad Científica «Kaiser Wilhelm», donde, además, se dan reuniones a las que acuden otras personalidades, entre ellas Einstein y Planck. Zubiri y Schrödinger tienen mucho de que hablar y dan largos paseos. Profundizan incansablemente tratando de espacio, tiempo, materia, forma y conocimiento, confluyendo, al fin, en la relación hombre-mundo, temas todos sobre los que se requiere un nuevo planteamiento debido a los recientes descubrimientos de la ciencia. Así se va consolidando entre ambos una amistad fructífera. Una de sus consecuencias será la presencia del austriaco en los cursos de La Magdalena de Santander, su aprendizaje de la lengua española, y su contacto y colaboración con los científicos de la península, como Blas Cabrera o Enrique Moles. Todo ello se refleja en un interesante intercambio epistolar donde se detecta la profundidad, clarividencia y honradez de estos dos humanistas.

Xabier Zubiri étudie la philosophie, les mathématiques et la physique à Berlin, sous la direction d'Erwin Schrödinger. Tous deux vivent dans la même résidence pour professeurs, à la «Kaiser Wilhelm» Scientific Society, où ont lieu des rencontres avec d'autres personnages éminents (tels qu'Einstein et Planck). Zubiri et Schrödinger ont beaucoup en commun et partent souvent faire de longues promenades. Ils ont des conversations profondes sur l'espace, le temps, la matière, la forme, la connaissance et sur la relation de l'homme au monde, des sujets qui doivent être repensés en raison des récentes découvertes scientifiques. Ainsi, se noue une amitié fructueuse entre les deux hommes. Cette amitié explique la présence de Schrödinger aux cours organisés à La Magdalena (Santander), son apprentissage de l'espagnol ainsi que sa collaboration avec des scientifiques ibériques tels que Blas Cabrera et Enrique Moles. Tout cela est d'ailleurs expliqué dans un échange fascinant de lettres, qui démontre bien la profondeur, le sens et l'honnêteté de ces deux intellectuels humanistes.

Xabier Zubiri studies Philosophy, Math and Physics in Berlin as Erwin Schrödinger's student. They both live in the same professors housing facility at the «Kaiser Wilhelm» Scientific Society, where meetings with other relevant personalities (such as Einstein and Planck) are held. Zubiri and Schrödinger have a lot in common and often go for long walks. They hold profound conversations about space, time, matter, form, knowledge and the relationship between man and the world, topics that need to be rethought due to recent scientific developments and discoveries. Thus they develop a fruitful friendship. One of the consequences of said friendship will be the presence of Schrödinger in the courses held at La Magdalena (Santander), his learning of Spanish and his communication and collaboration with Spanish scientists such as Blas Cabrera and Enrique Moles. All this is reflected in a fascinating exchange of letters that show the depth, acumen and honesty of these two humanist intellectuals.

Xabier Zubiri studia filosofia, matematica e fisica a Berlino, come allievo di Erwin Schrödinger. Entrambi vivono nella stessa residenza dei docenti della società scientifica «Kaiser Wilhelm», dove, in aggiunta si celebrano riunioni a cui partecipano altre personalità, fra cui Einstein e Planck. Zubiri e Schrödinger hanno molto di cui parlare e fanno lunghe passeggiate. Riflettono instancabilmente su spazio, tempo, materia, forma e conoscenza, confluyendo, in fine, nella relazione uomo-mondo, tutti temi su cui si richiede un nuovo approccio dovuto alle recenti scoperte della scienza. In questo modo si consolida fra loro un'amicizia proficua, che come conseguenza porterà la presenza dell'austriaco nei corsi di La Magdalena a Santander, il suo apprendimento della lingua spagnola ed il suo contatto e collaborazione con scienziati della penisola, come Blas Cabrera o Enrique Moles. Tutto ciò si riflette in un interessante scambio epistolare dove si rivela la profondità, la chiarezza e l'onestà di questi due umanisti.

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Pensamiento, conocimiento, física cuántica, verdad, incertidumbre, España

Pensée, connaissance, physique quantique, réalité, incertitude, Espagne

Thought, knowledge, quantum physics, truth, uncertainty, Spain

Pensiero, conoscenza, fisica quantistica, verità, incertezza, Spagna

Ya en *Naturaleza, historia y Dios*, Xavier Zubiri –el gran filósofo español del siglo XX–, hablando de «la función intelectual», afirmaba que sólo la ciencia moderna le parecía equivalente en grandeza a los tres importantes legados recibidos por el hombre europeo: la metafísica griega, el derecho romano y la religión de Israel.

Tentaciones de exactitud

Negando el idealismo de Fichte a Hegel, al hacer hincapié en que saber no es sólo alcanzar la «verdad» de la «realidad», sino la «realidad» de la «verdad», Zubiri definió el hombre como ser en proceso cuyo fin es realizarse a sí mismo –al fondo, un eco del *werde, der du bist* (llega a ser el que eres) de Fichte (en esto sí coincidían) y de «el hombre es el *animal aún no fijado*» de Nietzsche-. Pero respecto al «saber», los pasos que señalaba –discernir, definir y demostrar–, sirven, de hecho, para el avance tanto en el terreno de la filosofía como en el de la ciencia. La aspiración a aproximarse a esta última, y concretamente a la matemática, por parte de la filosofía, estaba ya en el ambiente, y un intelecto tan poderoso como el de Zubiri no podía evitar sentirse llamado al acercamiento. Así, desde muy pronto, este filósofo, nacido en San Sebastián en 1898, se lanzó además al terreno de las matemáticas y la física y, después de seguir en Friburgo dos cursos (1928-30), con Heidegger y Husserl, pasó, en 1930-31, a la universidad de Berlín, que destacaba porque en ella florecían todas las artes y las ciencias. Con uno de los que fueron sus maestros, Erwin Schrödinger, entabló una importante relación intelectual.

Carmen Castro, esposa de Zubiri, en la biografía de éste, relata:

En la famosa Sociedad Científica «Kaiser Wilhelm» había casi más Premios Nobel consagrados que personas. Y X[avier] vivía en la Residencia para Profesores de aquella Sociedad, a la que todos acudían por razones muy variadas: «Harnack Haus» estaba habitada por el saber, y expandía amistad entre sus habitantes y visitantes. De todo ello, sacó X[avier] saberes y amistades. Einstein, Schrödinger, Planck, y muchos más hombres de ciencia fueron su entorno durante muchas horas semanales. Muy gran fruto dieron para él aquellas reuniones y conferencias donde

los sabios exponían sus trabajos, y a las que era siempre un asistente bien recibido. Estudiaba Física Teórica con Planck y Schrödinger. Y cosa que X[avier] tenía por tan magnífica como insólita fue el que Einstein le llevase a su casa –a su estudio– en más de una ocasión, y sobre su encerado le aclarase cuanto le quiso preguntar (Castro, 1992: 89).

De esta estancia en Berlín, otros biógrafos de Zubiri, Corominas y Albert, destacan:

Siente la necesidad de repensar el tiempo, el espacio, la materia, la sustancia o la causalidad. ¿Hasta qué punto la filosofía de Heidegger es el ámbito adecuado para replantear filosóficamente estas nociones básicas? La revolución física disuelve el sistema rígido de conceptos de la física clásica (...) (Corominas & Albert, 2006: 223).

Cuando Zubiri llega a Berlín (septiembre de 1930), añaden los biógrafos:

La degradación social y política todavía no ha conseguido apagar la efervescencia académica. Cada semana hay coloquios entre colegas: Einstein, Planck, Heisenberg. Planck se retiró de la universidad en 1927, siendo nombrado director del Instituto de Física y Química. Su sucesor en la cátedra es Erwin Schrödinger. (*id.*: 226)

Nada de esto cae en saco roto. Zubiri, que no cesa en sus deseos de aprender y va incorporando sus conocimientos de matemáticas y física a la filosofía, e incluso escribe sobre estos temas, hablará luego de ellos para sus alumnos. Así, en 1934, en la Universidad Internacional de Verano de Santander, imparte dos cursos, uno sobre «Nuestra visión del pasado» y otro sobre «La nueva física y la filosofía». Ese mismo año publica un breve tratado en el nº 10 de la Revista *Cruz y Raya* con el título «La Nueva Física – (Un problema de filosofía)».

El rostro de Schrödinger

El trabajo aparecido en *Cruz y Raya* empieza directamente así:

El premio Nobel de 1932 y 1933 ha sido otorgado a tres físicos europeos: Heisenberg, Schrödinger, Dirac, que han creado la nueva mecánica del átomo. La sospecha de que esta mención

honorífica significa, más que el mero premio a una labor de especialista, la consagración de una nueva etapa en la historia del saber físico, ha atraído sobre esos hombres la atención del gran público (Zubiri, 1934: 1).

El nombre de Schrödinger aparece, pues, desde el primer momento en dicho texto. Zubiri continua luego extendiéndose algo sobre Heisenberg, que «estudiante aún, o poco menos, en Gottingen, había dado una primera solución a uno de los más agobiantes problemas de la Física y abierto, con ello, una nueva era en esta ciencia» (Zubiri, *id.*: 1) y después continúa:

Schrödinger, aunque más entrado en años, es un hombre juvenil, más joven aún de alma que de cuerpo. No en vano ha nacido en Viena y lleva, por añadidura, el sello inconfundible de los que vivieron el movimiento de juventud (la Jugendbewegung), congregados, llenos de fe y entusiasmo, en torno al lema: Camaradería: ¡Abajo las convenciones! Cuando lo conocí, en 1930, hacía tres años que había venido a la Universidad de Berlín, desde la Escuela Politécnica de Zurich, para suceder a Max Planck en la cátedra de Física teórica. Comenzó sus lecciones con una frase de San Agustín: «Hay una antigua y una nueva teoría de los Quanta. Y de ellas puede decirse lo que San Agustín de la Biblia: *Novum Testamentum in Vetere latet; Vetus in Novo patet.* (El Nuevo Testamento está latente en el Antiguo; el Antiguo está patente en el Nuevo)». Un comienzo desconcertante para aquel auditorio, habituado al positivismo del pasado siglo, que nos ha servido, a última hora, una ciencia sin espíritu ninguno y, por tanto, sin espíritu científico. En 1926, docente aún en Zurich, tuvo la idea de dar fórmula matemática más precisa a una hipótesis de otro joven físico francés, Louis de Broglie, laureado también con el premio Nobel. Desde entonces, la ecuación de Schrödinger es, hasta hoy, el instrumento matemático más poderoso para penetrar en los secretos del átomo (*id.*: 2).

Así presenta el filósofo al que –nos confirma en *Espacio, Tiempo, Materia*– fue su profesor de física. Los biógrafos de Zubiri, por su parte, añaden algo más de salsa a los hechos y amplían el panorama que encontró el español al llegar a Berlín:

Hace años que periodistas, filósofos, artistas y escritores discuten en los cafés los descubrimientos científicos más recientes: el inconsciente, las partículas elementales, la Gestalt, la entropía. Pensadores como Brentano, Ehrenfels, Schnitzler, Hofmannstahl, y científicos como Freud, han sembrado

así el espíritu revolucionario en todos los órdenes. La clase de Schrödinger prosigue, con una pintoresca mezcla de las nociones más abstrusas con los chistes más hilarantes. «¿Cuál es la diferencia entre un perro muerto en medio de la calle y un profesor de física muerto también en plena calzada?» pregunta muy serio. Todo el mundo se ríe a carcajadas ya antes de saber el final. «La diferencia es que delante del perro hay marcas del frenazo del coche que lo atropelló y delante del profesor no.» Schrödinger con sus lentes redondos y su abundante cabellera peinada hacia atrás, parece reírse de las fórmulas de física. A Zubiri no le es difícil entablar amistad con él. Cuando el tiempo lo permite y Schrödinger no está ocupado pintando un cuadro o con alguna de sus amantes, los paseos se prolongan por el parque de la residencia (Corominas & Albert, *id.*: 227).

Indudablemente los biógrafos de Zubiri están «novelando» lo que relatan y no dudan en interpretar hasta los pensamientos de los personajes. Así por ejemplo, dejan surgir este comentario: «Xavier está asombrado con la sorprendente mezcla en Erwin de carácter jovial, una inteligencia fuera de lo común y un catolicismo acendrado. Poco a poco se va anudando una profunda amistad entre ambos que se prolongará más allá de Berlín» (Corominas & Albert, *id.*: 228).

Los paseos y el mar

Xavier Zubiri y Erwin Schrödinger tienen, desde luego, mucho de que hablar. Ambos buscan un modo de replantear los grandes temas, hecho en el que influyen sin lugar a dudas los descubrimientos científicos de lo que lleva el siglo; ambos buscan también nuevos cauces expresivos, nuevos matices. Si el descubrimiento de los cuanta por Max Planck había cambiado todas las perspectivas, no obligaban menos a profundizar en detalles las palabras de Einstein en su discurso de recepción del Premio Nobel: «En tanto las matemáticas se refieren a la realidad, no son exactas, y en tanto son exactas, no se refieren a la realidad» (en Moore, 1998: 373). Schrödinger y Zubiri son capaces de sopesar al milígramo ambos elementos: ciencia y realidad. Prueba de ello son sus obras. Así, por parte del filósofo, el opúsculo mencionado: «La Nueva Física – (Un problema de filosofía)», donde paso por paso da cuenta de las aportaciones de Einstein, Hei-

senberg, Schrödinger, Dirac, De Broglie o Niels Bohr y, por supuesto, las enlaza con las de sus predecesores: Galileo, Newton, Hamilton...

El estilo empleado por Zubiri en este riguroso texto transmite la certeza de su conocimiento y la gran erudición que posee respecto a dichos temas, así como su capacidad de síntesis. Vemos cómo hablar del método ondulatorio le lleva a interpretar certeramente el paso dado por su compañero peripatético:

El método *ondulatorio* de Hamilton conduce a las mismas conclusiones que el puntual de Newton: da lo mismo interpretar la superficie en cuestión como el lugar geométrico de los puntos que obedecen a la mecánica de Newton que interpretar el movimiento de cada punto como la trayectoria a lo largo de la cual se desplazan los puntos de la superficie. Esto, que para Hamilton no pasó de ser un artificio matemático, adquiere en Schrödinger un perfecto sentido físico: la equivalencia entre la mecánica corpuscular y la ondulatoria, y, con ella, la unidad de la física (Zubiri, *id.*: 8).

Y más adelante amplía el tema:

Heisenberg, partiendo de la discontinuidad, reduce la cuestión a un problema de aritmética no-conmutativa. Schrödinger, partiendo de la continuidad, reduce el problema de la cuantificación al de la investigación de las ondas propias del átomo. Sin embargo, y esto es esencial, la contraposición es más aparente que real. Schrödinger demostró que de su ecuación se obtienen las relaciones aritméticas de Heisenberg, y, recíprocamente, con la aritmética de Heisenberg puede llegarse a obtener la misma ecuación de Schrödinger. En realidad, ambas juntas constituyen una sola mecánica: la mecánica del átomo. (Zubiri, *id.*: 8)

Sin duda esos paseos del filósofo y el físico por el parque de la residencia de Berlín, donde ambos vivían, contribuyeron no sólo a afianzar la amistad sino a ampliar los puntos de vista. Por ora parte podían propiciar conocimientos puntuales que permitieran luego escribir al español:

Recientemente, Schrödinger, continuando los trabajos de varios físicos y matemáticos —sobre todo de Tetrode—, ha intentado estudiar, desde el punto de vista de la relatividad general, el movimiento de un electrón, definido por la teoría de Dirac, en un campo de gravitación (...) Einstein, por su parte, acaba de

dedicar a este asunto una importante Memoria presentada a la Academia de Amsterdam hace unas semanas (Zubiri, *id.*: 12).

No deja de llamar la atención, que siendo filósofo, y, desde 1927 catedrático en la Universidad Central de Madrid, Zubiri no se limitara a su terreno sino que hablara de estas cuestiones en La Magdalena de Santander donde impartían cursos distintos hombres de ciencia. El panorama de la Magdalena era, en verdad, muy abarcador. En un artículo escrito con motivo de la muerte de Emilio Gómez Orbaneja, aparecido en el ABC el 15 de agosto de 1996, Julián Marías recuerda a las personas que conoció allí aquel verano de 1934, cuando él contaba veinte años:

Había sido rector de la Universidad don Ramón Menéndez Pidal, pero entonces lo era el gran físico Blas Cabrera; el que de hecho la regía era el secretario general, Pedro Salinas, con sus dos «adjuntos», Emilio Gómez Orbaneja y José Antonio Rubio Sacristán. Allí conocí a don Miguel de Unamuno, a Gerardo Diego, a Dámaso Alonso, a Jorge Guillén, a Lorenzo Luzuriaga, a Olga y Gisela Bauer, a Huizinga, a Maritain, a Schrödinger, a Wolfgang Köhler, a tantos otros. Allí estaba el que había sido ministro de la República y ya no lo era, don Fernando de los Ríos, rodeado de la estimación y el respeto de todos, exponente de refinamiento y simpatía.

Parece que no vio a Lorca, el cual, en cambio, como el año anterior, participó en los cursos como poeta. Marías menciona también a otros allí presentes pero con los que ya tenía relación: Ortega, Morente, Zubiri y Gaos, y deja claro el talante de la institución: «Las diferencias eran muchas, y no eran negadas, porque imperaban las dos condiciones: la libertad y el respeto. Cada uno tenía derecho a ser quien era —más aún, el deber de serlo—, y eso era aceptado por los demás». Así mismo nos descubre el marco en que los hechos se desarrollaban: «Lo que merece recordarse es que todavía en ese momento España estaba en concordia, a pesar de los esfuerzos por romperla de algunos, que aún no lo habían logrado».

Para Zubiri ese verano de 1934 tuvo un significado muy especial. Habiendo ingresado en el seminario de Madrid con 19 años, y recibido las órdenes de sacerdocio cuatro años después, fue en la Magdalena, donde

anunció que se le había concedido la secularización. Por otra parte se hallaba junto al mar. «El saber y el mar creo que son las realidades que más le han impresionado a X[avier] durante toda su vida», escribió Carmen Castro (Castro, 1992: 90). Los paseos con Schrödinger, cuyo curso en Santander él había propiciado, eran, pues, ahora paseos junto al mar.

Entre el abanico de personalidades que cita Marías en su artículo, del mundo científico no figuran Hans G. Grimm ni M. Fréchet, ni los españoles Julio Palacios, Odón de Buen, Enrique Moles o Esteban Terradas, que sí estuvieron ese verano en la Magdalena. Menciona, sin embargo, a uno de los escritores hispanos más admirado por Erwin Schrödinger: Miguel de Unamuno. Y son una vez más los biógrafos de Zubiri¹ los que dan la pincelada de color a la estampa, al hablar de su presencia:

Dn. Miguel de Unamuno, que se acaba de jubilar, merodea por conferencias y cursos sin comprometerse a asistir a ninguna. Despierta de madrugada y trabaja unas horas escribiendo en la cama. Al margen del programa académico de la universidad, Unamuno ofrece en una Aula Magna desbordada un cursillo sobre «Don Juan y el donjuanismo» (...) Algunos días, excepcionalmente, se le ve entrar en un aula y escuchar una lección: se trata de las conferencias de Zubiri que le intrigan (Corominas & Albert, *id.*: 307).

Lo cierto es que durante aquellos días de Santander, Unamuno –como prueba su *Cuaderno de la Magdalena* (1934: 14)–, se ve asaltado por ideas que plasma en poemas:

Agavillar cada día ilusiones
con el metro
y hacer así de éste el cetro
del reino de la ufanía.

Bailar nuestro sueño al borde
del abismo en la esperanza
de que ha de ser contradanza
con la del Señor acorde.

¹ Y remiten a un artículo de E.Gómez Orbaneja, «En Santander: años 1933-1934, Aquella universidad de Zubiri», Madrid, 3 de diciembre de 1978, recorte de prensa que se halla en la Fundación Xavier Zubiri sin que conste en qué diario apareció.

Pero Don Miguel andaba pensando también en otras cosas. Contemplaba la costa desde la atalaya que era la Magdalena y veía hechos históricos relacionados con ella.

En estas costas arribó por primera vez a pisar tierra española Carlos de Gante, el primer Habsburgo (...) ¿Qué le dirían las olas de este golfo oceánico cuando venía de su Flandes –y con su cortejo de flamencos– a esta rocosa España? (...) La mar sin una arruga sobre su frente azul, la mar serena. No siempre.

No siempre, no; que tiene sus galernas. Aquí ha quedado el recuerdo de una, el sábado de gloria de 1876, cuando arrugó y más que arrugó la mar su ceño, se encrespó, se enfureció, y arrancó vidas a pobres trabajadores de la mar, pescadores de altura. Queda vivo el recuerdo, y queda un hermoso canto de Marcelino Menéndez y Pelayo, que fue un poeta. Hasta en la erudición. La mar tiene sus galernas y pierde la serenidad. Como las tiene el pueblo. Y esto hubo de sentirlo Ena –luego Victoria– cuando un día oyó el rumor del oleaje del pueblo en revuelta (...) aquella bomba de la calle Mayor de Madrid. Era para vivir en espíritu, ausente de toda patria terrenal (Unamuno, *id.*: 26, 27).

Parece que Erwin Schrödinger y Unamuno no se conocieron en la Magdalena. El hijo de Blas Cabrera, Nicolás, sitúa el encuentro un año después, en el momento de gran entusiasmo del físico por España, cuando coge el coche y con su mujer realiza por la península un viaje de 8000 km, formando un ocho cuyo centro es Madrid, ciudad en la cual, invitado por Dn. Blas, da varias conferencias en el Instituto Nacional de Física y Química, y en la Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales. Nicolás Cabrera recuerda (1978: 59-73) que un día de 1935, mientras él se hallaba en el laboratorio de su padre y éste hablaba con Schrödinger y su esposa, apareció por sorpresa Unamuno, sabiendo que el físico estaba allí, sin duda movido por la curiosidad. La admiración y respeto que se reflejó al verlo en el rostro de Schrödinger era enorme y contrastaba con la expresión de Unamuno, que permanecía distante. Probablemente era ésta su actitud por entonces, la misma que había manifestado durante su estancia en la Magdalena, donde, a pesar de todo, la atmósfera especial que allí se vivía le había impulsado a escribir el siguiente poema:



Erwin Schrödinger

Dios el mundo improvisó
y así le ha salido ello...
la ciencia luego su sello
le puso y san se acabó (Unamuno, *id.*: 18).

Fuera como fuera, aunque Erwin Schrödinger y Unamuno no se conocieran en la Magdalena, lo que es seguro es que hablaron, pues, en un momento dado, el físico cita unas palabras de aquél, recordadas de una conversación: «Si un hombre nunca se contradice, será porque nunca dice nada». (Schrödinger, 2011, 117) El diálogo tuvo, pues, lugar en 1935, año en que Schrödinger no sólo dio en español sus conferencias sino que escribió en dicha lengua, invitado por Enrique Moles, un artículo titulado: «¿Son lineales las verdaderas ecuaciones del campo electromagnético?», que apareció en los *Anales de la Sociedad Española de Física y Química* (nº 33, 1935)².

² De todo esto, las conferencias de Schrödinger en Santander y en Madrid, y su relación con los físicos españoles, hablé con detalle en el artículo anterior «Humanismo y ciencia» dedicado a Schrödinger y Ortega y Gasset, aparecido en la *Revista de Occidente*, mayo de 2014.

El saber

Dios el mundo improvisó (...)
la ciencia luego...

Muy tajante se nos antoja la copla de Dn. Miguel. La visión de Zubiri sobre la cuestión era mucho más compleja. Así en el mencionado opúsculo sobre la física, iniciaba el sexto apartado, diciendo:

Por esto es absolutamente prematuro querer filosofar demasiado públicamente sobre estos problemas, que colocan a la física, casi a diario, en una nueva situación dramática. No se resuelve una dificultad más que a costa de abrir horizontes de insospechadas dificultades que afectan a la raíz misma de la ciencia. La vertiginosa carrera de descubrimientos pudiera hacer que cualquier *filosofía de las ciencias* al uso llegara a ser rápidamente un montón de pueriles antiguallas. (...) No es tan sólo que la llamada *crisis de la intuición* (que mejor sería llamar *crisis de la imaginación*) nos haya alejado de lo que pareció ser la física hasta el año 19 aproximadamente. Aparte voces aisladas, y desde luego casi totalmente desoídas (Duhem, sobre todo; pero también Mach y Poincaré), los físicos creyeron, con unánime firmeza, que el conocimiento físico era eso: *representarnos* las cosas y, por tanto, imaginar modelos cuya estructura matemática condujera a resultados coincidentes con la experiencia: *ondas y edificios* moleculares y atómicos (Zubiri, 1934: 14).

Matemáticas y realidad, matemáticas y ciencia, matemáticas y filosofía... Más adelante, Zubiri afirma: «La reforma que ésta [la ciencia] introduce da un paso más allá: una reforma que afecta al sentido mismo de la matemática como *organon* del saber físico» (*id.*: 14). Ya desde Kant parece inexorable el intento de aproximar el saber filosófico a las matemáticas —pues se basan en una construcción de conceptos—. Hegel, al explicar la *Fenomenología del espíritu*, había expresado su deseo de lograr que la filosofía se acercara a la forma de ciencia, que se liberara de su nombre «amor al saber» para convertirse en «saber efectivo». Zubiri, siguiendo por la vía de acercarse al número, entra luego, en el texto mencionado, en explicaciones tan técnicas que agradecemos la inesperada frase con la que zanja el problema: «Brower dice: La matemática no es un saber, sino un hacer» (*id.*: 17). Del mismo modo, tras plantearse el problema físico como ha hecho con el

matemático, llega a afirmar: «¿Qué género de *solución* es la que de él alcanza la nueva física?» para concluir con estas significativas y lúcidas palabras: «En la física clásica el electrón *está* en un lugar que tal vez yo no lo vea, pero que lo *pienso* necesariamente existe. Para la nueva física el electrón *está donde puede ser encontrado*» (*ibid.*).

Una página después, expone el motivo que le ha impulsado a escribir el texto:

El sentido del concepto físico es ser en sí mismo una experiencia virtual. Recíprocamente, la experiencia tiene en sí una estructura conceptual. La experiencia es la actualidad del concepto. Pero esto ya no es cuestión de lógica sino de ontología (...). Por esto, y en este preciso sentido, llamo a la nueva física «un problema de filosofía (*id.*: 18).

Y he aquí lo que hace que todos estos cambios vayan agudizando las investigaciones: si se trata de magnitudes atómicas, hay que remitirse al principio de indeterminación, y una palabra tal parece opuesta al conocimiento científico —y Zubiri emplea siempre la traducción exacta de la utilizada por Heisenberg, «*unbestimmtheit*», que no tardó en ser interpretada como «*incertidumbre*»—.

Sucede que, según los presupuestos de Heisenberg, lo que se deduce es que no se puede conocer siquiera el estado inicial de un electrón. En tal caso —dice Zubiri—, «el principio de indeterminación no sería necesariamente una renuncia a la idea de causa, sino una renuncia a la antigua idea de la causalidad física, es decir, a la idea que de la causalidad se había formado la física clásica (...). No se trata de una afirmación sobre las cosas en general, sino sobre las cosas en tanto que objeto de la física. Y precisamente por esto, porque es física pura, denuncia en toda la física anterior una mezcla de lo que es física y de lo que no lo es» (*Zubiri, id.*: 19).

Basta con esto para saber adónde quiere llegar Zubiri. Sin duda a la pregunta esencial: «¿qué es la realidad?». Girando en torno a ella, no dejará de insistir en que «la física de los *quanta* da el paso decisivo. También en ella la Naturaleza es mensurabilidad real. Bien; pero *aquí* real no significa simplemente cósmico, como en Einstein, sino *observable* efectivamente. Medida no significa solamente *existencia de una relación*, sino *yo puedo "hacer"*,



Xavier Zubiri

una medición. Naturaleza = Mensurabilidad real = Medición de observables» (*Zubiri, id.*: 25).

Estas cuestiones no eran tan nuevas en filosofía. Aunque envueltas en una nebulosa, estaban latentes entre los pensadores. Se diría que a su modo, un Fichte o un Hegel habían presentado el principio de Heisenberg. Y Zubiri, con clarividencia, insiste: «En la crisis que a la nueva física se plantea, cualquiera que sea su solución, no se trata de un problema interno a la física ni de un problema de lógica o teoría del conocimiento físico: se trata, en última instancia, de un problema de ontología de la Naturaleza» (*id.*: 27).

La materia

Y seguían los paseos a orillas del mar Cantábrico. El vienes y el español, a la par que hablaban, contemplaban las olas, ya encrespadas, ya suaves, y sus formas expresivas se aproximaban a unas o a otras. La de Zubiri sería más o menos inquieta, ya que se originaba, en cierto modo,

en las ideas de Husserl, cuya fenomenología trataba de las agitadas significaciones («A X[avier] se le había abierto ya en Lovaina ‘el libre espacio del filosofar’. En X[avier] la fenomenología estaba realizando esa buena obra» (Castro, 1992: 89). La forma expresiva de Schrödinger sería más lenta y moldeada, sin ángulos ni crestas abruptas, tal vez por ser su materia inasible, lo que llevaba consigo una visión en lontananza llena de humor. De todos modos, lo que a ambos les preocupaba era el saber, el sentido del hombre y del mundo, y lo que el mundo significaba: espacio, tiempo, materia, forma...; todo aquello cuyo conocimiento había revolucionado la nueva física. ¿Qué era la materia?

En el libro póstumo de Zubiri ya mencionado, *Espacio, Tiempo, Materia*, leemos:

...si quieres conceptuar con algún rigor lo que es la materia, habremos de apoyarnos en que la materia es la esencia física constitutiva de las realidades materiales (...) De esta consideración de la materia como principio, podemos ascender al concepto de la unidad formal de la materia como esencia. Sólo entonces podemos abordar el grave problema metafísico de la materia como momento de la realidad (Zubiri, 2008: 348-49).

A este apartado sobre la materia, especialmente interesante pues la pone en relación con el dinamismo, añade un apéndice: «El ser vivo», que incluye una aproximación biológica y un estudio de la articulación del viviente con las cosas (no olvidemos que el austriaco escribió una obra de gran trascendencia para el estudio del ADN: *¿Qué es la vida?*).

¿Y para Schrödinger? En *Mente y materia* (1958), trata ante todo del conocimiento y de cómo se produce. El tema de la materia aparece, de hecho, en toda su obra, así en *Ciencia y humanismo*, publicado en 1951. Un año después, en 1952, dio Schrödinger en Suiza una conferencia³, donde tras apenas unos minutos de prolegómenos y exponer que el tema le ha sido propuesto, en francés: *L'image actuelle de la matière*, por un comité y él lo ha aceptado con gusto, habla de cómo los sucesivos descubrimientos impiden tener actualmente una certeza absoluta de nada y dice, refiriéndose al concepto de «materia»:

Sólo los optimistas entre nosotros (entre los que me cuento) esperan una extravagancia filosófica, un paso desesperado frente a una gran crisis. Esperamos que la inestabilidad del concepto y el significado solo signifique un proceso de transformación, que al fin lleve hacia algo mejor que la conocida multitud de fórmulas que hoy rodea rígidamente nuestro objeto. Para mí, pero también para ustedes, respetable público, es absolutamente fatal que la imagen de la materia que debo construir ante ustedes todavía no exista, excepto fragmentos de un valor de veracidad más o menos parcial. Esto tiene como consecuencia que respecto a un relato de este tipo sea inevitable, en un momento posterior, contradecir lo anteriormente dicho. Algo así como Cervantes, en una ocasión, hace que Sancho Panza pierda a su querido burrito, a cuyos lomos cabalga, pero unos capítulos después el autor lo ha olvidado y el buen animal vuelve a estar ahí⁴.

En dicha conferencia, procede a continuación a explicar las teorías de física sobre el átomo y las partículas, empezando por Max Planck, siguiendo con Heisenberg, Dirac, De Broglie...; la identidad de masa y energía aportada por Einstein, la teoría estadística de Boltzman, el concepto de complementariedad de Niels Bohr, los intentos de alcanzar una teoría de campo unificado..., para, después de más de una hora de brillante exposición, acabar diciendo: «Pregúnteme ustedes para terminar: “Bien, pues ¿qué son realmente estos corpúsculos, estos átomos y moléculas?” En realidad tendría que reconocer honradamente: de ello sé tan poco como de dónde salió el segundo burro de Sancho Panza».

La forma

Pero volvamos por un momento a aquellas conversaciones de Santander de estos dos hombres tan cultos que ambos hablaban latín y griego y uno, Zubiri, dos años después, hallándose en Roma y movido por lo que le ofrecía la Biblioteca Vaticana —según Carmen Castro siguiendo el consejo de un antiquísimo libro egipcio que dice: «Métete en un libro como te metes en el mar» (Castro, 1992: 96)— se lanzaría a estudiar idiomas mediorientales (sumerio, acadio, hitita, iranio, arameo), y el

⁴La traducción de los fragmentos de esta conferencia así como de las cartas de Schrödinger a Zubiri es de Alfonsina Janés. Agradezco el acceso a estas últimas a la Fundación Zubiri.

³Editada en un CD con el título: *Was ist Materie*.

otro –dominando, a parte de los clásicos, francés, inglés e italiano–, se ha entregado ya, en aquel momento, al aprendizaje del español. Fijémonos ahora en otra cuestión candente para ambos: la forma –y casi podríamos delimitar un aspecto: la forma expresiva–. En el caso de Zubiri basta leer sus obras *Sobre la esencia*, *La inteligencia sentiente* o *Espacio, Tiempo, Materia*, para saber en qué punto tan alto la colocaba, considerando que a través de ella se construye el edificio, por lo que cada palabra y cada frase son un peldaño que conduce a su verdad, y son también, por tanto, un medio de conocimiento. Para Erwin Schrödinger se trataba igualmente de una verdad. Y es imposible no recordar el ejemplo que da en su obra *Ciencia y humanismo* –donde olvidando su famoso gato nos vuelve a situar cara a un perro–, en el apartado «Forma –no sustancia– el concepto fundamental».

Está tratando de la no individualización de las partículas y dice:

Finalmente, podemos observar que cualquier objeto palpable de nuestro entorno está compuesto de moléculas, formadas por átomos que a su vez están compuestos de partículas finales... y, si éstas carecen de individualidad, ¿cómo, por ejemplo, adquiere individualidad mi reloj de pulsera? ¿Dónde está el límite? ¿Cómo se establece la individualidad de los objetos compuestos por no-individualidades? Conviene considerar con lupa esta cuestión, porque nos dará la clave de lo que realmente es una partícula o un átomo, de lo que tiene de permanente a pesar de su falta de individualidad. En mi escritorio tengo un pisapapeles de hierro, una estatuilla de un gran danés echado, con las patas cruzadas. Conozco esta figura hace muchos años porque la veía en el escritorio de mi padre cuando era pequeño y no alcanzaba a la mesa. Muchos años después, a la muerte de mi padre, me quedé con la estatuilla porque me gustaba, y la utilizo. Me ha acompañado a muchos lugares y se quedó en Graz cuando, en 1938, tuve que marcharme a toda prisa. Pero un amigo que conocía mi querencia, la recogió y la guardó, y hace tres años, cuando mi mujer hizo un viaje a Austria, me la trajo, y aquí está otra vez en mi escritorio. Estoy convencido de que es el mismo perro, el que vi por primera vez hace más de cincuenta años en el escritorio de mi padre. Pero ¿por qué estoy seguro de ello? Es claramente la forma o la hechura (en alemán Gestalt) la que determina su identidad sin lugar a dudas, no el contenido material. Si el material hubiera sido fundido para darle forma de hombre, la identidad habría sido mucho más difícil de determinar (Schrödinger, 1998: 29-30).

De todo eso se trataba: de forma, y de materia, espacio y tiempo: de realidad... Muchos eran los temas que interesaban tanto a Zubiri como a Schrödinger, así la relación de los sentidos y el conocimiento (el primero insiste en la «aprehensión sentiente de lo real», y el segundo en que: «todo nuestro conocimiento sobre el mundo que nos rodea (...) descansa enteramente en las percepciones sensoriales inmediatas» (Schrödinger, 1990: 83) o, por mencionar un mínimo de interrogantes, el que concierne a la libertad y el condicionamiento de dicha libertad, y hasta el que envuelve la cuestión de la fe... Y aunque indudablemente eran personas muy distintas, uno intuye que entre ellos se producía una suerte de inmediatez comunicativa. La verdad es que tenemos pruebas que nos permiten creerlo: las cartas.

Fue Zubiri quien hizo la traducción de las conferencias que Schrödinger dictó en la Magdalena, publicadas luego con el título *La nueva mecánica ondulatoria*, y esto dio pie a un interesante intercambio epistolar. De las cartas de Schrödinger, datadas en el año 35, hay dos escritas en castellano. Las otras dos lo están en alemán y dejan ver lo importante que era también para él esa cuestión de la forma expresiva ya que permite el intercambio –¡y qué intercambio privilegiado el de ellos dos!–. Transcribo enteras las últimas, en traducción de Alfonsina Janés, a modo de conclusión:

5 de agosto de 1934

Querido colega, Sr. Zubiri:

He recibido el manuscrito y le agradezco mucho el gran trabajo que se ha tomado usted con esta cuestión. Tener un traductor como usted en el que uno puede confiar ciegamente, por que domina del todo la materia, es una suerte muy poco habitual, y yo se valorarla.

Ya he empezado a estudiar [el español] y creo que irá bien –sólo hay una pequeña dificultad concretamente los acentos. Usted me ha propuesto acentuar todas y cada una de las palabras y esto yo lo había rechazado, había pedido colocar los acentos simplemente de acuerdo con las normas de la ortografía española que domino suficientemente, a fin de que entonces, al menos en lo esencial, pueda acentuar correctamente. Pero en el manuscrito que usted me ha enviado falta incluso la mitad (o más) de los acentos prescritos. Ejemplos:

átomos, moléculas, aritmética, así, serán, fué, órbitas, hidrógeno, suministró, equivalía, teoría, había, fenómenos, ...

Esto significa: más o menos en la mitad de los casos consta el acento, en la mitad de los casos falta. Me temo que como mi conocimiento del español es todavía bastante precario, necesitaré tener un M.S. que esté totalmente corregido por lo que se refiere a los acentos. De tal manera que pueda fiarme de él. De lo contrario, será un tartamudeo insoportable, puesto que no puedo dirigir la atención al tema y a la construcción y a la exposición correcta, si tengo que pasar todo el rato pensando que la palabra «órbitas» realmente se acentúa «órbitas» (como se tendría que acentuar siguiendo las normas de la ortografía española cuando no hay acento) o si el acento sencillamente no se ha puesto por descuido.

¿Es posible hacer esto? ¿Puede tal vez una secretaria hábil corregir de modo fidedigno de principio a fin un segundo ejemplar?

En segundo lugar, por favor le pido que yo pueda disponer de mi texto francés en cualquier caso el 9 de agosto al atardecer, cuando llegue. Me hubiera gustado mucho tenerlo ya ahora, pero ya veo que esto no es posible. En tercer lugar me da un poco de miedo que el fragmento que se me ha enviado sea acaso demasiado poco para la primera conferencia. Tendré luego problemas con las cuatro horas siguientes y procuraré comprimir lo más posible precisamente estas primeras partes. ¿Sería usted tan amable de prepararme al menos algunas páginas más antes del 9 de agosto a fin de que yo no me sienta limitado?

Lamento mucho, mucho, tener que importunarle y ser una carga robándole tiempo a trabajos más importantes. Pero «ahora usted ya ha empezado» (como decimos entre nosotros).

Disculpeme y ¡miles y miles de gracias!

Su muy afectísimo y seguro servidor

Schrödinger

*

E. Schrödinger
24 Northmoor road, Oxford
11, septiembre 1934.

Querido señor Zubiri!

Como el sueño de una hermosa tarde de verano se me antojan las breves semanas pasadas en España, coloridas y hermosas, sin una construcción rigurosamente lógica, libre de mi vida corriente y bastante irreal; además, como un verdadero sueño, sin que haya un auténtico final. De repente se acaba sin que se sepa por qué. También me gustaría girarme hacia el otro lado, como se hace con frecuencia, con el mayor sigilo posible y pensando en las últimas figuras del sueño hacerlo vivir nuevamente todo y seguir soñando en el tibio crepúsculo.

Su país es un país feliz. Un poco gracias a los dones externos que Dios le ha dado, pero sobre todo gracias al don divino interno de un temperamento receptivo para la felicidad que

busca la alegría y la crea. Cuatro semanas no son bastante para familiarizarse uno mismo cuando se viene de la ruda Europa. Sólo después uno se apercibe de ello y se avergüenza un poco de haberse adaptado tan mal. Espera una próxima vez. Estoy tan contento de que exista España, de que exista ahora también para mí. No solamente porque volveré. Saber que hay un pueblo tan grande que mira al mundo precisamente con estos ojos, un pueblo que forma y cambia, apoya y mejora también el propio concepto del mundo.

Me resulta curioso un fenómeno que ahora he experimentado, por así decir, a gran escala, después de haberlo vivido en la zona de lengua alemana. Los aspectos físicos, geográficos, puede que sean casualidad. Es esto. Entre los campesinos de las montañas que viven en el límite sur de la zona de lengua alemana y el hombre del Mar del Norte hay una profunda similitud esencial. Ellos, al mismo tiempo son los tipos alemanes más interesantes, la mezcla mucho más llamativa y abigarrada que hay entre un extremo y otro también es muy divertida, pero en general menos rica. Cuando ahora reflexiono sobre donde podría encontrarse un carácter, (como en España⁵), análogamente alegre, con una alegría vital y, sin embargo, también receptivo para los pensamientos serios y grandes, sólo se me ocurren los países escandinavos.

Las razas son todo lo distintas que se pueda imaginar, pero diría que su actitud general cara a la vida se asemeja mucho. Claro que mi conocimiento de ambos es muy superficial. Y, dicho sea de paso, es muy válido tomar estos países como ejemplo —si es que esto es posible.

Con esta carta, respetado amigo, lo que deseaba principalmente era darle mis más efusivas gracias. Pero prefiero no empezar siquiera a hacerlo porque siento que me faltan las palabras. En este caso uno habla de los detalles, podría llenar toda una página enumerando su comportamiento conmigo tan afectuoso y tan amable y, sin embargo, no es esto lo que uno pretende decir. Y ni siquiera los sentimientos tan cariñosos y amistosos de los que procede la actuación es lo que uno, en realidad, tiene en mente. Ni el *πράττειν* ni el *νοεῖσθαι* sino el *εἶναι*. Agradezco que usted exista y que gracias a su existencia el mundo se ha vuelto más rico para mí.

Lamento no haber podido acercarme más a muchos de los que encontré en Santander. En parte esto se debió a la brevedad del tiempo, en parte a un desdichado estado de ánimo momentáneo, no sólo en el aspecto físico sino también en el psíquico, que me puso un candado alejándome del mundo externo y me hizo tomar demasiado a lo trágico pequeñas dificultades. Espero que en otra ocasión esto sea distinto y que encuentren en mí un acompañante menos introvertido. Le agradezco muy en

⁵ Añadido a puño y letra al margen de la página.

especial la paciencia con la que usted no me tomó a mal las consecuencias de este estado y con su aliento siempre animado y amable me mantuvo, por así decir, a flote.

Y ahora reciba los saludos más cordiales de su sincero y seguro servidor
Schrödinger

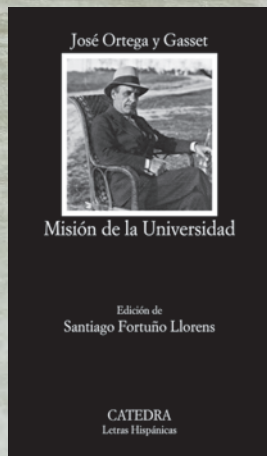
P.D. Perdone por la máquina de escribir. Me he acostumbrado mucho a escribir en alemán en letras alemanas [góticas] y esto quizás a usted le costaría.

Si alguna vez me escribe, me alegraré mucho si lo hace en español.

Bibliografía

- CABRERA SÁNCHEZ, Nicolás (1978), «Apuntes biográficos de mi padre D. Blas Cabrera y Felipe (1878-1945)», *En el centenario de Blas Cabrera*, Las Palmas de Gran Canaria: Universidad Internacional de Canarias Pérez Galdós, pp. 59-73.
- CASTRO, Carmen (1992), *Biografía de Xavier Zubiri*, Málaga: Edinford.
- COROMINAS, Jordi & ALBERT, Joan Albert (2006), *Xavier Zubiri. La soledad sonora*, Madrid: Taurus.
- MARIAS, Julián (1996), «Verano de 1934», *ABC*, 15 de agosto.
- MOORE, Walter (1998), *Schrödinger. Life and Thought*, Cambridge: Cambridge University Press.
- SCHRÖDINGER, Erwin (1990), *Mente y materia*, Barcelona: Tusquets.
- (1998), *Ciencia y humanismo*, Barcelona: Tusquets.
- (2001), *La nueva mecánica ondulatoria y otros escritos*, ed. Juan Arana, Madrid: Biblioteca Nueva.
- (2011), *¿Qué es la vida?*, Barcelona: Tusquets.
- UNAMUNO, Miguel de (1934), *Cuaderno de la Magdalena*, Santander: Aldus.
- ZUBIRI, Xavier (1934), «La Nueva Física – (Un problema de filosofía)», *Cruz y Raya*, 10, disponible con el título «La idea de Naturaleza. La nueva física», <http://www.ensayistas.org/antologia/XXE/zubiri/zubiri.5.htm>.
- (2008), *Espacio, Tiempo, Materia*, Madrid: Alianza.

letras hispánicas




letras universales



letras populares

www.catedra.com

 @Catedra_Ed



¿De qué hablamos cuando hablamos de análisis del discurso?

Contra-hegemonía, populismo y mediaticismo en el caso de Podemos*

José Antonio Palao Errando

Recibido: 02.09.2015 – Aceptado: 03.11.2015

Titre / Title / Titolo

Ce qu'on peut entendre par l'analyse du discours ? Contre-hégémonie et le populisme et des Média dans le cas de Podemos

What We Mean by Discourse Analysis? Counter-hegemony, Populism and Mass Media: The Case of Podemos

Cosa intendiamo per analisi del discorso? Controegemonia, populismo e mass media nel caso di Podemos

Resumen / Résumé / Abstract / Sommario

En su tarea de desontologización del marxismo y de reivindicación de una nueva estrategia hegemónica para la izquierda, Ernesto Laclau y Chantal Mouffe erigen un paradigma epistemológico que podríamos llamar retórica general, cuya metodología de investigación de las dinámicas antagónicas ha dado en denominarse, a su vez, Análisis del Discurso. El problema que pretendemos abordar en nuestro artículo es que este análisis, al ser su fin explícitamente estratégico y orientado a la praxis política, acaba muchas veces convertido en un álgebra en la que la pretensión de predicción algorítmica desborda el campo de la heurística o de la hermenéutica, en pro de una hipostatización del éxito político. Nuestra tesis es que la incorporación de los desarrollos de la semiótica del texto y de la teoría filmica son el complemento imprescindible de la epistemología retórica de Laclau en su objetivo de implementar una radicalización democrática.

Ayant pour but de libérer le marxisme de la charge de l'ontologie dialectique et dans le but de fournir la gauche avec une nouvelle stratégie hégémonique, Ernesto Laclau et Chantal Mouffe ont construit un paradigme épistémologique, que nous pourrions qualifier de rhétorique générale, et dont la méthodologie de recherche est généralement appelée analyse du discours. Le problème que nous voulons aborder dans notre étude est que cette analyse, en tant qu'objectif stratégique est explicitement axée sur la pratique politique. Elle se transforme par conséquent en algèbre dans lequel la demande de prédiction algorithmique va au-delà du champ d'heuristiques ou herméneutique, et vers une hypostase du succès politique. Notre thèse tend à démontrer que l'incorporation de la sémiotique du texte et la théorie du cinéma est le complément épistémologique essentiel pour l'analyse rhétorique de Laclau, dans son objectif de mettre en œuvre la radicalisation démocratique.

Within the purpose of liberating Marxism from the burden of dialectic ontology and with the aim of providing the left with a new hegemonic strategy, Ernesto Laclau and Chantal Mouffe built an epistemological paradigm which we might call general rhetoric and whose research methodology is usually referred to as discourse analysis. The problem we want to approach is that this analysis, as its strategic goal is oriented towards political practice, often becomes algebra in which the claim of algorithmic prediction goes beyond the field of heuristics or hermeneutics and towards a hypostatization of political success. Our thesis is that the incorporation of semiotics of text and film theory is the essential epistemological complement for Laclau's rhetorical analysis in its aim to implement democratic radicalization.

Nel loro intento di liberare il marxismo dall'onere dell'ontologia dialettica e di dotare la sinistra di una nuova strategia egemonica, Ernesto Laclau e Chantal Mouffe costruiscono un paradigma epistemologico che potremmo chiamare retorica generale, la cui metodologia di ricerca delle dinamiche antagoniste viene di solito chiamata analisi del discorso. Il problema che vogliamo affrontare nel nostro lavoro è che questa analisi, avendo un fine esplicitamente strategico ed orientato alla prassi politica, diventa spesso solo un'algebra in cui la domanda di previsione algoritmica va oltre il campo dell'euristica o dell'ermeneutica, verso una ipostatizzazione del successo politico. La nostra tesi è che l'incorporazione dello sviluppo della semiótica di testo e della teoria del cinema sono il complemento essenziale per l'analisi epistemologica e retorica di Laclau nel suo obiettivo di attuare una radicalizzazione democratica.

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Análisis del discurso, análisis filmico, semiótica, hegemonía, significante vacío

Analyse du discours, analyse de films, sémiotique, hégémonie, signifiant vide

Discourse analysis, film analysis, semiotics, hegemony, empty signifier

Analisi del discorso, analisi del film, la semiótica, egemonia, significante vuoto

* Investigación realizada con la ayuda de los Proyectos *La crisis de lo real: La representación documental e informativa en el entorno de la crisis financiera global*, dirigido por el Dr. José Javier Marzal Felici y financiado por el Plan de promoción de la investigación de la Universitat Jaume I para el período 2015-2017 (PI: 1A2024-05) y PI MICINN 2015-2017: *El sistema de investigación en España sobre prácticas sociales de comunicación. Mapa de proyectos, grupos, líneas, objetos de estudio y métodos*. Ref.: CSO2013-47933-C4-4-P Cod: 141275.01/1

Introducción

La operación epistemológica que llevaron a cabo hace treinta años Ernesto Laclau y Chantal Mouffe (Laclau & Mouffe, 1987) se ha calificado habitualmente como giro discursivo dentro de la teoría marxista. Se trata de un proceso de desfundamentación ontológica que vira desde la atención a unas supuestas leyes inmanentes de la historia gobernadas por la economía y la lucha de clases, propia del materialismo histórico, hacia una teoría de la hegemonía y del antagonismo político basada en una relectura de Gramsci a través de las claves de la lingüística y la retórica estructuralistas. Ese giro teórico es acompañado por un giro metodológico. Al cálculo y descripción de esos movimientos hegemónicos acompaña un método heurístico y descriptivo que la politología actual llama «análisis del discurso político» (Errejón Galván, 2009; Laclau, 1993) y al referirse a ella parece, en ocasiones, que lo hace como si se tratase de su única acepción.

El caso es que la etiqueta, como tal, tiene una tradición muy larga que va desde la semiótica, los estudios culturales y la teoría crítica, hasta la teoría literaria o la filmica. Lo que nos proponemos en este artículo es precisamente cotejar la teoría de la hegemonía, que desde su inicio lleva inscrita su vocación estratégica, con las aportaciones teóricas y semióticas que provienen fundamentalmente de la semiótica y del análisis de los textos artísticos. Para no ocultar nuestras cartas, diremos desde ya que la aportación de Laclau (y Mouffe) al pensamiento emancipador y a la teoría política de izquierda nos parece fundamental, pero en absoluto la vemos como un pensamiento completo. Es una aportación teórica crucial que, en nuestra opinión, empieza a tener serios problemas cuando se pretende trasladar a una praxis política como si fuera un manual de acción autosuficiente.

El eje esencial del artículo se dirigirá a explorar cómo ha sido soslayada la sintaxis (Abril, 2009) y el ensamblaje textual, que consideramos los motores esenciales de la construcción del sentido, en la implementación de las fórmulas retóricas hegemónicas y qué consecuencias ha tenido ello en su plasmación práctica y estratégica. Pensamos, pues, que la retórica laclauiana no puede ser

considerada un enfoque algorítmico de la política, sino heurístico. Permite prever, no predecir. No es una tecnología de implementación política, sino un método de comprensión de lo político.

1. La operación Laclau/Mouffe

1.1. El giro ontológico y el giro metodológico: la hegemonía y el cálculo retórico

Como hemos visto, la operación epistemológica y teórica llevada a cabo por Ernesto Laclau y Chantal Mouffe en *Hegemonía y estrategia socialista* (1987) supuso una ruptura radical con el materialismo marxista ortodoxo y con todos sus fundamentos ontológicos, basados en la creencia en unas clases sociales objetivamente existentes y, por ende, en una inexorabilidad de las leyes de la Historia. Es, pues, una apuesta de radicalización democrática que incorpora una preeminencia de lo político sobre lo económico y que coloca en el centro del análisis el concepto de hegemonía. Laclau y Mouffe proceden partiendo desde el marxismo hacia la lingüística, el psicoanálisis y la filosofía del lenguaje contemporáneas para acabar postulando que «la sociedad no existe», es decir, no es un objeto de estudio estable y predefinido como querrían la economía y la sociología positivistas, de las que se nutre el neoliberalismo con sus estadísticas, sus encuestas y sus leyes del mercado. Pero tampoco está determinada por las leyes eternas de la relación entre las fuerzas productivas y la lucha de clases, como quedaba esperando el marxismo ortodoxo.

Eso produce un campo nuevo para la estrategia y la acción política que entronca con las teorías de Antonio Gramsci. Dado que la sociedad no es un todo orgánico, sólo es posible que una parte de ella se convierta en hegemónica a través de las luchas democráticas y, pese a su parcialidad, acabe representando al todo social. Por esta razón, una parte de la sociedad ha de convertirse en representante del pueblo, a través de las batallas simbólicas y retóricas en un espacio de enfrentamiento democrático en el que las demandas sociales insatisfechas se articulan por un proceso de equivalencia que construye

un nuevo antagonismo: lo que era una subordinación incuestionada, a través de estos desplazamientos de sentido, acaba viéndose como una opresión contra la que luchar.

1.2. El giro metodológico: el cálculo retórico

Evidentemente, este giro ontológico trae de la mano un giro metodológico: del análisis socioeconómico pasamos al análisis discursivo. De tal modo, una serie de términos provenientes de las ciencias del lenguaje se convierten en esenciales para el análisis político. Puede que sea la noción de «significante vacío», que permite iniciar una cadena equivalencial que articule una posición hegemónica, el más relevante de ellos. Se trata de un significante que se ha vaciado de su sentido primigenio, propio de alguna reivindicación sectorial, para poder acabar representando la totalidad social. A esta categoría, se contrapone la de «significante flotante»:

Y, por las razones antes mencionadas, cuanto más extendida la cadena tanto más ese nombrar habrá de prevalecer sobre las referencias particularísticas de los eslabones individuales. Es por esta razón que hemos hablado de destrucción del sentido a través de su misma proliferación. Esto hace posible entender la relación precisa entre significantes «vacíos» y «flotantes»: dos términos que han tenido una circulación considerable en la literatura semiótica y postestructuralista contemporánea. En el caso del significante flotante, tendríamos aparentemente un exceso de sentido, mientras que el significante vacío sería, por el contrario, un significante sin significado. Pero si analizamos el problema con más atención, veremos que el carácter flotante de un significante es la única forma fenoménica de su vacuidad. Un significante como «democracia» es, ciertamente, flotante; su sentido será diferente en los discursos liberales, radicales antitascistas o conservadores anticomunistas (Laclau, 2014: 31).

En los veintidós años que van de *Hegemonía y estrategia socialista a La razón populista* (Laclau, 2005), la contribución teórica de Laclau y Mouffe se va perfilando con nuevas aportaciones. Sobre todo, las traídas del corpus freudiano y de la teoría de lo político de Carl Schmitt (Mouffe, 1999, 2007, 2012), que son las principales ba-

zas tanto contra Habermas y Rawls como contra el liberalismo ideológico. Todo ello va construyendo una teoría de lo político asociada a una ontología psicológica de las pasiones que echa mano del Freud más antropológico, yoico y colectivo (*Psicología de las masas y análisis del yo, Moisés y el monoísmo, Tótem y tabú*) y del Lacan más estrictamente «estructural», lo que algunos llaman (Miller, 1989) el Lacan de lo simbólico.

1.3. El giro político: el populismo

Tras el giro epistemológico, el siguiente paso será la reivindicación del «populismo» (Laclau, 2005; Mouffe, 2007) como una forma de articulación política racionalmente legítima. De tal modo, la principal tarea para el político radical democrático será conseguir que una parte de la *plebs* devenga *populus* y a partir de ahí se pueda construir un nuevo antagonismo que genere un cambio hegemónico (Laclau, 2006). De paso, y con la incorporación de Carl Schmitt al edificio conceptual (Mouffe, 1999, 2014), se está acometiendo también una crítica a toda la ética discursiva habermasiana. Lo que se pone en valor ya no es el consenso sino el agonismo, la lucha sin fin en la que consiste lo político.

El caso es que el populismo es visto por Laclau como una forma perfectamente legítima de articular la heterogeneidad y el vacío que toda lucha hegemónica genera. Pero el proceso llega prácticamente a invertirse a lo largo del ensayo y Laclau acaba mostrando cómo la matriz populista anida en casi todos los fenómenos políticos, acaben adoptando o no la forma del populismo propiamente dicho.

1.4. La praxis y sus problemas

Ahora bien, en su trayectoria teórica y legitimadora hay una serie de elementos que Laclau y Mouffe, a nuestro juicio, no resuelven. Nos referimos a que no dan un paso definitivo hacia la razón práctica porque de su giro discursivo no se deriva ninguna positividad material ni programática. Su campo es lo político, en tan-

to articulación antagónica y hegemónica, no la política como ciencia de la administración de los periodos de estabilidad social. No tienen pensado un fin para el capitalismo, por ejemplo. Y que la política pueda ser eterna –al menos, estructuralmente irrebasable– no implica que el capitalismo también lo sea. No hay programa, ni definición de objetivos o vías de construcción económica y social. El riesgo que ello puede conllevar es una eternización y sacralización del antagonismo en un «tiempo homogéneo y vacío» (Benjamin, 1989: 174 y ss.) sin posibilidad de articular teóricamente un cambio irreversible de época o de mentalidad. Un salto cualitativo, en suma.

En Laclau la construcción hegemónica dista de ser considerada una especie de técnica a disposición del consumidor, si no equivaldría a una mercadotecnia, o a una fórmula publicitaria. Construir una hegemonía es un proceso complejo que no debe confundirse con algo así como la viralización, el posicionamiento de marca o la consecución de que una consigna se convierta en tendencia (en *trending topic*), por utilizar expresiones típicas del discurso publicitario. El proceso antagónico es un proceso de acción-reacción sin un resultado exactamente prefijado, y el mismo Laclau, si bien hablaba de lucha social, se distancia de la dialéctica clásica (hegeliana o marxista) que siempre resultaba en una utópica reconciliación final de toda la sociedad consigo misma. De alguna forma, podríamos decir que Laclau «racionaliza» teóricamente el populismo para después ponerlo a disposición como estrategia de radicalización democrática en un contexto de pluralismo agonista. Pero esta segunda fase no está pormenorizada en su obra. Al menos en su obra mayor¹.

2. Praxis laclauiana

2.1. El telos teórico y el telos práctico

Como hemos visto, desde el principio el término «estrategia» está explicitado en la construcción teórica de Laclau y Mouffe. Ahora bien, lo está junto al término «socialista» y aunque haya una renuncia explícita a la síntesis hegeliana, es decir, a imaginar una sociedad humana en la que lo político y el antagonismo no tuvieran lugar en una perfecta reconciliación auto-transparente, todo lo que estamos diciendo no tiene sentido si no nos posicionamos en una radicalidad anticapitalista. Si lo que se postula es un modelo socialdemócrata estándar, es decir, que no pretenda superar la explotación como modelo de todo lazo social y la mercancía como patrón ontológico fundamental, todo lo que vamos a desarrollar aquí no tendría mucho sentido. Si no se pretende subvertir el sistema, es decir, radicalizar (no ya extremar o profundizar) la democracia, las estrategias de marketing y las de la comunicación política no son sustancialmente distintas: se trata de colocar un producto en posición de ventaja (mercantil o electoral) jugando con unas reglas cuya validez no se cuestiona. En este sentido, el horizonte de expectativas amparado en el cálculo de las cadenas equivalenciales sería especialmente corto y circunscrito a una dimensión puramente óptica, sin cuestionar en ningún caso, al menos en este ámbito, la dimensión ontológica y epocal de lo político. De este tiempo de proyección depende nada menos que el carácter basal del álgebra signifiante laclauiana, esto es, si nos encontramos ante un método heurístico y explicativo, o bien ante un método de cálculo de aspiración algorítmica, es decir, métrico y predictivo y por tanto basado en un criterio de éxito. La dimensión cualitativa y política depende de ello, y en consecuencia, también la propia dimensión de la construcción discursiva del sujeto agente del proceso político. Como veremos, no es lo mismo conformar a ese sujeto como opinión pública/electorado, frente a la que se aspira al éxito (electoral), que como pueblo empoderado que aspira a la victoria histórica y a la transformación irreversible de los esquemas de poder, del sistema político en sí mismo.

¹ Es evidente que en entrevistas o intervenciones públicas sí sancionó positivamente determinadas políticas, como el kirchnerismo por ejemplo. Inductiva y no deductivamente, pues.

2.2. Podemos

Los procesos populistas latinoamericanos inspirados o legitimados por Laclau están mucho más estudiados tanto en el plano político como en el comunicativo (Elórtegui Gómez, 2013), pero el caso español tiene peculiaridades propias porque es el primer intento de implementación del laclauismo en Europa, y porque, insertado en la tradición noroccidental, supone un intento de abrochamiento enunciativo para, desde ese abrochamiento, construir una contra-hegemonía popular partiendo de los mass media y utilizando un instrumento político partidario *ready made*, Podemos, que es perfectamente congruente con su estrategia semiótica y comunicativa.

Veamos sumariamente el proceso. Con su «no nos representan», el 15M fue ante todo un proceso de disolución enunciativa. Recordemos, también, que no fue un fenómeno pintoresco e idiosincrásico, sino que se enmarcó en un flujo global que implicaba al movimiento Occupy o a las Primaveras Árabes. El caso es que el 15M puso en primer plano la cuestión del uso estratégico y político de los «medios ubicuos» (Ekman, 2013) al servicio de intereses que no eran los del puro marketing político, como había supuesto el caso de las campañas de Obama, que esencialmente no fue otra cosa que un nuevo desembarco del «modelo difusión» en los canales reticulares digitales, al estilo de las que ya perpetraron las industrias culturales (y las otras) en la web 1.0 (Palao Errando, 2004: 345 y ss.). Y ello conllevaba, así mismo, la sospecha hacia cualquier imagen de liderazgo. El 15M, pues, no tuvo nunca una intención ni una proyección electoral. Nace justo en un momento en el que acaba un ciclo electoral de izquierda parlamentaria y en el que todas las encuestas vaticinaban una victoria irrefutable de la derecha en el siguiente ciclo de comicios. Por eso, tal vez, ciertas voces del sistema empezaron a reputar el 15M como un fracaso y le inocularon el ansia de éxito sustancializada en la imagen de una victoria electoral.

El caso es que remitiendo a las categorías de Laclau —y cotejándolas con las tradicionales de la sociología crí-

tica— lo que se ha consumado aquí es una ruptura enunciativa clave. Las nociones clásicas de la participación ciudadana como «opinión pública» o «esfera pública» quedaban dislocadas y aparecía una especie de anarquía hermenéutica (Vattimo & Zabala, 2012) que tenía su principal plasmación en la toma de las plazas por la multitud, en un ejemplo de ejecución virtuosa (Virno, 2003) colectiva. Pero, y esto era lo más relevante desde un punto de vista comunicativo y virtual, en una impostación de lo que hemos llamado «modelo reticular» frente al *broadcasting* comunicativo o «modelo difusión» (Palao Errando, 2009b). Ello supuso un abordaje extenso de las diversas formas de ciberactivismo por los especialistas (Micó & Casero-Ripollés, 2013). Probablemente la idea de «democracia monitorizada» (Feenstra & Casero-Ripollés, 2014) sea la que mejor describe, dentro de un paradigma reformista y ciudadanista, esa idea de una nueva democracia en el medio digital.

De tal modo que, independientemente de que el proceso haya afectado a todas las opciones partidarias y les haya obligado a recolocarse en el panorama digital, hay tres modelos que intentan responder a la demanda del 15M articulando propuestas electorales que no obedezcan al patrón clásico, que habría dejado de ser representativo de la ciudadanía. Las «Candidatures de Unitat Popular» en Cataluña optaron por un modelo de implantación social y asambleario, mientras que el Partido X estableció un sistema de predominancia digital y telemática. Lo que resulta evidente es la fe ciudadanista de estas opciones, que creen en la existencia objetiva de la sociedad, en la entidad ontológica de la esfera pública. Podemos ha supuesto una opción distinta. Al no creer en su existencia plena, lo social puede ser siempre refundado creando un nuevo antagonismo y reconducido a un nuevo campo hegemónico. Los planteamientos de Laclau y Mouffe son, pues, esenciales para Podemos.

2.3. La tele-ágora y la centralidad del tablero

¿Cuál ha sido pues la implementación estratégica por parte de Podemos del cálculo significativo laclauiano?

La parte de la retórica verbal es conocida (Podemos, 2014a). El uso de significantes como «casta» o «gente decente» que desplacen el enfrentamiento liberal-parlamentario clásico entre izquierda y derecha, o el planteamiento marxista de la lucha de clases a un eje «los de arriba» vs. «los de abajo». En fin, no se trata más que de recoger y sistematizar hacia una fase instituyente la construcción de un antagonismo cuyas bases ya estaban en el 15M con el fin de generar una «máquina de guerra» electoral en el marco de la guerra de posiciones gramsciana (Errejón Galván, 2014). Ahora bien, la lógica significante no se juega en abstracto, sino que se juega en un campo enunciativo concreto. En la época de la globalización podríamos decir que se trata de la comunicación como campo único de enunciación. Es en este entorno donde se entabla la batalla por el «sentido común» y «la centralidad del tablero» (Errejón Galván, *ibid.*; Podemos, 2014c).

En ese sentido, en plena cultura digital, hay datos, declaraciones y bibliografía abundante (Domínguez & Giménez, 2014; Rivero & Iglesias Turrión, 2014) que nos muestran las preferencias de Pablo Iglesias por el medio televisivo. Pero, a su vez, es obvia también, al menos para quien esto escribe, la resistencia numantina del núcleo promotor a la más mínima reflexión crítica sobre cómo el medio determina los mensajes (por hablar en términos McLuhianos) y a contemplar la dialéctica enunciado/enunciación. La cuestión no es baladí porque si —como explicaremos más adelante— los medios y los discursos modelizan las prácticas sociales, no sería causa menor que esta apuesta por un modelo comunicativo basado en el *broadcasting*, en un momento de auténtico cambio de paradigma representativo y comunicativo, constituiría una de las causas fundamentales que han determinado la estructura organizativa y la imagen pública de Podemos. Para comenzar, la tertulia como género televisivo (Palao Errando & García Catalán, 2011) supone no un antagonismo como articulación de lo real del vacío social (Biglieri & Perelló, 2012) sino un simulacro del «pluralismo agonístico» (Mouffe, 2014). De hecho, si a este género del «infoentretenimiento» le sumamos el ad-

trato schmittiano de la distinción amigo-enemigo, el cóctel puede ser letal y reforzar la esclerotización del antagonismo con la excusa de que no hay un horizonte de reconciliación final.

Pero además el propio modelo organizativo de Podemos (Podemos, 2014b) con su concepto de militancia a distancia basado en el *Agora Voting* —cuyas tendencias telecráticas (Stiegler, 2006) nos parecen al menos un peligro probable— y la hipostatización del líder/secretario general tiene bastante que ver con ello y es uno de los grandes ejes del debate en el interior de Podemos. La cuestión clave, pensamos, es la enunciación: ¿quién está autorizado a encarnar esa voz instituyente, quién puede arrogarse el privilegio de realizar la operación enunciativa de vaciado del significante para que éste pueda iniciar la cadena equivalencial y transformar la operación política de metonímica (sinécdoque) en metafórica? ¿Puede hacerlo un líder y su equipo tecnoelectoral? ¿O sería necesaria una operación más compleja en la que el pueblo enunciara a través de la tradición, esto es, con la engañosa apariencia fenoménica de la espontaneidad?

3. La semiosis, la cultura, la forma

3.1. El dispositivo

Por lo tanto, nos encontramos con dos series de problemas para la implementación tecno-política de la retórica laclauiana. La primera es que ésta dista de ser autónoma y auto-suficiente, que el campo de lo político depende estrechamente de la lógica cultural de las significaciones, de los efectos de expansión y distribución de la semiosfera (Lotman, 1996) a través de un proceso de «semiosis ilimitada»². Pero también que los dispositivos tienen propiedades de refracción particulares, modalidades enunciativas (Foucault, 2002) y reglas internas. Como asevera Agamben (2015: 31-32):

² El concepto proviene de uno de los padres de la semiótica, Charles S. Peirce. Véase Eco, 1988: 163 y ss. y Palao Errando, 2015.

Por ello, la vanidad de esos discursos sobre la técnica atiborrados de buenas intenciones pretende que el problema de los dispositivos se reduce a su buen uso. Estos discursos parecen olvidar que si un proceso de subjetivación (y, en nuestro caso, un proceso de desubjetivación) corresponde a cada dispositivo, es a todas vistas imposible que el sujeto del dispositivo lo utilice «de manera correcta». Lo que es más, los defensores de tales discursos frecuentemente son, a su vez, el resultado del dispositivo mediático en el cual se hallan acogidos.

Por lo tanto, la tentación de la inocencia y del alma bella, y su versión neoliberal, la transparencia y la pura transitividad del canal queda desterrada. La semántica, la intención significativa consensuable, es sólo una pequeña parte del proceso semiótico. Concretamente, la más fantasmática e imaginaria. Por eso, es posible «fotabilizar» cualquier significante y por eso el capitalismo tiene capacidad para reabsorber cualquier transgresión, empezando por las artísticas, como la propia Chantal Mouffe (2014) señala.

Por tanto, primero, y como elemento más evidente, la televisión y el espacio mediático poseen sus propias leyes y características (Bourdieu, 1997) que tienen que ver con la «agenda» (McCombs, 2006) y el pluralismo que, alojado en la televisión, puede acabar convertido no en fuente de acción social antagonica sino en un puro bucle de simulación (Karppinen, 2007). La racionalidad más allá de la razón es la esencia del capitalismo. Por ello la razón debe enfrentar la irracionalidad en un intento heurístico o hermenéutico, no sólo para contar con ella o para incluirla en los cálculos estratégicos, cosa que ya hacen con gran solvencia los especialistas en marketing, sino para dar cuenta de ella, para poder explicarla.

3.2. Paradigmas analíticos

Ya hemos visto que el primer problema con el que se encuentra la retórica laclauiana es su desatención a la lógica del dispositivo que es, precisamente, la que traza la estructura del vínculo social y, por ende, de la enunciación. Ahora vamos a prestar atención al otro aspecto que evidentemente soslaya la lógica hegemónica. Nos referimos al aspecto multidimensional, estructurado en niveles de correspondencia recíproca y contingente-

mente jerarquizada (Lotman, 1982) con el que funciona materialmente la lógica de las significaciones y que creemos que ninguna metodología, ninguna epistemología, puede cernir si no contempla su sintaxis y su pragmática (Abril, 2009), es decir, su dimensión textual.

Realmente en el ámbito de las ciencias sociales compiten una gran cantidad de paradigmas y metodologías de investigaciones, tanto cuantitativas como cualitativas, y a veces sus epistemologías se hibridan, se intercambian, mezclan sus horizontes y objetivos y es difícil establecer su genealogía. Evidentemente, el debate es antiguo (véase Adorno *et al.*, 1973) para las ciencias sociales en general, pero también para las ciencias de la comunicación y del discurso. Hay una tradición de análisis o comentario discursivo que atañe tanto a los textos verbales como a los textos fílmicos (Aumont & Marie, 1990), no sólo en el aspecto estético o semiótico, retórico o narrativo, sino también en el ideológico y político. En fin, que el análisis del discurso en todas sus vertientes culturales tiene una amplia tradición académica (Palao Errando, 2008, 2009a).

Pero siendo bastante injustos, porque los matices y diferenciaciones son mucho mayores entre cada una de esas metodologías de análisis, podríamos decir que hay dos grandes paradigmas que las enfrentan. Por un lado, provenientes de los estudios culturales anglosajones (Chouliaraki, 1988), proceden toda una serie de abordajes de la producción cultural que podríamos denominar transversales basados en la proyección desde el exterior de una serie de campos semánticos (Bordwell, 1995) que obligan a los textos a responder como construcciones sintomáticas a esquemas conceptuales e identitarios producidos desde su exterior: así podemos encontrar una crítica feminista, psicoanalítica, post-colonial, *queer*, marxista, deconstruccionista y un largo etcétera. Ese tipo de enfoque transversal toma hoy por hoy la forma técnica de los estudios de marco que se suelen acabar acercando a patrones métricos y contenidísticos. Es curioso que las figuras clave de Podemos (Errejón Galván, 2009; Iglesias Turrión, 2013, 2015) en el siglo XXI hayan derivado en su trabajo de análisis cultural, más cercano a la llamada Escuela de Birmingham, cuan-

do el propio Laclau y la Escuela de Essex vienen de una tradición mucho más cercana al post-estructuralismo continental³. El elemento esencial, en cualquier caso, es que la diferencia entre enunciado y enunciación, básica para una interpretación materialista (esto es, no delirante o sesgada), queda aquí completamente elidida.

3.3. El sentido y sus modelos

Pero lo que nos interesa en este artículo es convocar al otro paradigma de análisis, el propiamente formal o semiótico, que aborda las producciones discursivas de forma inmanente —que no cerrada como explica perfectamente el profesor Gonzalo Abril (2009)—, precisamente porque a partir de la noción de texto como campo de fuerza (Casetti, 1995: 166 y ss.) y como espacio de la producción del sentido (Carmona, 1991), se puede acometer el análisis de todos los procesos culturales, incluidos los políticos. De hecho, lo que nos llama mucho la atención en el caso del núcleo promotor de Podemos, como hemos visto, es que hayan soslayado completamente en su implementación del «análisis del discurso» el enfoque de las lógicas semióticas y culturales⁴. Esto es, que hayan considerado el ámbito mediático como esencialmente transparente, neutro y se hayan aplicado a intentar ganar la «centralidad del tablero» (Podemos, 2014a, 2014c) como si los discursos sociales en que ésta se juega, para empezar la televisión, no tuvieran propiedades de refracción propias (McLuhan, 1996). Hace ya más de cuarenta años Emilio Garroni (1975) propuso la necesidad de un enfoque semiótico generalizado y equiparó las resistencias a ello con el antivanguardismo, esto es, con las protestas reaccionarias que invocaban la transparencia comunicativa.

Al menos desde las investigaciones del Círculo de Copenhague (Hjelmslev, 1986), extremo que Laclau

³ De hecho, ya en los años 90 se intentó producir este acercamiento del imaginario radical democrático a los estudios culturales (v. Smith, 1998).

⁴ Véase Cano *et al.*, 2014. Creo que puede ser interesante leer este artículo publicado a los tres días de las Elecciones al Parlamento Europeo de 2014 por significativos representantes del grupo promotor de Podemos. Tanto como los comentarios de los lectores al artículo. Evidentemente, no tenían especial intención de dar-se cuenta. Me fui dando cuenta después.

(1993) conocía perfectamente, la distinción entre «forma» y «contenido» aparece como espuria. La semiótica rusa (Lotman, 1996) sancionará que si las lenguas son los «sistemas modelizantes primarios», los modos de representación artísticos debían ser considerados «sistemas modelizantes secundarios». A veces uno tiene la impresión de que la gran victoria ideológica del neoliberalismo haya sido precisamente el olvido de toda esta tradición semiótica y que se haya acabado dando por natural que los medios de comunicación son transparentes, y la semántica es autónoma (isomorfa, pero independiente) de las formas y de los canales y puede ser abordada aproblemáticamente a través de enfoques puramente contenidísticos, métricos y transversales.

Así lo veía Noël Burch hace ya veinticuatro años, con el sabor de época de reactualización del pensamiento marxista:

Pero a quien quiero interrogar es a la institución, o, más exactamente, a ese modo de representación que la caracteriza.

Puesto que, y ésta es la tesis principal de este libro, veo a la época 1895-1929 como la de la constitución de un Modo de Representación Institucional (a partir de ahora M.R.I.), que desde hace cincuenta años es enseñado explícitamente en las escuelas de cine como Lenguaje del Cine; lenguaje que todos interiorizamos desde muy jóvenes en tanto que competencia de lectura gracias a una experiencia de las películas (en las salas o en la televisión) universalmente precoz en nuestros días en el interior de las sociedades industriales.

Por otra parte, si hay una justificación de mi empresa en los planos ético y social, es a partir de esta constatación: millones de hombres y de mujeres a quienes se les enseña a leer y a escribir «sus cartas», no aprenderán más que a leer las imágenes y los sonidos, y por tanto sólo podrán recibir su discurso como «natural». A lo que quiero contribuir aquí es a la desnaturalización de esta experiencia.

Si tiendo a sustituir el término «lenguaje» por el de «modo de representación» no es sólo por la carga ideológica (naturalizante) que el primero implica. Porque si bien he llegado a adoptar en algunos aspectos la metodología semiológica siglo pensando que este sistema de representación institucional es demasiado complejo y demasiado poco homogéneo, tanto en su funcionamiento global cuanto por los sistemas que construye —específicos y no específicos a la vez, desde el código indicial de las orientaciones espaciales hasta el sistema de representación perspectiva— para que incluso metafóricamente la palabra lenguaje sea apropiada. Pero, sobre todo, procuro subrayar que

este modo de representación, *del mismo modo que no es abistórico, tampoco es neutro —como puede pensarse de las «lenguas naturales» pese a Bakhtin—, que produce sentido en y por sí mismo, y que el sentido que produce no deja de tener relación con el lugar y la época que han visto cómo se desarrollaba: el Occidente capitalista e imperialista del primer cuarto del siglo XX* (Burch, 1996: 17)

Parece que cierto viraje neoliberal en las ciencias sociales ha conseguido que el Modo de Representación Institucional siga considerándose una especie, por decirlo «a la galileana», de lenguaje de la naturaleza (v. Palao Errando, 2004: 133 y ss./243 y ss.). Lo que postulamos (v. Palao Errando, 2008, 2009a, 2009b) es que todo análisis del discurso debe enfrentarse al texto en cuanto modelizante y ello significa cernir su opacidad —o en términos de Laclau, su punto de distorsión (Laclau, 2014: 21 y ss.)— como forma de captar su potencial ideológico (Eco, 1986: 146 y ss.), esto es, tratarlo en su dimensión poética que «patentiza la dicotomía entre signos y objetos» (Jakobson, 1984: 338) y poder trazar los contornos de su idiolecto (Eco, 2000), que es lo que puede dar cuenta de su funcionamiento material⁵. Es la distinción entre «comunicabilidad formal» y la «comunicabilidad material» que ya postulara Emilio Garroni (1975). No hay posibilidad de giro hegemónico si no hay una conquista del espacio del sentido común. Pero esa conquista no puede pasar por la banal sustitución de un campo semántico por otro, sino por una radical deconstrucción del dispositivo que propicie la auténtica desautomatización —la *ostranenie* de los formalistas rusos (Van den Oever, 2010; Todorov, 1978)— del dispositivo, de los propios modos de producción y circulación de los mensajes. En caso contrario, no hay vaciamiento significativo radical, sino pura entrada en el campo de la «flotabilidad» propiciada por la contemplación transversal, des-articulada, de las unidades de sentido.

Desautomatizar es negar la transparencia comunicativa y revelar el espesor del discurso. Sólo explicitando

⁵ En el ámbito de la teoría política, lo que más se acerca a nuestro abordaje es la idea de una política prefigurativa, procedente del campo de los estudios anarquistas. Lamentablemente, carecemos de espacio aquí para establecer un diálogo entre los conceptos de prefiguración y modelización, que intuimos sería muy productiva (v. Franks, 2014; Giri, 2013).

el discurso como discurso se puede implementar una estrategia hegemónica que incida sobre el núcleo de distorsión de la ideología. Y sólo a partir de ahí que nos podremos hacer cargo de las lógicas culturales, del *il n'y a pas de hors-texte* del que hablaba Derrida (1986) en el seno de la semiosfera.

No hay subversión ni giro hegemónico sin «extrañamiento» (*ostranenie*). Si no efectuamos esta operación semiótica de desnaturalización, ganar la centralidad del tablero implicará ser absorbido, acabar mimetizado como una ficha más. Es la potencia de absorción y reciclaje del «discurso del capitalista» (Palao Errando, 2004: 312-318). Precisamente, si Laclau habla de «significantes vacíos» es porque vaciar un significante es la única forma de proporcionarle un potencial de eficacia simbólica. Más allá del imaginario léxico y semántico.

4. Para concluir

Lo que hemos pretendido en este texto es hacer una crítica en el sentido kantiano de las tesis de Laclau y Mouffe: señalar sus límites para, precisamente, fortalecer los principales vectores de su potencia. Creo que ha quedado aceptablemente claro en nuestra argumentación que un análisis retórico basado en el imaginario de una semántica a disposición del político populista radical-democrático puede llevar a errores que deriven hacia la imposición de un modelo político que adolezca de muchos de los defectos «telecráticos» que se le atribuyen al populismo de derechas (Stiegler, 2006). Porque la modelización no es una opción, sino una propiedad de todas las estructuras. De alguna manera, podríamos decir que el populismo, encarnado en la figura de un líder carismático, puede tener sentido donde la multitud no tiene cauces de comunicación y auto-reconocimiento. Pero en sociedades postfordistas tecnológizadas y «comunicativizadas», el líder puede ser simplemente el mejor instrumento para sojuzgar a esa multitud reconduciéndola al redil del «modelo difusión», del puro enunciatario pasivo («opinión pública», «electorado», no «pueblo» organizado y empoderado) y apresar de nuevo su voz en el campo de enunciación de la comunicación concebido como único.

Sabemos sobradamente de la fascinación que Pablo Iglesias, y tras él del núcleo promotor de Podemos, tiene por la televisión como ágora pública. Pero su negativa a considerar las propiedades discursivas —el espesor, la opacidad— del Modelo Difusión nos parece cuanto menos preocupante, puesto que estamos con Garroni al pensar que la transparencia presupuesta por el anti-semioticismo puede ser una posición manifiestamente reaccionaria. Creemos que la crisis de la representación que señalaba el 15M, como lo hicieron las primaveras árabes y el movimiento Occupy en general, eran solidarios de otros modos de representación y comunicación, de tendencia menos masiva y más multitudinaria, menos radial y más reticular. Creemos, en fin, que una multitud virtuosa (Virno, 2003) no se puede sustraer al comunismo hermenéutico y a la anarquía de las interpretaciones (Vattimo & Zabala, 2012) como instrumento de emancipación. No se la puede, en definitiva, privar de su derecho a inventar un más allá del capitalismo.

El hegemonismo, si no mira más allá de la sacralización del antagonismo, puede ser una simple reedición de la confrontación entre visiones del mundo propia de la era moderna (Heidegger, 1995) y creemos firmemente que toda política emancipatoria debe tener en su horizonte de radicalización democrática el atravesamiento del capitalismo, esto es, de la explotación como vínculo modélico entre los seres humanos. No hablamos de una sociedad auto-transparente y reconciliada, sino de una época distinta de la época de la imagen del mundo. Cómo sea, evidentemente, no lo podemos imaginar, puesto que nos colocamos en una ontología distinta de la iconicidad dominante. Pero de lo que sí tenemos plena convicción es que si colocamos la hegemonía y el antagonismo como formas eternas de lo político corremos el riesgo de no salir nunca del bucle de la representación. Es decir, nos veremos condenados a buscar eternamente, si se nos permite volver a usar el aforismo lacaniano, «un amo sobre el que reinar». El mecanismo de construcción hegemónica dista de estar concluido y el problema es que si no se toma nota de ello podemos caer en un uso totalitario de una contribución teórica crucial pero, afortunadamente, incompleta.

Bibliografía

- ABRIL, Gonzalo (2009), «¿Se puede hacer semiótica y no morir de inmanentismo?», *I/C Revista de Información y Comunicación*, 6, pp. 127-147.
- ADORNO, Theodor W. *et al.* (1973), *La disputa del positivismo en la sociología alemana*, Barcelona: Grijalbo.
- AGAMBEN, Giorgio (2015), *¿Qué es un dispositivo?*, Barcelona: Anagrama.
- AUMONT, Jacques & MARIE, Michel (1990), *Análisis del film*, Barcelona: Paidós.
- BENJAMIN, Walter (1989), *Discursos Interrumpidos I*, Madrid: Taurus.
- BIGLIERI, Paula & PERELLÓ, Gloria (2012), *Los usos del psicoanálisis en la teoría de la hegemonía de Ernesto Laclau*, Buenos Aires: Grama.
- BORDWELL, David (1995), *El significado del filme: inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*, Barcelona: Paidós.
- BOURDIEU, Pierre (1997), *Sobre la televisión*, Barcelona: Anagrama.
- BURCH, Noël (1996), *El tragaluz del infinito*, Madrid: Cátedra.
- CANO, Germán *et al.* (2014), «Representación y desbordamiento», *Periódico Diagonal* [<https://www.diagonal-periodico.net/la-plaza/23034-representacion-y-desbordamiento.html>] (consulta: 16-06-2015).
- CARMONA, Ramón (1991), *Cómo se comenta un texto filmico*, Madrid: Cátedra.
- CASETTI, Francesco (1995), *Teorías del cine, 1945-1990*, Madrid: Cátedra.
- CHOULIARAKI, Lilie (1988), «Discourse Analysis», Tony Bennett & John Frow (ed.), *The SAGE Handbook of Cultural Analysis*, London: SAGE, pp. 674-693.
- DERRIDA, Jacques (1986), *De la gramatología*, México D.F.: Siglo XXI.
- DOMÍNGUEZ, Ana & Giménez, Luis (2014), *Claro Que Podemos. De La Tuerka a la esperanza de cambio en España*, Barcelona: Los libros del lince.
- ECO, Umberto (1986), *La estructura ausente*, Barcelona: Lumen.
- (1988), *Signo*, Barcelona: Labor.

- (2000), *Tratado de semiótica general*, Barcelona: Lumen.
- EKMAN, Ulrik (2013), *Throughout: Art and Culture Emerging with Ubiquitous Computing*, Cambridge, MA: MIT Press.
- ELÓRTEGUI GÓMEZ, Claudio (2013), *Populismo y comunicación: la política del malestar en el contexto latinoamericano*, Barcelona: UOC.
- ERREJÓN GALVÁN, Íñigo (2014), «PODEMOS como práctica cultural emergente frente al imaginario neoliberal: hegemonía y disidencia», *Revista Científica de Información y Comunicación*, 11, pp. 17-46.
- (2009), «¿Qué es el análisis político? Una propuesta desde la teoría del discurso», *Revista Estudiantil Latinoamericana de Ciencias Sociales*, pp. 1-16.
- FEENSTRA, Ramón A. & CASERO-RIPOLLÉS, Andreu (2014), «Democracy in the Digital Communication Environment: A Typology Proposal of Political Monitoring Processes», *International Journal of Communication*, 8 (8), pp. 2448-2468 [http://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/2815] (acceso: 21-06-2015).
- FOUCAULT, Michel (2002), *La arqueología del saber*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- FRANKS, Benjamin (2014), «Anti-Fascism and Prefigurative Ethics», *Affinities. A Journal of Radical Theory, Culture and Action*, 8 (1), pp. 44-72.
- GARRONI, Emilio (1975), *Proyecto de semiótica*, Barcelona: Gustavo Gili.
- GIRI, Saroj (2013), «Communism, Occupy and the Question of Form», *Ephemera. Theory & Politics in Organization*, 13 (3), pp. 577-601.
- HEIDEGGER, Martin (1995), «La época de la imagen del mundo», *Caminos de bosque*, Madrid: Alianza, pp. 75-109.
- HJELMSLEV, Louis (1986), *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid: Gredos.
- IGLESIAS TURRIÓN, Pablo (2013), *Cuando las películas votan. Lecciones de ciencias sociales a través del cine*, Madrid: Los libros de la catarata.
- (coord.) (2015), *Ganar o morir. Lecciones políticas en Juego de Tronos*, Madrid: Akal.
- JAKOBSON, Roman (1984), *Ensayos de lingüística general*, Barcelona: Ariel.
- KARPPINEN, Kari (2007), «Against Naïve Pluralism in Media Politics: On the Implications of the Radical-pluralist Approach to the Public Sphere», *Media, Culture & Society*, 29 (3), pp. 495-508.
- LACLAU, Ernesto (1993), «Discurso», *ITAM*, México D.F.: ITAM, pp. 7-18 [http://biblioteca.itam.mx/estudios/60-89/68/ErnestoLaclauDiscurso.pdf] (acceso: 20-06-2015).
- (2005), *La razón populista*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- (2006), «Why Constructing a People Is the Main Task of Radical Politics», *Critical Inquiry*, 32 (4), pp. 646-680.
- (2014), *Los fundamentos retóricos de la sociedad*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- LACLAU, Ernesto & MOUFFE, Chantal (1987), *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*, Madrid: Siglo XXI.
- LOTMAN, Iuri (1982), *Estructura del texto artístico*, Madrid: Istmo.
- (1996), *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Madrid: Cátedra.
- MCCOMBS, Maxwell (2006), *Estableciendo la agenda. El impacto de los medios en la opinión pública y el conocimiento*, Barcelona: Paidós.
- MCLUHAN, Marshall (1996), *Comprender los medios de comunicación*, Barcelona: Paidós.
- MICÓ, Josep-Lluís & CASERO-RIPOLLÉS, Andreu (2013), «Political Activism Online: Organization and Media Relations in the Case of 15M in Spain», *Information, Communication & Society*, 17 (7), pp. 858-871 [http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/1369118X.2013.830634] (acceso: 10-09-2014).
- MILLER, Jacques-Alain (1989), *Recorrido de Lacan*, Buenos Aires: Manantial.
- MOUFFE, Chantal (1999), *The Challenge of Carl Schmitt*, London: Verso.
- (2007), *En torno a lo político*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- (2012), *La paradoja democrática*, Barcelona: Gedisa.
- (2014), *Agonística. Pensar el mundo políticamente*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- VAN DEN OEVER, Annie (2010), *Ostrannenie: On «Strangeness» and the Moving Image; The History, Reception, and Relevance of a Concept*, Amsterdam: Amsterdam University Press.
- PALAO ERRANDO, José Antonio (2004), *La profecía de la imagen-mundo: Para una genealogía del paradigma informativo*, València: IVAC.
- (2008), «Habrà que hacerse cargo: imagen, sentido y sujeto en el paradigma comunicativo», *I+C Investigar la Comunicación. Congreso Internacional Fundacional de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación (AE-IC)*, Santiago de Compostela [http://www.ae-ic.org/santiago2008/contents/esp/comunicaciones_det21303.html?id_seccio=3&id_apartat=3&id_callfor=274].
- (2009a), «A favor de la interpretación: Por una semiótica a la altura de los tiempos», *X Congreso Mundial de Semiótica*, A Coruña [http://www.bocc.ubi.pt/pag/errando-jose-a-favor-de-la-interpretacion.pdf].
- (2009b), *Cuando la televisión lo podía todo: Quién sabe dónde en la cumbre del modelo difusión*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- (2015), «Semiótica», José Javier Marzal & Francisco Javier Gómez Tarín (ed.), *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales*, Madrid: Cátedra, pp. 295-298.
- PALAO ERRANDO, José Antonio & GARCÍA CATALÁN, Shaila (2011), «¿Política-basura? Modelos de Representación en la telebasura y la tertulia política», *BOCC-Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação* [http://www.bocc.ubi.pt/pag/errando-catalan-politica-basura-modelos-de-representacion.pdf].
- PODEMOS (2014a), «Nueve consejos para un discurso de mayorías» [http://www.reddit.com/r/podemos/comments/2c8ioe/nueve_consejos_para_un_discurso_de_mayor%C3%ADAs_n%C2%BA1] (acceso: 12-06-2015).
- (2014b), «Podemos: Principios organizativos» [https://web-podemos.s3.amazonaws.com/wordpress/wp-content/uploads/2014/11/documento_organizativo_alta_03.pdf] (acceso: 11-06-2015).
- (2014c), «Principios políticos» [http://podemos.info/wp-content/uploads/2015/06/Documento-politico.pdf] (acceso: 14-06-2015).
- RIVERO, Jacobo & IGLESIAS TURRIÓN, Pablo (2014), *Conversación con Pablo Iglesias*, Madrid: Turpial.
- SMITH, Anna Marie (1998), *Laclau and Mouffe. The Radical Democratic Imaginary*, London: Routledge.
- STIEGLER, Bernard (2006), *La télécratie contre la démocratie: lettre ouverte aux représentants politiques*, Paris: Flammarion.
- TODOROV, Tzvetan (1978), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México D.F.: Siglo XXI.
- VATTIMO, Gianni & ZABALA, Santiago (2012), *Comunismo hermenéutico. De Heidegger a Marx*, Barcelona: Herder.
- VIRNO, Paolo (2003), *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*, Madrid: Traficantes de sueños.

Ocurrió a la luz del día

La censura y las versiones de *El cebo*

Santiago Aguilar

Recibido: 18.03.2015 – Aceptado: 31.07.2015

Titre / Title / Titolo

Il est arrivé dans la lumière du jour. La censure et les versions de *Ça c'est passé en plein jour*

Censorship and the versions of *It Happened in Broad Daylight*

Si svolse alla luce del giorno. La censura e le versioni di *Il mostro di Magendorf* (*El cebo*)

Resumen / Résumé / Abstract / Sommario

En plena madurez creativa Ladislao Vajda se embarca en la realización de una película concebida por el dramaturgo Friedrich Dürrenmatt. La naturaleza transgresora del proyecto, promovido desde la Suiza germana, implica un delicado proceso administrativo que culmina en la obtención de la nacionalidad española para la cinta. Vajda, ducho en estas lides, ha rodado la película en doble versión, alemana e inglesa. Sin embargo, la intervención de la censura española provocará la aparición de una tercera versión. Este artículo analiza las diferencias entre *Es Geschah am bellichten Tag*, *El cebo*, la lista de diálogos en español elaborada para el doblaje antes de la intervención censorial y la novela que Dürrenmatt escribió una vez rematada la película. La comparación nos permitirá arrojar luz sobre la pervivencia de la práctica de las multiversiones en los años cincuenta, al tiempo que situamos en perspectiva el interés por la infancia en la filmografía de Vajda, en la que *El cebo* supone un punto de inflexión.

En pleine maturité créatrice, Ladislao Vajda entreprend la réalisation d'un film conçu par le dramaturge Friedrich Dürrenmatt. La nature transgressive du projet, promu par la Suisse alémanique, implique un processus administratif délicat, ayant amené à donner la nationalité espagnole au film. Au milieu de tous ces conflits, Vajda a tourné une double version, en allemand et en anglais. Mais, l'intervention de la censure espagnole entraîne par la suite le tournage d'une troisième version. Cet article analyse les différences entre *Hellichten est geschah am Tag*, *Ça c'est passé en plein jour* (*El cebo*), la liste des dialogues en espagnol préparé pour le doublage avant l'intervention de censure et enfin le roman écrit par Dürrenmatt, une fois le montage du film achevé. La comparaison nous permet de faire la lumière sur la persistance de la pratique des 'versions multiples' dans les années 1950, tout en mettant en perspective l'intérêt porté à l'enfance dans les films de Vajda, parmi lesquels *Ça c'est passé en plein jour*, marque un tournant.

In full creative maturity, Ladislao Vajda began the production of a film conceived by playwright Friedrich Dürrenmatt. The transgressive nature of the project, promoted by German-speaking Switzerland, involved a delicate administrative process that led to giving Spanish nationality to the film. Amidst all these conflicts, Vajda turned a double version, both in German and in English. The intervention of the Spanish censorship eventually resulted in filming a third version. This article aims to analyze the differences between *Hellichten is geschah am Tag*, *It Happened in Broad Daylight* (*El cebo*), the Spanish dialogue originally prepared for dubbing and the novel by Dürrenmatt, written once the film had been eventually edited. The comparison will shed light on the persistence of 'multiple versions' practice in the 1950s, while putting into perspective the interest in childhood in Vajda's movies, among which *It Happened in Broad Daylight* represents a turning point.

In piena maturità creativa Ladislao Vajda s'imbarca nella realizzazione di un film concepito dal drammaturgo Friedrich Dürrenmatt. La natura trasgressiva del progetto, dalla Svizzera tedesca, implica un delicato processo amministrativo che culmina con la concessione della nazionalità spagnola al film. Vajda, ha girato il film in versione doppia, tedesca ed inglese. Nonostante ciò, l'intervento della censura spagnola, determinerà l'apparizione di una terza versione. Quest'articolo analizza le differenze fra *Es Geschah am bellichten Tag*, *Il mostro di Magendorf* (*El cebo*), l'elenco dei dialoghi in spagnolo elaborato per il doppiaggio prima dell'intervento censore ed il romanzo che Dürrenmatt scrisse una volta finito il film. Il confronto ci permetterà di mettere in luce la persistenza della pratica delle multiversioni nella decade degli anni cinquanta, al contempo in cui situiamo in prospettiva l'interesse per l'infanzia nella filmografia di Vajda, nella quale *Il mostro di Magendorf* suppone un punto d'inflessione.

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Ladislao Vajda, *El cebo* / *Es Geschah am bellichten Tag*, Friedrich Dürrenmatt, censura, doble versión

Ladislao Vajda, *El cebo* / *Es Geschah am bellichten Tag*, *Ça c'est passé en plein jour*, Friedrich Dürrenmatt, censura, double version

Ladislao Vajda, *El cebo* / *Es Geschah am bellichten Tag*, *It Happened in Broad Daylight*, Friedrich Dürrenmatt, Censorship, Double Version

Ladislao Vajda, *El cebo* / *Es Geschah am bellichten Tag*, *Il mostro di Magendorf*, Friedrich Dürrenmatt, censura, doppia versione

«El cine acrecienta la intimidad hasta lo infinito, tanto que corre el peligro de convertirse en el arte cabalmente pornográfico que constriñe al espectador a la situación del voyeur. La popularidad de las estrellas de cine sólo se debe a que todo el que las ha visto en la pantalla tiene, además, la sensación de haberse acostado con ellas. Tan bien las fotografían. Un primer plano es de por sí indecente»

Friedrich Dürrenmatt

Materiales de estudio

Conocemos dos versiones de *El cebo / Es Geschah am hellichten Tag* (1958): la española y la alemana. Vale decir, la censurada y la íntegra. Hay una tercera, inglesa: *It Happened in Broad Daylight*. La crítica de Bosley Crowther (1960) nos pone sobre la pista de esta versión parcial. Albert Lieven y Roger Livesey, intérpretes habituales en las películas de Powell y Pressburger, habrían repetido en inglés, las escenas rodadas en alemán por Heinrich Gretler (el comandante) y Ewald Balsler (el psiquiatra). En los catálogos de cine suizo figura también una versión de esta nacionalidad con un metraje de 2.750 metros y, por tanto, una duración de cien minutos. Podemos suponer que se trata de la misma versión alemana en la que se hubiera redondeado la longitud a efectos administrativos, pero a falta de una revisión física de los materiales nos movemos en el terreno de las hipótesis (Dumont, 1987: 482).

Nos atenderemos, por tanto, a las ediciones comercializadas en formato doméstico en España y Alemania

e Italia¹, confrontadas con el expediente administrativo conservado en el Archivo General de la Administración. Nos valdremos también de la novela *Das Versprechen: Requiem auf der Kriminalroman*, editada en castellano como *La promesa*, que el propio Dürrenmatt derivaría a posteriori de su tratamiento original.

Un cuarto elemento, habitualmente desatendido, nos servirá de apoyo. Se trata del guión de doblaje español depositado en Filmoteca Española y que contiene la primera traducción del guión alemán (Dürrenmatt, Vajda & Jakoby, s/f). Es previo, por tanto a la intervención de la censura. Estas cinco fuentes no permitirán hacernos a la idea de cuáles fueron las fases de depuración de la historia y, por ende, cómo se imbrica esta película capital en la filmografía española en general y en la del húngaro errante Ladislao Vajda en particular.

Vajda: versiones múltiples y coproducciones

Cineasta itinerante por antonomasia, Vajda despliega su obra cinematográfica por media Europa: Gran Bretaña, Hungría, Francia, Italia, Portugal, Alemania y Suiza. Desde que tuvo que abandonar Italia por las leyes anti-

¹ Ediciones en DVD de: Vídeo Mercury – Filmax (España); Universum Film – Ufa Klassiker Edition (Alemania); Sinister Film (Italia). Esta última parte del máster alemán e incorpora el doblaje italiano. Las imágenes que ilustran el artículo proceden de estos DVDs.



semitas del fascismo, desarrolla en España una carrera en la que se dan cita el homenaje a la Sección Femenina que supone *Ronda española* (1952); una muy imaginativa versión de la zarzuela *Doña Francisquita* (1952) rodada en el procedimiento de color autóctono Cinefotocolor; una sobria visión del bandolerismo andaluz, *Carne de borca / Il terrore dell'Andalusia* (1953); *Marcelino pan y vino* (1955), con la que obtiene un insospechado éxito internacional y lanza al estrellato al actor infantil Pablito Calvo; la fábula moral de *Un ángel pasó por Brooklyn / Un angelo è sceso a Brooklyn* (1957); o el haz y el envés del microcosmos taurino, *Tarde de toros* (1956) y la excepcional *Mi tío Jacinto / Pepote* (1956). Culmina este ciclo con un policial tan perturbador como seco. Una vez más el director trashumante factura un producto férreamente localizado y, a la vez, universal, un cuento de hadas siniestro como sólo los cuentos de hadas pueden serlo.

De las tres cintas protagonizadas por Pablito Calvo que Vajda ha realizado en rápida sucesión, la compañía zuriquesa Praesens-Film ha distribuido en Suiza las dos primeras –*Marcelino pan y vino* y *Mi tío Jacinto*–. Santos Zunzunegui (1996: 454) vincula ambas temáticamente con *El cebo*, a modo de una «trilogía inconfesa» articulada «en torno a la asunción de la paternidad que harán de este tema uno de los mayores rasgos de su cine en los años cincuenta».

El cebo supone un punto de inflexión en su filmografía, su regreso al cine alemán donde había comenzado

su carrera. Hijo del reputado guionista Laszlo Vajda, ha trabajado como montador en los estudios de la Tobis en Berlín y como supervisor de dobles versiones en Londres en los primeros tiempos del cine sonoro, cuando las multiversiones idiomáticas están a la orden del día. En su Budapest natal filma y firma melodramas, comedias sofisticadas y farsas tragicómicas. Dos de ellas, *Péntek Rézji* (1938) y *Magdát Kicsapják* (1938), realizadas al servicio de la estrella de la opereta Ida Turay, serán versionadas en Italia por el Vittorio De Sica preneorrealista. Vajda impone a estos asuntos una alegría ligeramente artificiosa y un ritmo frenético, haciendo gala de buen oficio en la realización de los gags visuales y en la resolución de las transiciones. Con el auge de Cinecittà, Vajda parte hacia Roma para trabajar en el pujante cine italiano, pero el escándalo que supone el estreno de su *Conjura en Florencia (Giuliano de' Medici / La congiura dei Pazzi)*, (1941), censurada y eliminado el nombre del realizador de los títulos de crédito al ver Mussolini una exhortación a la sublevación en la reacción violenta del pueblo de Florencia, obligarán a Vajda a partir hacia el exilio. Llega así a España, donde realizará el grueso de su filmografía y gran parte de sus mejores obras. Debuta con la adaptación de una de sus comedias húngaras, *Se vende un palacio* (1943), y a renglón seguido firma dos títulos protagonizados por Antonio Casal y derivados de novelas románticas de Luisa María de Linares. *Te quiero para mí* (1944) vuelve al tema de la colegiala enamorada



de su profesor, motivo recurrente en sus comedias húngaras, en tanto que *Doce lunas de miel / Doze Luas-de-Mel* (1943) marca el principio de su colaboración con José Santugini, su más estrecho colaborador literario durante la siguiente década. Esta cinta también inaugura el ciclo de coproducciones hispano-lusas.

Gracias a la política de colaboración con Portugal emprendida por la productora madrileña Faro, Vajda, todo un especialista en multiversiones, rueda con repartos dobles o compartidos el *nhodunit Tres espejos / Três espelhos* (1947) y *Barrio / Viela, rua sem sol* (1947). Esta última proviene de *Les fiançailles de Monsieur Hire*, una novela de Simenon adaptada contemporáneamente por Julien Duvivier en *Panique* (1946). Mientras la acción de la cinta francesa tiene lugar en París, la de Vajda se abre con unos exteriores de Oporto, para ceñirse luego a un laberinto de callejuelas recreadas en estudio, de una topografía tan abstracta como claustrofóbica. La ausencia, la sospecha, la soledad y el odio dominan a la comunidad, que procederá a tomarse la (in)justicia por su mano, como en *El cebo*.

Tras un breve paréntesis británico, Vajda regresa a España para dirigir *Séptima página* (1950), crónica criminal de historias entrelazadas. Es entonces cuando, en compañía de Santugini como guionista, Vicente Semper en la producción y Enrique Guerner tras la cámara, dará lo mejor de sí mismo.

La última parte de su carrera se desarrolla a caballo entre Suiza, España y Alemania. La colaboración con el actor Heinz Rhümann y el guionista Hans Jacoby, fraguada durante el rodaje de *El cebo*, da lugar a dos comedias ligeras en las que sendas niñas faltas de uno de sus progenitores sirven de motor a la acción. La otra vertiente son las historias de adolescentes que siguen ocupando el centro de sus preocupaciones en *María, matrícula de Bilbao* (1960), en *Cervo de sombras (Die Schatzen werden länger)*, 1961) y, en menor medida, en la coproducción hispano-germana *Una chica casi formal / Ein fast anständiges Mädchen* (1963). Incluso el policial *Atraco (Das Feuerschiff)*, 1963) pivota tanto alrededor de los asaltantes del buque-faro, como de la relación entre el capitán de la nave y su hijo. Apenas iniciado en Barcelona el rodaje

de *La dama de Beirut* (1965), un extravagante musical internacional sobre la trata de blancas al servicio de Sara Montiel, fallece repentinamente. Concluye el trabajo su ayudante Luis María Delgado.

El cebo se convierte así en una película «bisagra» en la obra de Vajda, que, al tiempo que le permite reorientar uno de los motivos fundamentales de su filmografía, le libera de los rigurosos márgenes marcados por la censura española. Sin embargo, su inscripción en la filmografía española resulta, cuando menos, problemática. La participación de Chamartín en esta operación internacional a tres bandas —pilotada por Praesens-Film de Zúrich y cofinanciada por la berlinesa CCC-Film—, sirve al estudio donde Vajda ha desarrollado la mayor parte de su obra en la década de los cincuenta para conseguir la nacionalidad española y los consiguientes beneficios económicos.

Elementos para una coproducción

El escritor suizo Friedrich Dürrenmatt destaca como dramaturgo en alemán después de la Segunda Guerra Mundial. También ha escrito un par de novelas más metafísicas que policíacas protagonizadas por el inspector Bärlach, enfermo terminal y más preocupado en indagar en las causas del mal que en resolver un simple crimen. Estas novelitas —el diminutivo hace referencia a su longitud, no a su alcance— están escritas en 1950 y 1951 y se titularon en sus ediciones españolas *El juez y su verdugo* y *La sospecha*. Aunque Dürrenmatt había estrenado ya algunas obras dramáticas que levantaron cierto revuelo, el estreno en 1957 de *El regreso de la vieja dama* fragua su prestigio internacional. Es en este momento, cuando Lazar Wechsler, fundador de la más importante productora y distribuidora suiza de aquellos años, la Praesens-Film, se pone en contacto con él para encargarle el guión de una película.

En el estudio sobre Vajda de Francisco Llinás (1997) se apunta el gusto de Wechsler por los temas «importantes»: produce en los albores del sonoro una película sobre los abortos clandestinos en Suiza y otra sobre la

sífilis, consciente de que «cualquier forma “criminal” de sexualidad garantiza al fabricante de películas una vasta audiencia de pequeños burgueses fascinados» (Dumont, 1987: 482). Nombres tan ilustres como los de Sergei M. Eisenstein y Walter Ruttmann habrían estado relacionados con estos proyectos. Sin embargo, sus producciones de la posguerra tienden hacia la postal turística –véanse, por ejemplo *Heidi* (*Heidi*, Luigi Comencini, 1952) y su continuación *Heidi und Peter* (Franz Schnyder, 1955)—, algo que Dürrenmatt, polemista nato, le reprocha públicamente al productor. A su parecer, la calle y la crónica negra son venero bastante de asuntos como para realizar un centenar de películas. Wechsler acepta el reto. Le propone que escriba un guión para él, con el pie forzado de que debe tratar sobre los abusos sexuales a menores. Es lo que Dürrenmatt denomina un tema «pedagógico».

Ladislao Vajda no es la primera elección de Wechsler para dirigir la película. Primero se barajan los nombres del vienés Leopold Lindtberg, veterano realizador cinematográfico y responsable de la puesta en escena en Zurich de otra obra de Dürrenmatt, *El matrimonio del señor Mississippi*, y del italiano Luigi Comencini, director de *Heidi* y, como Vajda, especialista en películas «con niño». Más tarde el productor se pone en contacto con Wolfgang Staudte, realizador hasta un año antes de numerosas películas para la DEFA, la productora oficial de la Republica Democrática Alemana, distribuidas en Suiza por Praesens-Film. Un retraso en el calendario de rodaje y el compromiso previo de Staudte para rodar con Vittorio De Sica la coproducción *Kanonnen-Serenade / Pezzo, capopezzo e capitano* (1958), sitúan en la línea de salida a Vajda, a cuya eficacia probada en la dirección de



actores infantiles se suma el hecho de que su mujer sea suiza y él hable con fluidez seis idiomas. Es así, a través de Vajda, como Chamartín entra en la coproducción de la película, a la que también se suma la alemana CCC-Film. La compañía de Artur Brauner vive un proceso expansivo durante toda la década, favoreciendo el retorno de Fritz Lang y Robert Siodmak a la industria germana y las adaptaciones en serie de las populares novelas de Karl May o Edgar Wallace. La otra cara de esta política comercial son las coproducciones, en las que Alemania coloca a estrellas como Curd Jürgens o Gert Fröbe. La revista sectorial *Film-Echo* realizaba el siguiente análisis de la estrategia de CCC-Film de cara al público local:

Las coproducciones, sobre todo cuando se ruedan en estudios extranjeros, corren el riesgo de no ser reconocidas por el público alemán como películas alemanas. Esto se traduce en ocasiones en una merma tan drástica de la taquilla nacional que las ventajas de las coproducciones devienen ilusorias. CCC busca que sus coproducciones parezcan totalmente alemanas. La experiencia demuestra que el público alemán no percibe necesariamente una película como no alemana si cuenta con un reparto internacional (Bergfelder, 2005: 126).

De ahí la incorporación al reparto de un Michel Simon en horas bajas en un papel breve pero de gran relevancia, la presencia de María Rosa Salgado y la mezcla de intérpretes alemanes y suizos. Al frente de todos ellos, Heinz Rühmann, que había sido un actor tremendamente popular durante la República de Weimar y el nazismo, lo que le cuesta el ostracismo en la posguerra. Pero desde 1952 recupera una sostenida actividad cinematográfica y acaba de obtener toda clase de parabienes por su papel protagonista en la sátira antimilitarista *El capitán Kopenick* (*Der Hauptmann von Köpenick*, Helmut Käutner, 1956).

Para cumplir con las estrictas normas de coproducción que impone la administración española, la participación de CCC-Film no se menciona en ningún momento, en tanto que Chamartín cubre, al menos nominalmente, un 30% del presupuesto. En la documentación de la productora española figuran como aportaciones nacionales: Ladislao Vajda (director y co-guionista

nacionalizado español), Enrique Guerner (director de fotografía alemán con una larga carrera en España) y la actriz María Rosa Salgado. Las cantidades que se señalan en concepto de emolumentos a fin de alcanzar el mencionado 30% son: 1.250.000 pesetas por la dirección, 300.000 por la interpretación, 200.000 por la fotografía, y otros salarios en torno a las 50.000 para la elaboración de la versión española.

Las autoridades cinematográficas no están en principio muy de acuerdo con la coproducción, pero a ello coadyuva el prestigio empresarial de Chamartín y la presión realizada desde el Instituto Cinematografía suizo, cuyo director se pone en contacto con su homólogo español, José María Muñoz Fontán, haciendo valer el peso que el cine nacional está teniendo últimamente en las pantallas helvéticas: dos decenas de títulos estrenados desde *Bienvenido, mister Marshall* (Luis G. Berlanga, 1953) entre los que se cuentan casi todos los dirigidos por Vajda en los últimos años, además de la ya vetusta *El clavo* (Rafael Gil, 1943) o el policial *Camino cortado* (Ignacio F. Iquino, 1953).

Por su parte, el Sindicato Nacional del Espectáculo eleva una protesta formal de sus agrupaciones de Técnicos e Intérpretes, aduciendo esta última la parva entidad del papel encomendado a María Rosa Salgado. Pero también hay que poner en la balanza el informe del Instituto Español de Moneda Extranjera que, si bien está de acuerdo en que no se trata realmente de una coproducción, argumenta que la cantidad reconocida como coste español «representa más que la divisa que habría de percibir el IEME por la prestación de los servicios a que se refiere la aportación española» (Archivo General de la Administración, caja 36/04788). Se subraya en este escrito la potencia de la moneda suiza, en un momento en que España está fuertemente necesitada de divisas. De este modo, la concesión del permiso de rodaje el 2 de julio 1957 supone el reconocimiento tácito de la nacionalidad española para la cinta. Amén de los beneficios económicos derivados de dicha calificación, Chamartín se reserva España, Italia, Portugal y América Latina como mercados exclusivos de explotación.



Otra cosa son los títulos de crédito. En la cabecera española los nombres conocidos se multiplican, aunque su función haya sido muy secundaria. También el orden de los cartones se altera, dando preeminencia a la aportación hispana. En tareas de montaje figura Julio Peña, que poca cosa más haría que marcar los tiempos de los títulos españoles y pegarle a la película los seis o siete tizeretazos que decidió la productora, de acuerdo con la censura... o por si acaso —ésta es una cuestión que intentaremos dilucidar más adelante—. Lo mismo ocurre con el ingeniero de sonido Alfonso Carvajal, responsable únicamente de la mezcla del doblaje. La traducción de los diálogos españoles se incluye en un cartón de buen tamaño, situado inmediatamente después de la cartela sobre la responsabilidad literaria del asunto. Así que esta labor técnica, todo lo laboriosa y concienzudamente ejecutada que se quiera, pero técnica no más, queda acreditada a nombre de Miguel Pérez Ferrero y José Santugini, fallecido apenas terminada la primera adaptación del texto. La actriz María Rosa Salgado, única aportación española al reparto, ocupa la segunda posición en las cartelas iniciales, sólo por detrás de Heinz Rühmann y relegando a Michel Simon y a Gert Fröbe a una posición subsidiaria.

No obtuvieron crédito —porque no procedía— los encargados de poner la voz en español a los intérpretes alemanes. El propio Vajda supervisa esta tarea. Félix Acaso dobla al comisario Heinz Rühmann, José Sepúlveda a Michel Simon y María Rosa Salgado a sí misma. Es fácil reconocer la voz de Fernando Rey como el profesor Manz, pero, en cambio, nadie diría que la voz cascada del asesino fue responsabilidad de un jovencísimo Alfredo Landa.

Todas estas operaciones habrían sido organizadas desde España por Vicente Sempere (2009: 274), con el que Vajda estaba montando la productora Halcón Films. A pesar de ello, la nacionalidad de la película seguía estando en cuestión. Prueba de ello es que el interpositivo enviado por Praesens-Film a España para las labores de postproducción y doblaje quedó retenido en Barajas hasta que no se pagaran los aranceles de importación correspondientes a una película extranjera.

Un cuento de hadas

El cebo es un cuento de hadas. Y no sólo porque los motivos de los cuentos —el bosque, el príncipe valiente, la niña en peligro, el mago-ogro...— estén omnipresentes, ni porque el comisario Matthäi verbalice en la escuela que, para los niños, «es imprescindible creer en los cuentos de hadas», sino porque toda la puesta en escena sirve a este fin. Ya los títulos iniciales aparecen sobre planos en delicados movimientos de avance o laterales que nos llevan del corazón del bosque hasta las proximidades de un idílico pueblecito suizo. Se pone así en imágenes el revés de *Heidi* que proponía Dürrenmatt. A la estructura melodramática del relato infantil *El cebo* contraponen una asepsia quirúrgica para realizar la autopsia de una sociedad en descomposición, capaz de generar monstruos e incapaz de neutralizarlos.

La película arranca con el descubrimiento del cadáver de una niña de siete u ocho años, en un bosque cercano a la población suiza de Mäggendorf. El buhonero Jacquier (Michel Simon) corre bajo una lluvia torrencial a avisar a la policía. Tal como lo rueda Vajda, el buhonero tropieza primero con el cuerpo de la niña y sale luego corriendo, circunstancia ésta indeterminada en el guión original. En la película sabemos que es inocente desde el principio. Al arrancar el guión con la huida de Jacquier se creaba una ambigüedad que podía tener un sentido para el final urdido por el novelista pero que no interesa a Vajda.



Cuando recibe el aviso, el comisario Matthäi (Heinz Rühmann), de la policía de Zúrich, está a punto de partir hacia Jordania, donde se encargará de asesorar a las autoridades en la creación de su moderno cuerpo de policía. Es un veterano en el que ha hecho mella el cansancio. Su devoción por el trabajo le ha hecho ganarse el respeto de sus superiores y subordinados, pero también un cierto aislamiento. Ante la perspectiva de su marcha el comandante (Heinrich Gretler) le pide que recomiende a un sustituto. Matthäi propone a Henzi (Siegfried Lowitz), un teniente que lleva trabajando con él los dos últimos años.

Comienza entonces la investigación. A pesar de que ya está fuera del caso, Matthäi acompaña a Henzi al lugar del crimen. Allí encuentran nuevas pistas que podrían servir en la acusación contra Jacquier. Un profesor de la escuela identifica a la niña como Greta Moser. Hay que dar la noticia a sus padres y todo el mundo esconde la cabeza debajo del ala. Matthäi asume una vez más esta responsabilidad y en una tensa escena comunica la tragedia a los padres. Se le reprochó al director en la fecha de su estreno el hieratismo teatral de la secuencia de «la promesa». Sin embargo, la jugada de Vajda es clara. El estatismo de la escena, su composición en profundidad y el alarido final en off de la madre, coadyuvan a subrayar el compromiso moral de Matthäi en la resolución del asesinato.

Una visita a la escuela donde estudiaba Greta sirve para advertir a los niños sobre los peligros de dejarse llevar por desconocidos a lugares recónditos. Ursula (Barbara Haller), una amiguita de la niña asesinada, les proporciona una pista. Greta le contó que había conocido a un gigante y que éste le había regalado unos erizos. Ha realizado un dibujo de la escena en la que aparecen un hombre más alto que una montaña vestido de negro, un coche y un extraño ser con cuernos que llama la atención de Matthäi.

El comisario cesante acude a Mäggendorf y evita que los campesinos linchen a Jacquier, al que todos acusan del asesinato. Comienza entonces un duro interrogatorio con el que el teniente Henzi y el detective Feller (Sigfrist Steiner) logran la confesión de Jacquier. Como contra-





punto, durante la cena de despedida a Matthäi, éste expresa sus dudas sobre la sofisticación de los sistemas de control en el mundo contemporáneo. Efectivamente, son del todo ineficaces, porque la resistencia del buhonero se ha quebrado hasta el extremo de suicidarse. Asqueado, Matthäi decide marchar a Jordania. Sin embargo, la contemplación de unos niños en el aeropuerto y el descubrimiento de unas trufas de chocolate que podrían ser los «erizos» que Greta recibió del asesino le recuerdan su promesa y lo empujan a regresar. Pide el reingreso pero el comandante se lo deniega. El caso está cerrado.

Matthäi decide entonces continuar la investigación a título privado. El primer paso es ponerse en contacto con el profesor Manz (Ewald Balser), el psiquiatra de la policía. Éste le ayuda a interpretar el carácter simbólico del dibujo de Greta. El gigante representa al asesino, un hombre achantado por su mujer y sin hijos, según la opinión del experto. Los erizos son, efectivamente las trufas. Es difícil adivinar la naturaleza del animal con cuernos. Lo que es seguro es que el asesino volverá a matar.

El ex comisario recorre las escenas del crimen donde sucedieron hechos análogos. Siempre son niñas rubias, de unos siete u ocho años. Los cadáveres aparecen al borde de la carretera de Zúrich. Los hijos de la dueña de una taberna le proporcionan una nueva clave: el animal del dibujo es una cabra montesa que figura en el escudo del condado de los Grisones y en las placas de los coches allí matriculados. Matthäi alquila por unos meses una gasolinera al borde de esta carretera a un italiano añorante del cálido sur. No deja de ser irónico, porque la fama de Heinz Rühmann se cifra en los musicales de la República de Weimar, en cuyo escapismo algunos han querido ver un espíritu pre-nazi, y el título que puso en órbita a Rühmann fue *El trío de la bencina* (*Die drei von der Tankstelle*, Wilhelm Thiele, 1930). Son rimas, acaso casuales, que no se le escapaban al espectador de la época.

Una vez más, son unos niños quienes proporcionan a Matthäi una pista sobre el modo en que debe actuar. Unos golfillos que hacen pellas en el río le explican que para pescar truchas hace falta un cebo vivo. Matthäi en-

cuentra en el pueblo a una niña llamada Annemarie Heller (Anita von Ow). Tiene un gran parecido con Greta y es hija ilegítima, por lo que su madre (María Rosa Salgado) tiene mala reputación en el pueblo. El ex policía le ofrece a la señora Heller que vaya a vivir con su hija a la gasolinera. Por las tardes Matthäi construye con Annemarie una casa de muñecas al borde de la carretera, de modo que la niña esté siempre a la vista. Ella pide que le pongan una torre, como en los castillos de los cuentos. El policía argumenta que las casas modernas carecen de torres. El prosaico comisario es incapaz de conectar con la niña.

Al atender a los clientes de la gasolinera anota las matrículas del condado de los Grisones. Por la noche realiza llamadas telefónicas con excusas vagas para averiguar si los conductores tienen hijos o no. La señora Heller está preocupada por su comportamiento pero Matthäi le dice que se meta en sus asuntos. Una de las llamadas alcanza el objetivo, pero la respuesta de la señora Schrott (Berta Drews) despista a Matthäi. Es una viuda con dos hijos que se ha casado con su antiguo chófer al que tiene férreamente sojuzgado. Alfred Schrott (Gert Fröbe) se siente empujado al asesinato cada vez que su mujer le reprocha su inutilidad. Aprovecha los viajes comerciales para cometer sus crímenes. Un día se presenta

en el bosque donde Annemarie juega. Vajda organiza el encuentro con la niña a la orilla de un riachuelo, entre los árboles, como si la mole de Schrott se hubiera materializado de la nada. El monstruo ni siquiera pronuncia un discurso seductor. Una serie de sonidos guturales y gemidos sustituyen al lenguaje articulado cuando empuña su títere de guante. Annemarie interpreta: «¿Verdad que eres un mago?». Y cuando el depredador le propone un nuevo encuentro para «hacerle magias», ella pide «un castillo como el de Blancanieves, con muchas torres». Por supuesto, la magia sólo funciona para los iniciados y ello implica guardar celosamente el secreto: «No debes decírselo a nadie. (...) Si le dices a alguien una sola palabra no podré hacer magias».

Matthäi descubre al día siguiente a Annemarie saliendo del bosque y la interroga. Finalmente, debe reconocer ante la señora Heller que las ha utilizado. Las envía a casa y llama a sus viejos compañeros para que le ayuden a tender una trampa al asesino. Cuando éste se presenta en el bosque hiere a Matthäi en el antebrazo con la navaja de afeitar que utiliza para sus crímenes pero es abatido a tiros por la policía. Llega entonces Annemarie y el ex comisario se coloca la marioneta en la mano para que no vea la sangre. La niña ha encontrado por fin un padre y Matthäi ha neutralizado a la bestia.



La imagen de la izquierda presenta a Heinz Rühmann en *El trío de la bencina*. (*Die drei von der Tankstelle*, Wilhelm Thiele, 1930). A la derecha, un plano análogo de *El cebo*

La intervención de la censura española

Aunque críticos tan prestigiosos como Bosley Crowther le reprocharan a la película que se recreara en los paisajes idílicos y en las pacíficas granjas, poco aptas para servir de escenario a las fechorías de un asesino en serie, lo cierto es que el contrapunto funciona de manera harto eficaz. Santos Zunzunegui resulta más cercano a nuestra percepción que el crítico del *New York Times* cuando apunta que la fotografía de Guerner «se aparta, de forma decisiva, del estereotipado “drama en claroscuro” en el que cierta crítica ha venido situando sus trabajos, en provecho de una gélida iluminación que visualiza, sin innecesarios subrayados, el lado clínico de la historia» (Zunzunegui, 1996: 453).

Las reseñas contemporáneas insisten en la delicadeza del tratamiento y en el hecho de que estos asuntos ocurrieran fuera de nuestras fronteras. De ahí el empeño en proclamar la hispanidad de los logros técnicos pero la nula relación del tema con la realidad española. Fernando Méndez-Leite (1965: 339) resume su impresión del siguiente modo: «Tanto los detalles técnicos como artísticos han sido tratados con ejemplar finura, sin cuyo requisito difícilmente hubiera podido llegar al gran público un tema de tan peligrosas derivaciones».

En la misma línea de argumentación se desarrolla la crítica del *ABC* del 13 de febrero de 1959 escrita por Guillermo Bolín, sustituto del titular «Donald», ya que éste era Miguel Pérez Ferrero, corresponsable de los diálogos españoles de la película y, como parte del equipo de la misma, se abstuvo de enjuiciarla: «Buenas pruebas tiene dadas el famoso director de “Marcelino” de su sensibilidad y buen gusto, pero aquí creemos que superó su propia marca, tratando con ejemplar limpieza y finura un tema sombrío, difícil y peligroso, atento siempre a no caer en la tentación de hacer fáciles concesiones a la voracidad morbosa de una parte del público».

Una vez finalizadas las labores de montaje, doblaje y sonorización, la película es calificada en 1ª B, aunque Chamartín interpone un recurso que se salda con una nueva calificación de 1ª A, lo que hace a la cinta me-

recedora de todos los beneficios administrativos, salvo los otorgados a las películas de Interés Nacional. A la exposición de argumentos se suma que la productora ha realizado las modificaciones indicadas por los censores. Dos admoniciones censoriales fueron de orden léxico: ni la «violación» ni los «delitos sexuales» podían mencionarse, según consta expresamente en las hojas de censura que debían acompañar a cada copia de la película durante su vida comercial. De modo que la posibilidad de que la niña hubiera sido «violada» fue sustituida por «maltratada» —«secuestrada» en el guión— y los «delitos sexuales» por «conductas inmorales».



Algunas otras alusiones más graves quedaron exclusivamente en el libreto. La responsabilidad social por la existencia de este tipo de crímenes nunca se cuestiona. En la escena en la que Matthäi, después de descubrir que los erizos son trufas de chocolate, pide al comandante que lo reintegre al caso, hay una alusión que en la película terminada hace referencia genérica a los «accidentes infantiles». El guión es mucho más explícito. El oficial arguye que en Alemania se producen anualmente un millar de «atentados morales contra niños» (Dürrenmatt, Vajda & Jakoby, s/f: 95). La única opción que queda sería la prevención puesto que, aduce el comandante, de lo contrario se correría el riesgo de crear un estado policiaco.

También hay un corte ordenado por la censura en el cuarto rollo: «Suprimir la secuencia cuando llega el po-

licía a casa del comisario para decirle que el vagabundo se ha declarado culpable». Corte nada banal puesto que en esta escena, que se desarrolla en casa de la señora Arbenz, donde Matthäi lleva viviendo los últimos doce años, se nos ofrece un leve atisbo de la intimidad del personaje. La causa de la supresión podría ser la insinuación de un interrogatorio nocturno acompañado de violencia, si no de torturas, para que Jacquier confiese el crimen. Por el camino, desaparece toda la escena y el único apunte sobre la vida privada de Matthäi que ofrecía la película. De este modo, el comisario queda estigmatizado como una fría máquina en busca de la reparación moral prometida a la madre de la niña asesinada lo que lo aproxima más a la concepción original de Dürrenmatt que a la cinta rodada por Vajda.



En el guión hay una secuencia que no llegó a rodarse o se descartó en el montaje. En ella Matthäi entregaba unos regalos de despedida a los mecánicos del cuartel de policía. Se hace referencia entonces a los casos que el comisario ha resuelto en el pasado y a la relación cordial que mantiene con muchos delincuentes. Uno de los mecánicos le pide que le lleve con él a Jordania y otro revela que le llaman «Matthäi, el último», apelativo sobre el que el comisario ya estaba al cabo de la calle. Un delincuente habitual les ha dicho: «Cuando Matthäi se marche, no habrá Juicio Final».

Esta escena da paso a otra que sí que figura en el montaje definitivo de *Es geschah am hellichten Tag* pero no en el de *El cebo*. La alusión a lo prolongado del interrogatorio probablemente sea de nuevo la causa de la supresión de esta secuencia, en la que se muestra bien a las claras la decisión de Matthäi de abandonar Alemania, pero también su relación con las plantas que son, de nuevo, metáfora de sí mismo: «necesitan poca agua». Estos atisbos de la vida privada de Matthäi tienen su momento más explícito en la conversación que mantiene con el comandante y en la que da la alternativa a Henzi. El comandante le muestra una foto de sus nietos y le pregunta si nunca ha pensado en formar una familia. «Una vez hubo alguien en mi vida a quien yo quería –contesta Matthäi–. Pero ella me quería menos. Y desde entonces... no he vuelto a querer a nadie». Imposible no asociar este desencanto con el de Sherlock Holmes cuando Irene Adler le traiciona en *Un escándalo en Bohemia*.

Chamartín y la autocensura

Los cortes más graves debieron de ser obra de la productora, curándose en salud. Es lo que Román Gubern (2014: 65) ha llamado «autocensura empresarial» y que obedece a causas múltiples:

La censura se manifiesta en la práctica mediante cortes o alteraciones de la imagen y/o la banda sonora de los filmes, tanto por razones ideológicas o políticas como religiosas o morales. Cuando las razones son comerciales (por ejemplo, una duración excesiva o escenas sin interés), se trata de una autocensura empresarial. La censura aplicada a las coproducciones internacionales genera con frecuencia versiones diferentes adecuadas a las características profesionales o permisivas de los países coproductores.

De las suprimidas por Chamartín, la escena clave es —por su duración y por su dramatismo— la del intento de linchamiento de Jacquier. Henzi y los policías locales están desbordados por el fanatismo de los lugareños. La violencia es extrema y la planificación incide en el salvajismo de la situación: campesinos indiferenciados desde angulaciones bajas, avanzando al unísono, planos de conjunto de los policías con la presencia siempre amenazadora de la gente del pueblo, picados de Jacquier como encerrado entre cuerpos fragmentados de policías... El alcalde asume la representación de la turba, pidiendo que le entreguen al sospechoso para hacer justicia inmediatamente. Matthäi asegura que hará responsable al alcalde si sucede algo irreparable y maneja la situación haciendo que el único testigo se ponga en evidencia ante sus paisanos. Es un avaro que trabaja de sol a sol; estaba plantando patatas y ni siquiera advirtió la presencia de tres con-

vecinos que pasaron por allí. En la novela y en el guión —no en la película— uno de ellos le espeta que «si hubiera pasado por allí una mujer desnuda» tampoco se habría enterado. Matthäi hace entonces uso de la ironía: ¿habría que linchar también a los tres testigos? Por fin consiguen salir de allí, con la cínica promesa de que la policía «tiene sus métodos» para hacer confesar al buhonero.

Se suele mencionar *M, el vampiro de Düsseldorf* (*M*, Fritz Lang, 1931) como antecedente de *El cebo*. El título con el que se estrenan ambas en Italia es paradigmático del paralelismo buscado: *M, il mostro di Düsseldorf*, la de Lang, e *Il mostro di Magendorf*, la de Vajda. Las diferencias entre ambas son más que notables, sobre todo porque la película de Vajda focaliza la acción en el perseguidor y no en el perseguido. Otra película de Lang está en el origen de la escena del linchamiento: *Furia* (*Fury*, Fritz Lang, 1936). Vajda ya había citado esta dependencia durante el



Los dos planos de la izquierda corresponden a *Furia* (*Fury*, Fritz Lang, 1936).
A la derecha, planos análogos de *El cebo*



rodaje de *Barrio / Viela, rua sem sol* (Ladislao Vajda, 1947), filmada diez años antes y en la que también la comunidad se transformaba en una horda incontrolable que, aquella vez sí, se tomaba la justicia por su mano y acababa con la vida de un inocente.

La segunda escena de la escuela, cuando Matthäi va allí a recoger el dibujo de Greta que le servirá como pista para atrapar al asesino, desaparece como consecuencia directa de la eliminación de la secuencia del linchamiento, pues es una prolongación de la misma. El alcalde reprocha al comisario que ahora Jacquier vivirá una buena temporada a costa del Estado. Cuando Matthäi le explica que el buhonero se ha ahorcado esa misma mañana, el hombre le devuelve la pelota de la responsabilidad. No hay ni una duda, ni un momento de arrepentimiento. La comunidad se siente legitimada por esta muerte injusta que sacia su sed de venganza.

Más sutiles son los tijeretazos en el banquete de despedida y en la consulta del psiquiatra. Se trata de dos momentos en los que Matthäi habla de su desencanto ante una sociedad en la que la responsabilidad individual queda diluida por leyes y reglamentos. Un signo de individualismo e independencia poco recomendable, sin duda.

En un juego muy renoiriano asistimos a los preámbulos del banquete de despedida de Matthäi desde el punto de vista del maître tras una puerta de cristal: «Licor de ciruelas para el señor consejero; no bebe otra cosa», «preparad café turco»... Esto permite que del discurso del cónsul jordano sólo se escuchen las típicas frases hechas sobre «colaboración mutua» y puentes tendidos entre las dos naciones. El maître, demiurgo en la sombra, urge a los camareros a servir el café en el momento en que comienza el discurso de Matthäi: «Conozco bien a ése. Es rápido. Termina enseguida». Matthäi verbaliza durante la alocución su desencanto con la profesión, o al menos, con el mundo en el que la ejerce. Más adelante este argumento le servirá de acicate para llevar a cabo la búsqueda del asesino como un asunto que le afecta más a él como individuo desde un punto de vista ético, que a la seguridad de la comunidad con la que se ha comprometido profesionalmente a lo largo de toda su carrera.



También demuestran suma cautela los responsables de Chamartín con el último corte: la escena del pastor protestante que, de algún modo, excusa la conducta in-moral de la madre soltera.

—Me alegro de que se ocupe de la señora Heller y de Ana María. Siempre estaban solas.

—Yo también me alegro de verle.

—Pues no parece muy contento. Tiene alguna preocupación, ¿verdad? ¿Le puedo ayudar?

—No, nadie puede ayudarme. Me siento como un tonto. Esperaba algo y a veces pienso que lo que espero quizás no llegue nunca.

—No sé qué está esperando, pero quizás haya una razón por la que no llega. A veces, lo que esperamos con más ansia no es lo mejor para nuestros propósitos, sino algo terrible.

—También espero algo terrible.

En resumen, bien fuera por la intervención directa de los censores o bien por la predisposición de la productora y distribuidora española a no enfrentarse con ellos, el resultado son ocho cortes con una duración de casi nueve minutos que, amén de las manipulaciones introducidas en el doblaje, han condicionado la comprensión de *El cebo*, primero en cines, luego en televisión y, finalmente, en vídeo doméstico.

El resto de cambios operados sobre el libreto ni siquiera han llegado a la versión alemana. La alteración sustancial afecta al enfrentamiento final entre el policía y el monstruo, que tiene lugar en casa de Schrott, por lo que fue necesario añadir un epílogo con el comisario y Annemarie paseando al borde del río.

El segundo encuentro —planeado y no rodado— entre Annemarie y el ogro ha desaparecido. En el guión sirve para crear tensión mientras Matthäi ha acudido al pueblo del chocolatero de las trufas. Pero después de haberla atraído hasta el bosque con su títere y sus chocolatinas Schrott no consigue reunir las fuerzas para cometer el crimen. Este intento frustrado queda elidido cuando, a su regreso, Matthäi encuentra a Annemarie saliendo del bosque. De alguna manera la escena inmediatamente posterior al interrogatorio de la niña —brutal, como otros que seguramente ha presenciado o realizado él mismo— es más interesante: el envoltorio de la chocola-

tina y las huellas del coche resultan una amenaza mucho más ominosa que la misma presencia física del asesino.

Matthäi intenta reunir pruebas contra Schrott y no lo logra. El libreto contempla un último intento de convencer al comandante de que, al menos, lo interroguen. Su superior le reprocha que él mismo repudiara este método en el caso de Jacquier. Sin embargo, Matthäi está ahora convencido de su culpabilidad. El comandante aduce que las trufas, la matrícula, su paso por la carretera... son pruebas circunstanciales. Parte del diálogo en el que el comisario confiesa que ha equivocado su táctica, que no ha podido mantener la vigilancia sobre su «cebo» veinticuatro horas al día, se traslada en la película a un intercambio con la señora Heller.



En el guión hay otra escena informativa inmediatamente después de la primera aparición fuera de campo —su voz, sus manos, el espacio que ocupará...— de Schrott. El comisario recorre el zoo de Zúrich con el dibujo de Greta buscando qué cornúpeto pueda ser el animal que dibujó la niña.

Con ser notorias, estas alteraciones no son las únicas que sufre la película desde su concepción inicial. La incorporación de Heinz Rühmann al frente del reparto trae consigo varias modificaciones en el guión. Hans Jacoby, el guionista de confianza de la estrella alemana, se encarga de limar las aristas morales del libreto y, en concreto, del comisario Matthäi, algo que no logra completamente. Dürrenmatt se lamenta de que el personaje en manos del

actor alemán resulte «demasiado burgués, excesivamente poco obsesionado por su misión» (Dumont, 1987: 482).

Otros dos cambios fundamentales introducidos en este momento son la conversión de la señora Heller en madre soltera trabajadora, en lugar de ser una prostituta con antecedentes, y el desarrollo del papel de Schrott, el asesino. Pero, si la novela se corresponde con el tratamiento original, entonces el cambio más radical habría sido la sustitución del desesperanzado final propuesto por Dürrenmatt por otro, feliz, aunque un tanto ambiguo.

El historiador del cine suizo Hervé Dumont (*ibid.*) lo pone por pasiva: «La tensión en los últimos rollos es tan densa que termina por anular totalmente la tendencia a la reflexión de la primera parte, con sus explicaciones psiquiátricas y su descripción del procedimiento policial. El gusto por la provocación de Dürrenmatt sigue presente acá y allá, en el personaje del buhonero, en el intento de linchamiento de los aldeanos, en la utilización cuestionable de una hija ilegítima como cebo, etc.».

De policías y escritores de novela policiaca

Del primer tratamiento sólo podemos hacernos una idea por su versión novelada. Se explicaba Dürrenmatt (1957: 8): «Una vez acabado el guión, yo seguí trabajando en mi historia. Retomé la fábula otra vez y me la replanteé desde otro punto de vista, ya no tan pedagógico. En cierto sentido, el tema del detective fracasado se convirtió en una crítica de una de las estructuras típicas del siglo XX, lo que me alejó necesariamente del propósito original de la película como trabajo de equipo».

La novela se abre y se cierra nueve años después de concluida la acción medular. Dürrenmatt ironiza sobre su condición de escritor de género metiéndose —metiendo al narrador— en la piel de un novelista que acude a dictar una conferencia sobre su oficio en una pequeña ciudad suiza. Entre los escasos espectadores se encuentra el comandante H., antiguo jefe policía cantonal de Zúrich, que se ofrece a llevarle en coche. Se detienen en la ruinosa gasolinera de Matthäi donde una avejentada Annemarie —tiene dieciséis años y ya aparenta treinta—

les sirve de beber. Es a la salida cuando un Matthäi alcoholizado parece reconocer al comandante y le espeta que él sigue esperando. El comandante le cuenta entonces al escritor el caso de Gritli Moser. El relato sigue casi punto por punto la estructura secuencial del guión en su primera parte. Luego, cuando Matthäi coge la gasolinera, la presencia del comandante como narrador gana protagonismo. El asesino es un fantasma. Acaso exista, acaso no. El comandante y el fiscal terminan por confiar en la teoría del policía en excedencia y se suman a la utilización de Annemarie como «cebo», hasta que después de una semana de espera improductiva acosan a la niña a preguntas, utilizando la violencia para que confiese quién le ha dado el chocolate. En la versión de Dürrenmatt la identidad del asesino sólo se conocerá *in extremis*, cuando las vidas de Matthäi, Annemarie y la señora Heller hayan quedado irremediamente destruidas. El comisario puede ser un genio, todas sus deducciones eran correctas, pero un accidente fortuito ha impedido que el asesino haya acudido a su cita con la niña.

Los matices que introduce el novelista no hacen sino acentuar los aspectos más sórdidos del relato: Jacquier (en la novela Von Gunten) ha sido condenado previamente por la violación de una adolescente, la situación de Matthäi cuando visita al psiquiatra es crítica, la señora Heller es una conocida prostituta y su hija seguirá sus pasos apenas salida de la pubertad.

La novela está dedicada a Wechsler y a Vajda, lo que no impide a Dürrenmatt (id.: 20) exponer su punto de vista sobre la distancia entre realidad y ficción, o, acaso, entre la ficción moral que él proponía y la ficción dramática que es la película. El comandante H. diserta mientras conduce a propósito de la función ética y catártica del relato policiaco. El castigo del criminal es una de esas mentiras que sirven «para mantener el orden social (...), todo eso puedo dejarlo pasar, aunque sea como un acuerdo comercial, pues todo público y todo contribuyente tienen derecho a sus héroes y a sus *happy end* y tanto nosotros los policías como ustedes los escritores nos hemos comprometido a proporcionárselos».

El *happy end* introducido por Vajda y Jacoby funciona como agente purificador de la historia, pero deja fuera

las implicaciones que hemos ido encontrando a lo largo del relato. Sin embargo, esta conclusión no satisfizo a Dürrenmatt (id.: 139). Lo hace constar, no sin mordacidad, en el penúltimo capítulo de la novela, donde retoma la reflexión inicial. La clausura de la película sería, para el mordaz comandante H., de una poesía elemental, «tan elevada y positiva que pronto verá la luz ya sea en forma de novela o en forma de película». En la última escena, ironiza el novelista por boca del inspector, «[l]a niña podría haberse escapado de junto a su madre para ir a reunirse con su querido mago, corriendo en pos de una inaudita dicha, y así, incluso después de tanto horror, podría brillar un rayo de maravillosa poesía, plena de tierna humanidad y abnegación» (Durrën matt (id.: 140). Sin embargo, nada es tan sencillo en la película. Dürrenmatt podría tener razón si consideramos el guión

como una pieza de construcción dramática o literaria, sin posterior elaboración mediante la puesta en forma. Y es en este apartado donde Vajda roza la excelencia.

Una de las escenas desaparecidas del guión —¿no se rodó? ¿se descartó su montaje?— ilustra los primeros pasos de la investigación personal de Matthäi. La secuencia nos sitúa en las proximidades de una escuela, en Zúrich. Matthäi acecha a algún posible merodeador. Un gesto aparentemente inocente, como el dar caramelos a un niño o comprar trufas en una pastelería se convierte para él en un indicio de posible culpabilidad. Poco después, en el parque, una niña le pregunta la hora. Matthäi intenta aclarar por qué está sola. Llega la madre corriendo. A sus ojos, Matthäi no es más que otro *sacamantecas*. Se han conservado algunos planos con un sentido similar, insertados tras la conversación de Matthäi con los golfillos



que pescan en el río. Es una escena en la que se verbaliza la necesidad de «un cebo vivo» para pescar truchas. En su aproximación al pueblo, antes de descubrir a Annemarie como la doble ideal de Greta, Matthäi detiene su coche a la puerta de un colegio y en los alrededores de un parque, en una secuencia considerablemente aligerada en la versión española. Su sonrisa cuando estudia a los niños jugando, ajenos a su presencia, lo convierte en un depredador infantil. Para mejor cazar al asesino, Matthäi se convierte en su doble.

Son creación de Vajda, en cambio, las dos escenas sin diálogo en las que se hacen patentes las simetrías morales entre el asesino y su perseguidor. La primera tiene lugar mientras ambos esperan que les den paso en una obra de la carretera. Viajan cada uno en su coche, en direcciones opuestas. Aguardan. Un obrero da paso al coche de Schrott. La mirada de Matthäi registra automáticamente la matrícula del condado de Grisones y se posa de modo casual en el rostro del conductor. La segunda, modélica, retrata a Schrott contemplando los maniqués en el escaparate de una tienda de ropa infantil. Matthäi le observa a él desde el otro lado del escaparate. Schrott no lo advierte. Vajda planifica con maestría. Cuando Schrott se marcha, Matthäi sigue allí todavía un instante, contemplando los maniqués infantiles. Pronto advertiremos que ha comprado uno de aquellos muñecos para tender su celada al asesino. Sin embargo, esa mirada suspendida al final del plano anterior funciona como una imagen especular entre cazador y presa.

La señora Heller lo ha comprendido desde el principio: esas llamadas nocturnas a las que se entrega el hombre que la ha contratado, preguntando siempre por niños, inventando mentiras con una insistencia enfermiza... La relación entre ambos es absolutamente impersonal. En cualquier construcción al uso —en las otras películas en que Vajda dirige a Rühmann, por ejemplo—, esta presencia femenina en la casa hubiera dado lugar a la clásica subtrama amorosa. Pero en la severidad de *El cebo* no caben estas distracciones. Lo confesará la señora Heller cuando descubra el juego que Matthäi se trae entre manos: «¿No sabe que Annemarie le quiere?». No ella, sino su hija. Por eso, al final el ex comisario se coloca la marioneta para

que Annemarie no vea la sangre que mana de la herida que le ha hecho Schrott. La niña ha encontrado por fin un padre mientras la señora Heller permanece relegada a un segundo plano. El planteamiento formal del desenlace resulta tan esclarecedor como turbador.

Bibliografía

- BERGFELDER, Tim (2005), *International Adventures: German Popular Cinema and European Co-Productions in the 1960s*, Oxford: Berghahn Books.
- CROWTHER, Bosley (1960), «Screen: A Swiss Manhunt Amid Scenic Beauty: It Happened in Broad Daylight at the Baronet», *The New York Times*, 30 de septiembre.
- DUMONT, Hervé (1987), *Histoire du cinéma suisse: Films de fiction 1896-1965*, Lausanne: Cinémathèque Suisse.
- DÜRRENMATT, Friedrich (1957), *Das versprechen* [ed. española, *La promesa*, Barcelona: Navona, 2008, trad. Xandu Fernández].
- (1965), *Frank V*, ed. Julio Diamante, Barcelona: Aymá.
- DÜRRENMATT, Friedrich, VAJDA, Ladislao & JAKOBY, Hans (s/f), *El cebo* [Guión – Lista de diálogos], depositado en Filmoteca Española, G-6547.
- EXPEDIENTE ADMINISTRATIVO, Archivo General de la Administración, caja 36/04788.
- GUBERN, Román (2014), «La censura com a causa de las multiversions», Esteve Riambau (coord.), *Multiversions*, Barcelona: Filmoteca de Catalunya.
- LLINÁS, Francisco (1997), *Ladislao Vajda, el húngaro errante*, Valladolid: 42 Semana Internacional de Cine.
- MÉNDEZ-LEITE, Fernando (1965), *Historia del cine español*, Madrid: Rialp.
- SEMPERE, Isabel (2009), *La producción cinematográfica en España: Vicente Sempere (1935-1975)*, Valencia: IVAC-La Filmoteca.
- WRIGHT, Sarah (2008), «El niño en peligro y otras piezas de lo real en *El cebo* (1958) de Ladislao Vajda», *Secuencias: Revista de historia del cine*, 28, pp. 27-45.
- ZUNZUNEGUI, Santos (1996), «El cebo/Es Geschah Am Hellichten Tag», Julio Pérez Perucha (ed.), *Antología crítica del cine español*, Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, pp. 452-454.

Colección Poesía

Últimos títulos publicados



EL GRAN MÍNIMO

G. K. Chesterton
224 páginas



EL VIENTO Y LA HOJA

Abbas Kiarostami
160 páginas



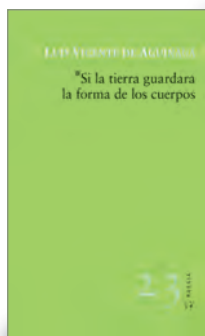
UN ÁRBOL EN RODMELL

Raquel Martín Caraballo
64 páginas



**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

Títulos de la colección

- | | | |
|---|--|--|
| 01 PEREGRINAJE, Clara Janés | 07 EL TRUCO PREFERIDO DE SATÁN, Walter Benjamin | 13 A PESAR DE LOS VIENTOS, Manuel González Sosa |
| 02 UN CIELO AVARO DE ESPLENDOR, Jenaro Talens | 08 EN EL CENTRO DEL AÑO, Jaime Labastida | 14 SEGÚN LA COSTUMBRE DE LAS OLAS, Clara Janés y Jenaro Talens |
| 03 CANCIONES DE JUAN PERRO, Santiago Auserón | 09 PUESTO QUE ÉL ES ESTE SILENCIO, Jacques Ancet | 15 DEBE DECIRSE DOS VECES, Rikardo Arregi |
| 04 BAJO LA TIERRA, Jiří Orten | 10 VIVO EN LO INVISIBLE, Ray Bradbury | 16 LAS ILUMINACIONES, María Victoria Atencia |
| 05 ARDORES, CENIZAS, DESMEMORIA, Juan Goytisolo | 11 EL OTRO LADO DE LA NIEBLA, Rafael Guillén | 17 ANTINOO, Fernando Pessoa |
| 06 LAS ROSAS & ESBOZOS VALAISANOS, Rainer Maria Rilke | 12 TEOREMAS POÉTICOS, Basarab Nicolescu | 18 CANDENTES CENIZAS, Erwin Schrödinger |

Rock, subalternidad, nación

El caso del *rock gitano* en la Transición Española

Antonio Méndez Rubio

Recibido: 03.05.2015 – Aceptado: 01.09.2015

Titre / Title / Titolo

Rock, subalternité, nation. Le rock gitan dans la Transition espagnole
 Rock, Subalternity, Nation. Gypsy Rock in Spanish transition to democracy
 Rock, subordinazione, nazione. Il «rock gitano» nella transizione politica in Spagna

Resumen / Résumé / Abstract / Sommario

En el contexto de la Transición Española emergen nuevas formas de música popular que mantienen una relación de conflicto ambivalente con la cultura oficial. Entre estas músicas destaca el llamado «rock gitano» que fue reconocido sobre todo a partir de los discos del grupo Pata Negra. Este artículo intenta poner bases analíticas y críticas para reconsiderar el rock gitano en la perspectiva más amplia de la relación histórica entre cultura gitana y estado español. El «rock gitano» se toma aquí como caso de referencia para entender cuestiones más amplias, relativas a identidad nacional, subalternidad y crítica cultural. Más específicamente, la cuestión gitana negocia con la cuestión nacional en términos de una interculturalidad que no solamente pone a dialogar tradiciones étnicas muy distintas, sino posiciones sociales antagónicas, que obstaculizan la reproducción de la hegemonía en un período políticamente decisivo. El carácter crítico del contexto histórico se resignifica también críticamente en los textos y canciones que son objeto de análisis.

Dans le contexte de la Transition Espagnole, apparaissent de nouvelles formes de musique populaire qui gardent une relation de conflit ambivalent avec la culture officielle. Parmi ces musiques se distingue «Le rock gitan», qui a été reconnue, surtout, grâce aux albums du groupe Pata Negra. Cet article essaye d'asseoir les bases d'une analyse critique dont l'objectif est de reconsidérer le rock gitan et le resituer dans une perspective plus ample de la relation historique entre la culture gitane et l'État espagnol. Le «rock gitano» est appréhendé, ici comme un exemple de référence pour saisir des enjeux plus profonds relatifs à l'identité nationale, la subordination et la critique culturelle. Plus précisément, la question gitane négocie avec la question nationale dans les termes d'une interculturalité qui, non seulement, fait dialoguer des traditions ethniques très différentes, mais aussi des positions sociales antagonistes qui entravent la reproduction de l'hégémonie dans une période politique décisive. La difficulté du contexte historique se resignifie, également, d'une manière critique dans les textes chansons qui font l'objet de l'analyse.

During the Spanish transition, new forms of popular music that were able to maintain an ambivalent relationship of conflict with the official culture were born. Among these, «gypsy rock» is one of the most renowned, especially after the albums by the band Pata Negra were issued. This article tries to set the analytical and critical basis to reconsider gypsy rock under the wider perspective of the historical relationship between gypsy culture and the Spanish state. «Gypsy rock» is used here as a reference to understand broader issues such as national identity, subordination and cultural criticism. The gypsy issue discusses the national identity issue in the context of interculturality, which not only relates very different ethnic traditions but also antagonistic social positions that challenge the hegemony in a politically delicate period. The critical element of the historical context is also resignified critically in the lyrics and songs that are being analysed in this article.

Nel contesto della Transizione spagnola emergono nuove forme di musica popolare che mantengono un rapporto di conflitto ambivalente con la cultura ufficiale. Fra queste musiche risalta il cosiddetto «rock gitano», riconducibile principalmente ai dischi del gruppo «Pata Negra». Quest'articolo cerca di porre le basi analitiche e critiche per riconsiderare il «rock gitano» in una prospettiva più ampia della relazione storica fra cultura gitana e stato spagnolo. Il «rock gitano» viene considerato come caso di riferimento per comprendere questioni più ampie, relative all'identità nazionale, subordinazione, e critica culturale. Più specificatamente, la questione gitana dialoga con la questione nazionale in termini di un'interculturalità che non solamente mette in dialogo tradizioni etniche molto diverse, ma anche posizioni sociali antagoniste, che ostacolano la riproduzione dell'egemonia in un periodo politicamente decisivo. Il carattere critico del contesto storico si carica di un nuovo significato anche a livello critico nei testi e nelle canzoni che sono oggetto dell'analisi.

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Música popular, rock gitano, Estado, memoria, subalternidad

Musique populaire, rock gitan, État, mémoire, subalternité

Popular Music, Gipsy Rock, State, Memory, subalternity

Musica popolare, «rock gitano», Stato, memoria, subordinazione

1. La persistencia de la nación

«El olvido es mi patria vigilada y aún tuve un país más grande y desconocido». Este versículo de Antonio Gamoneda pertenece a su libro *Descripción de la mentira*, dado en 1977. Aquí, la referencia disociada a «mi patria» y a «un país» es índice de un trastorno experiencial, mundano: el país, lugar de pertenencia personal y colectiva, es sin embargo irreconocible, mientras que la patria, esa supuesta raíz de deuda inevitable, honda, ha traspasado los límites de la memoria para inscribirse en un espacio de perpetuidad en la carencia y el asedio. Como mínimo, esto insinúa que la leyenda del escepticismo y el desencanto que siguió a la Transición Española tiene, detrás suyo, dos componentes no siempre puestos sobre la mesa: uno, que las posibles causas de esa crisis (como por ejemplo la derrota de los proyectos de emancipación antiautoritaria) arraigan en un tiempo anterior a 1977, es decir, previo a esa transición propiamente dicha; dos, que en el origen de ese descontento no hay un simple desencanto o una mera desilusión, sino, como he sugerido, un trastorno traumático de los mecanismos aseguradores de identificación, reconocimiento y vida en común.

El olvido, como la muerte, es entonces un sitio para la libertad, quizá para la única libertad viable en un mundo cuya presencia asfixiante puede tener la misma duración que una vida entera. No es extraño que la muerte sea justamente el lugar de enunciación de la novela *Llamando a las puertas del cielo* (2007), que se abre también con un descarnado verso, esta vez de César Vallejo: «¡Cuidate, España, de tu propia España!». La novela de Antonio Ansón nombra la transición española como un paso en el aire, puntos suspensivos, donde la muerte se confunde con la posibilidad de cualquier nacimiento: «Así quedó la cosa. En el limbo de la identidad. Como los recién nacidos que se mueren sin bautizar dando vueltas en la negrura infinita ad aeterno» (*id.*: 195) O como recoge este otro pasaje, trabajado por la afirmación de su propio vacío: «¡bamos a tomar algo al pub, donde seguíamos escuchando música, pero sin pensar» (*id.*: 189). La referencia a la memoria musical, así, y ya desde su mismo

título, se convierte en eje vertebrador de la narración en *Llamando a las puertas del cielo*. La música actúa así como piedra angular en un gesto autorreflexivo que es a la vez un salto al vacío. Y, lo que es más decisivo, funciona así no sólo dentro de un relato específico y reciente sino dentro de la experiencia ambigua, intensa, de la sociedad en su vida cotidiana. Tal vez por esa razón la música ocupa esa posición estratégica en textos históricos muy anteriores. Pienso sin ir más lejos en el film de Basilio Martín Patino *Canciones para después de una guerra* (1971), donde, desde su primera secuencia, el triunfalismo del bando nacional y su «Cara al sol» se impone sobre el dolor común, la violencia sorda, y el crimen colectivo, señalando así cómo el trauma de la guerra ha ido dejando sus huellas no secretas en las canciones populares posteriores. El clamor insidioso de «¡Viva Franco!» y su eco necesario «¡Arriba España!», durante la inacabable posguerra española, se mostraría como una losa sobre el silencio empozado, desprotegido, de lo real.

Se entiende pues que, al llegar a mediados del decenio 1970, España pueda ser retratada como una nación neurótica en trance de autorreconocimiento después de casi medio siglo de despotismo político y de parálisis cultural. Y no sólo eso: en trance de recuperación imposible de un trauma sórdido y todavía silencioso. Al decir aquí *todavía* soy consciente de que deberían leerse al trasluz de este daño histórico, compartido, los conflictos que la españolidad genera todavía a propósito, por ejemplo, de la celebración anual del Día de la Hispanidad, cada 12 de octubre, día sintomáticamente denominado por la opinión pública como Fiesta Nacional. Sin ir más lejos, la edición del periódico *El Mundo* (12/10/07) calificaba en su primera página la situación bajo la advocación del término «bronca» en su titular más destacado, exacerbando con ello el precedente enfrentamiento entre los principales partidos políticos del país. En esa misma edición (*El Mundo*, 12/10/07, p. 4) el periodista Federico Jiménez Losantos se preguntaba: «Llevamos 30 años de democracia ejemplar. Y, sin embargo, los gérmenes de la disgregación y el desencuentro han anidado entre nosotros. ¿Qué nos ocurre?». Al mismo tiempo, el columnista Ignacio Camacho reivindicaba desde *ABC* (12/10/07,

p. 5) la necesidad de un patriotismo democrático en un artículo titulado «A mucha honra». En realidad, la coyuntura no es para menos: los portavoces del partido entonces mayoritario, PSOE, reclaman tranquilidad y tolerancia, el líder de la oposición difunde un vídeo en defensa del «orgullo español», mientras los alcaldes del PP leen un manifiesto público en honor de la bandera y el himno nacional... La crispación parece ir en aumento.

En la cuestión de la españolidad, la realidad parecería superar a la fantasía. Pero el recurso al himno nacional indica que ni la realidad ni la fantasía pueden prescindir de la música como recurso. Ya a primeros del mes de junio de 2007 el Partido Popular presentaba en el Congreso una iniciativa para que se ponga letra al himno español. Unos días antes, el Comité Olímpico Español manifestaba una proposición similar para que los deportistas puedan cantar el himno. El episodio, incluyendo dos sonoras propuestas de letra por parte de Joaquín Sabina (*El País*, 15/06/07), pasó por el presente político con más pena que gloria, incluyendo la revocación de textos ya propuestos en firme, pero que no lograban ningún tipo de consenso parlamentario de cara a su aprobación. Al parecer, la gente «vibraba» con el himno nacional, pero esa vibración era, sin letra, una vibración incompleta, un desperdicio de energía identitaria imperdonable, un tiro al aire, una salva carente de la cohesión y de la fuerza precisas. Claro que, muerto el perro, no se acabó la rabia: la primavera española de 2008 vivió la (entre festiva y convulsa) confirmación de que España sería representada en el próximo Festival de la Canción de Eurovisión (en Belgrado) por el personaje cómico Rodolfo Chikilicuatre, cuyo glorioso «Baila el Chikichiki» se convertiría en un hit popular de largo alcance, a pesar incluso de las reticencias de la mayoría de cadenas televisivas por darle cancha –dado que la canción había sido propuesta para votación popular por el *late-show* cómico de Andreu Buenafuente en una emisora de la competencia (La Sexta). A contracorriente de lamentos altisonantes y desesperadas llamadas a la responsabilidad, Rodolfo Chikilicuatre se convertía, con su infantil *reggaeton*, carnavalesco y bufo, en estrella mediática gracias al masivo apoyo democrático recibido a través de

la plataforma digital MySpace. Pablo Carbonell, entre otros muchos, lo celebraría al grito libertario de «¡Viva la chuffa!» (*El País*, 10/03/08). La revancha popular a décadas de españolidad impuesta y de memoria musical instrumentalizada no era del todo inofensiva.

De esta serie sintomática de anécdotas y acontecimientos recientes se pueden extraer dos elementos teóricos de fondo, cruciales para enmarcar una posible discusión sobre la relación entre música popular e identidad nacional aplicada a la cultura española contemporánea. Estos dos elementos para el debate son:

a/ La reflexión sobre la nación como construcción discursiva, en conflicto, contingente... a la vez que históricamente vinculada a la modernización y la industrialización capitalista (Gellner, 1983; Anderson, 1983) –fenómenos ambos que se aceleran en una dinámica de intensidad sin precedentes en España a partir de 1960. En este sentido, lo que Lauren Berlant llamaba «la anatomía de la fantasía nacional» (1991) se presenta como un proceso de interacción no sólo institucional sino también informal y cotidiana, es decir, como una dinámica compleja de reproducción cultural cuya inmediatez puede llegar incluso a volver invisible. Se ha planteado en estos términos:

Thus, if politics is the ground upon which the category of the nation was first proposed, culture was the terrain where it was elaborated, and in this sense nationality is best conceived as a complex, uneven, and unpredictable process, forged from an interaction of cultural coalescence and specific political intervention, which cannot be reduced to static criteria of language, territory, ethnicity, or culture (Eley & Suny, 1996: 8).

Cuestiones prioritarias desde el punto de vista de la agenda política oficial, como puede ser el punto sensible de la españolidad y la concepción del estado, así, admiten (y hasta exigen) ser afrontadas desde la óptica interpretativa de la crítica cultural –especialmente si el horizonte explicativo aspira a traspasar las fronteras de las nociones e intereses oficiales para adentrarse en una exploración tentativa de la experiencia popular.

b/ La política invisible de la música popular, que arraiga en las interacciones informales, corporales, co-

lectivas, no debería quedar al margen de cara a dilucidar las dinámicas, a menudo precarias, de articulación posible entre experiencia popular y política (y pensamiento) de estado. Por esta vía, la «política muscular de la metonimia musical» (Washabaugh, 2005: 38) promueve concepciones y percepciones de la alteridad que reformulan y renegocian continuamente la naturaleza de la *communitas*. Esta invisibilidad de la música popular para la sociología y la ciencia política implica, a su vez, una experiencia de desaparición y de imposibilidad que tiene que ver con un pulso utópico, también político, desde luego —o pre-político, como algunos preferirían decir. Como indicara entre otros Christopher Small (2006), la deuda de la música popular con las prácticas sociales y la cultura común es tan insoslayable y necesaria que sus repercusiones desbordarían utensilios explicativos demasiado rígidos (como ocurre en acepciones apriorísticas o inmanentistas de la conciencia, intención, texto...) para iluminar zonas de sombra, ángulos muertos, en el nexo entre cultura, estado y vida cotidiana.

El cruce crítico de estos dos factores, la condición cultural y cotidiana de las políticas identitarias (y sus límites) y el lugar táctico de la música popular en las interacciones políticas de una sociedad determinada, se ofrece como un punto de partida que puede ser productivo a la hora de abordar el momento crítico de la Transición Española a la democracia en el período que iría aproximadamente desde 1977 a 1987.

2. El rock gitano como frontera

En su número 66, ya en 1990, tras una extensa consulta a críticos especializados de música pop-rock, la prestigiosa revista *Rock de Lux* hizo público el nombramiento como Mejor Elepé de la Década de los Ochenta del disco *Blues de la frontera* (1987) de Pata Negra. Pata Negra tomaba así delantera, en la votación organizada por *Rock de Lux*, a discos tan importantes como *Cuatro rosas* (1984) de Gabinete Caligari, *La ley del desierto/La ley del mar* (1984) de Radio Futura, *Grandes éxitos* (1982) de Alaska y Pegamoides, *El ritmo del garage* (1983) de Loquillo y los Trogloditas o *¿Cuándo se come aquí?* (1982) de Siniestro Total. En este

sentido, no dejaba de ser llamativo que el centralismo propio del «proyecto de un *pop* nacional» (Labrador & Monasterio, 2006: 45) se amparara en un argumento de la revista como éste: «el rock más interesante de los 80 es el que se ha realizado en los márgenes, en la frontera con otros sonidos» (*Rock de Lux*, 66, p. 74). De alguna forma, es como si, al mismo tiempo, se definiera con fuerza el marco necesario de un valor *nacional* para el pop-rock y se justificara ese marco fronterizado en virtud del interés implícito por el cruce de fronteras hacia el encuentro con otros territorios sonoros. ¿Era sólo una contradicción entre el hacer (por ejemplo, el «hacer patria») y el decir (por ejemplo, el una vez más «decirse apátrida o nómada» de la cultura rockera)?

Lo cierto es que *Blues de la frontera* era el último elepé de Pata Negra con su formación completa, esto es, contando con la participación activa de los dos hermanos Rafael y Raimundo Amador. Pata Negra: un grupo pionero del llamado *rock gitano*, fraguado en los arrabales del barrio de Triana, en la Sevilla de los años sesenta, al olor de los nuevos polígonos industriales y las chabolas a la intemperie de una saga familiar de gitanos errantes, descreídos, callejeros. En su infancia y primera juventud, como era de esperar, los hermanos Amador no escapan al destino que les depara el mundo a la mayoría de gitanos por aquel entonces en España: venta ambulante, arte flamenco o droga. Cuando llegan a la adolescencia, las necesidades y las capacidades musicales de aquella «pandilla renegria» (Clemente, 1996: 34) desbordaban los límites del flamenco para adentrarse en las novedades selváticas del rock anglosajón, el blues o el jazz. No era un cruce aislado, sino que prolifera por momentos en otras grabaciones en las que los Amador están también implicados, como el disco de Los Montoya *Triana* (1976) o los discos realizados por Lole y Manuel a mediados de los setenta: *Nuevo día* (1975), *Pasaje del agua* (1976), *Lole y Manuel* (1977). Por otra parte, en *Nuevo día* se incluía «Todo es de color», un tema que aparecería en versión reducida dentro del disco del mismo año *El Patio* del conjunto Triana, pieza clave en la historia del nuevo *rock andaluz*... el bucle parecía imparable. A finales de los setenta, después de varios ensayos y formaciones, la aventura fronteriza de

Pata Negra está preparada para su *début* discográfico, que vendrá precisamente con el título Pata Negra de 1981.

En cuanto al *rock gitano*, era ya el título del disco que llevó a la fama a Las Grecas, editado durante la década anterior: *Gipsy Rock* (1974). El single de Las Grecas «Te estoy amando locamente» se había convertido en un *hit* masivo, que dio pie a una trayectoria intensa y singular entre 1974 y 1977. Las Grecas, producidas por CBS y apoyadas por las melodías de prestigiosos compositores como Felipe Campuzano, ponen así las bases en España, no tanto del *rock* como del *pop gitano*: un estilo de fusión aflamencada que estaba muy cerca de Lole y Manuel, de lo que luego sería la rumba de Los Chichos y Los Changuitos, y que tenía su precedente más claro en la rumba-pop de Los Payos, cuyo «María Isabel» había sido la canción del verano ya en 1969. A finales de los ochenta se produciría nada menos que el éxito internacional del conjunto, de residencia francesa, Gipsy Kings. Y un poco antes, en 1983, llegaría hasta el XXVIII Festival de la Canción de Eurovisión en Múnich, como representante de España, la inolvidable y sobrecogedora cantaora Remedios Amaya. Remedios Amaya apretó la voz y bailó descalza, acompañada por una orquesta sinfónica y un escenario televisivo de cartón-piedra, la desconcertante pieza de sintomático nombre «Quién maneja mi barca». Los discos de Remedios Amaya *Luna nueva* (1983) y *Sede en mi piel* (1984) eran dos trabajos cercanos al rock flamenco. Nacida de hecho en Triana, en Sevilla. Y apodada La Camarona de Triana por ser una de las cantantes preferidas de Camarón de la Isla y haber colaborado en más de una ocasión con él. Como habían colaborado con Camarón, en concreto en su estremecedor disco de fusión experimental *La leyenda del tiempo* (1979), músicos como Veneno o Raimundo Amador... que a su vez colaborarían entre sí, junto con Martirio, para el lanzamiento de *Veneno* en 1977... Y así sucesivamente.

Blues de la frontera empieza de hecho con una apuesta que había sido clave en *La leyenda del tiempo* de Camarón: musicar referencias líricas y trágicas a Federico García Lorca, en este caso con «Bodas de sangre», para luego incluir el homenaje a pecho descubierto «Camarón». Muy difícil no recordar entonces el punto de encuentro

con Camarón en 1979. En aquel disco de 1979 aparecía ya una especie de bulería desviada con el título «Homenaje a Federico», además de confluencias sin precio entre rock progresivo y canción popular («La Tarara») y, cómo no señalarlo, esa rumba con letra de Kiko Veneno, que se convertiría en un clásico popular del porvenir titulada «Volando voy», donde el nomadismo y la transgresión de las fronteras empieza por una problematización del propio canon flamenco y de la tradición musical gitana más autorizada para, desde ahí, articular una crítica envolvente y liberadora del principio de *identidad* (incluida por supuesto la viabilidad de una identidad étnica o nacional). Pero volviendo al disco de Pata Negra en 1987, *Blues de la frontera* se constituía como espacio de encuentro sonoro (especialmente a nivel instrumental) de la tradición gitana y la tradición afronorteamericana y caribeña. El blues, el reggae o el funky entran en una relación horizontal con el eje flamenco y la cadencia rock. A la vez, cuando este disco se compara con los anteriores de Pata Negra, se tiene la sensación de encontrarnos ante una suerte de cristalización de la forma: mayor nitidez vocal y de estilo, peso canónico de la grabación en estudio, mayor virtuosismo de las guitarras y complejidad acústica... En otras palabras, esa cristalización de la forma da a entender la latencia, que el tiempo confirmaría, de una poética en crisis, de un agotamiento creativo ya quizá inevitable después de una década de innovación y aventura en un terreno precario y desprotegido. La canción «Pasa la vida», en *Blues de la frontera*, que llegaría a sintonía televisiva, relata una entrega incondicional al paso del tiempo y una aceptación del olvido que volvía el mensaje mucho más amable que aquellas socarronas ventosidades que punteaban la apertura de *Guitarras callejeras* (editado en 1985 pero grabado en 1979).

En realidad, la crudeza del *blues* llegaba más lejos, de una forma más perturbadora, en aquel cutre minielepé original de 1979 titulado *Guitarras callejeras*. El hecho de haber sido grabado por un simple magnetofón confiere al disco una crudeza *hardcore*, una especie de suciedad que, desde el ángulo de la producción musical, refuerza e impulsa la poética de crudeza esgrimida por Pata Negra. De alguna forma, la precariedad del azar se ins-

taura en las canciones como fisura (de lo) real. Esa subalternidad sórdida y a la vez atravesada por la ternura se condensa como en ningún sitio en la canción «Ratitas divinas», compuesta por Kiko Veneno, y ejecutada de forma estremecedora desde el momento en que esa canción afronta el cruce entre la invisibilidad social del subalterno («entre tanta gente / por el día casi no se os ve») y el descenso a los pozos de una subjetividad dañada («Ratas, yo os comprendo / porque sei de mi parte chungá»). Otra forma de situar la condición *raw* de *Guitarras callejeras* es atendiendo justamente a su deuda con el *blues*. Deuda que está en la concepción popular de la música popular, compartida por la experiencia gitana y la experiencia negra, como salida precaria de la desesperación común a través de la precariedad de sonidos inframelódicos y una voz que encarna su dolor en clave de soledad, de pobreza, pero también de un placer que nace del propio cantar y del propio escuchar. En este sentido, es interesante retener en el caso de Pata Negra, como en las raíces del *blues*, que la corporalidad de la música desborda cualquier tematización, cualquier reducción (como diría Derrida) logofonocéntrica, ya que

el impacto de las letras cantadas se desprendió muy pronto más de los tratamientos vocales que se les aplicaban que de su(s) significado(s). Se ha insistido suficientemente en el hecho de que la *manera*, en música popular negra, es tan importante (si no más) como el *tema*. Y donde más se percibe este fenómeno es en el terreno vocal, ya que el expresionismo de los instrumentos se acopla en general al de la voz. El timbre gutural de John Lee Hooker o de Howlin' Wolf basta para que una estrofa se llene de un poder de sugestión que no aparece sobre el papel (Bas-Rabérin, 1983: 51-52).

El estudio del blues gitano de Pata Negra, de su lugar cultural y social, en fin, no puede limitarse a sus contenidos verbales, aunque sólo sea por la importancia que en toda su discografía tuvieron las piezas instrumentales, y sobre todo por la interacción no sintética de instrumentos, letras y voces en un entorno (musical y social) descarnado e intempestivo. Incluso, como ha reconocido Raimundo Amador (en Clemente, 1996: 47-48), esa tensión expresiva se lleva hasta los detalles menos apreciables para el oído inexperto:

Lo que pasa es que los flamencos estiran un poco menos la cuerda, un cuarto de tono o menos, un quebraillo. Pero nosotros a la guitarra flamenca la estiramos como si fuera una eléctrica, como los bluesmen, que se llevan la prima hasta arriba del todo. Y eso te hace unas rejillas en las yemas de los dedos... mira... es muy jodido, pero suena que te cagas.

Así, el dolor de la música, del cuerpo que hace música, se convierte en el punto de unión entre géneros aparentemente distantes como el *r'n'blues* y el flamenco, al tiempo que se deja entender como piedra de toque de una *performance* que nace de condiciones de pobreza y asfixia social. Desde esta perspectiva pueden escucharse, o volverse a escuchar, las canciones de Pata Negra desde su primer disco editado bajo el mismo título Pata Negra (1981) hasta ese punto de inflexión y declive que era *Blues de la frontera* (1987) pasando por el imparable *Rock gitano* (1982) y por la maqueta aplazada que fue *Guitarras callejeras* (1985). Pata Negra implica una irrupción de subalternidad gozosa en la cultura común que recuerda otras huellas de esa misma emergencia, como es el caso de la música de Goran Bregovic o el cine de Emir Kusturica. Dicha irrupción crítica parece arrojar arena en el anhelito europeísta y tramposamente identitario, que parecería entrar en una marcha indetenible en la última década del siglo XX. En el caso de Pata Negra este pulso desestabilizador pasa por diversos momentos, todos ellos cargados de densidad significativa, como es el caso del descrédito del sistema comercial en la música popular-subalterna («Los Managers»), el relato intrahistórico del trapicheo con la droga y sus infiernos («Rock del Cayetano»), el cruce de memoria popular y memoria histórica («Compañero del alma»), la alegría de un encuentro sin rumbo («Las Vegas») o, y por encima de todo, una deriva experimental y de cruce entre formas líricas, instrumentales y vocales que no había llegado tan lejos en España.

Este último sintagma («en España») reenmarca, cómo no, el pulso musical del rock gitano en el ámbito sociohistórico de un estado-nación. No obstante, y a la vez, esto mismo replantea la necesidad de considerar la relación inestable entre cultura gitana e identidad nacional. Abrir la perspectiva analítica de esta forma ayudaría a comprender cómo se gestiona la cuestión de la

españolidad y sus límites en el período 1977-1987, de manera que el celebrado acceso de la cultura española a una democracia de masas y a una postmodernidad autocomplaciente pueda releerse a la luz de los conflictos y tensiones irresueltas que ese mismo proceso incorporó como rastros de un pasado colectivo no demasiado tranquilo, y como pruebas imposibles de un futuro no demasiado tranquilizador.

La historia de los gitanos, a partir de su éxodo desde el noroeste de la India hacia los años 1000-1100, está marcada por su diseminación por Europa durante el siglo XIV. Una hipótesis histórica (San Román, 1997) los relaciona todavía con una casta inferior de la India o uno de sus pueblos *pariah*. Lo más claro es que su historia se gesta mediante la enrancia en grupos pequeños que se reconocían procedentes de Egipto («egipcianos» o «egiptanos»). Además de su aspecto extraño y miserable, de su dedicación a la música festiva, a adivinar el porvenir en la palma de la mano, a pequeños hurtos y a trabajos fugaces e imprevisibles, el hecho de que se reconocieran cristianos peregrinos les hizo, por lo general, ser bien acogidos, como así sucedió en la España del siglo XV. Pero la Dieta de Augsburgo en 1500 y poco antes la Pragmática de los Reyes Católicos (1499) pondrían fin a su buena estrella, como ya había pasado en la recién nacida España con judíos y musulmanes. La expulsión de los gitanos entronca con las nuevas necesidades de normalización y disciplina propias de una sociedad que se prepara para una modernidad quizá inminente. De modo que las necesidades de una pujante política estatal-nacional (unida a sus marcas ideológicas de sedentarismo, sometimiento y productividad) justifican sin ambages la expulsión.

A mediados del siglo XVI los gitanos han sido ya expulsados de España, el Sacro Imperio, Francia, Inglaterra e incluso Pío X los ha despedido de Roma. A la expulsión territorial seguiría durante el siglo XVI una persecución jurídica y moral que facilitaría el terreno para la tendencia asimilacionista del XVIII, cuando todavía eran más que frecuentes los vaivenes entre persecución, hostigamiento y presidio. Con cierta perspectiva histórica se puede decir entonces que

el objetivo de eliminación social y cultural es una constante que se inicia a su llegada, cuando se tolera su presencia porque se supone su pronta desaparición, y que permanece revistiendo muchas formas que van del presidio a la asimilación nacionalista (San Román, 1997: 6).

En otras palabras, se puede afirmar que el proyecto moderno de política étnica, en lo que respecta al caso de los gitanos en España y Europa, se basa en un cierto respeto físico, de inspiración ilustrada, combinado con la represión autoritaria en casos de desorden público y, lo que es más decisivo aquí, con una integración bajo amenaza, una «asimilación nacionalista» que inicia un nuevo período histórico (la modernidad) en el que todavía nos hallaríamos inscritos. El ascenso de la xenofobia y los estereotipos con la cultura moderna sería un índice de esta tendencia a la persecución y la incorporación.

3. Un conflicto con raíces

La cultura moderna se convierte en un contexto propicio para la *communis opinio* como medio de dominación. Esta dominación o discriminación se manifiesta en los estereotipos de forma ambivalente, como una oscilación continua entre rechazo y atracción, entre condena y seducción. En los términos de Charnon-Deutsch en su excelente estudio *The Spanish Gypsy (The History of a European Obsession)* se dice:

The Gypsy as symbol of unconventionality, freedom of movement, religious belief, and unstructured language perpetuates the hope that life exists beyond the urban-industrial environment, but behind the portrait burks the fear of contamination and regression (...) The result is a predilection for stereotypical images that both express and buffer fears and validate and threaten selfhood. The stereotype insists on difference, but, like the fetish, signals a desire for sameness (Charnon-Deutsch, 2004: 242).

Siguiendo a Charnon-Deutsch (*id.*: 10), la «obsesión europea», así como la «obsesión española», por la figura exótica y ambivalente del gitano no puede deslindarse de la latencia de ciertos mitos de superioridad racial que forman parte de una ideología nacional, que a su vez actúan como medio para justificar la dominación de ciertos

grupos sociales sobre otros. En la literatura española, se encuentran algunas primeras alusiones racializantes ya en *La Celestina* (1499) y luego en obras como *Comedia llamada Aurelia* (1564) o *Guzmán de Alfarache* (1599), pero se trata de leves asociaciones con el mundo de la adivinación, los bandoleros, el baile y el cante. Incluso se da una cierta reflexividad y apertura de miras en *La gitanilla* (1613) de Miguel de Cervantes. El teatro de Lope de Vega mostraría una cierta intensificación discriminatoria en *El nacimiento de Cristo* (1604) o *Arenal de Sevilla* (1618). En efecto, con la época de ocaso histórico y socioeconómico que fue el reinado de Felipe III, la tendencia a identificar al gitano con una alteridad antimoderna y antisocial se hará fuerte en los discursos de los arbitristas (o consejeros de estado) a lo largo del siglo XVII como Fray Melchor de Huélamo, Manuel Fernández de Córdoba, Martín del Río o Sancho de Moncada, quienes definen al gitano como un problema para una nación emergente que necesitaba chivos expiatorios. En su *Restauración política de España* (1619) Sancho de Moncada escenifica una demonización moralizante y autoritaria del pueblo gitano dentro de su capítulo ocho, titulado «Expulsión de los gitanos», e inspirado en una secuencia apabullante de referencias bíblicas. El problema, de hecho, como bien detalla Charnon-Deutsch, arranca desde el Antiguo Testamento, atraviesa el Romanticismo francés (Sue, Hugo, Dumas padre...) y alcanza hasta el orientalismo contemporáneo. Como sabemos desde E. Said (1990), considerar la problemática orientalista nos obliga a pensar la cultura como medio de dominación, y a ensanchar la perspectiva, más allá de la españolidad estricta, hacia una consideración de las líneas de fuerza que atraviesan el imperialismo moderno. Asimismo, cómo no, este elemento orientalista nos invita a pensar también sus límites, sus desafíos (MacKenzie, 1995: 10) y sus dimensiones de resistencia o descentramiento no siempre visibles.

Episodio crucial en este recorrido es sin duda la representación idealizante de la mujer gitana en la adaptación operística de la novela *Carmen* de Prosper Mérimée (1845) realizada, con un éxito sin precedentes, por Georges Bizet en 1875. A escala internacional, *Carmen* ocuparía el lugar por excelencia de identificación entre

los estereotipos orientalistas y el mito de una españolidad misteriosa y atávica. Esto es, el espacio textual de *Carmen* se constituiría vertiginosamente en sitio de convergencia máxima en la tendencia histórica a asimilar al otro-subalterno como medio de fortificación de una identidad nacional en conflicto:

Diez años después de su turbulento estreno en París, la ópera se había hecho con un sitio irrevocable y privilegiado en el repertorio operístico estándar, y su éxito no dejó de extenderse por el mundo entero, canonizando así el cliché de la españolada a escala global con un grado inédito de respetabilidad y reconocimiento internacional. Los diferentes niveles que activa el espectáculo operístico (música, canto, danza, vestuario y escenografía) establecieron en la imaginación popular la iconización o tipificación de la gitana española, inseparable de la construcción romántica de España como cuerpo femenino exótico y seductor, oscuro objeto de deseo y repudia (Fernández, 2007: 50).

Tanto la ópera de Bizet como el relato de Mérimée (originalmente publicado por la *Revue des Deux Mondes*) demarcan su intervención simbólica en el ámbito de la alta cultura, para a partir de ahí expandir su efecto en el imaginario popular. Un siglo más tarde, en la España de mediados de 1970, la fusión entre flamenco, blues y rock haría un recorrido en cierto modo inverso, de abajo arriba, al menos hasta el punto de alcanzar importantes cuotas de reconocimiento masivo. Sólo que quizá ese carácter inverso del recorrido no sea anecdótico y ayude a leer de distinta forma los vínculos entre cultura popular y pensamiento de estado, que en un caso resultan vínculos de encaje funcional, mientras que en el segundo caso mantienen un resto de conflictividad por lo menos latente. Aunque sea decirlo de forma muy esquemática: en *Carmen* la cultura gitana es objeto de deseo, mientras que en *Guitarras callejeras* es sujeto de discurso.

En la historia cultural española los gitanos destacan como objeto estético dotado de alcance crítico o polémico, desde Cervantes hasta Manuel de Falla o Federico García Lorca, o simplemente fetichizado (o más bien fetichizada, la mujer gitana) como emblema de belleza y exotismo seductor, como ocurre en la pintura de Julio Romero de Torres. Y el interés antropológico y cultural por la cultura gitana se acrecentaría a mediados del siglo

XX con una fuerza muy notoria. Esta cercanía reflexiva y artística rebrotaría de hecho en la atmósfera revuelta de la Transición a la democracia, como en la fatalista trilogía fílmica de Carlos Saura (*Bodas de sangre*, 1981; *Carmen*, 1983; *Amor brujo*, 1986) o en la novela rebelde *El barranco de los gitanos* (1984) de F. Robles.

Aun así, volviendo a la historia social contemporánea, las turbulencias económicas y políticas de finales del siglo XIX y principios del XX implican nuevos movimientos y convulsiones, pero siempre dentro de los parámetros del progreso civilizatorio y de la normalización cultural que la modernidad exige. En España, un claro ejemplo de esta situación es el contexto de la guerra civil en torno a 1930, cuando los conflictos sociales se extreman y las dinámicas de convivencia muestran sus lados menos reconocibles en la inercia cotidiana. No es raro que, dentro de una larga tendencia histórica a la asimilación nacionalista, la receptividad apareciera sobre todo del lado de espacios y grupos revolucionarios, especialmente sensibles a la necesidad de una lucha anticapitalista y antiestatal:

La guerra, para muchos gitanos, significó la corroboración de la pésima opinión que tenían de los payos. Algunos fueron anarquistas, y un gitano muchos años después me comentaba que eran los únicos que «no miraban entonces mal a los gitanos», los únicos que tenían en sus ideas algún rincón para ellos. Pocos llegaron a alistarse (San Román, 1997: 213).

En España, entre 1950 y 1970, el desarrollismo y las concentraciones urbanas dan lugar a la época de los grandes asentamientos suburbanos en precario, como era en Barcelona el poblado de La Perona, de en torno a cuatro mil habitantes. La crisis económica de mediados de los setenta genera desconfianza, desolación y racismo, en una palabra, un ambiente de ahogo que se haría algo más respirable en la segunda mitad de los ochenta —«pero fue un paso efímero de la esperanza» (San Román, 1997: 177). Los hacinamientos en chabolas, los desalojos policiales, el racismo motivado económicamente... hacen de la experiencia gitana a partir de 1970 un espacio de represión, ilegalidad y falta de aire. De la expulsión estatal, cinco siglos atrás, se pasa por momentos a una tendencia micro a la expulsión vecinal por parte de los payos

de clase obrera que, aunque a un nivel laboral y económico más elevado, reclaman trabajo, dotaciones para su entorno urbano, seguridad callejera. El rock gitano era, en suma, una exigencia de los tiempos, una necesidad libertaria de cambio más que una frivolidad subcultural.

Bibliografía

- ANDERSON, Benedict (1983), *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London: Verso.
- ANSÓN, Antonio (2007), *Llamando a las puertas del cielo*, Madrid: Artemisa.
- BAS-RABÉRIN, Phillipe (1983), *Blues moderno*, Madrid: Júcar.
- BERLANT, Laurent (1991), *The Anatomy of National Fantasy*, Chicago: University of Chicago Press.
- CLEMENTE, Luis (1996), *Rock gitano: Raimundo Amador y Pata Negra*, Valencia: La Máscara.
- CHARNON-DEUTSCH, Lou (2004), *The Spanish Gypsy (The History of a European Obsession)*, University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University.
- ELEY, Geoff & SUNY, Ronald Grigor (1996), «Introduction», *Becoming National (A Reader)*, New York/Oxford: Oxford University Press, pp. 3-37.
- FERNÁNDEZ, Gloria (2007), *Las representaciones de Carmen en el cine norteamericano*, Valencia: Universitat de València.
- GELLNER, Ernest (1983), *Nations and Nationalism*, Oxford: Blackwell.
- LABRADOR, Germán & MONASTERIO, Agustina (2006), «Canciones para después de una dictadura», *El Rapto de Europa*, 9, pp. 35-48.
- MACKENZIE, John (1995), *Orientalism (History, Theory and the Arts)*, Manchester/New York: Manchester University Press.
- SAID, Edward (1990), *Orientalismo*, Madrid: Libertarias.
- SAN ROMÁN, Teresa (1997), *La diferencia inquietante (Viejas y nuevas estrategias culturales de los gitanos)*, Madrid: Siglo XXI.
- SMALL, Christopher (2006), *Música, sociedad, educación*, Madrid: Alianza.
- WASHABAUGH, William (2005), *Flamenco (Pasión, política y cultura popular)*, Barcelona: Paidós.



DOSSIER

100 años de intolerancia

100 ans d'intolérance

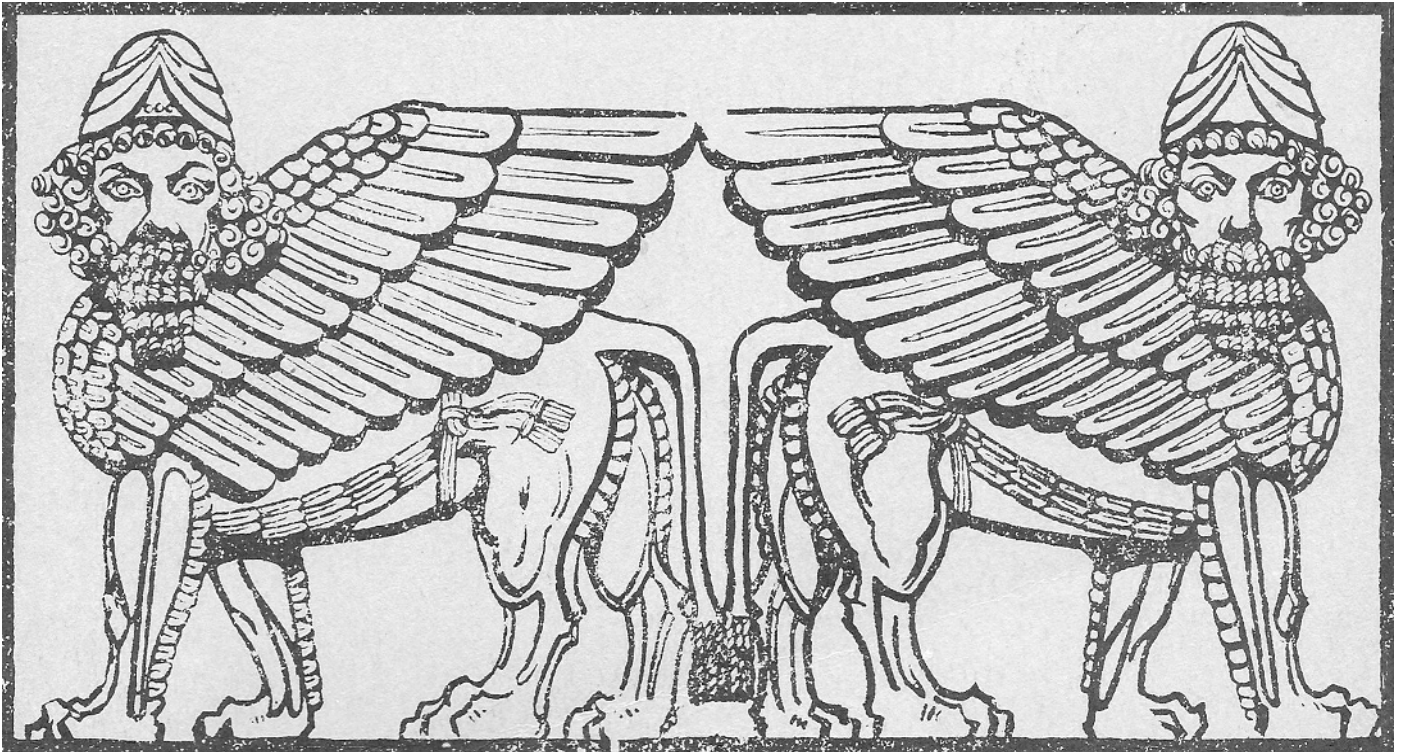
100 Years of Intolerance

100 anni d'intolleranza

Coordinado por Manuel de la Fuente

Introducción

Manuel de la Fuente



En 1966, el Museo de Arte Moderno de Nueva York recuperó la relación de planos y secuencias de *Intolerancia* (*Intolerance*) que había llevado a cabo años atrás Theodore Huff, fallecido en 1953. Dejando de lado las inexactitudes de la lista (v. Merritt, 1990; Anderson, 2013), la edición constituía el homenaje a un film que entonces llegaba a su cincuenta aniversario. Los elogios de la restauradora del MoMA Eileen Bowser en el prólogo de aquella publicación indican el carácter de la conmemoración: *Intolerancia* se presentaba como «una de las películas más complejas de todos los tiempos en lo que se refiere a su estructura» (Huff, 1966: 3), de una gran «intensidad emocional» (*id.*: 5); era, en definitiva, «una lluvia intensa de imágenes», citando a su colega Iris Barry (*id.*: 3).

Resulta evidente la fascinación visual que perseguía con su película D. W. Griffith, incluso en el diseño del programa promocional del film, encabezado por la majestuosa imagen que ilustra esta página y que fue a su vez la carátula del cuaderno del MoMA. Con todo, el fin último de Griffith era la intervención política en un año, 1916, en que Europa vivía la Primera Guerra Mundial. De hecho, Anita Loos, que trabajó en los títulos de *Intolerancia*, achacaba parte de los problemas comerciales de la obra a su intento de lanzar una advertencia en un momento de cierta despreocupación en Estados Unidos, con una población poco interesada en escuchar la voz de Griffith, que se quedó clamando solo en el desierto (Tucker, 1980: 399).

Sin embargo, es esta consideración de los sentidos de la película, su voluntad de convertirse en un alegato a favor de la paz en tiempos de guerra y su capacidad para dialogar con los espectadores de décadas sucesivas lo que se nos antoja más interesante. Por ello, la conmemoración, en 2016, de su centenario nos parece la ocasión ideal para debatir su vigencia en cuanto que texto filmico inaugural de la tradición de los modos de representación del cine comercial (aspecto éste crucial, sin ninguna duda) y también como documento político que clama por la tolerancia para el progreso y la concordia. Así, nos proponemos que el centenario de *Intolerancia* no sea un fin en sí mismo, la excusa para una estéril celebración cultural, sino el motivo de reflexión sobre los interrogantes que expone la película. Conmemorar *Intolerancia* y la obra de Griffith es situar el concepto de «tolerancia» en las coordenadas actuales, cuando los cien años que nos separan del estreno del largometraje han presenciado, además del final de la Gran Guerra, conflictos globales por todo el planeta y de toda índole.

Por otro lado, la conveniencia de una conmemoración o celebración u homenaje de *Intolerancia* queda fuera de toda duda. No se trata de una película más. Cuando D. W. Griffith la estrenó en Estados Unidos en 1916, aquel largometraje de tres horas de duración representaba la mayor superproducción llevada a cabo en la industria cinematográfica. Para su realización, Griffith empleó miles de figurantes y decorados gigantescos que reproducían las diversas épocas en las que transcurrían las historias narradas. En concreto, eran cuatro las épocas que recorría la película: la caída de Babilonia en el año 539 a.C., la pasión y muerte de Jesucristo, la matanza de los hugonotes en la Francia del siglo XVI y las huelgas obreras ocurridas en Estados Unidos poco antes de la realización del film.

Con *Intolerancia* Griffith revolucionó definitivamente la técnica y narración cinematográficas, además de provocar la renovación de las estructuras de producción y promoción de la industria. A ella le debemos la generalización del uso de procedimientos como el montaje alterno, la concepción del espectáculo en la pantalla y la instauración de toda la maquinaria promocional que

hizo de Hollywood la industria audiovisual hegemónica durante todo el siglo XX. Los cineastas más importantes han venido reconociendo su deuda con Griffith e *Intolerancia*, e incluso diversos films le han rendido homenaje explícito, como es el caso de *Good morning, Babilonia*, de los hermanos Taviani.

Su pervivencia como modelo también pasa por la instauración de un esquema ideológico que hoy asumimos como natural en el cine de ficción y que S.M. Eisenstein resumió en «dramaturgia anticuada, dualismos maniqueos y suspense sencillo» (Gunning, 2005: 47). Paul McEwan nos recordaba hace poco (2015: 14) que *Intolerancia* no surgió como expiación de Griffith de los excesos de *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, 1915) sino más bien para ahondar en la herida y acusar de intolerantes a quienes habían intentado destruir su film por su mensaje racista. Llegados a este punto, más allá de darle vueltas a la ideología del cineasta, nos parece más oportuno situar *Intolerancia* en nuestro presente y testear su incidencia o explicación en el cine, la cultura y el debate político contemporáneos.

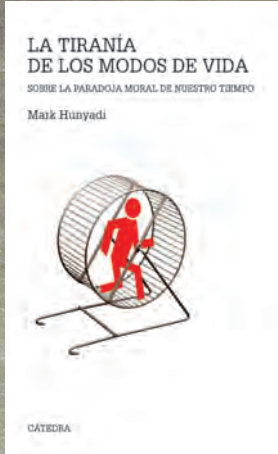
Así pues, el objetivo de este monográfico es analizar el concepto de «tolerancia» desde distintas perspectivas y a raíz del film. Para empezar, actualizamos la lectura de la película con tres textos, desde la exposición del sentido de artista de Griffith y la gran cantidad de vías exploratorias abiertas, a cargo de Paolo Cherchi Usai, hasta sus influencias en la historia del cine, por parte de Javier Marzal, o los presupuestos ideológicos que instaura Griffith y que llegan hasta el cine *mainstream* contemporáneo. A continuación, Aude Jehan realiza un recorrido histórico por la noción de «tolerancia», la ubica en el pensamiento moderno y se pregunta sobre su validez actual. Acto seguido, Annick Allaigre pone a dialogar al cineasta con Juan Gil-Albert para mostrar las distintas actitudes ante la intolerancia del episodio de los hugonotes. Cierra el volumen la reflexión política que llevan a cabo en sus respectivos textos Ronald W. Tobin, que trabaja sobre el término de «hospitalidad», y Ionut Untea, que incide en las relaciones entre religiones como elemento nuclear para la reflexión sobre la tolerancia.

En definitiva, el centenario de uno de los films fundamentales del denominado «padre del cine norteamericano» nos permite, aparte de trazar un balance sobre la evolución de la cultura y la industria audiovisual del siglo XX, reflexionar sobre la pervivencia de la intolerancia como moneda de cambio política en los últimos cien años. Así, la brújula de Griffith se encontraba más en el título de su largometraje que en el sentido que el cineasta pretendió trasladar. Desde 1916 hasta nuestros días, con guerras simultáneas y sucesivas por todo el planeta, relaciones basadas en la explotación económica y en el saqueo de los recursos naturales y persecuciones por motivos culturales, étnicos o religiosos, pocas dudas quedan sobre el sentido de inclinación de la balanza en la dualidad tolerancia/intolerancia. Cien años después, no hemos llegado a la paz por la tolerancia que proponía el final de la película sino más bien al extremo opuesto.

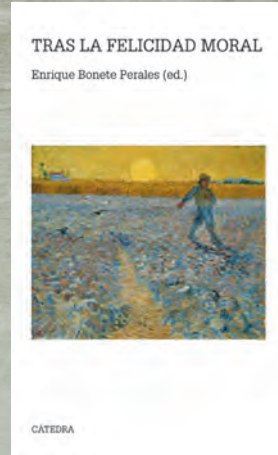
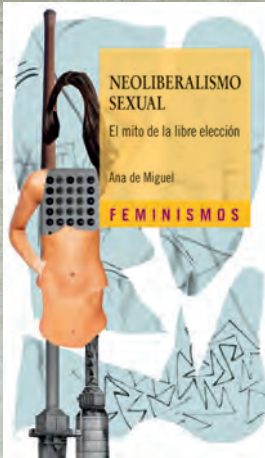
Bibliografía

- ANDERSON, Gillian B. (2013), «D. W. Griffith's *Intolerance*: Revisiting a Reconstructed Text», *Film History*, 25 (3), pp. 57-89.
- GUNNING, Tom (2005), «*Intolerance*. Narrative Structure», Paolo Cherchi Usai (ed.), *The Griffith Project. Volume 9. Films Produced in 1916-18*, London: BFI, pp. 46-52.
- HUFF, Theodore (1966), *Intolerance, The Film by David Wark Griffith. Shot-by-Shot Analysis*, New York: The Museum of Modern Art.
- McEWAN, Paul (2015), *The Birth of a Nation*, London: BFI.
- MERRITT, Russell (1990), «D. W. Griffith's *Intolerance*: Reconstructing an Unattainable Text», *Film History*, 4 (4), pp. 337-375.
- TUCKER, Jean E. (1980), «Voices from the Silent», *The Quarterly Journal of the Library of Congress*, 37 (3/4), pp. 387-412.

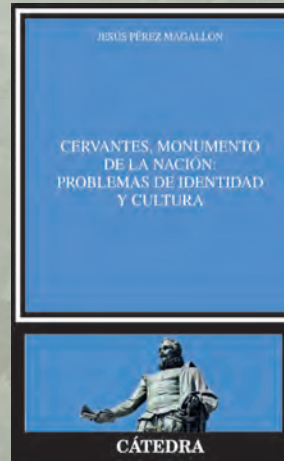
teorema



feminismos



crítica y estudios literarios



www.catedra.com
 @Catedra_Ed



Breve guía para ver *Intolerancia* (a beneficio de quien ya la haya visto por primera vez)*

Paolo Cherchi Usai

Recibido: 13.06.2015 – Aceptado: 01.09.2015

Titre / Title / Titolo

Un bref guide pour voir *Intolérance* (au bénéfice de qui l'a déjà vu pour la première fois)

A Brief Guide to *Intolerance* (for the Benefit of Those Who Have Already Seen It for the First Time)

Breve guida alla visione di *Intolerance* (a beneficio di chi lo ha visto per la prima volta)

Resumen / Résumé / Abstract / Sommario

El estreno de *Intolerancia* en el Liberty Theatre de Nueva York el 5 de septiembre de 1916 dejó desconcertados a los críticos y espectadores de la época. A lo largo de tres horas de metraje, habían presenciado cuatro historias ambientadas en siglos diferentes y enlazadas por un eje temático, la idea de la intolerancia a través del tiempo. Los episodios correspondientes a la caída de Babilonia, la pasión y muerte de Jesucristo, la matanza de los hugonotes en la Francia del siglo XVI y una huelga de trabajadores a principios del siglo XX estaban articulados por la presencia recurrente de Lillian Gish que mecía la cuna del tiempo ante la mirada de las tres Parcas. El director D. W. Griffith había realizado un film especialmente ambicioso que recogía diversas tradiciones artísticas, desarrollaba la técnica del montaje paralelo y expresaba su conflicto ideológico entre tradición y anticapitalismo. El estreno de la película lo consolida como «autor» y certifica su creencia de que el cine puede ser un instrumento para el cambio social.

La première du film *Intolérance* au Liberty Theatre à New York, le 5 septembre 1916 a laissé les critiques et les spectateurs perplexes. Pendant plus de trois heures, le long métrage les avait plongés dans quatre histoires différentes, se passant à des époques distinctes mais à la thématique centrale identique. L'image récurrente de Lillian Gish, voyageant dans le temps, avait en outre permis de lier entre eux les épisodes de la chute de Babylone, la passion et la mort du Christ, le massacre des Huguenots en France, au XVI^e siècle, et une grève d'ouvriers au début du XX^e siècle. Avec ce film, le réalisateur D. W. Griffith venait de réaliser une œuvre particulièrement ambitieuse, à la croisée de plusieurs traditions artistiques mais aussi à la pointe de l'évolution technique grâce à la mise au point du montage parallèle. En outre ce film illustre bien le conflit idéologique qui sépare tradition et lutte anticapitaliste. La première du film permit sa consécration en tant qu'« auteur » et renforça sa conviction que le cinéma pouvait être l'instrument du changement social.

The premiere of *Intolerance* at the Liberty Theatre in New York on September 5th, 1916 astonished critics and audience alike. During over three hours of screening, they had witnessed four stories set in different centuries but linked by a common theme. The episodes depicted the fall of Babylon, the Passion and Death of Jesus Christ, the massacre of the Huguenots in France in the 16th century and a workers strike in the early 20th century, and they all were linked by the recurring image of Lillian Gish rocking the cradle of time before the eyes of the three Fates. Director D. W. Griffith had made an ambitious film that connected various artistic traditions, developed the crosscut technique and expressed the ideological conflict between tradition and anti-capitalism. The film consolidated him as an «author» and confirmed his beliefs about film as a possible tool for social change.

La prima di *Intolerance* nel Liberty Theatre di New York il 5 settembre 1916 lasciò sconcertati critici e spettatori. Durante le tre ore di proiezione, gli spettatori avevano presenziato a quattro storie ambientate in secoli diversi e collegate da un asse tematico. Gli episodi corrispondenti alla caduta di Babilonia, la passione e morte di Gesù Cristo, la strage degli Ugonotti nella Francia del XVI secolo ed uno sciopero dei lavoratori agli inizi del XX secolo venivano articolati dalla presenza ricorrente di Lillian Gish che dondolava la culla del tempo davanti allo sguardo delle tre Parche. Il regista D. W. Griffith aveva realizzato un film ambizioso che raccoglieva diverse tradizioni artistiche, sviluppava la tecnica del montaggio parallelo ed esprimeva il suo conflitto ideologico fra tradizione ed anticapitalismo. La prima del film lo conferma come «autore» e certifica la sua convinzione che il cinema possa essere uno strumento per il cambiamento sociale.

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Intolerancia, D. W. Griffith, *El nacimiento de una nación*, montaje paralelo

Intolérance, D. W. Griffith, *Naissance d'une nation*, montage parallèle

Intolerance, D. W. Griffith, *The Birth of a Nation*, cross-cutting

Intolerance, D. W. Griffith, *Nascita di una nazione*, montaggio parallelo

* Este texto es una revisión, realizada por el propio autor, del capítulo dedicado a *Intolerancia* (pp. 265-298) en el libro *David Wark Griffith* (Milano: Il Castoro, 2008). Hacemos extensivo el agradecimiento al editor por la cesión.

«El cine ya no es un arte en pañales. Estoy firmemente convencido de que en el futuro las grandes películas se equiparán con las mejores obras de teatro e incluso se encontrarán al mismo nivel que las óperas», proclama Griffith justo después de rodar *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, 1915). «Hace unos pocos años, se consideraba ridículo invertir quinientos dólares en hacer una película y las entradas no costaban más de cinco centavos. Ahora gastamos medio millón, las entradas cuestan dos dólares y se llenan las salas. Visto lo visto, un productor podría invertir el triple y que subiera la entrada a cinco dólares». Griffith quiere seguir avanzando: ya no le basta, después de tantas batallas, con hacer largometrajes normales. Atrás quedaba el sentido de la medida, que había caracterizado los cerca de seis años del «período Biograph» (1908-1914), para abrirse paso la posibilidad de romper todos los límites. ¿Ha vencido el Griffith idealista sobre el meticuloso artesano de la Biograph? Según él mismo, la respuesta es negativa. «No soy un soñador que ve cosas extraordinarias e imposibles de realizar. En los últimos años no he soñado nada que sea imposible». *Intolerancia* quiere ser precisamente eso, un desafío a la *hybris*, la anunciación del descubrimiento de un nuevo continente del que *El nacimiento de una nación* no era más que una playa vista a lo lejos.

Cuando decimos que ciertas obras se adelantan a su tiempo, el pensamiento viaja hacia el futuro: las cosas que pasan después, los años necesarios para que maduren los presagios, la lenta gratitud de las generaciones venideras. Pero las luces acaban de encenderse en la sala del Liberty Theatre de Nueva York el 5 septiembre de 1916, y los primeros espectadores de *Intolerancia* permanecen sentados delante de la pantalla. Puede ser que algunos asistentes hayan alcanzado, sin saberlo, una especie de éxtasis visual. Otros miran estupefactos en todas direcciones como si acabaran de caer de un caballo. La mayoría piensa lo mismo que Anita Loos (la primera en ver la película montada para sentenciar que «D.W. se ha vuelto loco») pero no encuentra las palabras precisas. Todos se dedican a aplaudir, confiando en la vuelta inminente a la vida normal. ¿Qué es lo que se ha visto? ¿Cuánto tiempo ha pasado desde que sonaron los primeros compases de la orquesta?

Proyectada correctamente —es decir, variando la velocidad entre 14 y 16 fotogramas por segundo de una secuencia a otra—, una copia completa de *Intolerancia* dura casi tres horas (entre los 170 y los 195 minutos de las versiones más conocidas). El peso cuantitativo de los episodios es variable. Tomemos como punto medio una duración de 180 minutos: la historia contemporánea sería la más larga (76 minutos), seguida de la babilónica (72 minutos), la francesa (20 minutos) y la hebrea (11 minutos), mientras que los planos de Lillian Gish meciendo la cuna ocupan en total menos de dos minutos. Eso no significa que su importancia sea proporcional a su frecuencia de aparición en pantalla: se podría afirmar —y hablaremos de eso en breve— que la base en la que se mueve el aparato retórico de *Intolerancia* se encuentra en su aforismo recurrente, un nacimiento metafísico (el recién nacido no se ve, y a lo mejor ni siquiera existe) ante tres figuras cubiertas con un velo.

Hemos usado el reloj sólo para afrontar con datos en la mano una serie de preguntas que surgen espontáneamente tras el primer encuentro con el film. Su *big bang* narrativo da lugar a una galaxia de excepcional densidad y contornos irregulares, formada por numerosas estrellas, planetas y satélites (2.203 planos e intertítulos en la versión del 24 junio de 1916) con órbitas sincronizadas por un dispositivo de extrema precisión. No es un mecanismo tan transparente como parece. Si le pidiéramos a alguien que acaba de ver la película que nos describiera su ritmo narrativo, seguramente nos diría que se va acelerando hasta llegar a una inyección de adrenalina visual al final. Asumiéndolo como verdad, tendremos que plantearnos si se debe a que el montaje crece de intensidad o a que la alternancia entre los cuatro episodios (cinco si contamos a Lillian Gish y su cuna) se va volviendo cada vez más frenética. La pregunta también se puede trasladar a la trayectoria específica de cada planeta: ¿aumenta el ritmo en la historia de Jesús? ¿La masacre de los hugonotes es más rápida o más lenta que el asedio a Babilonia?

Hay una respuesta a todas estas cuestiones: el efecto de aceleración no es lineal y depende de una serie de elementos convergentes. El único episodio en el que Griffith se lanza a correr casi desde el inicio sin pararse

un instante a recuperar el aliento es el francés, que también ostenta el récord de velocidad en el montaje. Los demás empiezan a un ritmo normal, con subidas y bajadas antes de llegar al punto culminante de la narración. Y ya que hablamos de experiencia estática, el clímax del episodio contemporáneo es el más largo, ya que ocupa casi la mitad de la sección; en Judea y sobre todo en Babilonia se produce una gran intensidad pero de duración muy corta. Dejando aparte la matanza de la noche de San Bartolomé, a la explosión final siempre le sigue inmediatamente una relajación brusca del ritmo.

Algo similar sucede en la relación entre los distintos bloques narrativos del film, ya que se pasa de un episodio a otro —incluyendo la cuna— cincuenta y cuatro veces, ajustando sin parar la varita del metrónomo: al principio las transiciones se dan cada dos minutos aproximadamente, después cada cinco o seis, y sólo mucho más adelante Griffith acelera hasta marearnos con acontecimientos que se alternan en pocos segundos para otorgarnos un descanso final. *Allegro, lento, agitato, moderato cantabile*: *Intolerancia* invita a comparaciones con un inmenso poema sinfónico que se basa en cuatro estructuras armónicas independientes, unidas por la voz de un órgano o bajo continuo (la cuna de Lillian Gish) y englobadas en el vasto edificio contrapuntístico de las cuatro historias interrelacionadas. El latido de *Intolerancia* se percibe como uno solo, pero proviene de cuatro corazones que se contraen y relajan en pulsaciones complementarias; lo que sentimos evolucionar como una espiral ascendente en realidad es el producto de cadencias y formas heterogéneas.

Todo se inscribe en diversas tradiciones artísticas fácilmente reconocibles: el Film d'Art de la escuela Pathé (los hugonotes), las numerosas versiones de la Pasión de Cristo (Judea), la arqueología y lo exótico (Babilonia), el estilo Biograph (la historia contemporánea). El público de 1916 conoce los códigos expresivos de esos modelos, pero sus respectivos contextos culturales han perdido relevancia. El valor de las cuatro tradiciones recae, así pues, en el sentido que pueden originar al colisionar entre sí. El aliento dramático de *Intolerancia* oscila además entre la empatía y el desapego, entre la imagen y la información del texto. En uno de los intertítulos de la película, que

aparece al principio de la segunda parte, se lee «obra basada en las comparaciones»; eso significa que tiene más peso la dialéctica entre diferentes épocas y circunstancias que los personajes que las expresan en sus experiencias individuales. Lo que le importa a Griffith es hallar un punto de contacto entre los destinos cruzados y extraer un sentido último: para él la acción es un mero intermedio, igual que lo relativo a la escenografía, a los objetos escénicos o a los textos explicativos. Quiere narrar la historia de una revuelta obrera y de una pobre madre a la que le han quitado el hijo, y se preocupa también de ilustrar el funcionamiento de la horca y cómo se abría la puerta de entrada a Babilonia.

A ese nivel, *Intolerancia* es, en primer lugar, la expresión de un sueño enciclopédico, similar al de ciertas obras de arte de principios del siglo XX que buscan romper la demarcación entre análisis y síntesis, romance y ensayo, poesía y prosa: los *Cantares* de Ezra Pound, *El hombre sin atributos* de Musil, la Tercera Sinfonía de Charles Ives (1904), la ópera *Treemonisha* (1911) de Scott Joplin, y más tarde el «Merzbau» de Kurt Schwitters (1923). *Intolerancia* se jacta de ser híbrida y orgánica a la vez a través de la inclusión en los intertítulos de referencias históricas y bibliográficas para garantizar la exactitud histórica de sus visiones (lo que supone la exacerbación de una tendencia ya perceptible en *El nacimiento de una nación*), la invención de nuevas palabras (el chico del episodio contemporáneo aparece «intolerado» en la cárcel) y hasta la explicitación de las instrucciones para ver la película (cuando se explica que «la narración pasará de un episodio a otro, desarrollando así el tema que los une»).

La intolerancia a través de los siglos es más que un principio unificador: constituye también una manera de legitimar la relación inédita que pretende establecer Griffith con el espectador. Entramos en una historia, nos atrae, y cuando se ha activado el proceso de identificación o está a punto de alcanzarse el clímax, se nos pide que retrocedamos y contemplemos los acontecimientos desde lejos y los comparemos con los que le acompañan en el camino. Es por eso que *Intolerancia* es un drama épico de velocidad variable, y no sólo se debe al proyector. Después de presentarnos las cuatro historias de forma suce-

siva, con textos introductorios incluidos, las mezcla suavemente para ayudarnos a reconocer el nudo conceptual que las une; y cuando hemos entendido que podemos identificarnos y poco después tomar distancia, Griffith nos pide que lo hagamos una y otra vez, y siempre más rápidamente, en la certidumbre de que los cuatro colores primarios del espectro temático se fundirán en una única imagen mental, en una forma de conocimiento que no es más real (la lección de la Historia) ni instintiva (la inmersión en la ficción) sino absoluta, definitiva, desatada de todo vínculo con el tiempo y el espacio.

A tenor de las reacciones desconcertadas del público de la época (que, recordemos, ha pasado a la fuerza en menos de diez años del «cine de atracciones» a un sistema de significados visuales de enorme complejidad), parece que el problema no radicaba tanto en el seguimiento de las cuatro historias interrelacionadas cuanto en tener que entrar y salir de la narración con tanta frecuencia y rapidez. No es lo mismo hacerlo por escrito, como el caso de William Faulkner en *Las palmeras salvajes* (1939), que imponerlo a la memoria visual, sometida a otras reglas y sin la ventaja de parar, releer el párrafo o volver a la página anterior. Griffith es consciente de la dificultad. Para aliviarla, en la primera mitad de la película tiende a dejar cada sección en el momento en que parece acabada la unidad narrativa, con lo que adquiere un sentido autónomo aunque incompleto; sólo después renunciará al esfuerzo de mediación para mostrar la confrontación directa, como en el tránsito que va del vía crucis de Jesús en el Calvario hasta el joven conducido hacia la horca.

Griffith puede asumir el riesgo porque estudió durante casi ocho años el montaje paralelo y sabe hilvanar tramas complicadas, formular juicios morales, penetrar en las intenciones más profundas de los personajes. El instrumento es tan preciso que puede emplearlo de dos maneras distintas, hasta el punto de que nos vemos obligados a diferenciarlas en su denominación. Por un lado tenemos la interpolación de imágenes pertenecientes a espacios diferentes pero que se desarrollan en el mismo periodo de tiempo, como en la escena de suspense del joven frente al nudo de la sogá mientras su mujer se apresura para anunciar el perdón concedido por el gobernador. En segundo

lugar está la pareja de acontecimientos que se dan en espacios y tiempos separados o que no están conectados de modo explícito, como había pasado en *A Corner in Wheat* (1909). Se podría hablar respectivamente de montaje alterno y montaje paralelo... ¿o viceversa? ¿O mejor que ambos términos se mantengan intercambiables?

Existe una tercera posibilidad —el «montaje cruzado»— que sólo complica innecesariamente las cosas. Los especialistas de las áreas francófona y anglosajona siguen prodigándose en definiciones y categorías, olvidando a veces que sus propuestas no tienen el mismo valor traducidas a otros idiomas. En lugar de buscarle los tres pies al gato (es así como las palabras dejan de servir a las ideas y se invierten los papeles), nos limitaremos a constatar una novedad que no precisa etiquetas. *Intolerancia* asume *A Corner in Wheat* pero trasciende la noción originaria de montaje alterno, es decir, la descripción consecutiva de dos o más acontecimientos ligados por una contigüidad de espacios y tiempos. La película aproxima y relaciona situaciones que se desarrollan en siglos diferentes, y que podrían estar separadas por una eternidad, sin una mínima relación de causa y efecto (al contrario que *A Corner in Wheat*, donde el paralelismo está justificado por el cuadro social de los acontecimientos). En este caso es legítimo hablar de récord: nadie lo ha hecho antes que Griffith, y pocos intentarán emularlo.

A Corner in Wheat se parece a *Intolerancia* por la carencia de una clara relación cronológica o espacial entre las escenas de la gente hambrienta y las del magnate del trigo, pero se diferencia en que las decisiones del empresario provocan una reacción en cadena sobre la panadería y los campos, mientras que el futuro de Baltasar es independiente del que les espera a Brown Eyes, al muchacho y a Jesucristo: para Griffith el valor simbólico de la comparación es mucho más importante que su mecanismo y los efectos sobre la vida de los personajes. Incluso dentro de cada episodio, Griffith no cae en piruetas del montaje cuando se le plantea la tentación: las dos secuencias del asedio de Babilonia —donde podría haberse desahogado con ráfagas de planos breves— se desarrollan a un ritmo tranquilo, dejándonos tiempo para contemplar las dimensiones de las murallas, los frisos del portal y el lento

avance de las torres de asalto. Las alternancias entre los episodios son frecuentes sólo cuando hay una buena justificación, como en las transiciones rápidas entre Prosper tratando de abrirse paso a través de la multitud en las calles de París, la carrera en automóvil para llegar el gobernador y la Chica de la Montaña que acude rápidamente a advertir a Baltasar del ataque inminente de Ciro.

El papel del montaje paralelo en *Intolerancia* no es, por lo tanto, tan preponderante como se suele pensar; es verdad que su hegemonía es a menudo palpable, pero no eclipsa en absoluto el trabajo que Griffith con los encuadres, fuente de emociones y visiones duraderas. El más memorable es la perspectiva elevada sobre la plaza del centro de Babilonia, con su majestuoso movimiento de la



cámara que acompaña a la fiesta de Baltasar tras el primer intento de ataque de las tropas persas. Son imágenes que quitan el habla. Las enormes estatuas de los elefantes en las murallas que rodean la ciudad no dejan lugar a dudas, como tampoco el magnífico vuelo del objetivo hacia el núcleo de la escena, inspirado en el travelling de la secuencia del sacrificio a Moloch en *Cabiria* (1914): Griffith quiere derrotar a Giovanni Pastrone –a quien de momento conoce por su seudónimo, Piero Fosco– en su mismo terreno. Lo que Pastrone ha conseguido con los pies anclados en la tierra, Griffith sabe hacerlo desafiando la fuerza de gravedad, con una cámara que se mueve en el aire como una cometa.

Si el travelling de *Cabiria* nos dice «ven conmigo, observa, sigue los pasos sigilosos de Maciste en su intento de salvar a la chica de las llamas del templo», el ascensor de *Intolerancia* se limita a decirnos «observa, quédate con la boca abierta frente al esplendor de Babilonia». Ese impresionante movimiento de descenso y ascenso, de avance y retroceso del objetivo sobre la enorme escalera en la que está el grupo bailando es un paso de gigante en la conquista del espacio escénico, aunque no alberga una función narrativa específica. No aporta nada a lo que ya sabemos de Baltasar y sus creencias religiosas ni se requiere para comprender la magnificencia del palacio. Tampoco parece una concesión al exhibicionismo técnico, ya que Griffith decide cortar el negativo justo en el momento más bello insertando una acotación innecesaria. No está clara la razón de esa ruptura. Tal vez oculte algún tipo de fallo o puede ser –aunque no resulta muy probable– que Griffith quisiera bajar el ritmo en el baile de las vestales de Ishtar, o igual no le interesaba hacer un plano secuencia. En cualquier caso, la perspectiva aérea de una civilización enterrada es un acto de contemplación en sí mismo: su belleza inefable es el ornamento supremo de una arquitectura que celebra el triunfo de la decoración fantástica.

Entre los archivos personales de Griffith, disponibles en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, se conservan los materiales de investigación recogidos por sus colaboradores para reconstruir los mundos imaginarios de *Intolerancia*, desde el imponente palacio de Baltasar hasta la corte del rey Carlos IX de Francia, pasando por la

Puerta de Jaffa en Jerusalén. Imaginación significa orientalismo: en la Exposición Universal de San Francisco de 1915 –una versión local de las exposiciones universales de moda en aquella época– hay un edificio llamado «Torre de Joyas», una estructura de cuarenta y dos plantas cubiertas por más de cien mil piezas de vidrios de colores suspendidas en el aire y acariciadas por la luz. Griffith se quedó fascinado y justo en aquel momento descubrió la pintura de inspiración arqueológica: Edwin Long, del que toma la escena del mercado de las esposas; Georges Rochegrosse, que le sugiere las escenas eróticas y la escalera de Babilonia; y sobre todo el inglés John Martin, cuya perspectiva alucinatoria culminaba en un gran cuadro dedicado a la fiesta de Baltasar. Cultura especializada, burguesa, popular: el sincretismo de *Intolerancia* también es fruto de esta hibridación del pasado.

Otro asunto distinto es el historicismo del episodio contemporáneo, cuyo mensaje emerge en forma de lección sociológica y moral. *The Mother and The Law*, que se estrenará en agosto de 1919, está listo desde enero de 1915 como largometraje autónomo. Griffith se ha inspirado en un hecho real: en 1913, John D. Rockefeller Jr. había creado la Fundación Rockefeller, una organización filantrópica «para promover el bienestar de la humanidad»; al año siguiente el magnate era investigado por la masacre, el 20 abril de 1914, de diecisiete trabajadores durante una huelga en la ciudad minera de Ludlow, Colorado. La contradicción no escapó a la opinión pública de la época, que no perdió la ocasión de denunciar no sólo a Rockefeller sino a todos los intereses financieros relacionados con la gestión de las organizaciones benéficas en los Estados Unidos.

La protesta de Ludlow había sido organizada por el sindicato de mineros. Entre las reivindicaciones se incluían la jornada laboral de ocho horas, el derecho de elección de la vivienda y la aplicación de las medidas de seguridad mineras previstas por ley. Después de catorce meses de huelga, la Colorado Fuel & Iron Company (propiedad de Rockefeller) llamó a la Guardia Nacional, que abrió fuego contra los manifestantes. Se sucedieron disturbios aún más graves el mismo año en la refinería de la Standard Oil de Rockefeller en Bayonne, Nueva Jersey. Los periódicos

no tardaron en desvelar que entre los muertos había mujeres y niños (el más pequeño tenía sólo tres meses). Es éste el episodio puesto en escena por Griffith al principio de la historia contemporánea, la primera secuencia de acción importante de *Intolerancia*. El acontecimiento tiene para él una múltiple relevancia: deja al descubierto a una clase adinerada que distribuye fondos con fines benéficos y que luego dispara a los trabajadores y sus familias, como sucedió en Ludlow y Bayonne; reelabora un tema particularmente querido por Griffith, la odisea del individuo que abandona el campo y entra en contacto con el mundo industrial; le permite profundizar en sus críticas a la asistencia social impuesta desde arriba, así como obtener a la vez un fuerte impacto melodramático.

Llegamos en este punto al aspecto más problemático del pensamiento político de Griffith: el mismo cineasta que ve la inmigración como una amenaza (los muertos de Ludlow eran en su mayoría de origen italiano) y se pronuncia a favor de la segregación de los negros, no puede ocultar su indignación con el puritanismo, el extremismo religioso, la pena de muerte, el prohibicionismo, la especulación económica, el poder excesivo del Estado y con todo aquello que interfiera en la libertad de la persona. Su anticapitalismo le lleva a desconfiar de las empresas, que deberían someterse al bien común. En su lugar cree en la tradición como fuente de salvación interna, como el último baluarte en la lucha contra un poder anónimo y opresor. Griffith admite la necesidad del gobierno, siempre que sea invisible y garante del orden colectivo, guiado por un patriarca benévolo (como Abraham Lincoln) cuya autoridad evita los excesos individuales y frena la crueldad de la naturaleza humana.

El vínculo entre el episodio contemporáneo de *Intolerancia* y el hilo conductor de la película es indirecto: la intolerancia aquí adquiere la forma de la injusticia, el egoísmo, la pulsión de muerte que está en la raíz de la condición humana; el amor —un amor puro, fraternal, platónico— representa su único antídoto. La lucha constante y desesperada del individuo contra el lado demoníaco de su propio ser es el verdadero «montaje paralelo» de Griffith, la única dialéctica en la que realmente cree, el único motivo por el que merece la pena luchar. La ca-

rrera para salvar al joven en este episodio no es sino una de las muchas historias posibles en la lucha contra el mal ontológico: Griffith se documenta sobre las técnicas de construcción del patíbulo, visita con sus colaboradores Billy Bitzer y Karl Brown la cárcel de San Quintín, siente escalofríos al conocer los instrumentos de la pena capital, los trece escalones que llevan el condenado a la horca, el mecanismo que permite que ninguno de los tres verdugos llegue a conocer jamás quién ha accionado la apertura de la trampilla bajo los pies de la víctima. Griffith se remonta de nuevo a un hecho auténtico, el caso del inmigrante alemán Charles F. Stielow, una persona con retraso mental acusado por error de asesinato y condenado a muerte en 1915.

«Le han preparado cuatro veces para la silla eléctrica», le dice Griffith a un periodista de *Photoplay* en noviembre de 1916, «y las cuatro veces él y su familia han sufrido la agonía indescriptible que precede a la descarga eléctrica mortal. Lo que le ha salvado es exactamente lo mismo que al joven de mi película: la confesión del asesino verdadero y el indulto que ha llegado justo en el momento en el que la víctima estaba lista para sentarse en la silla con los pantalones ya cortados para la aplicación de los electrodos». Griffith acaba de rodar el episodio contemporáneo de *Intolerancia* cuando la mujer de Stielow todavía está intentando que se reabra la investigación por la aparición de un nuevo indicio que podría absolver a su marido. Lois Weber, atraída desde siempre por los temas de actualidad, no pierde la oportunidad y dirige con su esposo Phillips Smalley una versión de ficción de la historia de Stielow, *The People vs. John Doe* (1916), por desgracia perdida. «John Doe» es la expresión inglesa para indicar la idea de «un hombre cualquiera». Por su parte, Griffith no quiere dar un nombre a su chivo expiatorio: Robert Harron es simplemente «el chico» y su mujer «la amada», figuras abstractas y universales de una tragedia sin tiempo.

El recurso a fuentes históricas —la noticia reciente en el caso del episodio contemporáneo— para llegar a la negación de la historia es una paradoja fundamental de *Intolerancia*. Al principio del episodio babilónico aparece un anciano que sostiene una piedra cuneiforme que quiere enseñarle a Baltasar. Es su padre Nabónido, rey

de Babilonia, que después de haber sido depuesto del trono se ha dedicado a la arqueología. No es del todo inventado: Nabónido en realidad era muy aficionado a las cosas antiguas (entendía también de restauración y fue autor de la reconstrucción de tres templos), y una tabla con caracteres cuneiformes confirma que sus descubrimientos «llenaban al rey de felicidad y le iluminaban la cara». Con esta breve digresión Griffith quiere presentar *Intolerancia* como un estudio museográfico, con edificios y trajes auténticos (aunque tomados de la pintura académica), batallas reconstruidas hasta el mínimo detalle, danzas inspiradas en un supuesto estilo arcaico, intertítulos que contienen referencias a la paleografía, que citan fuentes históricas y aparecen superpuestos en libros abiertos. Los tres episodios que pertenecen a un pasado remoto –Francia, Judea y el Imperio babilónico– se detienen en numerosas ocasiones en detalles minuciosos y llegan muchas veces a la licencia poética. La presencia de Nabónido tiene que ver con ambas tendencias. Para refrescarnos la memoria sobre la trama, citamos un texto de presentación del film: «Nabónido amaba la paz y la tolerancia. Por ello recomienda el culto de Ishtar, la diosa del amor, lo que provoca la hostilidad y la intolerancia del sumo sacerdote de Baal». Este último termina conspirando contra Baltasar, favoreciendo los planes de Ciro y, finalmente, la caída de Babilonia.

Según los textos de historia antigua, en realidad Baal es Marduk –dios patrón de Babilonia– e Ishtar es la diosa del amor pero también de la guerra. En la película, Nabónido le muestra su hallazgo a Baltasar y –como indica un intertítulo– «le comenta que Ciro el persa, enemigo de Babilonia, se aproxima a la ciudad». Baltasar le echa un vistazo al objeto encontrado y no presta atención a las palabras pronunciadas por su padre. Ahí cae su desgracia, parece decir Griffith, ya que si hubiese prestado atención al padre arqueólogo las cosas se habrían desarrollado de manera distinta para él y para su reino. Detengámonos un instante a reflexionar sobre la motivación del resentimiento del sumo sacerdote hacia el rey. Marduk es un dios guerrero (Baal es el nombre que la cosmología mesopotámica le atribuye en un periodo posterior), Ishtar rige el amor y la fertilidad (después de haber sido poseída

por sus amantes los mata, pero Griffith prefiere pasar por alto este aspecto). En las estatuas y bajorrelieves que podemos admirar en los museos aparece de pie y a menudo rodeada de animales míticos; en *Intolerancia* está sentada y tiene en sus manos una figura masculina.

La iconografía de *Intolerancia* se toma ésta y otras libertades. Sin embargo, Ishtar es el motivo que provoca la enemistad del sacerdote de Baal, y la película está llena de estatuas pequeñas y grandes de la diosa. ¿Qué necesidad había de ser infiel? Mirando los libros y los recortes preparados para el film por Joseph Henabery, Griffith encuentra otra imagen adecuada para sus fines: es Isis, otra diosa del amor y de la fertilidad. Lástima que sea originaria del antiguo Egipto, aunque a Griffith le viene bien de todos modos. El episodio de Babilonia habla, así pues, de Ishtar, divinidad mesopotámica, pero le atribuye los rasgos de Isis, divinidad del Bajo Nilo. Y aquí la infracción de los libros de texto da un giro curioso. En la historia del simbolismo religioso, las figuras de Isis y de su hijo Horus (el niño al que amamanta) evoluciona durante miles de años hasta asumir rasgos similares a los de la Virgen que lleva en sus brazos el pequeño Jesús. Durante el asedio a Babilonia, la cara de la gigantesca estatua de Ishtar en el salón en el que se encuentra la princesa amada empieza a irradiar una misteriosa luz, un toque sobrenatural sin explicación aparente.

Vamos a hacer un pequeño ejercicio de montaje paralelo: uno de los segmentos de la breve historia de Judea está dedicado al encuentro entre Jesús y María en las bodas de Caná; en el episodio de los hugonotes un católico martillea una estatua de la Virgen con el Niño; en la historia contemporánea, la chica reza delante de la imagen de la Virgen y jura que nunca dejará entrar un hombre en su casa. En este punto es imposible resistirse a una asociación de ideas. Ishtar, la diosa madre de Babilonia, es repudiada por la intolerancia del sacerdote de Baal. María es la madre de otra ilustre víctima de este tipo de odio. Una madre protestante ve a su hijo asesinado por un católico (Griffith se inspiró en *The Battle at Elderbush Gulch*, 1914). El episodio contemporáneo –recordemos su título original, *The Mother and the Law*– habla de un recién nacido arrebatado a su madre por las arrogantes

hermanas de la caridad. Tres de los cuatro episodios de *Intolerancia* tienen como fuerza motriz una forma de opresión religiosa; y después está Lillian Gish, la madre que mece la cuna. Como marco recurrente, el episodio que no es episodio se manifiesta de nuevo y esta vez no se conforma con ser un mero *trait d'union* entre las historias.

Lillian Gish —la actriz de Griffith por excelencia— aparece en una sola escena (repetida en planos ligeramente diferentes), pero su papel quizá sea el más importante de todos. *Intolerancia* no es una película de actores a la manera de *El nacimiento de una nación*. Su protagonista no es el individuo sino la Historia. Eso no significa que no haya grandes momentos de representación sino que su presencia está subordinada a un cuadro mucho más amplio que su film anterior, ya que cada figura individual es una pieza minúscula en el mosaico infinito de la naturaleza

humana. Prueba de ello es el episodio contemporáneo: la evolución de la relación entre el chico y su amada conforma uno de los capítulos más emocionantes de toda la obra de Griffith, una educación sentimental que atraviesa las fases del enamoramiento y del cortejo, la unión y la separación, la tenacidad y la solidaridad en la desgracia. Robert Harron, ascendido en pocos años de utilero a joven actor de la Biograph, ha madurado y es capaz de hacer maravillas con el arte de la interpretación. Es un pequeño gangster desenvuelto y lleno de confianza; un tipo consciente de su encanto; un marido responsable y cariñoso; un convicto que mira de frente a la muerte.

Intolerancia también es la mejor película de Mae Marsh, una suprema muestra de su estilo basado en el instinto y en la relación directa con la cámara. Basta verla en acción en la secuencia del tribunal, cuando trata de animar a su



marido sentado en el banquillo de acusados sonriéndole desde lejos, o en la escena en que reacciona como una leona enfrentándose a las solteronas dispuestas a quitarle a su hijo para luego derrumbarse al borde de la locura en un plano metafórico desde cerca que dibuja su imagen antes de situarse progresivamente fuera de foco. *Intolerancia* es de hecho un atlas del rostro: el aspecto físico de la señora Jenkins (Vera Lewis) muestra su infelicidad; es una beata a quien nadie quiere, y cuando se mira en el espejo hasta inspira piedad por su belleza desvanecida, pero la simpatía que podamos sentir inmediatamente desaparece por el corazón de piedra que la ha convertido en reformadora celosa de la moral de los demás.

En la puerta de Babilonia, Constance Talmadge presenta a la Chica de la Montaña como una niña mala que come cebollas crudas sin importarle el mal aliento y que no tolera que le pongan la mano encima ni que la vendan en el mercado de esposas. Su cara es un libro abierto: se enamora locamente de Baltasar después de que éste la libere, cultiva fantasías sexuales mientras ordeña una cabra, es leal a su rey, y su muerte en la guerra –junto al carro tirado por palomas que habían sellado el amor entre Baltasar y su princesa– marca el punto álgido del amor intenso en la película. En contraste, los reyes de Babilonia sólo son personajes bidimensionales: cuerpos que se mueven con cadencias señoriales, que realizan gestos monumentales como las paredes que los rodean, que aman y sufren en un rígido ceremonial de pasión y muerte.

Griffith los quiere igual que al resto de actores entregados a la causa del melodrama. Josephine Crowell interpretaba en *El nacimiento de una nación* a la señora Cameron con exquisita modulación expresiva, y ahora aparece transformada en una virago que disfruta ante los cadáveres de los hugonotes. Brown Eyes, víctima de los violadores católicos, hace honor a su nombre [ojos castaños] con su mirada ingenua y no se le pide otra cosa que inmolarsse en el altar de la lujuria. Vistos uno por uno, el episodio francés de *Intolerancia* es el más pobre en matices; alguien sugirió que Griffith no tuvo tiempo de acabarlo como habría querido, pero es más probable que su historia de los hugonotes no tuviera recorrido más allá de mostrar la muerte violenta de Prosper y de su novia por los sicarios de la Reina Madre.

Para hallar lo «inacabado» del film tenemos que fijarnos en la «chica sin amigos» del episodio contemporáneo, encarnada por Miriam Cooper con énfasis deliberado – como el ataque de celos que hace que se muerda el labio hasta sangrar– y con un fondo de tristeza reprimida que no puede dejarnos indiferentes. La suya es la parte más ingrata de la película, y nada se nos cuenta sobre el destino que la aguarda tras confesar el asesinato de su amante. Nunca sabremos si morirá ahorcada, pero más que de trama incompleta en este caso deberíamos hablar de una elipsis deliberada. La «chica sin amigos» (otro eufemismo de la época para indicar la prostitución) estaba enamorada del joven, pero al no ser correspondida le tocó ser amante del gangster, vivir en su casa que parece un burdel y sufrir maltrato entre golpes y besos. Ahora que se ha quedado sola, la película también la abandona. Su silenciosa salida de escena es el tributo de Griffith a una marginada a la que siente cercana y a la que no puede o no sabe ayudar, tampoco en la ficción.

Griffith exagera a propósito los rasgos de ciertos personajes menores que aún no han recibido merecida atención, tanto en este film como en todo su cine. Podríamos definirlos como miembros de un coro *sui generis* que tienen el papel de comentar una acción o una idea en su breve intervención. A veces es una sencilla apostilla irónica, como el bostezo de un siervo en Babilonia o de un paje en la corte de Carlos IX frente a la pompa de rituales a los que han de asistir los nobles; otras veces son muecas grotescas, caricaturas que pueblan el riquísimo y ambiguo repertorio fisonómico de Griffith. Es más, le gusta pensar en arquetipos incluso en la elección de los extras: en la historia contemporánea tenemos al fanático que aprueba la misión de la señora Jenkins y el viejo que es testigo de una injusticia sin mover un dedo; en el episodio bíblico está el judío que debe detenerse cuando los fariseos se ponen a rezar en las calles de Jerusalén. El catálogo no se cerrará con *Intolerancia*.

En la lista de los excesos falta –por extraño que parezca en una película que quiere desafiar todo límite– un elemento clave: la Torre de Babel. No es concebible que sea un olvido de Griffith; dado que había tomado fotografías de la «Torre de las Joyas» en San Francisco, la idea se la

tuvo que plantear por lo menos. Con todo, los cientos de ilustraciones apiladas en su escritorio no arrojan ninguna pista. Su Babilonia lo contiene todo, desde las joyas hasta los ornamentos cotidianos, pero la Torre de Babel apenas aparece en el episodio. Griffith, que no pierde ocasión de ver símbolos en todos los sitios hasta el punto de provocar las burlas de sus colaboradores (como ocurrió en la época de *The Avenging Conscience*), dedica una secuencia entera al oscuro Nabónido pero obvia el emblema más ilustre de la antigua civilización de Oriente Medio.

No es amnesia, es una exclusión polémica. ¿Qué representa —a efectos simbólicos— la Torre de Babel? Es el epítome de la *hybris* castigada por Dios dividiendo los pueblos de la tierra, creando las razas y multiplicando los idiomas: justo lo que Griffith considera la causa de los desastres que han azotado a la humanidad. Griffith se rebela ignorándola porque él mismo está construyendo su propia Torre de Babel, una nueva garantía de universalidad: el cine. No se trata para nada de una broma. Ha afirmado por activa y por pasiva (y seguirá sosteniéndolo mientras viva) que la imagen en movimiento es capaz de influir en el curso de la historia ya que la puede entender todo el mundo sin distinción y se ha propuesto poner en práctica su proyecto de recuperación de un mito maldito. No es sólo una película pacifista y un tanto libertaria —en la apoteosis final se abren las prisiones, los soldados tiran las armas y se abrazan los enemigos—; *Intolerancia* es la respuesta a la destrucción de la Torre de Babel, o su reelaboración (es también la venganza contra un Dios que no perdona: pese a las frecuentes referencias a Jesús, el milenarismo de Griffith nunca es obsequioso en materia de religión). Para subrayar la línea de continuidad entre el film y el zigurat, Griffith llena los intertítulos con fragmentos de sus ruinas: los carteles que aparecen en el episodio de Babilonia contienen palabras escritas en caracteres modernos, textos cuneiformes, figuras humanas. Tres formas de expresión recogidas y superadas por una cuarta: un rollo de nitrato de celulosa. Para él es algo inmortal, como los manuscritos del Mar Muerto.

Vencer el síndrome de Babel significa que se puede prescindir de todos los idiomas conocidos —de todas las historias narradas— en nombre de una verdad superior:

la historia sin montaje, sin duración, sin Historia, esto es, la mujer que mueve la cuna. No es una variación sobre Belén y junto a Lillian Gish no están los Reyes Magos, sino las tres Moiras, más poderosas que los dioses. En la mitología griega, la primera hilaba la hebra de la existencia humana (el relato), la segunda determinaba la longitud (la alternancia) y la tercera decidía cuándo cortar el hilo (el montaje). Los cuatro episodios de *Intolerancia* son sólo herramientas: la mano que mece la cuna es el fin último, la imagen del cine como garantía de superación de la Historia. Es una imagen de esperanza y redención, la aspiración a lo absoluto. Con su movimiento oscilante, la cuna transita por direcciones que se alternan sin parar, marca el ritmo del tiempo, combina los acontecimientos humanos entre los extremos de la catástrofe y del resurgimiento (los versos de Walt Whitman en el libro diecinueve de *Hojas de hierba* —1855—, «Los restos del naufragio», se reproducen siete veces durante el film, de forma completa o con leves variaciones: «de la cuna / que se mece sin fin»). La solución al pesimismo cósmico de Griffith está aquí. El resto es historia, y no cuenta porque no prueba nada, excepto la repetición cíclica del drama de la Creación.

Hay algo desagradable en el premio de consolación que se le ofrece a Griffith cuando se dice que *Intolerancia* es bella pese a sus supuestos desequilibrios, su aparente discontinuidad, su hipotética incoherencia dramática. La incoherencia, la discontinuidad y el desequilibrio son el tema de la película, no su límite. El problema de Griffith es otro. Después de tomar una posición tan radical, se le plantean tres posibilidades. La primera es parar en este punto, dejar de hacer cine: una hipótesis coherente pero poco realista, que escucharemos pronunciar pronto. La segunda es cruzar el umbral de *Intolerancia* y dedicarse a la experimentación pura: pero en Estados Unidos es demasiado pronto para hacer vanguardia en la pantalla grande y la marginalidad no está en el carácter de Griffith. La tercera es volver atrás, dirigir películas como sus colegas y buscar los mismos resultados de *Intolerancia* con otros medios. Es la única opción posible, aunque en el fondo la idea le parece absurda. Desde este momento Griffith deja de pensar en el sentido de la posibilidad y empieza a hacer cuentas con la realidad; o eso cree.

Las crónicas hablan de críticos y espectadores desconcertados: un ligero eufemismo que indica que las respuestas a *Intolerancia* lo dicen todo y no dicen nada. ¿Cómo esperar otra reacción si cinco o seis años atrás una película no duraba más de quince minutos —o media hora a lo sumo— de narración lineal? Julian Johnson en *Photoplay*: «Aventurando un pronóstico, Griffith no volverá a narrar una historia de esta forma. Ni él ni ningún otro... Podríamos seguir tranquilamente a un grupo de personajes y emocionarnos con la historia de dos amantes. Con una pareja basta, pero cuatro, y en épocas diferentes, son demasiadas». Vachel Lindsay en *The New Republic*: «El mensaje de Babilonia se interrumpe en el momento de Judea... los días de San Bartolomé y de la Crucifixión resuenan en sus paredes... la pareja de la época moderna parece tender sus brazos hacia Babilonia, en el sonido de antiguos recuerdos». Alexander Woollcott en *New York Times*: «Un esplendor indescriptible mezclado con una grotesca incoherencia estructural y un vacío total de pensamiento... un singular conjunto de belleza y fealdad».

La sucesión de aplausos y reproches acompaña el destino crítico de *Intolerancia* a lo largo de su febril existencia en el circuito comercial. No es verdad que Griffith se haya arruinado para realizar su sueño de omnipotencia creadora ni tampoco que el film haya ido mal (otra leyenda que persiste hoy). Todo el mundo acude a verla, sin el vigor que despertaba *El nacimiento de una nación* pero con suficiente interés para tranquilidad de Griffith y los hermanos Aitken, productores del film. La decepción es de otro tipo, y los problemas económicos derivados tienen otros orígenes. Con o sin razón, los espectadores de 1916 piensan que *Intolerancia* es una película de cabeza más que de corazón. Quieren identificarse con un personaje u otro, pero no les da tiempo. La alternancia de cuatro niveles temporales no los confunde, pero produce un particular sentimiento de distancia emocional, mitigada a veces por la historia contemporánea y reafirmada a continuación por la abrumadora inmensidad del reino de Baltasar: la compasión y la fascinación no van fácilmente de la mano.

En términos modernos, existe la tentación de proclamar que *Intolerancia* es una película que se admira sin poder amarla (también en el cine el amor verdadero es

un acto concreto, no una declaración de intenciones). Griffith se ha percatado y se apresura a cambiar de táctica en sus respuestas a los periodistas, dirigiendo su mitología hacia la figura del genio incomprendido. Empieza a insinuar la intención de retirarse: «Quiero irme a un sitio tranquilo, a descansar con tranquilidad. Quiero reflexionar»; deja caer la posibilidad de volver al teatro, porque «sólo encima del escenario se puede decir toda la verdad»; y en algún momento va más allá al afirmar con vehemencia que *Intolerancia* será su última película.

Sabe bien que se miente a sí mismo y a los demás. En realidad, lo que le pasa es que no tiene ganas de seguir trabajando para otra persona y no quiere responder más ante los Aitken porque no le interesa lo que hacen: las comedias de acción de Douglas Fairbanks, las agradables mediocridades dirigidas por Paul Powell y Chester Withey, las banalidades con Norma Talmadge y Dorothy Gish. Observa el panorama general y aspira a hacer películas por su cuenta. Antes de que *Intolerancia* sea tratada como una película más y se proyecte en el Liberty Theatre con orquesta y gran despliegue publicitario, siguiendo la práctica del *roadshow engagement* como con *El nacimiento de una nación*, Griffith ha decidido que la exhibición se llevará sólo a los mejores cines y teatros: se trata de una arriesgada estrategia de prestigio que había funcionado con el film anterior pero que en este caso reduce considerablemente el margen de beneficio. Un buen porcentaje de las ganancias de *Intolerancia* se pierde por esta búsqueda desesperada de una notoriedad ya conseguida. Podría ser una película exitosa si Griffith no se gastara tanto dinero en declarar su éxito. En este estado de embriaguez creativa, abandona la productora Triangle sin mirar atrás y firma un nuevo contrato con uno de los peores enemigos de los hermanos Aitken, Adolph Zukor, que ya le había cortejado en el periodo del alejamiento de la Biograph. Griffith es ahora un «autor» en toda regla y pretende explotar la ventaja conseguida con dos clamorosos triunfos de público y crítica. También se ha hecho una idea de cómo funciona el mundo y cree que el cine puede cambiarlo.

Versión castellana de Serena Delle Donne Napoli

La larga sombra del padre

Huellas de *Intolerancia* de David Wark Griffith en la historia del cine

Javier Marzal Felici

Recibido: 30.06.2015 – Aceptado: 03.09.2015

Titre / Title / Titolo

La longue ombre du père. Les traces d'*Intolérance* de David Wark Griffith dans l'histoire du cinéma

The Long Shadow of the Father. Traces of David Wark Griffith's *Intolerance* in Film History

La lunga ombra del padre. Tracce di *Intolerance* di David Wark Griffith nella storia del cinema

Resumen / Résumé / Abstract / Sommario

En este artículo se presenta un análisis de las influencias de *Intolerancia* de D.W. Griffith en la historia del cine. En primer lugar, se aborda el alcance de su figura mítica en las tradicionales historiografías del cine, contraponiendo la visión habitual de Griffith como «pionero» y «genio creador» del lenguaje cinematográfico con su capacidad para la autopromoción. A continuación, se analizan las condiciones de producción y los problemas de recepción del film. En tercer lugar, se examinan las influencias de *Intolerancia* y del cine de Griffith, a través de dos modelos cinematográficos, el «cine-espectáculo» y el «melodrama filmico», que influyeron en decenas de cineastas norteamericanos y soviéticos. Finalmente, se señala que *Intolerancia* mantiene una tensión interna entre lo espectacular y lo narrativo, tensión que en Griffith no se termina de resolver hacia uno u otro extremo, sino que permanece afirmándose en la *ambivalencia*, como puede constatarse también en buena parte del cine *mainstream* contemporáneo.

Cet article traite de l'influence d'*Intolérance* de D.W. Griffith dans l'histoire du cinéma. Il s'agit d'étudier la portée de ce personnage mythique dans l'historiographie du cinéma, prenant ainsi le contrepied de la vision habituelle que l'on a de Griffith, décrit comme le «pionnier» du langage cinématographique avec une grande aptitude à l'auto-promotion. Ensuite, l'article s'attache aux conditions de production du film et aux problèmes de réception. Puis, l'influence des films de Griffith et plus particulièrement *Intolérance* est examinée à travers deux modèles cinématographiques qui ont influencé des dizaines de cinéastes américains et soviétiques : le « cinéma de divertissement » et le « mélodrame ». Enfin, il est à noter que *Intolérance* entretient une certaine tension interne entre le spectaculaire et le narratif. Dans les œuvres de Griffith, cette tension ne trouve son aboutissement ni d'un côté ni de l'autre, mais au contraire s'affirme par une ambivalence soigneusement entretenue, procédé que l'on retrouve également dans une grande partie du courant dominant le cinéma contemporaine.

This article deals with the influence of D.W. Griffith's *Intolerance* in film history. First, the text addresses the extent in which his mythical figure appears in traditional film historiography, contrasting the usual view of Griffith as a «genius» and film language «pioneer», with his aptitudes for self-promotion. Second, the paper analyzes the movie's production conditions and its reception problems. Third, the influence of Griffith's films and more especially of *Intolerance* will be examined through two cinematographic models: «entertainment» and «melodrama» that influenced dozens of American and Soviet filmmakers. Then, focusing on *Intolerance*, the internal tension between the show and the narrative will be examined. It has never been fully resolved in the work of Griffith, but remains asserting itself in the ambivalence, as can also be seen in much contemporary mainstream cinema.

Questo articolo analizza l'influenza di *Intolerance* di D. W. Griffith nella storia del cinema. In primo luogo, si affronta l'importanza della sua figura mitica nelle tradizionali storie del cinema, mettendo a contrasto il profilo di un Griffith «pioniere» e «genio creatore» del linguaggio cinematografico con quello dell'uomo impegnato a promuovere se stesso. Di seguito si analizzano le condizioni di produzione ed i problemi di ricezione dei film. In terzo luogo, si esaminano l'influenza di *Intolerance* e del cinema di Griffith attraverso due modelli cinematografici: il «cinema-spettacolo» ed il «melodrama filmico», che influirono in decine di registi americani e sovietici. Finalmente, si sottolinea il fatto che *Intolerance* mantiene una tensione interna tra spettacolo e narrazione, una tensione che nel cinema di Griffith non viene mai risolta e che rimane ambivalenza, come succede spesso nel cinema mainstream contemporaneo.

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

David W. Griffith, melodrama, espectáculo, cine clásico, cine mainstream, modelo de representación institucional

David W. Griffith, mélodrame, spectacle, cinéma classique, cinéma grand public, mode de représentation institutionnel

David W. Griffith, melodrama, show, classic cinema, mainstream cinema, institutional mode of representation

David W. Griffith, melodramma, spettacolo, cinema classico, cinema mainstream, modello di rappresentazione istituzionale

El mito de Griffith en la historia del cine

Sin duda, todavía hoy, David Wark Griffith es considerado uno de los *padres* del cine como lo conocemos actualmente, así sancionado por las historias del cine de Terry Ramsaye (1926), Lewis Jacobs (1939), Georges Sadoul (1949), Jean Mitry (1963) o Román Gubern (1974). En efecto, Griffith aparece en las historias del cine como el creador del lenguaje cinematográfico tal y como hoy lo conocemos, y como «inventor» de numerosas técnicas entre las que destaca el primer plano, los fundidos y la «sintaxis» cinematográfica. En esta misma línea, Román Gubern ha subrayado cómo Griffith es el primer cineasta en utilizar sistemáticamente el plano tres cuartos, el flashback, la técnica del «last-minute rescue» (rescate en el último minuto) (Gubern, 1974: 171), el primer plano o el plano de detalle. En un texto posterior, Mitry contradice su anterior posición teleologista cuando afirma que el montaje ya existía anteriormente a Griffith, y que su desarrollo fue posible gracias al esfuerzo conjunto de otros cineastas como Ince, Blackton, Baker, Olcott, etc., sólo que Griffith le dio un nuevo sentido (Mitry, 1984). Es muy probable que nunca sepamos con certeza absoluta qué relevancia tuvieron esos cineastas, y otros muchos que no conocemos, simplemente porque la mayoría de sus films han desaparecido.

Lo que sí sabemos con bastante seguridad es que Griffith, además de ser un gran cineasta, fue también un genio de la autopromoción. Cuando Griffith decidió abandonar la Biograph, éste encargó la publicación de un anuncio publicitario en *The New York Dramatic Mirror*, firmado por su representante legal Albert H. Banzhaf, que ocupaba una página completa del periódico, el día 3 de diciembre de 1913. En este anuncio, Griffith se autoproclama «el productor de todos los grandes éxitos de la Biograph que han revolucionado el drama cinematográfico y sentado las bases de la moderna técnica artística». A continuación, el texto de esta publicidad pasa a relacionar las principales innovaciones técnicas «inventadas» por Griffith: el primer plano, el plano general,

el flashback, «el mantenimiento del suspense» (*sustained suspense*) y el fundido a negro. El anuncio finaliza con una lista de los films dirigidos por Griffith que «han contribuido a hacer famosa la producción americana en todo el mundo», y que incluye un total de 151 títulos, desde *Las aventuras de Dollie* hasta *La batalla de Elderbush Gulch*. Asimismo, el anuncio publicitario puntualiza que los films Biograph del periodo 1908-1910 fueron dirigidos por Griffith en su totalidad y que, posteriormente, en calidad de director general, supervisó las producciones Biograph más importantes hasta el 1 de octubre de 1913, incluyendo los «largometrajes» todavía no estrenados *Judith de Betulia*, *La masacre*, *La batalla de Elderbush Gulch* y *En días prehistóricos*. En su propia autobiografía, David W. Griffith se presenta como el «inventor de Hollywood», una rotunda declaración del cineasta que da cuenta del convencimiento que tenía sobre su papel de pionero de la historia del cine, cuya leyenda contribuyó a crear el propio Griffith (Griffith & Hart, 1972).

La producción de *Intolerancia*

Muy probablemente, el proyecto de producción de *Intolerancia* fue en gran medida una respuesta de Griffith a las acusaciones de racismo que *El nacimiento de una nación* le había proporcionado, film en el que se exaltaba, sin el más mínimo rubor, la creación del Ku Klux Klan como un modo legítimo de contener los «excesos» de la comunidad negra, tras la victoria del norte sobre el sur, en la guerra de secesión. De este modo, el film de Griffith, cuya educación fue marcadamente sureña, enraizada en la superioridad de la raza blanca, fue considerado por buena parte del público como una exaltación de los valores más racistas. En efecto, el estreno de la película fue todo un fenómeno sociológico, que provocó importantes revueltas contra la población afroamericana en Boston y en Filadelfia, y protestas airadas de políticos y de muchos ciudadanos que, ante el peligro de más revueltas, llevaron a prohibir su estreno en ciudades como Chicago, Denver, Kansas, Pittsburg, San Luis, etc. Incluso, algunos estudiosos han señalado que el film de Griffith representó un importante obstáculo para la in-

tegración de la comunidad negra en la industria del cine (Stokes, 2007).

A pesar de que *El nacimiento de una nación* fue un éxito de taquilla sin precedentes en la historia del cine, llegando a obtener un beneficio neto de más de 40 millones de dólares según el historiador Georges Sadoul, David W. Griffith quedó fuertemente marcado por el rechazo de una parte importante del público. Es así como a finales de 1915 empezó a concebir un nuevo film aún más espectacular que *El nacimiento de una nación*, en buena medida como defensa de las acusaciones de racismo que había recibido. En 1916, Griffith publica un manifiesto, con el título *The Rise and Fall of Free Speech in America*, que finalizaba señalando la «intolerancia como la fuente de toda censura» (Griffith, 1916). En realidad, desde 1914, Griffith tenía casi terminado un film, titulado *La madre y la ley*, un drama moderno inspirado en unas huelgas sangrientas ocurridas en 1912. El director concibió *Intolerancia* como una macrohistoria que constaría de cuatro relatos diferentes, además del episodio moderno, otros tres –la caída de Babilonia, el martirio y crucifixión de Jesucristo y la masacre de los hugonotes en Francia a finales del siglo XVI–. El hilo conductor que permite amalgamar estas cuatro historias, como explica el narrador en el prólogo, es mostrar «...cómo el odio y la intolerancia, a través de los tiempos, han batallado contra el amor y la caridad...», sirviéndose de la imagen de una mujer, interpretada por Lillian Gish, que mece una cuna, para la cual el cineasta se inspiró en unos versos de Walt Whitman («Más allá de la cuna que se mece interminablemente / cuna que cantaba todo tipo de penas y alegrías»). El cierre del film, con la aniquilación de la ciudad de Nueva York en un difuso futuro y la bajada de los ángeles del cielo, es un auténtico apocalipsis visual que causó un fuerte impacto entre el público.

Como hemos explicado en otro lugar (Marzal, 1998), la magnitud de la producción de *Intolerancia* palidece cualquier otra producción cinematográfica anterior. Algunos films monumentales que precedieron a *Intolerancia*, que influyeron también en Griffith, fueron *Quo vadis?* de Enrico Guazzoni (1913) y *Cabiria* de Giovanni Pastrone (1914), películas ambientadas en la antigua Roma, que



La imagen superior corresponde a *Quo vadis?* (Enrico Guazzoni, 1913) y las dos siguientes, a *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914)

también contaron con decorados gigantescos y con la participación de miles de extras. Vale la pena recordar algunos datos sobre la producción de *Intolerancia* que todavía hoy resultan impactantes, y que dan cuenta de la complejidad y magnitud del film: el coste del negativo de la película, según una auditoría de la consultora Price Waterhouse de 1916, alcanzó la inverosímil cifra de 485.000 dólares, cuarenta veces el presupuesto de cualquier largometraje de la época, sin tener en cuenta los gastos de promoción y distribución que podrían triplicar esta cifra (Cook, 1981); sólo el episodio babilónico requirió en algunos momentos 15.000 extras y tuvo un coste de 250.000 dólares; fueron rodados más de 200.000 pies de película, de los que unos 12.500 formaron parte del film, lo que da cuenta del «derroche» de recursos utilizados; los minuciosos decorados del film requirieron el trabajo de centenares de carpinteros, pintores, especialistas en atrezzo, vestuario, etc., llegando a ocupar miles de metros cuadrados (sólo el decorado de Babilonia llegó a ocupar 13 kilómetros cuadrados); los efectos de iluminación, los movimientos de cámara y los efectos de laboratorio (iris, máscaras, fundidos, virados de la película –verde, azul, amarillo, rojo y sepia, fundamentales para potenciar el dramatismo–, etc.) fueron muy numerosos y con un alto nivel técnico, al servicio de la espectacularidad de la puesta en escena; Griffith encargó la partitura musical del film a Joseph Carl Breil, unos de los compositores de música para cine más prestigiosos de la época (Altman, 2004); según distintas fuentes, *Intolerancia* supuso una inversión total de dos millones de dólares, casi cuatro veces *El nacimiento de una nación* (1915). Estamos, en definitiva, ante unos datos de producción realmente sorprendentes, que superan cualquier expectativa, y permiten entender la monumentalidad del film. No obstante, la magnitud de *Intolerancia* sólo puede compararse a su fracaso de taquilla y, al mismo tiempo, a su condición *seminal* porque, como veremos, *Intolerancia*, junto a *El nacimiento de una nación*, es uno de los films más influyentes en la historia del cine, que impactó a generaciones de cineastas y creadores, también más allá de las fronteras de los Estados Unidos.

Un fracaso de taquilla histórico

El estreno de *Intolerancia* constituye en sí mismo un auténtico periplo, que daría para escribir una novela. No resulta difícil imaginar las enormes dificultades que debió representar el montaje del film, con el fin de facilitar al público la comprensión de un relato tan abigarrado y complejo, resultado de cuatro historias –o películas– entrelazadas, asunto que dio no pocos quebraderos de cabeza a los restauradores del film, cuando el Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York se enfrentó a la restauración de *Intolerancia* en 1989, por la existencia de diferentes copias. Paolo Cherchi Usai señala que el 24 de junio de 1916 Griffith deposita el primer fotograma de cada encuadre de *Intolerancia* en la Copyright Office de la Library of Congress de Washington, sumando un total de 2.203 fotogramas; el 4 de agosto de 1916 el film es exhibido en Riverside, California, con acompañamiento musical compuesto por Joseph Carl Breil, y el título *The Downfall of All Nations; or, Hatred, the Oppressor*, con una duración superior a 170 minutos; el 15 de agosto de 1916 el film es proyectado en Pomona, California, con el título *The Downfall of All Nations*; a finales de agosto y principios de septiembre el film es proyectado en San Luis Obispo, California, y el Tally's Broadway Theatre de Los Angeles, con pocos cambios; el 5 de septiembre *Intolerancia* es estrenado en el Liberty Theatre de Nueva York, fecha considerada «oficial», con una longitud de 11.663 pies; en noviembre de 1916, Griffith introduce algunos cambios en el episodio babilónico que alargan el film; en 1917, Griffith posee cuatro copias de *Intolerancia* de 11.304 pies de longitud; en el verano de 1919, Griffith presenta dos filmes diferentes *La madre y la ley* y *La caída de Babilonia*, ambos escindidos y remontados a partir de *Intolerancia*; el 23 de diciembre de 1921 Griffith presenta una nueva versión para su reestreno en Londres; el 3 de noviembre de 1926 Griffith vuelve a presentar otro montaje de *Intolerancia* en el Cameo Theatre de Los Angeles; en 1929 es experimentada una versión sincronizada de *Intolerancia*; finalmente, como ha quedado constancia en la subasta de los films de Griffith de 1933, el director

poseía dos versiones de 11.305 y 11.203 pies (Cherchi Usai, 1991).

Ante esta variedad de versiones de *Intolerancia*, cabría preguntarse cuál de ellas es la «auténtica». Sin embargo, en palabras de Paolo Cherchi «*Intolerancia* no es “un film”, sino una multiplicidad de objetos históricamente definidos» (Cherchi Usai, *id.*: 51). Dado que Griffith participó activamente en el montaje de todas estas versiones, se puede afirmar que todas ellas son «verdaderas». El Museo de Arte Moderno de Nueva York realizó la restauración a partir de la partitura compuesta para el film por Joseph Carl Breil y de la descripción del depósito legal realizado por el propio Griffith, que posee una longitud de 12.540 pies y que, proyectada a 16 fotogramas por segundo, tiene una duración de 209 minutos. No obstante, esta versión «recuperada» no ha de coincidir necesariamente con la copia exhibida el 5 de septiembre de 1916. De este modo, nos hallamos ante un trabajo de reconstrucción que tiene como principal mérito el rigor y la explicitación de los criterios seguidos para la restauración de la película. Así pues, la copia del MoMA ha sido reconstruida siguiendo unos criterios que la historiografía y la crítica cinematográficas pueden conocer y debatir.

La existencia de esta variedad de versiones de *Intolerancia* nos habla de los enormes esfuerzos que hizo Griffith para tratar de conectar con el gran público. Por lo que sabemos, el fracaso de taquilla fue estrepitoso, principalmente porque el público no sintonizó con la temática del film, y porque al espectador medio le resultaba muy difícil seguir la historia. En efecto, la crítica cinematográfica de la época puso de relieve que *Intolerancia* era un film confuso, demasiado largo y solemne, y muy complicado para el seguimiento de la trama argumental. El crítico Louis Delluc resumía así el sentimiento de confusión que provocaba la película: «*Intolerancia* es una mescolanza inexplicable en la que Catalina de Médicis visita a los pobres de Nueva York, mientras Cristo bendice a las cortesanas del rey Baltasar y las tropas de Darío toman por asalto el rápido de Chicago» (Ramírez, 1972: 51). La existencia de numerosas versiones del film es un síntoma inequívoco de

la insatisfacción casi obsesiva de Griffith por la mala acogida de *Intolerancia* entre el público. Los problemas de taquilla generaron una importante deuda económica con los bancos que comprometió su prestigio ante la industria.

***Intolerancia*: un «poderoso» film seminal**

Un aspecto que ha pasado bastante desapercibido en relación con la producción de *Intolerancia* es el de la participación en el film como ayudantes de dirección de algunos profesionales que, años después, se consagrarían como importantes directores de cine. A partir de los datos disponibles en diferentes filmografías (Barry, 1965; Ramírez, 1972; MoMA, 1981; Brion, 1982), se tiene constancia de la participación en *Intolerancia* de Allan Dwan, Erich von Stroheim, W. S. Van Dyke, Tod Browning, Jack Conway y Victor Fleming, todos ellos grandes realizadores del cine norteamericano, junto a otros menos conocidos, principalmente actores, como George Siegmann, Edward Dillon, Joseph Henabery, Ted Duncan, Mike Siebert, Arthur Berthelon, W. Christy Cabanne, George Nicholls, Lloyd Ingraham, Monte Blue, Spec Hale, George Hill, muchos de los cuales habían participado ya en *El nacimiento de una nación* y en otros films anteriores, como asistentes a la dirección, pero también como actores en diferentes películas de Griffith.

Desde nuestra perspectiva, la influencia de *Intolerancia* de Griffith va a ser especialmente significativa en los dos tipos de películas que van a conocer un notable éxito de taquilla en los años siguientes, en especial en el periodo mudo: por un lado, la fórmula exitosa basada en la superproducción cinematográfica, donde prima la idea de espectáculo, con grandes decorados, numerosos extras, muchos efectos especiales, una acción trepidante, etc.; por otro lado, el desarrollo de narrativas basadas en el melodrama, muy frecuentes en numerosos films del cine mudo de los años veinte.

Algunos colaboradores de Griffith en *Intolerancia* fueron, años después, directores de films de referencia

de lo que hemos caracterizado como el «cine-espectáculo», donde priman los aspectos relacionados con la espectacularización de la puesta en escena. Entre los excolaboradores de Griffith que continuaron su carrera en el cine, podemos destacar a Allan Dwan, director de *Robin de los bosques* (*Robin Hood*, 1922), film de acción y grandes decorados, que tuvo un presupuesto de 1,5 millones de dólares, y contó con Douglas Fairbanks como protagonista. W. S. Van Dyke dirigió diferentes películas western en los años veinte como *The Lady of the Dugout* (1918), trabajando con el famoso actor y director Gilbert M. «Broncho Billy» Anderson, si bien se le recuerda sobre todo por la dirección del espectacular film *San Francisco* (1937), y de otros films populares como *El boxeador y la dama* (*The Prizefighter and the Lady*, 1933), con Myrna Loy o *El enemigo público número 1* (*Manhattan Melodrama*, 1934), con Clark Gable, William Powell y Myrna Loy.

Tod Browning dirigió más de una veintena de películas de suspense y terror en las dos décadas siguientes a *Intolerancia*, sin demasiado éxito de público, si bien es sobre todo conocido por algunas producciones como *El trío fantástico* (*The Unholy Three*, 1925) o *Garras humanas* (*The Unknown*, 1927), películas de misterio protagonizadas por Lon Chaney, *Drácula* (1931), con Bela Lugosi, o *La parada de los monstruos* (*Freaks*, 1932). Jack Conway fue director de westerns para la Universal y después para la MGM, si bien el film de mayor éxito que dirigió fue *Historia de dos ciudades* (*A Tale of Two Cities*, 1935), superproducción basada en la popular novela de Dickens, ambientada en plena revolución francesa, y que en algunas escenas de masas llegó a contar con 17.000 extras, al estilo más griffithiano.

Tras su paso por *Intolerancia*, Victor Fleming desarrolló una prolífica carrera como director, destacando la dirección del drama *Lord Jim* (1925), adaptación de la conocida novela de Joseph Conrad, *El demonio de la carne* (*The Way of All Flesh*, 1927), un melodrama familiar con el que Emil Jannings ganó el Oscar al mejor actor, *Hula* (1927), melodrama ambientado en la exótica Hawái, *El virginiano* (*The Virginian*, 1929), film que consagró a Cary Cooper como estrella del cine, si bien la carrera de Fle-

ming es más conocida por la dirección de *El mago de Oz* (*The Wizard of Oz*, 1937) y por la de *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the Wind*, 1939), si bien en ambas películas fue contratado con los rodajes ya iniciados, para solucionar los problemas surgidos, sustituyendo a Richard Thorpe y a George Cukor, respectivamente. Otro de los ayudantes y actores de Griffith en *Intolerancia*, George Siegmann, participó en algunas producciones de cierto éxito de taquilla como *La reina de Saba* (*The Queen of Sheba*, J. Gordon Edwards, 1921), *Los tres mosqueteros* (*The Three Musketeers*, Fred Niblo, 1921) o *El Conde de Monte Cristo* (*Monte Cristo*, Emmett J. Flynn, 1922), donde sobre todo destacó por su faceta de actor.

No obstante, la influencia de Griffith se puede rastrear en otras grandes producciones cinematográficas de los años veinte, igualmente basadas en la fórmula del «cine-espectáculo» como *El ladrón de Bagdad* (*The Thief of Bagdad*, Raoul Walsh, 1924), film protagonizado por Douglas Fairbanks, socio fundador con Griffith en la nueva compañía United Artists, creada en 1919 también con Mary Pickford y Charles Chaplin. *El ladrón de Bagdad* tuvo un presupuesto estimado de 2 millones de dólares, con grandes decorados diseñados bajo la dirección artística de William Cameron Menzies, y la inclusión de muchos efectos especiales, recordando la espectacularidad de los escenarios del episodio babilónico de *Intolerancia*. También se puede establecer un paralelismo entre la puesta en escena y dramatismo del episodio del martirio de Cristo de *Intolerancia* con el film de Cecil B. DeMille *Rey de reyes* (*King of Kings*, 1927).

Asimismo, hemos señalado que las influencias de *Intolerancia* no se limitan únicamente a lo que hemos etiquetado como «cine-espectáculo»: también tuvo una huella importante en la expansión del melodrama filmico. Ya hemos señalado que la presencia del melodrama como género es constante en toda la historia del cine. La gran mayoría de films, desde los comienzos del cine hasta finales de los años veinte, son considerados «melodramas». Tanto es así, que cuando consultamos *The American Film Institute Feature Film Catalogue (1921-1930)* podemos comprobar que la gran mayoría de largometrajes producidos en esa época en Ho-

llywood eran codificados como melodramas (American Film Institute, 1976). De este modo, se hablaba de «melodramas góticos», «melodramas sentimentales», «melodramas bélicos», «melodramas rurales», «melodramas western», «melodramas de viajes», etc. El melodrama llegó a ser considerado, pues, como el patrón básico de la narración cinematográfica, hasta el punto de producirse una relativa equivalencia entre melodrama y cine. Y se puede afirmar, con cierta rotundidad, que David Wark Griffith, no sólo con *Intolerancia* (en especial, con el episodio moderno, *La madre y la ley*), sino desde los inicios de su carrera en la Biograph, fue uno de los principales artífices en la *diseminación* de este modelo narrativo. Entre los recursos expresivos y narrativos que caracterizan el *melodrama griffithiano*, podemos destacar la utilización del primer plano para exhibir la herida de la víctima, el dolor del personaje o el goce del malvado, la esquematización y polarización morales, con personajes esquemáticos que exhiben emociones extremas, la presencia de tramas basadas en la composición catástrofe-persecución-rescate, la reparación de la falta, la dilatación del cierre narrativo —ejemplarmente representado por el «last-minute rescue» griffithiano—, la constante apelación a la identificación del espectador con el drama representado, entre otros.

De entre la extensa nómina de ayudantes y colaboradores de Griffith, destaca de manera muy sobresaliente Erich von Stroheim, director de films tan notables en la década de los años veinte como *Avaricia* (*Greed*, 1924), *Esposas frívolas* (*Foolish Wives*, 1922), *La marcha nupcial* (*The Wedding March*, 1928), melodramas extremos, con ambientaciones muy cuidadas y verosímiles. Pero estas influencias también se pueden rastrear más allá de Stroheim, en cineastas y películas como *Tol'able David* (1921) de Henry King, *Una mujer de París* (*A Woman of Paris*, Charles Chaplin, 1923), *El gran desfile* (*The Big Parade*, 1925) de King Vidor, *Amanecer* (*Sunrise*, 1927) de F. W. Murnau o *El viento* (*The Wind*, 1928) de Victor Sjöström, films que todavía hoy provocan en el estudioso del cine una gran conmoción visual y emocional.



En la imagen superior, *El ladrón de Bagdad* (*The Thief of Bagdad*, Raoul Walsh, 1924); en el centro, George Siegmann en *El conde de Monte Cristo* (*Monte Cristo*, Emmett J. Flynn, 1922); y en la imagen inferior, *Rey de reyes* (*King of Kings*, Cecil B. DeMille, 1927)

En cierto modo, el final de los años diez, y por extensión todo el periodo mudo, es un periodo de influencias. Todos los directores seguían atentamente la producción de sus competidores, con mayor motivo a falta de una tendencia claramente dominante. No sólo se veían los films de los grandes realizadores, nacionales y extranjeros, sino que se tenía especial cuidado con los plagios, que eran muy frecuentes por la carencia de mecanismos de autocontrol de las productoras y del gran número de pequeños estudios independientes (Everson, 1978: 176). Como afirma Paolo Cherchi, el cine mudo es «el cine de las influencias» (1992). Cabría matizar que en todo momento de la historia del cine esta dimensión de las influencias siempre ha existido en mayor o menor medida. El cine se convirtió desde muy pronto en un espacio de *reconocimientos* frecuentes, de diálogo *intertextual* entre multitud de medios de expresión (pintura, fotografía, literatura, teatro, etc.), reconocimientos que irían construyendo una cierta estandarización estilística y plástica. Eric de Kuyper, desde la perspectiva del documentalista y programador, es decir, de quien se pregunta cómo se producían y cómo eran leídas las películas, ha subrayado el hecho de que este cine de los años diez (que llama «el cine de la segunda época») no tiene nada que ver con el cine norteamericano posterior, en un intento de desmitificar la mirada «normativizadora» y, en cierto modo, «teleologista» de los estudios sobre el cine clásico, como los de Bordwell y Thompson que, al igual que Burch, sitúan la estabilización del «modo de narración clásico» a finales de los diez (Kuyper, 1992). Kuyper observa que los films de este periodo –casi desconocido– poseen una extrema elasticidad narrativa, un tipo de narración «menos cerrada y homogénea que ‘estallada’ y heterogénea, menos ‘monódica’ que polifónica» (*id.*: 58).

Un elemento donde se observa la inestabilidad fílmica es en la imbricación de la imagen y el texto: los carteles destacan por su carácter abrupto y discontinuo, donde inicialmente había una ausencia de diálogos y la presencia del narrador estaba muy extendida (lo que relaciona este cine con la literatura popular del XIX). Esto

le lleva a decir que «el cine de la segunda época» era profundamente *oral* (también reforzado por la música), profundamente *épico* por su sentido *espectacular* (muy cercano asimismo a otras prácticas espectaculares como el vaudeville, el music-hall o el teatro popular). Así pues, al conjunto de «influencias» esbozadas en el campo del cine es necesario añadir todas las procedentes de otras formas de entretenimiento, como el vaudeville, el music-hall, el melodrama teatral, etc., que pierden paulatinamente importancia a medida que el cine cobra mayor fuerza como industria.

Gracias al mejor conocimiento que vamos teniendo del cine de los primeros tiempos en la actualidad, se ha ido diluyendo la vieja creencia en Griffith como la única figura sobresaliente en el panorama cinematográfico de la década de los diez. Como hemos visto anteriormente, David Wark Griffith aparece en los tratados generales de historia del cine como el inventor de casi todo (del primer plano, del montaje alternado, de la iluminación «soft», etc.), una idea que ha sido combatida desde hace años por los propios conservadores de sus films y documentos privados (Gartenberg, 1981; Bowser, 1983). Otro de los tópicos más extendidos entre la crítica fílmica es la consideración de Griffith como un genio creador, bastante desordenado en su forma de trabajo, por oposición al sistema de producción de Thomas Ince, que tenía una visión muy empresarial del negocio del cine, y cuyo sistema de trabajo fue adoptado por los estudios de Hollywood (Higgins, 1984). Como hemos señalado (Marzal, 1998), Griffith tenía un sistema de trabajo bastante ordenado y su preocupación por el control de los procedimientos de distribución y exhibición no fueron ajenos a sus intereses. Quizás, sí puede afirmarse que su visión del campo de la distribución y exhibición no fue tan profunda como otros muchos contemporáneos suyos. El desarrollo de la industria del cine y el nacimiento del «sistema de estudios» obligó a las pequeñas productoras y a los propietarios de las cadenas de exhibición a crear una política de fusiones y alianzas que Griffith no supo evaluar. El fuerte individualismo de Griffith –en el que creía firmemente, como ideal del «American

Dream»— y la lucha por no perder el control creativo de sus producciones tuvieron bastante que ver, a nuestro entender, con el progresivo declive de su importancia en el mundo del cine, aunque este «declive» debe ser fechado posteriormente, más allá de 1921. Al mismo tiempo, todo este periodo de inestabilidad de finales de los años diez ha de ser puesto en relación con el intento de ganar la confianza y el respeto de los poderes económicos y políticos por parte de todos los implicados en la industria, como Kevin Brownlow ha señalado (Brownlow, 1968).

Las influencias de Griffith en el cine soviético

El fracaso de *Intolerancia* entre el público americano contrasta con la recepción de la película en otros países como la Unión Soviética. El film de Griffith impactó enormemente en Lenin, que pidió una copia para exhibirla en todo el territorio soviético. Realizadores como Eisenstein o Pudovkin fueron influenciados decisivamente por este film, que pasó a ser considerado como su obra de referencia más importante. En efecto, no volverá a verse un montaje alternado con un ritmo tan frenético hasta *El acorazado Potemkin* de Eisenstein (Броненосец Потёмкин, 1925). Eisenstein afirmaba que *Intolerancia* fracasó porque «aquí nuevamente resultó ser una combinación de cuatro historias diferentes, más que una fusión de cuatro fenómenos en una generalización imaginista única. Griffith anunció su película como un drama de comparaciones. Y eso es lo que queda de *Intolerancia*: un drama de comparaciones, más que una imagen generalizada, poderosa y unificada» (Eisenstein, 1986: 223). No obstante, el interés del gobierno soviético por la obra de Griffith fue de tal magnitud que algunos films que se daban por desaparecidos en Estados Unidos fueron hallados hace pocas décadas (en los años ochenta del siglo XX) en la Unión Soviética, como sucedió con *A Romance of Happy Valley* (1919) o *Scarlet Days* (1919).

Sin duda alguna, la alternancia de espacios es el elemento clave que define la técnica de montaje del cine

de Griffith, y que mayor atractivo tenía para los seguidores soviéticos de la dialéctica marxista. En efecto, el montaje alternado es el principio organizador del relato griffithiano cuya abundancia —a menudo, densidad— es proporcional a la tensión dramática del film (Bellour, 1980: 87). La alternancia es, en realidad, la estrategia principal para crear dicha tensión dramática: cuanto más nos acercamos a la resolución del conflicto mayor es la alternancia espacial. El montaje alternado parece, pues, cumplir dos funciones diferenciadas: por un lado, contribuye a crear fuertes *contrastos dramáticos* mediante la yuxtaposición de acciones secundarias diferentes; por otro lado, el montaje alternado contribuye a dilatar temporalmente e imprimir *suspense* a la acción narrada. En algunos momentos, en especial en *Intolerancia*, existe una utilización de la alternancia que puede recordar el montaje de atracciones eisensteiniano, donde lo que se busca es un efecto de contraste y la asociación de ideas, como sucede con algunos planos insertos. La alternancia de espacios llega a ser exasperante en los momentos preliminares a las resoluciones de los films, como se puede comprobar fácilmente en *Intolerancia* pero también en muchos films de Griffith. Los bloques narrativos inmediatamente anteriores al desenlace son los lugares donde la fragmentación espacial es mayor y donde es más abundante este montaje alternado. En el caso de *Intolerancia* se puede hablar de la existencia de un *exceso* en el sostenimiento de varias líneas de acción simultáneas en el tiempo, con una constante *repetición* de planos y de emplazamientos de cámara, sobre todo mediante un vuelta a los planos de situación, para así garantizar el *reconocimiento espacial* del espectador. De este modo, la producción del suspense está vinculada a una detención y a una demora en la resolución de la acción (o acciones), lo que nos conduce a su dilatación temporal. El «last-minute rescue» es, pues, un procedimiento de amplificación y dilatación narrativa que complejiza y confiere densidad al relato y, además, está situado en la tradición del montaje invisible que caracteriza el montaje clásico hollywoodiense —y que abre la puerta de una comprensión radical del montaje como hizo Eisenstein—.

La huella indeleble del cine de Griffith en la cinematografía mundial

Intolerancia ha pasado a ocupar, pues, un lugar destacado en la historia del cine, sobre todo por su carácter «desmesurado», estética y económicamente. La complejidad estructural del film así como el énfasis en la plástica del encuadre lo aproximan a la lógica de un *cine antinarrativo*, en el que resulta más importante el impacto espectacular que la construcción de una trama argumental que el público pudiera seguir sin dificultades. De este modo, aunque *Intolerancia* es un ejercicio magistral de montaje alternado, la película no puede enmarcarse fácilmente en el paradigma del cine clásico, siendo un caso muy excepcional en el contexto cinematográfico de su tiempo. A pesar de que *Intolerancia* pretende *integrar narrativamente*, es decir, sintetizar y fundir metafóricamente cuatro relatos que transcurren en diferentes periodos históricos, el film termina convirtiéndose en una verdadera *atracción visual* que exige una precisa atención del espectador para poder seguir el desarrollo de su hilo argumental. Y es que, como hemos defendido anteriormente (Marzal, 1994 & 1998), el cine de David W. Griffith, aunque constituye un elemento clave para la aparición del cine narrativo americano, se mantuvo al margen de éste, construyendo su propia propuesta narrativa, diferente al cine de los grandes estudios, cuyos patrones de producción y cauces de distribución eran bastante estables. Incluso el cine del propio Griffith de 1918 a 1921, inmediatamente posterior a *Intolerancia*, mantiene esta tensión interna de su filmografía entre lo espectacular y lo narrativo, una tensión que no se terminará de resolver finalmente hacia uno u otro extremo, sino que permanecerá afirmándose en la *ambivalencia*.

Así pues, se puede afirmar que la «larga sombra» de *Intolerancia* y del cine de Griffith, en especial por su desmedida vocación de espectáculo visual, se ha venido proyectando sobre el cine de Hollywood y, todavía hoy, sigue notándose su presencia en el cine mainstream contemporáneo.

Bibliografía

- ALTMAN, Rick (2004), *Silent Film Sound*, New York: Columbia University Press.
- AMERICAN FILM INSTITUTE (1976), *The American Film Institute Feature Film Catalogue (1921-1930)*, New York: Bowker.
- BARRY, Iris (ed.) (1965), *D. W. Griffith: American Film Master*, New York: The Museum of Modern Art.
- BELLOUR, Raymond (1980), «Raconter/Alterner», *Le cinéma américain*, 2 Vol., Paris: Flammarion.
- BOWSER, Eileen (1983), «Griffith's Film Career before The Adventures of Dollie», John Fell (ed.), *Film Before Griffith*, Los Angeles/London: The University of California Press.
- BRION, Patrick (1982), *D.W. Griffith. Le cinéma*, Paris: Centre Georges Pompidou.
- BROWNLOW, Kevin (1968), *The Parade's Gone By*, London: Secker & Warburg.
- CHERCHI USAI, Paolo (1991), «El film que hubiera podido ser; o, el análisis de las lagunas considerado como una ciencia exacta», *Archivos de la Filmoteca*, 10, pp. 42-53.
- (1992), «Imitation? Paraphrase? Plagiat?», *Cinémathèque. Revue semestrielle d'esthétique et d'histoire du cinéma*, 1.
- COOK, David (1981), *A History of Narrative Film*, London: W. Norton & Co.
- EISENSTEIN, S. M. (1986) [1944], «Dickens, Griffith y el cine en la actualidad», *La forma del cine*, México: Siglo XXI.
- EVERSON, William K. (1978), *American Silent Film*, New York: Oxford University Press.
- GARTENBERG, Jon (1981), «D. W. Griffith and the Museum of Modern Art», *Films in Review*, 32 (2).
- GRIFFITH, David Wark (1916), *The Rise and Fall of Free Speech in America*, Los Angeles, California [disponible en <http://books.google.com>].
- GRIFFITH, David Wark & HART, James (1972), *The Man Who Invented Hollywood: The Autobiography of D. W. Griffith*, Louisville, KY: Touchstone.
- GUBERN, Román (1974), *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Barcelona: Lumen.

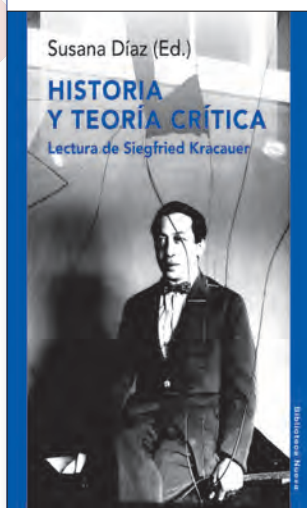
- HIGGINS, Steven (1984), «Ince, Griffith et le western en 1912», Jean Mottet (ed.), *David Wark Griffith*, Paris: L'Harmattan.
- JACOBS, Lewis (1971) [1939], *La azarosa historia del cine americano*, 2 vol., Barcelona: Lumen.
- KUYPER, Eric de (1992), «Le cinéma de la seconde époque: le muet des années dix», *Cinémathèque. Revue semestrielle d'esthétique et d'histoire du cinéma*, 1 & 2.
- MARZAL FELICI, Javier (1994), *Estructuras de reconocimiento y de serialidad ritual. El modelo melodrama y los films de David Wark Griffith de 1918-1921*, Valencia: Servei de Publicacions de la Universitat de València, Edicions en microfitxa.
- (1998), *David Wark Griffith*, Madrid: Cátedra.
- MITRY, Jean (1978) [1963], *Estética y psicología del cine. Vol. 1: Las estructuras*, Madrid: Siglo XXI.
- (1984), «Griffith et les débuts du langage cinématographique», Jean Mottet (ed.), *David Wark Griffith*, Paris: L'Harmattan, pp. 15-28.
- MUSEUM OF MODERN ART MOMA (1981), *D. W. Griffith Papers 1897-1954. A Guide to the Microfilm Edition*, New York: Microfilming Corporation of America.
- RAMÍREZ, Gabriel (1972), *El cine de Griffith*, México: Era.
- RAMSAYE, Terry (1964) [1926], *A Million and One Nights. A History of Motion Picture through 1925*, London: Frank Cass.
- SADOUL, Georges (1949), *Histoire du cinéma mondial. Des origines à nos jours*, Paris: Flammarion.
- STOKES, Melvyn (2007), *D. W. Griffith's The Birth of a Nation. A History of «The Most Controversial Motion Picture of All Time»*, Oxford: Oxford University Press.



NOVEDADES

HISTORIA Y TEORÍA CRÍTICA

Lectura de Siegfried Kracauer



SUSANA DÍAZ (Ed.)

La obra de Siegfried Kracauer fue siempre de una gran originalidad y capacidad crítica. La aparición de su libro *History. The Last Things Before The Last* atrajo de inmediato la atención de filósofos e historiadores y ha dado origen a un debate del que es fruto el presente volumen.

RAZÓN Y SOCIEDAD
272 páginas

LA PATRIA SOÑADA

Historia del nacionalismo vasco desde su origen hasta la actualidad



SANTIAGO DE PABLO

La historia esencial del nacionalismo vasco de forma comprensible y amena para el lector no especialista quien podrá considerarse plenamente informado de la evolución histórica de uno de los movimientos políticos más particulares e interesantes de la Europa contemporánea.

HISTORIA / PRETÉRITA
432 páginas

IMPERIOS EN GUERRA

1911 - 1923



ROBERT GERWARTH
EREZ MANELA (Eds.)

Una nueva perspectiva sobre la historia de la Gran Guerra, ampliando su narración en el tiempo y en el espacio e incluyendo los conflictos violentos que la precedieron y siguieron: de la invasión italiana de Libia en 1911 a la violencia masiva que hasta 1923 siguió al derrumbamiento de los imperios otomano, ruso y austriaco.

HISTORIA / PRETÉRITA
448 páginas

LA CONCIENCIA INEXPLICADA

Ensayos sobre los límites de la comprensión naturalista de la mente



JUAN ARANA

El naturalismo espera explicar todos los aspectos y dimensiones de la vida mental con los métodos y conceptos de las ciencias naturales. Sin embargo, el fenómeno de la conciencia constituye hasta el momento un desafío inabordable.

FRONTERAS DEL HOMBRE
232 páginas

Construyendo la pax americana

Lecciones de D. W. Griffith para el presente

Manuel de la Fuente

Recibido: 05.09.2015 – Aceptado: 12.10.2015

Titre / Title / Titolo

La construction de la Pax americana. Leçons de D. W. Griffith pour le temps présent

Building the Pax Americana. D. W. Griffith's Lessons for the Present Times

La costruzione della Pax Americana. Lezioni di D. W. Griffith per i tempi presenti

Resumen / Résumé / Abstract / Sommario

Desde el inicio de su carrera, el cineasta D. W. Griffith optó por un cine que ayudó a sentar las bases narrativas e ideológicas de Hollywood. Ya en su etapa en la Biograph, sus películas fijaron unos estereotipos que siguen vigentes en la actualidad. La realización de *Intolerancia* culminó un proceso que ha tenido diversas derivaciones a lo largo de las décadas, desde la ridiculización de las estructuras de poder de Ernst Lubitsch hasta la denuncia de la explotación y los conflictos armados de Charles Chaplin o Herbert J. Biberman o el homenaje de los hermanos Paolo y Vittorio Taviani. Cien años después de su estreno, *Intolerancia* sigue dialogando con nuestro presente y marcando la pauta del cine *mainstream* con un esquema todavía hoy predominante: producciones de elevado presupuesto, mantenimiento del principio narrativo de causalidad y mensajes de confianza en la capacidad de mejora del ser humano.

Depuis le début de sa carrière, le cinéaste D. W. Griffith a opté pour une approche cinématographique qui a contribué à jeter les bases narratives et idéologiques hollywoodiennes. Déjà à l'époque où il travaillait pour la « Biograph », ses films établissent des stéréotypes qui existent encore aujourd'hui. La réalisation d'*Intolérance* aboutit à un processus qui a eu de nombreuses ramifications au fil des décennies, depuis Ernst Lubitsch tournant en ridicule les structures du pouvoir, jusqu'à la dénonciation de l'exploitation et des conflits armés par Charles Chaplin ou Herbert J. Biberman ou bien encore l'hommage des frères Paolo et Vittorio Taviani. Cent ans après sa création, *Intolérance* nous parle encore, donnant le ton du cinéma populaire (*mainstream*) par un schéma toujours en vigueur: des productions à gros budget, le maintien du principe narratif de causalité et des messages de confiance en notre capacité à devenir meilleur.

Since the beginning of his career, the filmmaker D. W. Griffith has chosen a film that helped laying the ideological and narrative bases of Hollywood. Already, in his time at the «Biograph», his films set stereotypes that still apply today. Achieving *Intolerance* leads to a process that has had many offshoots over the decades, from Ernst Lubitsch ridiculing the power structures until the denunciation of exploitation and armed conflict by Charles Chaplin or Herbert J. Biberman or yet the tribute of the brothers Paolo and Vittorio Taviani. One hundred years after its creation, *Intolerance* still speaks to us, setting the tone of mainstream cinema, with a scheme that remains: big-budget productions, maintaining the principle of causality and narrative messages of confidence in our ability to become better.

Fin dall'inizio della sua carriera, D. W. Griffith optò per un cinema che servisse a stabilire le basi narrative ed ideologiche di Hollywood. Già dai primi tempi alla Biograph, i suoi films fissarono stereotipi che continuano vigenti nell'attualità. La realizzazione di *Intolerance* culmina un processo che ha avuto diverse derivazioni nel corso del tempo, dalla ridicolizzazione delle strutture del potere nelle opere di Ernst Lubitsch fino alla denuncia dello sfruttamento e dei conflitti armati di Charles Chaplin o Herbert J. Biberman, oppure l'omaggio dei fratelli Paolo e Vittorio Taviani. Cent'anni dopo la prima, *Intolerance* continua a parlarci ed a stabilire il modello del cinema mainstream con uno schema ancora vigente: produzioni a grande budget che mantengono il principio narrativo della casualità e veicolano messaggi di fiducia nella capacità di miglioramento dell'essere umano.

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Intolerancia, D. W. Griffith, *The Voice of the Violin*, Ernst Lubitsch, *La mujer del faraón* (*Das Weib des Pharaos*), Charles Chaplin, Paolo y Vittorio Taviani

Intolérance, D. W. Griffith, *The Voice of the Violin*, Ernst Lubitsch, *La femme du Pharaon* (*Das Weib des Pharaos*), Charles Chaplin, Paolo et Vittorio Taviani

Intolerance, D. W. Griffith, *The Voice of the Violin*, Ernst Lubitsch, *The Loves of Pharaoh* (*Das Weib des Pharaos*), Charles Chaplin, Paolo and Vittorio Taviani

Intolerance, D. W. Griffith, *The Voice of the Violin*, Ernst Lubitsch, *Theonis, la donna dei faraoni* (*Das Weib des Pharaos*), Charles Chaplin, Paolo e Vittorio Taviani

Introducción

«Fue el maestro de todos nosotros». Con estas palabras de Charles Chaplin comienza el documental sobre Griffith dirigido en 1993 por Kevin Brownlow y David Gill y titulado *El padre del cine*. El narrador de la película es otro cineasta, Lindsay Anderson, que empieza su relato de forma no menos contundente: «Hasta la llegada de David Wark Griffith, que enseñó el camino, al cine no podía llamársele arte». La paternidad o maestría de Griffith constituye una de las máximas más recurrentes a la hora de acercarse a su obra aunque las cosas, vistas con detalle, tienen muchos más matices. En primer lugar, hay que recordar que Griffith y su operador Billy Bitzer no fueron los inventores de las técnicas que se atribuyeron (como el primer plano o el montaje paralelo) y que estaban ya en marcha en otros países en la primera década del siglo XX (Burch, 2006). En segundo lugar, esa paternidad o maestría se refieren fundamentalmente a un tipo de cine, el narrativo, que desde Griffith ha venido siendo el predominante. Hoy en día resulta inconcebible asistir a una sala comercial a ver una película de una tradición diferente. El éxito de las películas de Griffith estableció el canon que dejó arrinconada «la capacidad de articular sensaciones y de montar las imágenes a partir de tales sensaciones, y no de una apoyatura abiertamente argumental» (Talens, 2003: 271). Por último, no podemos tampoco obviar que esa visión de un cineasta todopoderoso como figura excepcional esconde un entramado industrial y un contexto político sin los cuales no se entiende la consolidación de unas fórmulas en detrimento de otras. A este respecto, Burch ya señaló en su momento que el desarrollo del cine como espectáculo de masas mundial no fue un fenómeno caído del cielo sino un proceso elaborado por una industria como condición *sine qua non* para su existencia, ya que ésta «se dio cuenta de inmediato de que para su desarrollo comercial era necesario la creación de un público de masas que incluyera los diversos estratos de la burguesía, menos frágil en términos económicos y con más tiempo libre que las clases trabajadoras inmigrantes» (Burch, 1979: 77-78).

Así pues, acercarnos al cine de Griffith cien años después de su *magnum opus* nos obliga a deslindarlo de esta óptica reduccionista para analizar el alcance ideológico de su vasta influencia en el cine y la cultura occidentales. Porque, en cuanto que uno de los padres fundadores de la industria contemporánea de entretenimiento, su vigencia cobra sentido por el triunfo del cine narrativo que no sólo explica un contexto sino que influye en el mismo. A lo largo de su trayectoria, Griffith estuvo convencido de que las películas, más que simples productos de evasión, tenían fines morales y educativos (Rogin, 1985: 185), esto es, podían intervenir en el mundo. La sombra de su legado se extiende hasta la actualidad en que el cine *mainstream* aparece dominado por un esquema ideológico dibujado en Griffith y que ayudó a conformar la supremacía de Hollywood. Este dominio responde a un proceso industrial y político (v. Wasko, 2007) que ha acabado por imponer una *pax americana* cultural cuyos rasgos se pueden rastrear en los films del padre y maestro del cine.

1. La creación del mito

El 18 de marzo de 1909, D. W. Griffith estrenó *The Voice of the Violin*, una película de 16 minutos de duración realizada para Biograph. En ella se narra la historia de un joven inmigrante, profesor de violín, que se enamora de una de sus alumnas, una muchacha de la alta sociedad neoyorquina. No obstante, el romance no se puede consumir debido a la frontal oposición del padre de la chica, un empresario millonario que se niega por la diferencia de clase existente. Desconsolado por esta circunstancia, el músico se introduce en un grupo terrorista anarquista animado por dos miembros que le prometen un futuro libre de barreras sociales. El joven acude a una reunión clandestina de la organización, en la que una docena de personas (entre las que se encuentra, por cierto, Mack Sennett como figurante) discute acaloradamente sobre la próxima acción que han de realizar. Todos los miembros de la célula anarquista reciben con alborozo al nuevo miembro y a continuación sortean quiénes van a ser los encargados de llevar a cabo un atentado con bomba contra un capitalista. El resultado



De izquierda a derecha y empezando por arriba, imágenes 1, 2, 3 y 4. *The Voice of the Violin* (D. W. Griffith, 1909)

es el esperado: el joven inmigrante tendrá que colocar el explosivo en nombre de la igualdad y la abolición de las diferencias de clase que se lee en los carteles colgados en las paredes del cuartel general terrorista (imagen 1).

El primer plano en exteriores de la película, que corresponde a la calle 12 Oeste de Nueva York y constituye la única localización fuera de estudio, nos enseña la llegada del empresario a su casa, coronada por una bandera grande norteamericana idéntica a la del edificio contiguo (imagen 2). Pese a que el conflicto se nos muestre planteado en primer término entre el empresario y el joven, la resolución de la trama llevará al arre-

pentimiento del músico en cuanto comprueba que el objetivo de su atentado es la casa de su amada y el capitalista al que ha de asesinar, el padre de la chica. Los antagonistas pasarán a ser los terroristas y el espectador reconstruirá lo que ha visto hasta el momento: los mensajes de igualdad social no son más que desvaríos de grupos insurgentes y la bandera deja de representar el sistema que se quiere demoler para constituirse en el espacio de acogida. Así, el padre severo que había aparecido ataviado con un ostentoso abrigo en casa del violinista (imagen 3) le dará el beneplácito a su futuro yerno con ropa de casa (imagen 4), evidente gesto de

confianza. La aspiración del inmigrante no es derrocar a los Estados Unidos sino formar parte de su sistema, del orden que siempre acaba restablecido en la obra de Griffith (Burch, 2006: 14).

Según ha señalado Gunning (1994: 47), con Griffith y sus coetáneos se inaugura el rol del director de cine moderno: ya no es principalmente el encargado de suministrarles a los actores las indicaciones interpretativas sino que asume las decisiones de producción y puesta en escena (responsabilidad hasta entonces del operador) para equipararse a la función del director teatral. Es decir, lo que expresa la película corresponde por completo a la autoría de quien firma como director, en este caso Griffith. La visión maniquea del conflicto político de *The Voice of the Violin* queda explicitada en el boletín de estreno de la compañía productora, que liquidaba con pocas palabras en la sinopsis la ideología del grupo terrorista: «[El joven músico] se ve imbuido de las doctrinas de Karl Marx, el impulsor de los principios comunistas del socialismo, el plan supuestamente utópico que propugna la cooperación universal» (Cherchi Usai, 1999: 49). Esta explicación simplista, como resulta obvio, supedita todos los matices históricos y políticos al ensalzamiento de unos valores concretos encarnados por la sociedad estadounidense.

Si esto ya está presente en los primeros cortos de Griffith, la construcción ideológica del cineasta será aún más patente en sus largometrajes, especialmente en uno de los más conflictivos, *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, 1915). Budd Schulberg (2006: 67) resumió toda la controversia con una frase elocuente: «La película era una especie de esquizoide cultural, tan retrógrada política y racialmente como avanzada desde el punto de vista cinematográfico». Sin embargo, el punto de inflexión de la narración, lo que derivaba en el delirio racista que elevaba a la categoría de héroes al Ku Klux Klan no era tanto la fidelidad a los principios del Sur como la traición a la reconciliación auspiciada por Abraham Lincoln. En el film, es el asesinato del presidente, y no la derrota en la guerra de Secesión, lo que desencadena los acontecimientos expuestos en la pantalla y que tantos ríos de tinta han hecho correr desde su estreno. La primera parte acaba con la llegada de la noticia al Sur, con sus gentes apesadumbradas al leer el suceso en el periódico (imagen 5). La exclamación del intertítulo remarca el sentimiento del último plano de esta primera mitad: «Nuestro mejor amigo está muerto. ¡Qué será ahora de nosotros!»

La figura de Lincoln se convierte así en crucial. *El nacimiento de una nación* plantea una lectura histórica de los acontecimientos donde los radicales norteros son



Imágenes 5 (izquierda) y 6 (derecha). *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*) (D. W. Griffith, 1915)

instigadores o principales beneficiarios del magnicidio. De este modo, la película se propone entronizar al presidente como la figura fundamental del sistema, presentado con todos los rasgos positivos que debe ostentar tal cargo. Para empezar, la aceptación popular. A lo largo de todo el film, esta característica se representa cumplida con creces. El momento más explícito es el de la llegada de Lincoln al teatro Ford, donde será asesinado. En cuanto pisa el palco, los asistentes se ponen en pie y lo vitorean agitando los pañuelos. El país está en paz y todos veneran a su líder y a su país, ya que la simbiosis entre el presidente y la nación es absoluta: los espectadores dirigen sus aplausos a un palco donde están el mandatario y, de nuevo, la bandera (imagen 6).

Pero el segundo rasgo resulta más indicativo del sentido de la película. A su liderazgo fuerte (ha ganado una guerra) y carismático (despierta el fervor de sus ciudadanos), se le añade el carácter compasivo. Hay una secuencia muy significativa, la del indulto que concede Lincoln a un coronel confederado a instancias de su madre, que acude en persona a solicitárselo a su despacho. Aquí vemos especialmente la aportación de Griffith en la construcción del mito de Lincoln. Como hemos expuesto al principio, no se puede entender la historia del cine como hazañas individuales de cineastas todopoderosos sin

atender al contexto que suele eclipsar esta concepción. El uso del cine narrativo como herramienta de unificación social no resulta exclusiva de Griffith. Tenemos el ejemplo de varios cortometrajes, anteriores a *El nacimiento de una nación*, con una situación y fines similares. Nos fijaremos aquí en uno de ellos, *When Lincoln Paid*, dirigida en 1913 por Francis Ford (hermano mayor de John Ford), quien también interpreta al presidente. El film (perdido durante décadas y descubierto en 2006) nos muestra en una secuencia a la madre de un soldado de la Unión que ruega por el perdón de un soldado confederado en el despacho presidencial. La mujer se arrodilla implorando el indulto (imagen 7). Acto seguido, Lincoln consulta el caso con su asistente y le comunica a la mujer su perdón. En la secuencia de Griffith, por el contrario, la mujer se arrodilla cuando Lincoln está sentado ya en su escritorio firmando el indulto. Pese a que en *El nacimiento de una nación* es una mujer del bando contrario la que pide ayuda, el presidente tarda menos en atenderla, con lo que el gesto de la mujer ya no es de súplica sino de agradecimiento (imagen 8). El detalle es importante porque delata que si bien Griffith está participando de un proceso general en la escritura de la historia por parte del cine, le añade una dimensión más compasiva que refuerza el aura mítica de Lincoln.



Imagen 7. *When Lincoln Paid* (Francis Ford, 1913)



Imagen 8. *El nacimiento de una nación*

La elaboración de la historia que acomete *El nacimiento de una nación* gira en torno a esta presentación de Abraham Lincoln, obviando que su victoria electoral de 1860 supuso la separación del Sur y el pistoletazo de salida para la guerra civil. La victoria del Norte no certificó de inmediato la unión ya que, por mucho que se aboliera la esclavitud, prosiguió durante décadas el enfrentamiento por el modelo político. Hasta bien entrado el siglo XX, el Sur actuaba en gran medida como un territorio autónomo. Como ha señalado Hobsbawm (2012: 473), «[e]n cierto sentido el Sur logró su objetivo: los republicanos del Norte (que conservaron la presidencia la mayor parte del período que va de 1860 a 1932) no pudieron romper la solidez del Sur, que consecuentemente mantuvo una autonomía sustancial. Además, el Sur, mediante su voto en bloque, pudo ejercer una cierta influencia nacional». Por lo tanto, una película como *El nacimiento de una nación* suponía un gran acontecimiento al tiempo que una apuesta política refrendada por el propio presidente. En un momento en que el país estaba rehaciendo su propio relato para la completa integración de Norte y Sur, una película que mitificaba la figura de Lincoln y lo representaba como víctima de los radicales nortños resolvía el conflicto con la consecución de un relato unificador: lo importante, más que el problema racial, era que Norte y Sur se sintieran parte de un proyecto político común.

No resulta extraño, de este modo, que *El nacimiento de una nación* fuera una de las primeras películas proyectadas en la Casa Blanca. El presidente Woodrow Wilson había excusado su ausencia del estreno público por el luto de su mujer, fallecida meses atrás, en agosto de 1914, y las reacciones tras el pase privado formarían también parte de la leyenda. Según se ha ido repitiendo desde entonces, Wilson declaró al acabar la proyección que había visto un ejercicio de historia y que lo único malo del film es que lo narrado seguía de plena actualidad. Pese a que no hay pruebas de que Wilson pronunciara esas palabras (McEwan, 2015: 80-81), el apoyo que supuso la celebración de aquella velada con la presencia de Griffith dio carta de naturaleza a su obra. El éxito del relato instaurado por el cineasta contaría, casi cien años después, con una clara resonancia cuando en 2012 la Casa Blanca acogió otro pase de privado de una película sobre el mítico presidente. Cambiaban en esta ocasión los agentes: el presidente era Barack Obama, Steven Spielberg, el director y directamente *Lincoln*, el título de la cinta. Seguían intactos, eso sí, dos rasgos: la narración elogiosa de Abraham Lincoln a través de una puesta en escena mitificadora (como el plano de su lecho de muerte de la imagen 9) y la voluntad de evitar una fractura social ante la campaña difamatoria de la derecha contra la existencia de un presidente negro.



Imagen 9. *Lincoln* (Steven Spielberg, 2012)

2. La representación del poder

El descomunal triunfo comercial de *El nacimiento de una nación* le facilitó a Griffith la llegada de capital para su siguiente película. De los más de cincuenta inversores con los que contaría, una tercera parte provenía de Wall Street, lo que corrobora el desarrollo de la industria que propició el cineasta (Wasko, 1978: 16). Además, al presentarse como realizador de éxito culminaba su interés en convertirse en el creador total, tras la campaña emprendida en Biograph donde, a partir de 1912, empezó a llamársele genio en la prensa (Armour, 1989: 65). Es así como se entiende, entre otras circunstancias, un proyecto de la magnitud de *Intolerancia* (*Intolerance*) no sólo en términos económicos sino también en ambiciones temáticas. Si con *El nacimiento de una nación* el interés estaba depositado en la fijación del relato oficial del país, su largometraje de 1916 tratará de inscribir la historia de Estados Unidos como superación de la historia de Occidente.

Los problemas que generó el estreno de *El nacimiento de una nación* (censuras, revueltas, altercados, etc.) motivaron a Griffith la elaboración de un relato denunciando la intolerancia a través de cuatro episodios históricos: la caída de Babilonia, la pasión y muerte de Jesucristo, la matanza de los hugonotes en Francia y una huelga de trabajadores de principios del siglo XX. Griffith creía que la polémica de *El nacimiento de una nación* se debía en gran parte a su referente original, la obra de teatro *The Clansman*, de Thomas F. Dixon Jr., que se basaba a su vez en su novela homónima. El cineasta decidió abandonar las adaptaciones teatrales (un camino que llevaba tiempo barajando, a tenor de lo que cuenta Merritt, 1981: 8) durante los años siguientes y empezando con *Intolerancia*, donde quería expresar su interés por los espectáculos de danza, habituales en el circuito teatral estadounidense desde 1912 (Mayer, 2009: 166-167) y que constituye la base del momento más espectacular del film, la secuencia del plano general que baja a ras del suelo para mostrar el esplendor de Babilonia (v. imagen en la página 87 de este dossier).

En todos los episodios de la película el poder aparece representado como una amenaza capaz de subvertir

en cualquier momento el progreso. Según van repitiendo sin cesar los intertítulos, son las actitudes intolerantes de los poderosos las que salpican los vaivenes de la historia con matanzas y asesinatos. El episodio babilónico expone las maquinaciones religiosas en Babilonia que conducen al ataque de los persas y el desmoronamiento de la ciudad. Los enfrentamientos religiosos también son los motores de los episodios de Jesucristo y los hugonotes. Es en el episodio contemporáneo donde se aprecian algunas diferencias. Inspirado por la matanza de huelguistas en Ludlow (Colorado) en 1914, se trata de la única sección que cuenta con un final feliz, ya que el protagonista se salva *in extremis* de ser ejecutado. Así, pese a que Griffith contempla, al igual que en *El nacimiento de una nación*, una sociedad dividida incapaz de superar esta desunión o de vislumbrar de manera factible un futuro mejor (Johns, 2009: 78), pese a que su acto de narrar parte de asumir la destrucción y el caos que imperan por todas partes (Kornhaber, 2014: 51), pese a todo ello sitúa la historia contemporánea de su país en la resolución de los conflictos de tiempos pretéritos. La figura simbólica es Abraham Lincoln, cuya sombra planea sobre *Intolerancia*. Volvamos a la secuencia del indulto en *El nacimiento de una nación*. Antes de recibir a la madre del coronel sentenciado a muerte, Griffith se detiene un momento en la rutina del presidente. Le vemos recibiendo a militares y departiendo con sus asistentes, con un cierto trasiego de personas que conforman el punto de fuga del plano. Lincoln está situado en su despacho a la izquierda y Griffith quiere que contemplemos su rutina, el trabajo que lleva a cabo con su personal en unos segundos que parecen intrascendentes. No obstante, esta aparente intrascendencia es fundamental para la construcción de la secuencia y para que entendamos los desvelos del presidente, que mantiene un rictus serio de preocupación con la mirada perdida, como si se nos quisiera transmitir la soledad de un hombre cargado con el peso de la responsabilidad y ajeno en cierta medida al ajeteo de fondo. La puesta en escena lo sitúa en frente del espectador, en primer término del plano, es decir, cercano a nosotros (imagen 10).



En la parte superior, imagen 10. *El nacimiento de una nación*.
En el centro y parte inferior, imágenes 11 y 12.
Intolerancia (*Intolerance*) (D. W. Griffith, 1916)

El contraste es esclarecedor si comparamos este plano con dos secuencias de *Intolerancia*. En la primera vemos a un magnate, el hermano de la Srta. Jenkins, una de las auspiciadoras del lobby que critica la película. El empresario accede a entregar fondos para acometer la campaña moral con lo que es el auténtico antagonista del episodio contemporáneo. Su despacho ocupa el centro de una estancia inmensa. Está solo, en el centro del plano y filmado a distancia para que seamos más conscientes de su aislamiento (imagen 11). Es un plano desolador, símbolo de la actitud sexual y espiritual de la cruzada de la Srta. Jenkins (Jesionowski, 2005: 68). La segunda secuencia pertenece al episodio de los hugonotes. La corte de Carlos IX también está filmada en algunos planos a lo lejos, con Catalina de Médici sentada en el centro y rodeada de cortesanos que apenas llenan la enorme dependencia palaciega (imagen 12). Se está pergeñando en ese momento el asesinato de los protestantes y Griffith vuelve al mostrar el poder opresor como un ente distante.

Conviene matizar, con todo, que el final feliz del episodio contemporáneo no implica un *happy end* del film. Estados Unidos puede encarnar la prosperidad pero Griffith lanza una advertencia: un último segmento apocalíptico, abstracto, que remite a los tiempos de guerra en que fue realizada la película y que viene a cuestionar, en última instancia, esa idea del progreso como una trayectoria lineal (Hansen, 1994: 171). La abstracción de la secuencia de cierre indica el cierto alejamiento del cine narrativo que el propio Griffith ayudó a instaurar, una prueba de la tensión en su filmografía entre lo espectacular y lo narrativo (Marzal, 1998: 142). Se trata de una clausura similar a la de *El nacimiento de una nación*, y en este punto *Intolerancia* se ubica como segunda parte de la película de 1915. La salvación de la horca cuando llega el indulto del gobernador le da un respiro al espectador y supone un avance con respecto a los episodios trágicos del pasado aunque no se pueda afirmar, ni mucho menos, que Griffith sea optimista con el posicionamiento ideológico que adopta en estos dos largometrajes, la prédica de una «solución muy idealista de apaciguamiento» (Leutrat, 1997: 251).

Son este tipo de tensiones las que caracterizan el cine de Griffith, las que han hecho que su obra genere determinadas controversias y también las que han permitido abrir varios frentes en su influjo sobre la historia cultural de las décadas posteriores. Porque, echando un vistazo rápido, en *Intolerancia* aparece retratado el Griffith social, en consonancia con algunos de sus primeros cortometrajes (como *The Song of the Shirt*, de 1908) y por contraposición al Griffith racista de *El nacimiento de una nación*. El cine de Hollywood actual ha resuelto la ecuación para demostrar que no se trata tanto de una contradicción como de la articulación de un discurso homogéneo: la preponderancia de una narrativa va relacionada con la imposición de un modo de vida, el *American way of life*, tanto da que esté encarnado en la pantalla por el Ku Klux Klan o los marines del ejército norteamericano. No obstante, hasta llegar a la solución de la incógnita, Hollywood exploraría otros caminos partiendo de esa representación del poder y de los conflictos de clase que se ven en *Intolerancia*.

Uno de los casos más tempranos y explícitos es el de Charlie Chaplin. En su autobiografía, Chaplin (2014: 245) matiza lo de «padre del cine» y ofrece una pista al respecto: «Aunque su obra era melodramática y a veces exagerada y absurda, las películas de Griffith tenían un toque original que las hacía dignas de ser vistas». Es decir,

lo que le interesaba a Chaplin era el uso del melodrama como mecanismo para la demostración de las desigualdades sociales. Eso estaba también en Griffith y Chaplin toma de él su puesta en escena. Un ejemplo lo tenemos en *Intolerancia*, donde asistimos en el episodio contemporáneo secuencias cotidianas en casas humildes, como el momento en que vemos a una joven (*The Dear One*) remendando la ropa de su padre (imagen 13). Chaplin reproduce la composición cuando se hace cargo del bebé en *El chico* (*The Kid*, 1921): se sitúa en el centro del plano para que la cámara capte las condiciones de la vivienda del vagabundo (imagen 14). La privacidad de ambos personajes transcurre en una única habitación, con la mesa, la cama al fondo y a la izquierda, el fogón con la tetera.

El ejemplo de Chaplin, de nuevo, no resulta aislado. El episodio contemporáneo de *Intolerancia* narra al principio una huelga obrera reprimida con violencia. Cuando realiza *El chico*, Chaplin está participando de una corriente de movilización política en el cine. En 1921, uno de los discípulos de Griffith, Guy Hedlund, filmó *The Contrast*, film adscrito al Labor Film Service, una compañía neoyorquina dedicada a la producción de películas independientes de izquierdas. En él se contaba la lucha de los mineros del carbón en Mingo County (West Virginia) y el título hacía referencia al «contraste» entre las condiciones de vida de los mineros y los propietarios,



A la izquierda, imagen 13. *Intolerancia*. A la derecha, imagen 14. *El chico* (*The Kid*) (Charles Chaplin, 1921)

reforzado por la técnica del montaje paralelo que Hedlund había aprendido con su maestro (Sbardellati, 2012: 15-16). La película estuvo sometida a censura para retrasar su exhibición y que se olvidasen los ecos de la huelga (Langman, 1998: 109). Otra película de 1921, *The New Disciple*, de Ollie Sellers, producida por Federation Film Corporation, propugnaba el valor de la comunidad para restaurar la economía norteamericana tras la Gran Guerra, un discurso llamativo entre la producción cinematográfica de la época, de raíz antiobrera (Booker, 1999: 17).

Según detectó en su momento Hurley (1960: 317), el cine de Chaplin también suponía una excepción en la década de 1920 por su mirada cercana a las clases humildes. En *El chico*, entre otras, los pobres aparecen como víctimas del poder, ofreciendo además un contraste muy acentuado con las clases altas en diferentes órdenes (narrativo, construcción de personajes, etc.) (Korte, 2010: 133). La llegada del cine sonoro paralizó la realización de películas por parte de grupos sindicales en Estados Unidos debido al encarecimiento de los costes de producción y distribución (Ross, 1991: 364), con lo que la obra de cineastas como Chaplin sirvió de nexo entre las manifestaciones que se habían producido en los años del cine mudo con la revitalización de la función social del cine después de la Segunda Guerra Mundial. A este respecto, no olvidemos que Chaplin siguió insistiendo en esta línea con la mostración de huelgas y cargas policiales en *Tiempos modernos* (*Modern Times*, 1936) y el discurso pacifista del final de *El gran dictador* (*The Great Dictator*, 1940). Por eso, no es de extrañar que la influencia de Griffith (a través de Chaplin) quede patente en algunos films que recuperan la perspectiva obrera en los años 50, como sucede con *La sal de la tierra* (*Salt of the Earth*, Herbert J. Biberman, 1953).

Como ya comentamos anteriormente (De la Fuente, 2012), *La sal de la tierra* constituye uno de los ejemplos paradigmáticos del cine de intervención política en Estados Unidos. El film fue producido de manera independiente, al margen de los estudios, a través de una cooperativa (Independent Productions Corporation) y con la participación de los auténticos mineros que realizaron a principios de la década la protesta que conforma la base

de la historia. El equipo artístico estaba formado por represaliados de la persecución maccarthista: Herbert J. Biberman, el director, había sido uno de los «diez de Hollywood», es decir, había estado en la primera lista negra que había dado inicio a la «caza de brujas». El productor, Paul Jarrico, y el guionista, Michael Wilson, también fueron tachados de comunistas, inscritos en listas negras y, por lo tanto, no podían trabajar en la industria del cine ni podían abandonar el país al confiscárseles el pasaporte. La película se rodó en el desierto de Nuevo México y, en cuanto llegó la noticia a las autoridades, el FBI intervino para detener la producción, deportando a la actriz mexicana Rosaura Revueltas a su país de origen. El realizador pudo concluir el trabajo rodando planos de recurso con una doble de Revueltas y la película fue incluida en listas negras, prohibiéndose su exhibición por todo el país.

La influencia de *Intolerancia* sobre *La sal de la tierra* plantea la vigencia de los códigos narrativos del cine narrativo emanados desde la industria pero que alcanzan también a las producciones surgidas en los márgenes de la misma. No sólo el texto fílmico consiste en la ficcionalización de unos enfrentamientos laborales reales (recordemos la génesis del episodio contemporáneo de *Intolerancia*) sino que incluso se puede rastrear un diálogo explícito con Griffith en algunos elementos clave del film. El argumento de la obra de Biberman gira en torno al desarrollo de una huelga de minería del zinc por las condiciones laborales. A la reivindicación inicial se le unen pronto otras reclamaciones en favor de la igualdad racial y sexual, de manera que se plantea como única solución la unión de los trabajadores sin distinción de su origen. En *La sal de la tierra* las mujeres adquieren un notable protagonismo, partiendo de la narración, a cargo de Esperanza Quintero, la esposa de uno de los mineros. Así, mientras en *Intolerancia* las mujeres se limitaban a observar en lontananza las protestas de sus maridos (imagen 15), en *La sal de la tierra* el mismo acto de observación va acompañado de la participación: incluso cuando se ponen a contemplar los piquetes, lo hacen portando pancartas de apoyo a la lucha (imágenes 16 y 17). No son únicamente mujeres preocupadas

por lo que les suceda a sus maridos (circunstancia que también deja muy clara la película) sino que además toman partido en la protesta: el próximo paso que darán será ponerse al frente de los piquetes cuando la reforma legislativa haga peligrar su continuidad.

La inclusión de *La sal de la tierra* en el catálogo de la Biblioteca del Congreso en 1992 supone el reconocimiento del valor histórico de la película al tiempo que el intento por convertirla en una pieza de museo de un tiempo pasado. Su resistencia indica que sigue abierto uno de los frentes expresivos que marcaba *Intolerancia* en la exposición de la violencia ejercida desde el poder para aplastar cualquier acto de protesta colectiva. Pero no sólo en el episodio contemporáneo del largometraje de Griffith se han establecido las coordenadas para el desarrollo del cine. O lo que es lo mismo: no sólo en la dimensión narrativa de Griffith se encuentran ecos políticos en el cine posterior. También se pueden vislumbrar en su otra vertiente en conflicto, la espectacular. Como veremos a continuación, el episodio babilónico plantea una serie de respuestas que nos llevan a las nuevas «intolerancias» del siglo XXI, es decir a las superproducciones recientes que siguen la estela de Griffith.

3. El homenaje y la puesta al día

A finales de 1921, Ernst Lubitsch viajó a Estados Unidos para dar a conocer su nueva película, *La mujer del faraón* (*Das Weib of the Pharao*), una superproducción ambientada en el antiguo Egipto con la que el cineasta alemán pretendía deslumbrar al público norteamericano. En aquel momento Lubitsch, que no llegaba a la treintena, era una estrella en su país, uno de los directores de referencia. Las cifras de producción que ofreció a la prensa en Nueva York consiguieron el calculado efecto de asombro: destacó el empleo de 112.000 extras, una cifra con la que batía las películas de Griffith. Durante su visita, Lubitsch declaró que trabajar en Estados Unidos era el sueño de todo artista europeo y aprovechó para asistir a los estrenos de *El chico* y de la última película de Griffith, *Las dos huérfanas* (*Orphans of the Storm*), entre otras (Drössler, 2009: 214).



En la parte superior, imagen 15. *Intolerancia*.
En el centro y parte inferior, imágenes 16 y 17.
La sal de la tierra (*Salt of the Earth*) (Herbert J. Biberman, 1953)

Lubitsch entendió que, aunque sus películas conservarían los rasgos estilísticos e interpretativos propios del cine alemán (Thompson, 2001: 394), la clave para triunfar en Estados Unidos radicaba en la grandilocuencia. *La mujer del faraón* era su película más ambiciosa, la que le requirió más tiempo de preparación, rodaje y montaje. Era su *Intolerancia* particular, el film con el que pretendía abrir nuevos horizontes. Además, como sucedía con Griffith, era una superproducción para presentar sus ideas en el mercado internacional. Si a Griffith le preocupaba la escritura de la historia y la representación del poder, Lubitsch estaba más interesado en su ridiculización. Lo muestra ya en la secuencia inicial: vemos a un grupo de cinco personas arrodilladas en el suelo. Están al fondo de una sala, separados de otra estancia por una cortina (imagen 18). A continuación, observamos que no se levantan del suelo sino que se arrastran en dirección a una persona que está sentada en un trono (imagen 19). Cuando llegan a él, para culminar su servidumbre, se tumban por completo, atentos al gesto que hace con la mano el subalterno del hombre del trono, situado a su derecha (imagen 20). Son los emisarios del rey de Etiopía quienes se arrastran así ante el faraón de Egipto.

La situación resulta ridícula por su exageración: no basta con una sencilla reverencia, ya que se tiene que mostrar la sumisión total ante quien ostenta el poder absoluto. El recurso a lo grotesco por parte de Lubitsch le permite, por un lado, apuntar a un ejercicio arbitrario del poder que provoca temor en quienes se aproximan al mandatario y, por otra parte, mofarse desde el principio del faraón y su boato para ir más allá de la obra de Griffith. El acto de desvelamiento de Lubitsch no se conforma con mostrar los abusos del poder a través de la representación de los conflictos. Su propuesta consiste en un juicio más explícito para reírse de los mecanismos de sometimiento cotidianos, del poder en sus principales manifestaciones, ya sea en las grandes decisiones políticas o en las relaciones de pareja y las distinciones de clase, como se hará muy evidente en sus películas norteamericanas posteriores. Es en esa arbitrariedad de los comportamientos e incluso de las situaciones (algo que



Imágenes 18, 19 y 20.
La mujer del faraón (*Das Weib des Pharaos*) (Ernst Lubitsch, 1922)

han detectado Binh & Viviani, 2015: 191) lo que le da sentido a *La mujer del faraón* como la *Intolerancia* de Lubitsch.

Sin embargo, la dimensión espectacular de Griffith ha dado pie sobre todo al homenaje en la medida en que esa dimensión expresaba a su vez la admiración a las grandes películas históricas italianas de principios del siglo XX. Este diálogo de *Intolerancia* con el pasado y el futuro está simbolizado con los decorados de la película y especialmente con el motivo de los elefantes, presente ya en *Cabiria* (imagen 21) y elemento central del argumento de *Good morning Babilonia* (imagen 22),

película de 1987 donde Paolo y Vittorio Taviani narran la historia de dos hermanos que emigran a Estados Unidos y acaban trabajando en la película de Griffith. El film, un encargo del productor y del que no acabaron demasiado contentos sus realizadores (Ehrenstein, 1994: 5) se sirve del diseño de los elefantes del episodio babilónico (imagen 23) para centrarse exclusivamente en el valor visual de la superproducción de 1916. Este proceso de banalización llegaría a su máxima expresión en 2001 con la construcción de un complejo comercial en Hollywood decorado con la puerta de *Intolerancia* en la plaza (imagen 24).



De izquierda a derecha y empezando por arriba: Imagen 21. *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914). Imagen 22. *Good morning Babilonia* (Paolo & Vittorio Taviani, 1987). Imagen 23. *Intolerancia*. Imagen 24. Centro comercial Hollywood and Highland, tal y como aparece en *The Story of Film: An Odyssey* (Mark Cousins, 2011)

La presencia del decorado de *Intolerancia* dominando un centro de ocio y compras en Hollywood refleja la pervivencia del legado del film en la cultura contemporánea. Su desmesura en gastos de producción y su ambición como relato definitivo de la historia norteamericana encuentra un eco perfecto como reclamo de los templos capitalistas del siglo XXI. El cine actual también sigue conversando con Griffith y su interés por fascinar al espectador con superproducciones cada vez más caras. Es el caso de *Avatar*, el largometraje de James Cameron estrenado en 2009. Su presupuesto cercano a los 240 millones de dólares incluía el desarrollo de cámaras especiales de 3-D con el fin expreso de sumergir al público en una nueva experiencia visual (Collins, 2014: 110), para sentir lo mismo que el personaje protagonista del film cuando presencia por primera vez el paisaje imposible del planeta Pandora, las rocas flotantes cuya razón de ser no es más que deslumbrar de la misma forma que el plano general de Babilonia en *Intolerancia* (imagen 25).

En *Avatar*, Cameron nos presenta a un grupo de militares norteamericanos que viajan a Pandora, un planeta poblado por unos extraterrestres que ocupan una extensión de terreno que contiene, bajo la superficie, un

mineral muypreciado por la potencia estadounidense. La expedición de los militares, por lo tanto, se realiza para expulsar a la fuerza a los extraterrestres de su hogar. A medida que el protagonista del film vaya conociendo a los aborígenes de Pandora, irá tomando conciencia para acabar posicionándose a su lado y luchando contra el ejército estadounidense. Una estrategia discursiva, la del antiamericanismo, habitual en el cine *mainstream* contemporáneo porque, como señala Elsaesser (2011: 253), responde a la voluntad de llegar a todo tipo de mercados en todo el mundo, «un instrumento del arsenal de Hollywood para mantener su dominio mundial». Además, este supuesto antiamericanismo persigue la desmovilización política porque, siguiendo a Žižek (citado por Elsaesser, *id.*: 250), películas como *Avatar* crean una identificación simple con una lucha idealizada en un mundo de ciencia ficción para dar la espalda a los conflictos en el mundo real. Es el sostenimiento de la *pax americana* aunque sea a costa de crear una ilusión crítica desconectada de la realidad. Una artimaña, la de la fascinación visual que camufla una ideología específica de dominación, que muestra la victoria del Griffith de *El nacimiento de una nación* e *Intolerancia* en el cine contemporáneo.

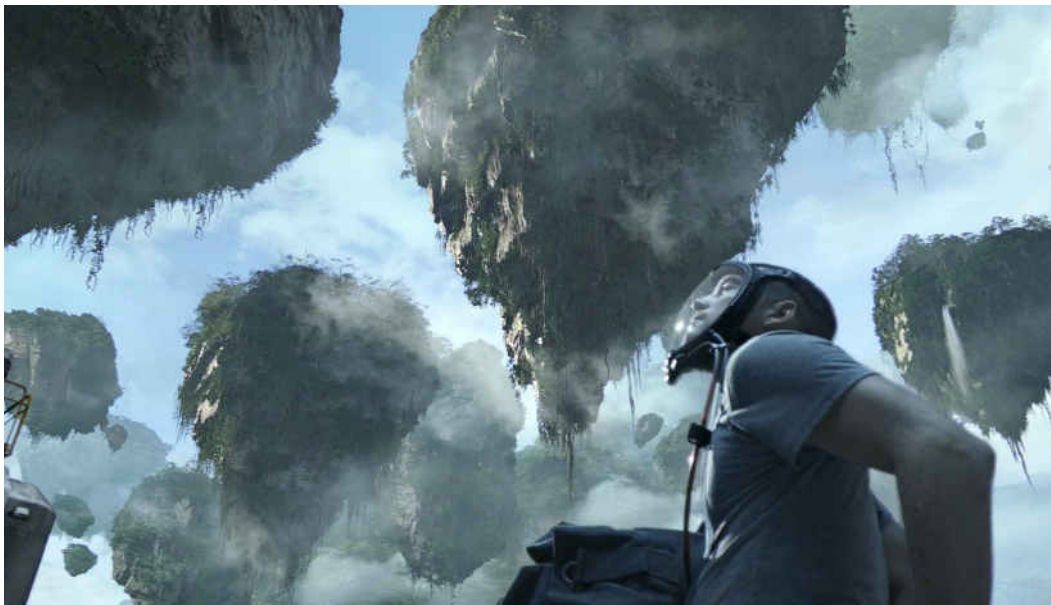


Imagen 25. *Avatar* (James Cameron, 2009)

Conclusiones

El éxito de *Avatar* y del modelo hegemónico del cine mainstream en la actualidad refrenda la estrategia de Griffith en su oposición entre las dimensiones narrativa y espectacular. A medida que el cineasta fue creciendo en sus ambiciones narrativas, también se embarcó en la búsqueda de nuevos efectos de fascinación visual. Su atracción por los espectáculos de danza y su relativo abandono de la influencia teatral iban en esa línea de investigación de las posibilidades expresivas de la imagen cinematográfica, aunque nunca pudiera desprenderse de su aprendizaje narrativo, que era al fin y al cabo la base de su formación como artista. Las películas de Griffith escondían la trampa que ha seguido explotando el cine comercial, la de la asunción de un discurso ideológico supuestamente invisible que se permite el lujo de reescribir la historia (como el caso de Lincoln) o criticar las instancias del poder en la búsqueda de nuevos consensos y mercados. Clover (2010: 6) lo resumió perfectamente en su lectura de *Avatar*: «la parábola ecológica es banal, el mensaje político, una concesión al liberalismo (...), el tratamiento del pueblo indígena, paternalista, pero qué más dará, como nos recuerdan los críticos, si esto es Hollywood».

Es cierto, por otro lado, que la lección de Griffith escondía también una vía alternativa, al concluir *El nacimiento de una nación* e *Intolerancia* con sendas parábolas pacifistas. El cine también ha explorado esas vías, como hicieron Chaplin y Lubitsch, si bien los determinados procesos censores (como la «caza de brujas» de los años 40 y 50) recondujeron la situación prohibiendo la producción abiertamente conflictiva (ahí está el ejemplo de *La sal de la tierra*) y devolviendo las aguas a su cauce, esto es, poniendo en primer término el valor espectacular de la industria del entretenimiento para que la ideología sea un asunto que no se plantea sino que se asume sin más. Así, vista desde la perspectiva actual, *Intolerancia* y la obra de Griffith sirven, por una parte, para certificar la deriva de la industria de Hollywood en su consolidación del mercado mundial, pero también para dejar abiertas unas vías que pueden seguir acometiéndose como mecanismo de resistencia a esta *pax americana* cultural.

Bibliografía

- ARMOUR, Robert A. (1989), «Biograph and the Invention of Movie Reviews and Screenwriting», *Studies in Popular Culture*, 12 (2), pp. 61-69.
- BINH, N. T. & VIVIANI, Christian (2015) [1991], *El cine de Lubitsch*, tr. Karin Wascher Ausina, Madrid: T&B.
- BOOKER, M. Keith (1999), *Film and the American Left. A Research Guide*, Westport, CT: Greenwood.
- BURCH, Noël (1979), «Film's Institutional Mode of Representation and the Soviet Response», *October*, 11, pp. 77-96.
- (2006) [1991], *El tragaluz del infinito*, tr. Francisco Llinás, Madrid: Cátedra.
- CHAPLIN, Charles (2014) [1964], *Autobiografía*, tr. Julio Gómez de la Serna, Barcelona: Lumen.
- CHERCHI USAI, Paolo (1999), *The Griffith Project. Volume 2. Films Produced in January-June 1909*, London: BFI.
- CLOVER, Joshua (2010), «The Struggle for Space», *Film Quarterly*, 63 (3), pp. 6-7.
- COLLINS, Marsha S. (2014), «Echoing Romance: James Cameron's *Avatar* as Ecoromance», *Mosaic*, 47 (2), pp. 103-119.
- DE LA FUENTE, Manuel (2012), «Cine y modelos sociales en crisis. El cuestionamiento del *American way of life* en la pantalla», Asier Aranzubía et al., *Composiciones de lugar. Ensayos in honorem Santos Zunzunegui en su 65 aniversario*, Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 247-263.
- DRÖSSLER, Stefan (2009), «Ernst Lubitsch and EFA», *Film History*, 21 (3), pp. 208-228.
- EHRENSTEIN, David (1994), «Your Own Reality. An Interview with Paolo and Vittorio Taviani», *Film Quarterly*, 47 (4), pp. 2-6.
- ELSAESSER, Thomas (2011), «James Cameron's *Avatar*: Access for All», *New Review of Film and Television Studies*, 9 (3), pp. 247-264.
- GUNNING, Tom (1994), *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film*, Urbana/Chicago: University of Illinois Press.
- HANSEN, Miriam (1994), *Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

- HOBBSAWM, Eric (2012), *La era de la Revolución (1789-1848)/La era del Capital (1848-1875)/La era del Imperio (1875-1914)*, Barcelona: Crítica.
- HURLEY, Neil (1960), «The Social Philosophy of Charlie Chaplin», *Studies. An Irish Quarterly Review*, 49 (195), pp. 313-320.
- JESIONOWSKI, Joyce (2005), «Intolerance. Performance and Characterization», Paolo Cherchi Usai (ed.), *The Griffith Project. Volume 9. Films Produced in 19016-18*, London: BFI, pp. 62-75.
- JOHNS, Timothy (2009), «Birth of a Medium: Dickens, Griffith, and the Advent of Sentimental Cinema», *Victorian Studies*, 52 (1), pp. 76-85.
- KORNHABER, Donna (2014), *Charlie Chaplin, Director*, Evanston: Northwestern University Press.
- KORTE, Barbara (2010), «New World Poor through an Old World Lens: Charlie Chaplin's Engagement with Poverty», *Amerikastudien/American Studies*, 55 (1), pp. 123-141.
- LANGMAN, Larry (1998), *American Film Cycles. The Silent Era*, Westport, CT: Greenwood.
- LEUTRAT, Jean-Louis (1997), «El cine bélico», Jenaro Talens & Santos Zunzunegui (coord.), *Historia general del cine. Volumen IV. América (1915-1928)*, Madrid, Cátedra, pp. 249-264.
- MARZAL, Javier (1998), *David Wark Griffith*, Madrid: Cátedra.
- MAYER, David (2009), *Stagestruck Filmmaker. D. W. Griffith and the American Theatre*, Iowa City: University of Iowa Press.
- MC EWAN, Paul (2015), *The Birth of a Nation*, London: BFI.
- MERRITT, Russell (1981), «Rescued from a Perilous Nest. D. W. Griffith's Escape from Theatre into Film», *Cinema Journal*, 21 (1), pp. 2-30.
- ROGIN, Michael (1985), «“The Sword Became a Flashing Vision”. D. W. Griffith's *The Birth of a Nation*», *Representations*, 9, pp. 150-195.
- ROSS, Steven J. (1991), «Struggles for the Screen: Workers, Radicals, and the Political Uses of Silent Film», *The American Historical Review*, 96 (2), pp. 333-367.
- SBARDELLATI, John (2012), *J. Edgar Hoover Goes to the Movies. The FBI and the Origins of Hollywood's Cold War*, Ithaca, NY: Cornell University Press.
- SCHULBERG, Budd (2006), *De cine. Memorias de un príncipe de Hollywood*, tr. J. Martín Lloret, Barcelona: Acanthilado.
- TALENS, Jenaro (2003), «Poesía y cine (mesa redonda)», *Actas del congreso Literatura y cine*, Jerez de la Frontera: Fundación Caballero Bonald, pp. 253-281.
- THOMPSON, Kristin (2001), «Lubitsch, Acting and the Silent Romantic Comedy», *Film History*, 13 (4), pp. 390-408.
- WASKO, Janet (1978), «D. W. Griffith and the Banks. A Case Study in Film Financing», *Journal of the University Film Association*, 30 (1), pp. 15-20.
- (2007), «Por que Hollywood é global?», Alessandra Meleiro (org.), *Cinema no mundo. Indústria, política e mercado. Volume IV. Estados Unidos*, São Paulo: Escrituras Editora, pp. 29-50.

Grandeur et décadence du concept de Tolérance en Europe, de Voltaire à nos jours

Aude Jehan

Reçu le 18.11.2015 – Accepté le 01.12.2015

Título / Title / Titolo

Esplendor y decadencia del concepto de tolerancia en Europa, desde Voltaire hasta nuestros días

The Rise and Fall of the Idea of Tolerance in Europe, from Voltaire to the present day

Grandezza e declino del concetto di Tolleranza in Europa, da Voltaire a oggi

Résumé / Resumen / Abstract / Sommario

Le concept de « tolérance » a acquis ses lettres de noblesse en Europe, à l'époque des Lumières. Des penseurs comme John Locke, Bayle, Voltaire ou encore Mirabeau s'en sont fait les fervents défenseurs. Mais, depuis la Révolution française, la tolérance religieuse a peu à peu laissé place à d'autres préoccupations. Pourtant, aujourd'hui, la question de la tolérance revient au centre du débat. Face au terrorisme et au fanatisme, on s'interroge dorénavant sur la validité de ce principe et ses limites au sein de nos sociétés. Héritage direct des Lumières, fondement des Révolutions américaine et française et socle de valeurs universelles telles que les Droits de l'Homme, le concept de tolérance n'aurait-il plus sa raison d'être dans nos sociétés actuelles ? Devrait-il être revisité au regard des événements récents et comporter ouvertement certaines limites ? C'est ce que nous tâcherons de déterminer dans cet article.

El concepto de «tolerancia» adquirió su certificado de grandeza en Europa durante la Ilustración. Pensadores como John Locke, Pierre Bayle, Voltaire o Mirabeau se erigen como algunos de sus fervientes defensoras. Con todo, a partir de la Revolución Francesa surgieron otras preocupaciones que dejaron a un lado el asunto de la tolerancia religiosa. Hoy vuelve a situarse en el centro del debate al ser cuestionada su validez para hacer frente al terrorismo y el fanatismo. Pese a ser un legado directo de la Ilustración y de las revoluciones francesa y norteamericana, además de uno de los pilares de nuestros valores universales como los derechos humanos, ¿es posible que la tolerancia ya no tenga razón de ser en la sociedad actual? ¿Habría que revisar el concepto a la luz de los sucesos recientes para establecer algunos límites? ¿Estas son las preguntas que tratamos de abordar en este artículo.

The concept of «tolerance» has acquired its letters of nobility in Europe, during the Enlightenment. Philosophers such as John Locke, Bayle, Voltaire or Mirabeau are made fervent defenders. But, since the French Revolution, religious tolerance has gradually given way to other concerns. Yet today, the question of toleration returns to the center of the debate. Facing terrorism and fanaticism, its validity itself has been questioned. Direct legacy of the Enlightenment and the foundation of the American and French Revolutions as well as of our universal values such as Human Rights, would the concept of tolerance and/or toleration be no longer justified? Should it be revisited in the light of recent events and openly include certain limits? This is what this paper aims to determine.

Il concetto di «tolleranza» ha acquisito il suo valore all'epoca dell'illuminismo. Pensatori come Locke, Bayle, Voltaire o Mirabeau ne sono diventati ferventi difensori. Dalla rivoluzione francese in poi, la tolleranza religiosa ha pian piano lasciato posto ad altre preoccupazioni. Però la questione della tolleranza torna al centro del dibattito e davanti al fanatismo, ci interroghiamo sulla validità di questo principio nella nostra società. Eredità dell'illuminismo, fondamenta della rivoluzione americana e della rivoluzione francese, base dei valori universali tali i Diritti dell'Uomo, avrebbe il concetto di tolleranza perso la sua ragione di essere nelle nostre società? Dovrebbe essere rivisitato riguardo gli eventi avvenuti di recente e comportare apertamente dei limiti? È quello che proveremo a determinare in questo articolo.

Mots-clé / Palabras clave / Keywords / Parole chiave

Europe, immigration, intégration, Islam, laïcité, Lumières, tolérance vs intolérance, terrorisme

Europa, inmigración, integración, Islam, laicismo, Ilustración, tolerancia frente a intolerancia, terrorismo

Europe, immigration, integration, Islam, French secularism, Enlightenment, toleration vs intolerance, terrorism

Europa, immigrazione, Islam, laicità, Illuminismo, tolleranza contro intolleranza, terrorismo

Si le terme « tolérer » trouve ses racines à l'époque latine, le concept de tolérance est quant à lui beaucoup plus récent, puisqu'il est apparu aux 16^{ème}-17^{ème} siècles, en réaction aux guerres de religion qui avaient décimé l'Europe. La tolérance a fini par s'imposer comme la seule solution aux massacres continuels. Le concept au sens moderne du terme a acquis ses lettres de noblesse à l'époque des Lumières. Des penseurs comme John Locke, Bayle, Voltaire ou encore Mirabeau s'en sont fait les fervents défenseurs. Mais dès le 19^{ème} siècle, l'hégémonie de l'Eglise ayant nettement régressé, la tolérance religieuse a laissé place à d'autres préoccupations. Après la violence du 20^{ème} siècle, marqué par deux guerres mondiales, la Shoa et les charniers d'ex-Yougoslavie, l'Europe du 21^{ème} siècle se croyait enfin à l'abri de l'intolérance religieuse et pensait avoir appris des erreurs du passé. Pourtant, à une époque où le terrorisme et le fanatisme sont désormais monnaie courante, la question de la tolérance revient au centre des préoccupations, dans un sens pourtant bien éloigné de celui tracé par les philosophes des Lumières. Tout un chacun s'interroge dorénavant sur les limites de ce principe, pilier de nos démocraties modernes, qui semble pourtant désormais bien désuet. Les plus véhéments rendent la *tolérance* responsable de tous les maux : on parle de « laxisme » et de « laisser-aller complet ». Les bien-pensants, tâchent encore de défendre le principe mais plus mollement déjà, à bout d'argument leur verve se tarit. Même les intellectuels évitent soigneusement la question. On l'aura compris, être tolérant aujourd'hui n'aura jamais été si impopulaire. Au mieux, parle-t-on de « *tolérance – intolérante* » ou de limites nécessaires à instaurer. Héritage direct des Lumières, fondement des Révolutions américaine et française et socle de nos valeurs universelles telles que les Droits de l'Homme, le concept de tolérance n'aurait-il plus sa raison d'être dans nos sociétés actuelles ? Devrait-il être revisité au regard des événements récents et comporter ouvertement certaines limites ?

1. Evolution historique et portée contemporaine du terme

Hérité du latin *tolerare*, ayant pour signification première « supporter, endurer avec patience » et renvoyant par conséquent à l'idée sous-jacente d'un mal implicite, le terme « tolérer » est lui aussi emprunt à l'origine d'une connotation négative. Au sens classique, le terme « tolérer » revient à accepter que subsiste un mal à côté d'un bien, nous rapprochant ainsi du sens actuel du terme anglais *to tolerate* et nous éloignant donc de la valeur humaniste dont s'est empreint le terme de « tolérance » en français, à l'issue de la Renaissance mais surtout à l'époque des Lumières. L'évolution sémantique du terme vers une connotation plus positive se fait à partir de 1688, date à laquelle l'Angleterre adopte *The Act of Toleration*. Cette vision anglo-saxonne de la tolérance est cependant assez limitée puisqu'elle inclut uniquement la reconnaissance des Juifs, mais rejette les Catholiques romains et les athées. John Locke s'était déjà intéressé de près à la question, avec la publication en 1667 de *l'Essai sur la tolérance*, puis en 1686 d'une *Lettre sur la Tolérance*, rédigée cette fois-ci en latin. Reprenant certaines idées déjà évoquées par Thomas More, Érasme ou encore Hugo Grotius, Locke va beaucoup plus loin dans la réflexion et met en évidence la nécessité de séparer l'État de la société religieuse¹. Avant tout soucieux de préserver la liberté des individus, Locke fonde sa conception de la tolérance sur une argumentation politique et s'attache à la liberté de conscience. Pour ce faire, il entend séparer les biens civils des biens spirituels (qui, selon lui, relèvent de la conscience individuelle de chacun, au sein d'une Église à laquelle on s'est librement associé, sans que le magistrat n'y puisse rien)². Il s'agit donc pour le philosophe anglais de « soustraire la question de la diversité religieuse (...) à la question de la *vérité* pour en

¹ La société religieuse était constituée de différentes Églises.

² Cette notion est fondamentale dans l'évolution de la pensée moderne et témoigne de l'influence de Locke, au point que deux cents ans plus tard, dans son ouvrage *A Theory of Justice*, publié en 1971, John Rawls développe la thèse de la tolérance libérale à partir de la tolérance religieuse, considérée comme faisant désormais partie de notre patrimoine politique commun.

faire une question de *justice*, c'est-à-dire une question où s'arbitrent des aspirations rivales à l'obtention de certains droits » (Hunyadi, 2008: 193).

En France, le concept gagne ses lettres de noblesse à l'époque des Lumières, sous la plume des philosophes et en particulier Voltaire, Beaumarchais mais encore Mirabeau. « Le tolérantisme » concédé par le pouvoir suscite la critique de ces penseurs qui aspirent à une liberté pleine et entière. Voltaire devient pour reprendre l'expression de Roland Brunet, « le Saint Michel archange qui terrasse le dragon de l'intolérance ». L'auteur de *Candide* dénonce le fanatisme et l'intolérance dans l'ensemble de ses œuvres, parmi lesquelles le *Traité sur la Tolérance à l'occasion de la mort de Jean Calas* de 1763 s'impose comme étant la pièce maîtresse. Indigné par la condamnation à mort de Jean Calas, Voltaire entreprend le combat visant à sa réhabilitation posthume, qui ouvrira la voix à Zola et son fameux *J'accuse !*, lors de l'affaire Dreyfus. En voici les faits : en 1761, après la mort de son fils aîné, retrouvé pendu, Jean Calas, un marchand toulousain protestant fut accusé par la rumeur publique de l'avoir assassiné afin de l'empêcher de se convertir au catholicisme, avant de maquiller son crime en suicide. Arrêté sans preuve puis jugé, il fut condamné au supplice et au bûcher sans avoir cessé de clamer son innocence jusqu'à son dernier soupir. Ayant appris l'affaire quelques jours après la mise à mort du malheureux, Voltaire croit tout d'abord à la rumeur : il s'agit d'un crime horrible commis sous l'emprise du fanatisme protestant. Au bout de quelques heures seulement, il doute déjà et décide de se rendre sur place. Il s'entretient avec les fils de Calas et la servante catholique de la maison qui les a élevés et n'a jamais entendu du moindre projet de conversion. Voltaire acquiert la conviction de l'erreur judiciaire et entreprend de démontrer l'innocence du malheureux. Il obtient la révision du procès et le 10 mars 1765, après un nouveau procès, Calas est réhabilité. Un nouveau chapitre est ajouté au *Traité* afin d'informer le reste de l'Europe de cette victoire contre le fanatisme mais Voltaire est bien conscient qu'il convient avant tout de réduire l'intolérance à néant et prône le pluralisme religieux (ou plus exac-

tement, dans le cas de la France, le dualisme liberté de culte pour les protestants et restitution de leurs droits civiques (abolis depuis la révocation de l'Edit de Nantes en 1685) :

La tolérance n'est que l'attitude pratique à adopter et à imposer dans un monde où les superstitions hantent la majeure partie de l'Humanité. L'indifférence religieuse chez les juges éviterait des drames comme celui dont sont victimes les Calas.

Néanmoins, Voltaire connaît bien la conception de ses contemporains, dictée par l'enseignement catholique, permettant que l'on tolère une erreur sans inconvénient pratique dès lors que l'on est dans la vérité. Parfaitement conscient « que le fanatisme et les contradictions sont l'apanage de la nature humaine » (Voltaire, 1756), le philosophe sait qu'il doit impérativement mettre l'accent sur l'erreur judiciaire, sur les différences qui peuvent exister entre des *esprits supérieurs* et des *esprits médiocres*. « De là les subtilités du texte, ses sous-entendus, ses ornements spirituels. Il faut mettre l'accent sur le problème politique : la monarchie moderne peut-elle résister à la diversité des cultes, peut-elle même en tirer profit ? ». Pertinente question qu'il serait sage de se poser à nouveau aujourd'hui, comme Voltaire avait tenté de le faire avec l'Affaire Calas ou trois ans plus tard, avec celle du Chevalier de la Barre.

Le 9 août 1765, à Abbeville, on découvre que le crucifix en bois érigé sur le pont Neuf a été tailladé avec un instrument tranchant. Les autorités s'émeuvent, les croyants s'indignent, l'évêque d'Amiens vient implorer le pardon divin pieds nus et la corde au cou. On lance un appel à la délation lu dans les églises alentour. Les délations ne se font pas attendre. La rumeur accuse un jeune homme de 19 ans, le Chevalier de La Barre, « connu pour ses écarts de langage. Les témoins sont formels : le 6 juin précédent, il a omis de se découvrir au passage d'une procession du Saint Sacrement... » (Joffrin, 2013). C'en est bien assez pour l'arrêter, le juger sans autre preuve et le passer à la question. « Le bourreau lui broie les os des jambes entre quatre planches, sans obtenir la moindre confession. Le condamné est ensuite porté sur un échafaud où sa tête est tranchée

avec un grand coutelas et, dégouttant de sang, montrée au peuple assemblé, à fin d'édification. Un indice a pesé lourd dans la balance de la justice : dans la chambre du suspect, on a trouvé le "Dictionnaire philosophique" de Voltaire » (*ibid.*). Déjà âgé, le philosophe vit en reclus à Ferney, près de la frontière suisse ; c'est là que la nouvelle lui parvient quelques semaines plus tard. Horrifié et inquiet du sort que l'on réserve au part philosophique, Voltaire entreprend une nouvelle campagne digne de l'affaire Calas. Mais cette fois-ci rien n'y fait. C'est en vain que l'écrivain affûte sa plume pour tenter de démontrer l'innocence du jeune homme, accusé et condamné à mort sans la moindre preuve. Ce n'est qu'après la mort de Voltaire, lors de la Révolution française, que le Chevalier de la Barre sera finalement réhabilité. Cette histoire, oubliée depuis plus de deux siècles, s'est à nouveau retrouvée au cœur de l'actualité il y a peu. C'était en juin 2013, lorsque la stèle du malheureux fut profanée, dans un geste rageur, par des membres de l'Institut Civitas, un groupe catholique radical qui s'était déjà illustré par la violence lors de la légalisation du mariage homosexuel en France en 2012.

Pourtant, depuis le 19^{ème} siècle, le problème de la tolérance religieuse s'était estompé, à l'instar de l'hégémonie religieuse, extrêmement réduite partout en Europe, sinon abolie, suite à la Révolution française. Peu à peu, avec l'avènement de la modernité, le principe de tolérance s'est retrouvé intériorisé en vertu quotidienne, et « équivaut en fait [depuis lors] au respect mutuel des libertés négatives de chacun, de ne pas être entravé dans l'exercice de son projet de vie. Mais cette tolérance indifférente est devenue plus indifférence que tolérance » (Hunyadi, *id.*: 195).

Dès 1887, Nietzsche s'exclamait « Dieu est mort ! Dieu reste mort ! Et c'est nous qui l'avons tué ! ». Plus de deux cents ans plus tard, il semble bien que nous l'ayons ressuscité, une pioche ou une kalachnikov à la main dans l'esprit de certains fanatiques. Les massacres du Moyen-Âge ont repris sous la forme certes plus moderne mais tout aussi barbare du terrorisme, donnant tout leur sens aux propos d'Umberto Eco qui annonçait en visionnaire le retour « Vers un nouveau Mo-

yen Age »³. Plus que jamais, la question de la tolérance est donc à remettre au goût du jour, toutefois non sans certains questionnements et remises en cause. Signe des temps, il semble aujourd'hui particulièrement difficile de prôner la tolérance religieuse. Pour mieux comprendre les raisons de ce phénomène de société, revenons sur son évolution en Europe, ces dix dernières années.

2. L'intolérance grandissante et le rejet de l'altérité ont-ils tué la tolérance en Europe ?

L'échec du multiculturalisme, diagnostiqué par nos dirigeants européens dès le début des années 2000, témoigne du malaise des Etats membres face à l'immigration, essentiellement d'origine maghrébine et africaine, ainsi qu'au développement de l'Islam en Europe, qui lui est consécutif. L'incapacité des Etats à définir sa place au sein de la société dans un contexte de montée du nationalisme et de l'extrême droite se fait de plus en plus flagrante et laisse peu à peu place à un abandon général, comme on le ferait d'un problème dont on espère secrètement qu'il finira par se régler seul. Comme le remarque Jean-Yves Camus, « le dénominateur commun » entre la France, la Grande-Bretagne et l'Allemagne, représentant chacun trois modèles différents d'intégration, « c'est une immigration extra-européenne et musulmane ». Depuis plusieurs années déjà, nous vivons en Europe « dans une optique de défiance civilisationnelle envers le monde arabo-musulman » (Camus, 2011). Ce n'est donc certainement pas une coïncidence que cette concordance d'opinion de la part de ces trois Chefs d'Etat et de gouvernement.

Alors que l'Islam est la deuxième religion au sein de l'UE, les exemples de polémique et d'intolérance ne cessent de se multiplier aux quatre coins de l'Europe. Depuis plus de quinze ans, les discours anti-immigration et anti-Islam se traduisent par des pratiques discriminatoires dans des domaines aussi importants et variés que l'emploi, le logement et les activités politi-

³ Titre de son livre paru en 1972.

ques. Ils ont engendré un phénomène d'identification défensive dans l'Islam et ont contribué (parmi d'autres facteurs) à la radicalisation de nombreux jeunes Musulmans européens⁴.

Les années 2010-2011 marquèrent le pic de cette crispation identitaire autour de l'Islam. Une série d'événements venaient d'agiter l'ensemble des sociétés européennes : il y eut tout d'abord « l'affaire » de la controverse des caricatures de Mahomet, publiées par le journal danois *Jyllands-Posten* en septembre 2005 et qui prit rapidement des proportions internationales, allant d'une crise diplomatique entre l'Arabie Saoudite et le Danemark, au gel des relations économiques, alertes à la bombe au siège du journal et divers attentats à travers le monde. En 2009, ce fut un référendum suisse interdisant la construction de minarets, qui entraîna également la modification de la Constitution suisse, dont le préambule proclame, « au nom de Dieu Tout-Puissant », l'esprit « de solidarité et d'ouverture au monde » du peuple et des cantons suisses. « Le choc est immense en Suisse, où les sondages prédisaient durant la campagne un rejet à 53 % de la proposition de la droite populiste. Malgré un front commun du gouvernement, des autres partis et des représentants de toutes les communautés religieuses présentes en Suisse, l'UDC a réussi à convaincre, en martelant qu'il ne s'agissait pas de priver les musulmans de lieux de culte, mais de refuser les minarets comme "symbole apparent d'une revendication politico-religieuse du pouvoir, qui remet en cause les droits fondamentaux" » (*Le Monde*, 29 novembre 2009). En 2011, c'est au tour de la Norvège de défrayer la chronique suite au refus du ministre norvégien des Affaires étrangères Jonas Gahr Støre d'autoriser la construction de Mosquées financées par l'Arabie Saoudite. Conformément à la loi norvégien-

⁴ A ce sujet voir l'article de Jocelyne Cesari, «Europe Needs to Embrace Islam», paru dans le *New York Times* en mai 2014 puis mis à jour le 29 septembre 2014. L'auteur identifie trois principaux facteurs ayant contribué à ce phénomène : 1/ la forte présence de la version salafiste de l'Islam dans le marché religieux d'idées ; 2/ les mesures discriminatoires prises en Europe et que nous venons de développer ; 3/ en Europe, l'effondrement des idéologies nationaliste, communiste et même capitaliste, a laissé la place à de nouvelles options radicales. Pour certains jeunes Européens, l'adhésion à l'Islam radical fournit une idéologie alternative viable, comparable à celle des groupes de la gauche radicale dans les années 1970.

ne il est permis aux pays étrangers de soutenir financièrement les communautés religieuses, mais étant donné l'importance de ces sommes, le gouvernement doit approuver le financement. « Nous aurions pu simplement dire non, le ministère n'approuve pas, mais nous avons profité de l'occasion pour ajouter que l'approbation serait paradoxale tant que vouloir établir une communauté chrétienne en Arabie saoudite sera considéré comme un crime » explique le ministre au journal *VG* (2011).

Ces deux pays, non-membres de l'UE, se sont retrouvés confrontés aux mêmes problèmes que leurs voisins. Certains Etats-membres dont les Pays-Bas et la France ont pris des mesures tout aussi drastiques. Ainsi le port du voile à l'école puis de la burqa au sein de l'espace public français, ou encore la question de la viande halal, sur fond de manifestations contre l'Islam et de menace terroriste, ont amené le gouvernement à légiférer. Le 10 octobre 2010, le Conseil constitutionnel validait une « loi interdisant la dissimulation du visage dans l'espace public », rédigée en ces termes :

- Se dissimuler le visage, c'est porter atteinte aux exigences minimales de la vie en société. Cela place en outre les personnes concernées dans une situation d'exclusion et d'infériorité incompatible avec les principes de liberté, d'égalité et de dignité humaine affirmés par la République française.
- La République se vit à visage découvert. Parce qu'elle est fondée sur le rassemblement autour de valeurs communes et sur la construction d'un destin partagé, elle ne peut accepter les pratiques d'exclusion et de rejet, quels qu'en soient les prétextes ou les modalités⁵.

Très controversée, cette loi qui selon certains « enfreint les droits des femmes qui choisissent de porter le voile, sans protéger de manière substantielle celles qui sont contraintes de le faire » a été contestée devant la Cour européenne des Droits de l'Homme. Celle-ci s'est prononcée le 3 juillet 2014, statuant en faveur de la France et du maintien de l'interdiction.

⁵ Extrait du texte de loi du 10 octobre 2010, adopté par le Conseil Constitutionnel et disponible à l'adresse <<http://www.conseil-constitutionnel.fr/decision/2010/2010-613-dc/decision-n-2010-613-dc-du-07-octobre-2010.49711.html>>

La Cour européenne avait déjà confirmé des restrictions sur la tenue religieuse concernant le port du foulard dans les établissements scolaires en Turquie et en Suisse. Par cette décision de la Grande Chambre dans l'affaire S.A.S contre France, la Cour a pour la première fois pris position sur les interdictions générales de port du voile intégral en public. Ayant rejeté les arguments du gouvernement français selon lesquels l'interdiction était nécessaire pour préserver l'égalité entre hommes et femmes, elle a néanmoins jugé cette interdiction justifiée au regard de l'objectif vague de « vivre ensemble », et a accepté les arguments des autorités françaises avançant que le port d'un voile intégral empêche les interactions entre individus (Human Rights Watch, 2014).

Tous ces éléments ont contribué à un sentiment croissant de rejet parmi les Musulmans, qui se sentent en marge de la société européenne⁶.

Comme l'explique Jocelyne Cesari, de « grands efforts politiques sont absolument nécessaires afin de mettre un terme à la “ghettoïsation” de l'Islam, qui est souvent dépeint comme un phénomène étranger, incompatible avec les valeurs libérales fondamentales occidentales. Il faut cesser de se concentrer sur les particularismes et surtout rompre avec ce mode de pensée qui prétend que la « culture européenne » est dangereuse car uniformisée. Si tant est qu'elle parvienne un jour à obtenir ses lettres de noblesse, cette dernière n'effacera jamais les cultures régionales, qui sont pour la plupart ancestrales. Il serait par contre grand temps de poser enfin les bonnes questions, la première d'entre elles étant : quelle société et quel avenir voulons-nous pour nos enfants ? C'est vers un modèle d'intégration fondé sur l'interculturalité, la tolérance et le respect mutuel qu'il aurait fallu se tourner, il y a des années de cela. Comme nous l'avions déjà fréquemment répété par le passé, nous persistons à rappeler que « L'élément religieux est un aspect culturel que l'UE ne saurait ignorer plus longtemps ». Mais n'est-il pas trop tard maintenant ? Les actes terroristes à Paris en janvier et en novembre 2015 ont mis toutes ces questions au centre de l'actualité et fait de la coexistence des religions le cœur du débat, remettant en question jusqu'au fondement même de la notion de tolérance dans nos sociétés contemporaines.

⁶ Ce dernier constat renforce notre conviction de la nécessité d'agir, non plus au niveau national mais au niveau européen.

3. Quelques considérations sociologiques sur la notion de tolérance à l'épreuve du terrorisme

Alors que le concept de tolérance, et à fortiori de tolérance religieuse, s'est teinté d'indifférence au 19^{ème} et surtout au 20^{ème} siècle, il revient aujourd'hui sur le devant de la scène présenté non plus comme la solution mais la cause de tous nos maux. « Au nom de la tolérance, nous nous sommes montrés trop coulants, voici le résultat ! »... Ou encore « on a trop laissé faire, regardez où nous en sommes aujourd'hui ! ». Cette idée de laisser-faire est absolument fondamentale car elle reflète l'interprétation de la tolérance dans l'esprit des citoyens européens à ce jour. Bien loin de la conception des Lumières, la tolérance est perçue aujourd'hui comme une forme de laxisme, un abandon des pouvoirs publics et de la société face à un dictat imposé du « politiquement correct », dénoncé aujourd'hui comme une hypocrisie sociale.

Face au terrorisme et à la barbarie, la société française, meurtrie et la société européenne, bouleversée et affaiblie, se sentent attaquées en leur sein et considèrent la tolérance vis-à-vis de certains immigrants refusant de s'intégrer en adoptant les us et coutumes du pays d'accueil, comme un signe de faiblesse menant au chaos. Le développement d'autres cultures sur le sol européen est perçu comme une menace dont l'excès de tolérance est la cause. Ainsi, en janvier 2015, suite aux attentats visant le siège du journal *Charlie Hebdo*, puis une supérette Kashner, qui ont endeuillé Paris et mobilisé des millions de personnes à travers le monde, deux réactions opposées furent observées. Tout d'abord, au milieu des fleurs et des bougies, à Paris, un certain petit livre s'arrachait en librairie. Le phénomène était suffisamment rare et empreint de la beauté que seule l'espérance peut revêtir pour qu'il fût mentionné dans la presse par de nombreux grands quotidiens. Il s'agissait du *Traité sur la Tolérance* de Voltaire, qui s'avérait d'une actualité troublante :

Le droit humain ne peut être fondé en aucun cas que sur ce droit de nature et le grand principe, le principe universel de l'un et de l'autre, est, dans toute la terre : « Ne fais pas ce que tu ne voudrais pas qu'on te fit ». Or on ne voit pas comment, suivant ce principe, un homme pourrait dire à un autre : « Crois ce que je crois, et ce que tu ne peux croire, ou tu périras » (...) Le droit de l'intolérance est donc absurde et barbare : c'est le droit des tigres, et il est bien horrible, car les tigres ne déchirent que pour manger, et nous nous sommes exterminés pour des paragraphes (Voltaire, 1993: 59-60).

Mais, parallèlement à cela, et à la même période, il était fréquent de lire dans la presse internationale des analyses telles que celles-ci :

Il est arrivé ce qui devait arriver : le 7 janvier, la société française a eu 'son 11 septembre'. Et maintenant la question principale est de savoir si elle saura en tirer les bonnes leçons ou pas. (...) Cet attentat revêt une coloration religieuse, et il a fait la quasi-démonstration que la politique de tolérance à l'égard des musulmans, le renoncement à les contraindre à l'intégration au sein de la société française, ont conduit à la dégradation du pays⁷.

Ou encore :

Cet acte terroriste a une fois de plus démontré la vulnérabilité de la civilisation européenne contemporaine face à un ennemi qui n'est pas concerné par les limites politiques et morales propres à cette civilisation. Or la question des limites de la tolérance demeure un tabou⁸.

Ces opinions, exprimées par des médias étrangers, reflétaient néanmoins celles de nombreux Français et Européens. Après les attentats perpétrés à nouveau à Paris, à peine dix mois plus tard, le 13 novembre 2015, elles ont pris le pas sur les idées défendues par Voltaire et sont désormais majoritaires parmi l'opinion publique. Dès lors sommes-nous amenés à nous interroger : trop de tolérance étatique aurait-elle donc bel et bien conduit à l'intolérance sociale ?

Si elle fut longtemps été comprise comme l'expression de la domination par un pouvoir monar-

chique, et plus récemment, tantôt comme un principe inégalitaire (entre tolérant et toléré) incompatible avec l'égalité démocratique, tantôt comme une revendication de type « communautariste », la tolérance est en fait une notion tout à fait démocratique ou « libérale », au sens premier du terme. En effet, la notion de tolérance en tant que valeur démocratique tend à protéger la liberté de penser et d'agir de certains individus souvent minoritaires d'une manière qui déplaît aux autres. Comme l'explique Marc-Antoine Dilhac (2014)⁹, elle n'est autre que « l'idéal d'inclusion de la diversité des citoyens idéologiquement et culturellement divisés au sein d'une même société politique », idéal qui refuse l'exclusion « sans raisons justifiables publiquement ». Le respect des pluralismes et le rôle de garant de la sécularité joué par l'Etat dans la plupart des pays européens, implique que celui-ci ne puisse promouvoir aucune conception substantielle de la vie réussie, ni aucune vision du monde ou conception de la vérité. Pourtant, en dépit de ses bonnes intentions, un gouvernement n'est jamais tout à fait neutre dans son approche de la tolérance. Ce fut sans doute le cas de la France lorsqu'elle interdit le port du voile dans l'espace public, au nom de la laïcité, dont la raison d'être depuis la Révolution française, rappelons-le, n'est autre que de garantir la liberté de culte et de pensée en tant que libertés individuelles.

La laïcité garantit la liberté de conscience. Elle protège la liberté de croire ou de ne pas croire. Elle assure à chacun la possibilité d'exprimer et de pratiquer sa foi, paisiblement, librement, sans la menace de se voir imposer d'autres convictions ou d'autres croyances. Elle permet à des femmes et à des hommes venus de tous les horizons, de toutes les cultures, d'être protégés dans leurs croyances par la République et ses institutions¹⁰.

Mais à ce jour, la société française et européenne est arrivée à un point de non-retour : au sein de l'opinion publique il est dorénavant inacceptable de « tout tolérer ». Des limites sont désormais nécessaires. Puisque

⁷ Extrait d'un article publié par journal Russe *l'Expert* et repris en langue française par le *Courrier International* dans son édition du 8 janvier 2015.

⁸ Extrait d'un article publié sur le site Internet *Lenta* cité par le *Courrier International* dans son édition du 8 janvier 2015.

⁹ L'auteur s'inscrit ainsi dans la lignée de Johns Rawls et de John Locke, avant lui.

¹⁰ Discours de Jacques Chirac, Président de la République française, prononcé le mercredi 17 décembre 2003, *Le principe de laïcité dans la République*.

l'Etat n'a pas pu en imposer – pour les raisons que nous venons d'exposer – la société dans son ensemble, en proie à une telle crispation identitaire, entend bien rectifier le tir. Et que répondre à l'opinion publique qui s'interroge avec sagesse : « Comment pourrait-on tolérer l'intolérable ? ». « Par la tolérance zéro » répondent les hommes politiques, ouvrant sans s'en rendre compte, et bien malgré eux, un peu plus grand la porte aux idéologies meurtrières qui se nourrissent de l'intolérance. Mais que répondre à une Nation, à un peuple, confrontés à la barbarie ? Il semble assez irréaliste de leur dire de tendre l'autre joue et de continuer à faire preuve de tolérance.

Si d'un point de vue philosophique, il est aisé de démontrer que la tolérance est la meilleure réponse à l'intolérance, voire la seule, il est beaucoup moins aisé d'en faire la preuve au quotidien. En effet, la tolérance s'avère « moins une attitude à l'endroit des idées que plutôt une certaine disposition d'esprit à l'égard des hommes qui les professent » (Mieville, 1949: 10). L'intolérance, quant à elle est à rapprocher de deux facteurs : tout d'abord il y a l'amour de soi, de façon individuelle mais aussi collective. Les êtres que nous sommes (y compris donc en tant que groupe) valent plus que ceux qui diffèrent de nous. Cette notion nous rapproche donc déjà du second facteur : la conviction de détenir « la » vérité¹¹. Le meilleur exemple pour illustrer le problème est sans doute l'incapacité des grandes religions monothéistes à communiquer entre elles. Le plus grand obstacle au dialogue interreligieux est inhérent à la conviction pour chacune d'entre elle de détenir « la » vérité, rejetant ainsi la moindre éventualité qu'il puisse y avoir une autre forme de vérité, détenue par les autres religions. Aussi bien dans ce domaine, que dans le civil, la conviction de détenir la vérité mène à l'intolérance et au rejet.

Mais pour comprendre l'intolérance d'un point de vue sociologique, il est indispensable de tenir compte de certains critères psychologiques, parmi lesquels la notion de transfert. Lorsque l'on condamne une idée, et à plus forte raison une idéologie, on est bien près de détester l'homme qui la professe ou qui l'incarne. De ce fait, on

¹¹ Nous renvoyons à ce sujet au chapitre de Jeanne Hersch (1995), ainsi qu'à l'ouvrage d'Henri Mieville (1949).

glisse vers la désapprobation morale, inhérente à la connaissance de « la » vérité. L'erreur devient « faute », et il peut donc sembler tout à fait légitime non plus seulement de désapprouver, mais aussi de la réprimer.

Pourtant, plus que jamais dans le contexte actuel, il conviendrait de tordre le coup aux amalgames. Les questions de sécurité nationale et internationale que représentent la « guerre contre le terrorisme » doivent être séparées autant que possible de l'Islam, des Musulmans et de leurs pratiques religieuses¹². Comme l'explique admirablement Habermas, la tolérance religieuse a non seulement eu un rôle moteur dans l'avènement de la démocratie en tant que telle, mais elle a également un rôle exemplaire à jouer, à l'intérieur de celle-ci, dans l'introduction d'autres droits culturels en vue du déploiement d'une véritable « citoyenneté multiculturelle », explique-t-il : « Seule la conception de libertés égales pour tous ainsi qu'une fixation d'un domaine de tolérance convainquant de manière égale tous les concernés peut ôter à la tolérance le dard de l'intolérance » (Habermas, 2008: 257).

Plutôt que de s'évertuer à « tolérer des étrangers » à la condition qu'ils adoptent notre mode de vie dans ses moindres détails, ne serait-il pas plus aisé et plus sage de créer un nouveau modèle de société, fondé sur des valeurs communes, qui seraient chères à tous et adoptées sur une base volontaire telles que la démocratie, la paix, la tolérance ? Ces valeurs ne sont autres que celles du projet européen. Notons qu'il s'agit également des valeurs identifiées depuis plus de dix ans par les Européens, dans l'ensemble des Vingt-Huit, comme étant les principes les plus importants à leurs yeux¹³. Il n'y aurait donc pas grand effort pour en faire les fondements d'un nouveau modèle culturel et social, que nous construirions, au quotidien, main dans la main avec nos Vingt-sept autres voisins et les migrants, tous unis sous la nouvelle étiquette de « citoyens européens ». Pourtant, cette solution si

¹² Pour plus de détails à ce sujet, nous renvoyons de Cesari (2014), ainsi qu'à son article « Europe Needs to Embrace Islam » : « political efforts are needed to put an end to the “ghettoization” of Islam, which is often depicted as alien and incompatible with Western core liberal values. It means that geopolitical issues like the “war on terror” should be disconnected as much as possible from Islam and its adherents and their practices ».

¹³ Cf. enquêtes Eurobarometre de ces dix dernières années.

simple et tellement plus juste relève à l'heure actuelle du domaine de l'utopie et du suicide politique. En effet, la mise en place de tels principes présupposerait de renoncer à la souveraineté nationale au profit de l'UE.

Un tel changement politique nécessiterait sans doute une consultation citoyenne par référendum, mais étant donné la conjoncture actuelle et la crise de confiance des Européens face aux Institutions européennes, cela est impensable. Au contraire, les leaders politiques de tous bords ne se cachent plus partout en Europe pour énoncer leur souhait de sortir de Schengen et de rétablir les anciennes frontières nationales afin de « restaurer une suprématie nationale forte »¹⁴. Jouant sur les peurs, et se rapprochant ainsi dangereusement des discours dont l'extrême droite avait jusqu'alors l'apanage, ces réponses simplistes et ces petites phrases toutes faites proposent des « solutions » dépourvues de tout fondement. Il ne suffit pas de restaurer le contrôle aux frontières de l'Hexagone pour rendre sa splendeur d'antan à la France. Sortir de l'UE et/ou de l'espace Schengen encore moins ! Dépourvu des aides économiques de l'UE, des mécanismes de protection financière et bancaire de la zone Euro, ainsi que des ressources de la coopération policière et judiciaire européenne, la France, tout comme la plupart des autres Etats membres s'ils prenaient une telle décision, irait droit à sa perte. Le chômage et la récession grimperaient en flèche, provoquant un terrain encore plus propice aux idéologies sectaires et au fanatisme, qui se nourrissent du chaos. L'Hexagone, ne serait plus qu'un confetti livré à lui-même, dans la tourmente de la misère économique, des extrémismes et du terrorisme. La réponse ne réside donc certainement pas dans moins d'Europe mais au contraire dans davantage de coopération internationale. Le terrorisme est un fléau qui ne connaît pas de frontière, ne l'oublions pas.

Mais, au-delà de ces constatations d'ordre politique, force est de constater une intolérance croissante de part et d'autre, creusant peu à peu au sein de la société française et européenne, un véritable fossé entre communau-

tés musulmanes et populations d'origine judéo-chrétiennes, parmi lesquelles même agnostiques et athées se revendiquent de plus en plus des racines catholiques de l'Europe. L'espoir faisant la force de l'Humanité, continuons donc, malgré tout, d'espérer qu'un multiculturalisme repensé, et appliqué à l'échelle européenne, selon des critères plus inspirés de l'Humanisme que de l'Etat-nation, soit – finalement – la solution.

Conclusion

En dépit de la bêtise humaine, des agressions verbales et physiques et de la barbarie, la tolérance demeure sans doute notre meilleur atout pour nous rappeler de notre Humanité. A l'instar de Maxime Rodinson, nous insistons sur la nécessité d'utiliser « la vertu psychologique » de la tolérance, comme le faisait Voltaire et les penseurs des Lumières en leur temps. Mais il faut également bien réaliser et tenir compte du fait que « cette tolérance ne dépend pas seulement des dispositions psychologiques, des qualités ou des défauts des uns ou des autres. Elle est activée ou réfrénée selon les situations respectives des écoles de pensée par rapport aux pouvoirs politiques, notamment quand ces pouvoirs politiques placent en situation dominante certaines de ces écoles, congrégations, Eglises, associations de gens unis par une foi commune, une idéologie commune, des rites communs » (Rodinson, 1995), ou inversement les rabaissent. Inextricablement liée aux conditions socio-économiques, l'application du concept de tolérance au sein d'une société, quelle qu'elle soit, est fragile et sujette à des crispations inévitables. Mais n'oublions pas que l'Europe s'est construite sur des crises, des atrocités et des guerres qui ont permis d'ériger les principes de nos démocraties modernes, dont la tolérance est l'un des piliers. Il faut donc patienter, dans l'espoir que la situation économique, sociale et politique s'améliore et que l'Europe et le monde reviennent sinon à la raison, du moins à plus de sagesse. Pourtant, si l'on souhaite trouver une solution à long terme à nos problèmes de société actuels ou bien encore sauver le projet européen, il conviendrait de ne pas trop tarder.

¹⁴ Expression de Marine Le Pen, reprise notamment dans son article « How France Will Conquer the Enemies of Liberty », *Time*, 17 novembre 2015.

Références

- CAMUS, Jean-Yves (2011), «L'«Échec» du multiculturalisme européen. L'islam dans la ligne de mire», *Le Devoir*, 12 février 2011 [http://www.ledevoir.com/international/europe/316672/echec-du-multiculturalisme-europeen-l-islam-dans-la-ligne-de-mire].
- CESARI, Jocelyne (ed.) (2014), *The Oxford Handbook of European Islam*, Oxford: Oxford University Press.
- CORNATON, Michel (ed.) (1995), *La tolérance au risque de l'histoire*, Lyon: Aléas.
- DILHAC, Marc-Antoine (2014), *La tolérance, un risque pour la démocratie ? Théorie d'un impératif politique*, Paris: Vrin.
- HABERMAS, Jürgen (2008), *Between Naturalism and Religion. Philosophical Essays*, tr. Ciaran Cronin, Cambridge: Polity Press.
- HERSCH, Jeanne (1995), «Tolérance et vérité», Michel Cornaton (ed.), *La tolérance au risque de l'histoire*, Lyon: Aléas.
- HUMAN RIGHTS WATCH (2014), «France: L'arrêt de la CEDH sur le voile intégral porte atteinte aux droits des femmes», *HRW*, 3 juillet 2014 [http://www.hrw.org/fr/news/2014/07/03/france-larret-de-la-cedh-sur-le-voile-integral-porte-atteinte-aux-droits-des-femmes].
- HUNYADI, Mark (2008), *À l'aube du monde commun: la tolérance, mise en latence de conflits continués*, Université de Louvain, Distribution électronique Cairn pour Presses Universitaires de France.
- JEHAN, Aude & SIMONYI, András (eds.) (2015), *Smarter Power, the Key to a Strategic Transatlantic Partnership*, Washington DC: Center for Transatlantic Relations, Johns Hopkins University.
- JOFFRIN, Laurent (2013), «Contre tous les fanatismes, Voltaire nous manque», *Le Nouvel Observateur*, 17 juillet 2013 [http://tempsreel.nouvelobs.com/ledossierdelobs/20130716.OBS9681/contretouslesfanatismesvoltairenousmanque.html].
- KYMLICKA, Will (1989), *Liberalism, Community, and Culture*, Oxford: Clarendon Press.
- (2001), *La Citoyenneté multiculturelle*, Paris: La découverte.
- MIEVILLE, Henri (1949), *Tolérance et vérité*, Boudry-Neuchâtel: La Baconnière.
- NIETZSCHE, Friedrich (1901) [1887], *Le Gai Savoir, Livre troisième, 125*, tr. Henri Albert, *Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche, vol. 8*, Paris: Société du Mercure de France, pp. 161-229.
- NUSSBAUM, Martha (2013), *Les religions face à l'intolérance. Vaincre la politique de la peur*, tr. Nathalie Ferron, Paris: Climats.
- RAWLS, John (2006), *Le libéralisme politique*, tr. Catherine Audard, Paris: P.U.F.
- RODINSON, Maxime (1995), «Tolérance et coexistence des communautés», Michel Cornaton (ed.), *La tolérance au risque de l'histoire*, Lyon: Aléas.
- VOLTAIRE (1785) [1756], *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations, Œuvres complètes de Voltaire, Tome 16*, Lyon: Imprimerie de la société littéraire typographique.
- (1993) [1763], *Traité sur la tolérance à l'occasion de la mort de Jean Calas*, Paris: Garnier-Flammarion.

L'Art de l'Histoire

Le massacre de la Saint Barthélémy

vu par David Wark Griffith et Juan Gil-Albert

Annick Allaigre

Reçu le 17.07.2015 – Accepté le 22.09.2015

Título / Title / Titolo

El Arte de la Historia: La masacre de San Bartolomé vista por David Wark Griffith y Juan Gil-Albert

The Art of History: The St. Bartholomew's Day Massacre As Seen by David Wark Griffith and Juan Gil-Albert

L'Arte della Storia: La strage di San Bartolomeo attraverso David Wark Griffith e Juan Gil-Albert

Résumé / Resumen / Abstract / Sommario

L'intérêt pour une même période de l'Histoire de France et une construction tout à fait comparable de deux œuvres par ailleurs bien différentes m'ont conduit à envisager de lire *Intolerance* avec *Crónica general*. L'art du contrepoint, que j'emprunte aux écrits de Gil-Albert, s'est révélé assez efficace pour éclairer le ressort romanesque de la reconstitution historique de Griffith. Alors que Gil-Albert observe le temps long de l'Histoire, verse dans la méditation et s'appuie sur Montaigne, Griffith se fixe sur un épisode, le massacre de la Saint Barthélémy, qu'il porte à incandescence, et puise dans la littérature populaire française comme le suggère le nom d'un personnage fictif, trace de l'influence d'un roman d'Elie Berthet. La fascination de l'image et le *happy end* rendent supportable sa tragique vision du monde alors que chez Gil-Albert la tolérance reste, malgré tout, l'horizon de cette période mouvementée. Deux postures face aux circonstances, de résistance et de dissidence.

El interés por el mismo periodo de la Historia de Francia y una construcción muy similar de las dos obras por lo demás muy distintas me han conducido a idear una lectura de *Intolerancia* con *Crónica general*. El arte del contrapunto, retomado de los escritos de Gil-Albert, se revela con una eficacia que evidencia la dimensión romanesca de la reconstrucción histórica de Griffith. Mientras Gil-Albert observa el tiempo largo de la Historia, se centra en la meditación y se apoya en Montaigne, Griffith se fija en un episodio, la Matanza de San Bartolomé, que lleva a incandescencia y echa mano de la literatura popular francesa como lo sugiere el nombre de un personaje ficticio, huella de una novela de Elie Berthet. La fascinación de la imagen y el *happy end* permiten aguantar su trágica visión del mundo mientras que en Gil-Albert la tolerancia sigue siendo, a pesar de todo, el horizonte de ese periodo tormentoso. Dos posturas frente a las circunstancias: resistencia y disidencia.

The interest for the same period in the history of France and a very similar construction of two otherwise very different works have led me to devise a combined reading of *Intolerance* and *Crónica General*. The art of counterpoint, taken from the writings of Gil-Albert, has demonstrated the Romanesque dimension of Griffith's historical reconstruction. Examining longtime history, Gil-Albert paid attention to meditation and relied on Montaigne, while Griffith focused only on one episode, the Massacre of St. Bartholomew, that he lead to incandescence., Griffith also drew on French popular literature as the name of a fictional character from Elie Berthet suggested. Eventually, through the fascination with the image and the happy ending, his tragic worldview has become bearable, while in Gil-Albert's work tolerance remains, despite everything, the horizon of that turbulent period. Two distinct positions to face the circumstances: resistance and dissent.

L'interesse per il medesimo periodo della Storia della Francia ed una costruzione molto simile delle due opere, nel resto molto diverse, mi hanno condotto ad ideare una lettura di *Intolerance* con *Crónica general*. L'arte del contrappunto, ripreso dai testi di Gil-Albert, si rivela con un'efficacia che evidenzia la ricostruzione storica di Griffith. Mentre Gil-Albert che osserva il tempo lungo della storia, si concentra nella meditazione e si appoggia a Montaigne, Griffith si concentra in un episodio, la Strage di San Bartolomeo, che porta all'estremo ed attinge alla letteratura popolare francese come suggerisce il nome di un personaggio fittizio, traccia di un romanzo di Elie Berthet. Il fascino dell'immagine e l'*Happy end* permettono di sopportare la sua tragica visione del mondo a differenza di Gil-Albert in cui la tolleranza continua ad essere l'orizzonte di questo periodo tormentato. Due posizioni di fronte alle circostanze: resistenza e dissidenza.

Mots-clé / Palabras clave / Keywords / Parole chiave

Intolerance, D. W. Griffith, *Crónica general*, J Gil-Albert, Massacre de la saint Barthélémy, histoire et fiction, art et éthique

Intolerance, D. W. Griffith, *Crónica general*, J Gil-Albert, Matanza de San Bartolomé, historia y ficción, arte y ética

Intolerance, D. W. Griffith, *Crónica general*, J Gil-Albert, St. Bartholomew's Day massacre, history and fiction, ars and ethics

Intolerance, D. W. Griffith, *Crónica general*, J Gil-Albert, Notte di san Bartolomeo, storia e finzione, arte ed etica

Ma contribution à cet hommage au cinéaste américain à l'occasion du centenaire de son chef d'œuvre *Intolerance*¹ est le fruit de mon étonnement de Française devant l'intérêt pour l'épisode tragique du massacre de la Saint Barthélémy dont il y fait montre, tout comme Juan Gil-Albert dans *Crónica general*², où ce dernier raconte par le menu les vicissitudes du règne des Valois. Y a-t-il convergence dans le traitement de cet épisode de l'histoire de France par ses deux œuvres qui l'universalise ? Quelle leçon s'en dégage pour ces deux créateurs ? Voilà les deux questions auxquelles je tenterai de répondre en confrontant les deux œuvres de manière systématique. Ce rapprochement, à bien des égards, relève de l'arbitraire, même s'il n'est pas exclu que Gil-Albert ait eu l'occasion de voir le film³ : bien d'autres œuvres dans le monde reprennent ces événements sans que pour autant une comparaison s'impose et tout les sépare *a priori* : elles n'appartiennent pas au même art (un film, une œuvre littéraire), ne partagent ni l'époque (1916 / 1973), ni le pays (États-Unis / Espagne) ni la langue (Anglais / Espagnol). En revanche, elles présentent une similitude formelle qui ne laisse pas de surprendre : il s'agit dans les deux cas d'œuvres monumentales qui rassemblent des histoires apparemment disparates.

¹ J'ai visionné de nombreuses versions du film mais je me suis tenue pour cette étude à celle qui est disponible sur le site web suivant : <<https://archive.org/details/intolerance>>

Les indications de minutes entre parenthèses permettent de repérer les intertitres ou les séquences dans la chronologie du film.

² Il existe deux éditions facilement consultables de cet ouvrage :

- Juan Gil-Albert, *Crónica general, Obra completa en prosa 4 Primera parte*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación provincial de Valencia, 1983, 485 p., et Juan Gil-Albert, *Crónica general, Obra completa en prosa 5 Segunda parte*, Valencia, Institución Alfonso El Magnánimo, Diputación provincial de Valencia, 1983, 229 p.

- Juan Gil-Albert, *Crónica general*, Valencia-Alicante, Pre-Textos e Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1995, 352 p.

Les numéros de page dans les notes qui suivent renvoient à la première édition, qui est ici l'édition de référence.

³ À la fin de *Crónica general*, une allusion aux films historiques pourrait être un indice : « (...) Siempre que, hojeando mis libros o, días pasados, viendo un film histórico, se me aparece Chenonceaux [sic], reposante como un inmenso cisne sobre las aguas, remero la noche en que, por un capricho y, también es verdad, por obsequiarme de un modo original, y sirviéndose de su tía que nos consiguió las llaves como un permiso de excepción, pasamos juntos la noche en el castillo (...) » (Gil-Albert, 1983: 207-208). Les italiques sont de moi.

Place du massacre de la Saint Barthélémy dans la construction des deux œuvres

La chronique de Juan Gil-Albert est un énorme ouvrage qui associe des anecdotes de la vie de l'auteur, depuis son enfance jusqu'au moment de l'écriture, à de grands événements politiques, sociaux ou culturels, de l'histoire de son pays ou non. Il comprend deux parties dont la première, intitulée *Urbi et orbe* [et non *Urbi et orbis*] se compose de neuf chapitres de différentes longueurs aux objets divers : *Dos siluetas*, *Mis maestros*, *Madrid*, *Un balneario*, *Valencia*, *Intermedio europeo*, *El carnaval*, *El cinematógrafo*, *Ir a París* alors que les douze chapitres de la seconde partie⁴ forment un ensemble intitulé *Un verano en la Turena*, où l'histoire des Valois, associée au séjour estival mais studieux de l'écrivain, alors jeune homme, en Touraine, en 1923, racontée avec force détails⁵, correspond à une première prise de conscience politique :

Posiblemente, por primera vez, me sentí tomando partido en las confusas peripecias del vivir histórico. Ni siquiera la guerra que acababa de sufrir Europa, la del 14, había movido en mi ánimo, de un modo decisivo, la participación en una causa que se mostraba confusa y embarullada; seguramente me sentía más cerca de los que se llamaban con el nombre de aliados, pero sin comprometer aún los albores de mi espíritu naciente, es decir, de mi inclinación temperamental (*id.*: 43).

L'œuvre de D.W. Griffith, d'une durée de près de trois heures, entremêle quatre histoires, dont la troisième à se mettre en place dans l'ordre du récit est celle du massacre de la Saint Barthélémy (4 août 1572). Elle est

⁴ Voici le titre des chapitres de cette partie : *Mademoiselle Antry y su camerista*; *Lenôtre*, *Noche del 9 de agosto de 1792*; *Montaigne*; *Los Valois. Los tres reyecitos*; *Intermedio privado. Kenneth de Bonneville*; *Un salto hacia delante. Saint-Cyprien. La mérigotte. Las lilas. ¿Porqué los Valois? Un verso de Tibullo. Los semidioses*; *Continuidad de los hechos. El protocolo y otras fantasías rigurosas*; *Asesinato de Enrique de Guisa. La paz*; *El turno de Enrique III y otras evocaciones*; *Kenneth. Confesión forzada. Los modelos-clave: Wilde; Lawrence...*; *Panorama íntimo de mi oriente español*; *¿Una noche histórica?*

⁵ Chronique est le terme utilisé par Gil-Albert pour définir le genre de cet ouvrage ; il l'inscrit ainsi dans la lignée de chroniques médiévales ibériques telles que les a présentés Menéndez Pidal. Dans le cadre d'une histoire mondiale des formes, on pourrait faire appel au terme de saga, dans son acception islandaise première, de récit historique.

précédée du démarrage de l'histoire contemporaine qui montre les ravages dans le monde ouvrier des extravagances ou, à tout le moins, des outrances de la classe aisée, ainsi que du début de l'histoire de la crucifixion du Christ, puis suivie, après un nouvel épisode de l'histoire contemporaine, de l'histoire de la chute de Babylone (539 avant JC)⁶. Dès lors, les quatre histoires seront racontées de façon alternée⁷ mais toutes n'occupent pas la même place. L'histoire de Babylone et l'histoire contemporaine sont les plus importantes, cette dernière venant conclure l'ensemble sur le mode du « *happy end* ».

Dans un cas comme dans l'autre, cet épisode de l'Histoire de France entre dans un ensemble bien plus vaste dont la ligne de fuite principale est constituée par l'époque contemporaine : pour Griffith, les États-Unis des premières décennies du 20^e siècle ; pour Gil-Albert, sa propre histoire, des années 20 à la guerre civile et la dictature franquiste. Dans les deux cas, cette période de l'histoire de France fonctionne comme une page de l'histoire universelle. Le massacre de la Saint Barthélémy est un symbole, pour Griffith, de l'intolérance, fil rouge de son opus. Pour Gil-Albert, dont la fresque em-

⁶Voici le synopsis du film tel qu'il est présenté sur le site de la revue Première: À travers l'image d'une femme berçant un enfant, quatre épisodes de l'intolérance sont racontés dans une fresque monumentale. Un épisode moderne sur un gréviste condamné à la pendaison. Un épisode biblique lors d'une noce à Cana. Un épisode des guerres de religion au temps de Charles IX. Un épisode chaldéen. Dans tous l'intolérance l'emporte sur l'amour. Film muet, existence de copies teintées. Une fresque historique parcourant quatre époques différentes (montage d'actions parallèles), montre les effets de l'intolérance à travers le temps: lutte des prêtres de Baal et d'Ishtar provoquant la reddition de Babylone; lutte contre le Christ provoquant son crucifiement; lutte entre catholiques et protestants aboutissant à la St Barthélémy; lutte entre patrons et ouvriers en 1912 provoquant une accusation de meurtre contre un ouvrier gréviste <<http://www.premiere.fr/film/Intolerance>>

⁷L'échec commercial du film, après l'énorme succès controversé que fut *Naissance d'une nation*, laisse entendre que sa construction était trop complexe. De fait, devant le malaise de son public, Griffith a tenté de fragmenter son film et de proposer séparément les deux histoires les plus développées, à savoir, celle de Babylone et l'histoire contemporaine. Toutefois, le geste n'a pas eu l'effet escompté ; par ailleurs, l'incompréhension du public français de l'époque privé par la censure de la troisième histoire – celle du massacre de la Saint Barthélémy – pourrait bien signifier que désolidariser l'ensemble n'allait pas de soi et que la pertinence de l'ensemble était plus tributaire qu'on ne pouvait le soupçonner de l'association des quatre histoires.

brasse plus largement toute la période des derniers Valois – François II, Charles IX et Henri III, les trois fils de Catherine de Médicis – au premier Bourbon, – Henri IV, fils de Jeanne d'Albert –, la nuit du 24 août 1572 jette une ombre tragique au tableau mais ce sont les efforts de concertation qui font le prix de cette période : « (...) a mi modo de ver, perder una causa no implica la condena de los procedimientos empleados, y, sobre todo, de la idea que los anima » (*id.*: 41) .

La présence au pouvoir d'un Michel de L'Hospital, oecuménique partisan de la concorde, l'attitude d'un Montaigne, sont des signes sûrs d'une marche vers la tolérance dont Henri IV est l'emblème au niveau de la monarchie :

(...) su mérito superior era, para mí, no tanto el haber establecido el orden, tras treinta años de guerra civil, sino el modo y el intento que le animó en su gesta; dio a la nación el orden, sí, pero para mostrarle lo que era la tolerancia. Esto segundo es lo que yo llamaría más que el nudo, el alma de la cuestión (*id.*: 43).

Il serait exagéré de prétendre que Griffith ne tient pas compte de la tentative d'apaisement que représente le mariage de la catholique Marguerite de Valois, fille cadette de Catherine de Médicis avec le huguenot Henri de Navarre, futur roi de France, mais la réserve est toujours de mise. Il montre longuement le peuple de Paris acclamant le couple royal mais il est à souligner que, si leur popularité semble acquise, on ne les voit jamais ensemble mais toujours successivement, dans des plans différents, ce qui en dit long sur l'ambiguïté de la situation. L'intertitre qui introduit cette séquence est tout aussi ambigu :

Celebrating the betrothal of Maguerite de Valois sister of the king, to Henri de Navarre, royal Huguenot, to insure peace in the place of intolerance (12'08").

En effet, non seulement il permet d'afficher une fois de plus le nom « intolérance » en toutes lettres sur l'écran, mais encore ce terme s'y oppose non à son exact contraire, celui de tolérance, mais à celui de paix – ce qui, on en conviendra, n'est pas tout à fait la même chose. La mauvaise foi qui se dégage de l'attitude des

différents acteurs est d'autant plus sensible que ces séquences arrivent après le portrait de Catherine de Médicis en intrigante machiavélique:

Catherine de Medici, queen-mother, who covers her political intolerance of the Huguenots beneath the cloak of the great Catholic religion (10'54").

L'ambivalence n'est pas non plus négligée par Gil-Albert qui rappelle que les époux ne sont pas entrés ensemble dans Notre-Dame ; néanmoins, la cause du malaise est à chercher, pour lui, davantage du côté de l'atmosphère irrespirable que du déroulement même de la cérémonie : « La boda se celebró, de modo singular, en dos actos, la protestante, con los dos esposos, en el atrio de Nôtre Dame, bajo un sol veraniego como una fiesta campesina, la misa en el interior, con la ausencia del marido; ambas en medio de una alta tensión » (*id.*: 96).

Ainsi, l'Américain et l'Espagnol nous offrent deux abords contraires de la question : d'un côté, l'intolérance, de l'autre, la tolérance. A n'en pas douter, la première approche, beaucoup plus efficace sur le plan spectaculaire, convient mieux au cinéma muet. De son côté, l'ample texte de Gil-Albert, où chaque mot est pesé, chaque idée soupesée, emprunte la voie de la réflexion, du raisonnement, de la sagesse – toutes qualités bues à la source des *Essais*. Osons donc reprendre ici à notre compte, la célèbre formule de *Paris Match* : « le poids des mots, le choc des photos ».

Portraits des membres de la famille royale

Bien que le traitement des personnages de la famille royale soit souvent proche, la différence de perspective d'une œuvre à l'autre reste sensible. La reine-mère Catherine de Médicis est présentée par Gil-Albert comme une femme omniprésente mais dont la destinée de veuve et d'étrangère peut émouvoir :

En el centro de todo este conglomerado de los desplazamientos, tomando decisiones contra viento y marea, sin dejar descansar a los sentidos puestos en tensión hacia los puntos cardinales,

se destacaba una mujer, con sus tocas negras que, desde la viudedad, a los treinta y tantos años, iba a conservar durante toda su vida, la madre de aquellos chicos, la Reina, una extranjera, una italiana, la Médicis (*id.*: 37).

Griffith retient l'ascendant qu'elle a sur ses faibles fils. Le film la montre pesant de tout son poids pour empêcher Charles IX d'agir à sa guise ; le verdict du cinéaste sur cette intrigante est cruel puisqu'il finit par la traiter dans l'un des intertitres de « vieux serpent » (« The "old serpent" uses the incident to inflame the minds of the Catholics against the Protestants », 1h 28') et de « vieux chat » (« Medici, the old cat, is scratching out the lives of all your people », 2h. 36'49").

Le recentrage du film sur l'épisode de la Saint Barthélémy permet à Griffith de croquer les deux fils de la reine en frères ennemis, Henri défendant le clan des Guises et les papistes alors que Charles semble moins hostile aux huguenots et plus enclin à la conciliation. Gil-Albert, avant de livrer un portrait de chacun, offre une vision d'ensemble attendrie des trois frères au destin tragique, François II, Charles IX et Henri III, « Les trois roitelets » (*Los tres reyecitos*, *id.*: 34) qu'il voit comme de « Jeunes rois errants » (*Jóvenes reyes errantes*, *id.*: 265):

(...) el joven rey de turno juega a la paumme (sic), o baila, dos veces por semana, entre tapicerías, bajo los artesonados, sobre sus altas piernas sedosas, siempre tocado con sombreritos coquetos de perla y plumillas con algún perro al que acariciar, y la mirada entre apremiante y huidiza que los Clouet apresaron en sus retratos, meticulosos, como esmaltes (...) (*id.*: 41).

Charles IX a toute sa faveur – Carlos IX (...), mi preferido, tañedor de laúd y amigo de Ronsard (...) (*id.*: 49/ 269) –, notamment du fait de son respect pour Coligny :

Por su parte, Carlos IX, al salir de su menor edad, joven esbelto, curioso de saber y propenso a reacciones violentas, comenzó a sentir por Coligny un afecto rayano en la veneración al que el almirante se hacía merecedor por no importa quién que se situara, coyuntura difícil, al margen de la tensión virulenta en la que todos vivían (*id.*: 93/ 291).

Il rappelle l'affection de Charles IX pour l'amiral lors du récit de la première tentative d'assassinat du chef protestant où l'on voit le jeune roi, à son chevet, lui déclarer : « Le mal est pour vous, la douleur est pour moi » (*id.*: 98, en français dans le texte).

Griffith n'élude pas la question de l'intérêt de Charles IX pour Coligny – dont il a pris soin de préciser, à l'intention de son public américain, qu'il est « The great Protestant leader, the Admiral Coligny, head of the Huguenot party » (11'11") – mais il ne déroge pas à la règle de l'ambiguïté qui caractérise pour lui la politique des Valois. C'est ainsi qu'une même observation est placée successivement dans la bouche de l'un et de l'autre. « What a wonderful man, the Admiral Coligny, if he only thought as we do » (11' 22") estime Charles, tandis que Coligny se prend à penser : « What a wonderful king, if he only thought as we do » (11' 29") Si la répétition confirme l'empathie révélée par l'adjectif *wonderful* (merveilleux), la chute de la phrase montre hélas toute la distance qui les sépare.

Le récit de la scène où Charles IX finit par se rendre aux arguments de sa mère et de son frère et par accepter l'irréparable est très similaire dans les deux œuvres. On saisit, dans *Un verano en la Turena*, le tourment du jeune roi subissant la pression exercée par ceux qui l'entourent :

Fueron dos horas de discusión sin igual durante las que Carlos, acorralado, se levantaba y daba pasos por la habitación que no conducían a ninguna parte, y agitando los brazos como si quisiera descargarse de una pesadilla. En un momento dado la madre se interpuso entre los dos hermanos que, sin armas, estuvieron a punto de acometerse y, por una especie de supersticioso respeto, contuvo al Anjou, su hijo preferido, con un «Non, non, mon fils, C'est le roi!». Al fin, extenuado, Carlos IX firmó su sentencia histórica vomitándoles, fuera de sí: «Pues bien, si así lo queréis, que sea –y en el colmo del paroxismo–, pero que no quede uno solo para reprochármelo!». Y los precipitó hacia la puerta (*id.*: 102-103).

Dans *Intolerance*, Charles IX est violemment hostile au massacre comme l'indique sa réaction consignée dans un intertitre : « I will not consent to this intolerant measure to destroy any of my people » (2h 00' 18"). Hurlant,

gesticulant, à demi-fou, il tente de résister à l'injonction de la reine-mère, de son frère Henri et du Comte de Nevers : « After a long session, the Intolerants sway the King "we must destroy or be destroyed" » (2h 00' 51"). En vain pour lui, épuisé, il finit par signer. La scène, ponctuée de quelques sentences restées dans les mémoires s'achève sur la même remarque dépitée de Charles IX que celle qu'avait consignée Gil-Albert : « By God's death, since you wish it, kill them all ! Kill them all ! Let not one escape to usraid me » (2h 01' 51").

De même, l'étrangeté du futur Henri III est croquée dans les deux portraits. Griffith lui consacre une séquence où on le voit minauder, tripotant sa boucle d'oreille, caressant des chiots qu'il porte contre lui (10' 46") – séquence qui commence par cette présentation : « The heir of the throne, the effeminate Monsieur La France. Pets and Toys his pastimes » (10' 33"). Et Gil-Albert confirme ce portrait peu flatteur : « El llamado entonces Duque de Anjou, y debilidad de su madre (...); personaje un tanto inquietante, lindando con el exhibicionismo, creador de la moda y que se prendía en el lóbulo de la oreja una perla piriforme » (*id.*: 49).

Enfin, si le côté lutin de la future reine Margot est saisi par Griffith lors de sa traversée de Paris, où elle est vue dans son carrosse jouant avec un masque (12' 35"), c'est son caractère romanesque qui frappe Gil-Albert :

Criatura stendhaliana que, la calurosa noche del veinticuatro de agosto, la de San Bartolomé, en plena matanza, y dos días después de sus nupcias con Enrique de Navarra, vio entrar en su alcoba, perseguido por unos arqueros, y herido en el brazo, al gentilhomme de la Mole al que refugió entre sus sábanas (*ibid.*).

Traitement des lieux

Le choix et le traitement des lieux est l'aspect qui opposent le plus franchement les deux œuvres. Les scènes concernant la famille royale, Griffith les place au Louvre, dans une salle majestueuse dont le mur du fond est orné de la tapisserie de la dame à la licorne (10'26"), ce qui, si l'on se rappelle que bien des interprétations ont voulu y voir Diane de Poitiers, maîtresse d'Henri II, est une pierre dans le jardin de Marie de Médicis. Bien

que moins sévère avec la reine-mère, Gil-Albert évoque lui aussi l'amour d'Henri II pour sa gouvernante avec l'anecdote du médaillon qui permet de lire mêlée aux initiales H et C des époux, la lettre D, de Diane sur les murs du château de Chenonceau :

(...) era ya una viuda de cuarenta años cumplidos cuando el delfín, que no contaba más que diecisiete, se ligó a ella para toda su vida. Y así es como el anagrama regio que campea en las paredes del que fue Enrique II, el derrotado de San Quintín, puede leerse, abierta o veladamente, según que la inicial que se enlaza con la «H» de Henri, en dos semicírculos opuestos y entrecruzados en su interior, la tomemos por una C o por una D, que de ambos modos se nos bifurca con su sutil ambigüedad (*id.*: 88).

Sans qu'il ignore le Louvre, incontournable pour certaines scènes, ce sont les châteaux de la Loire qui constituent le décor privilégié de la récréation gilalbertienne :

No intentaré siquiera describir con detalles ninguna de esas construcciones, tan característicamente francesas, y bien conocidas por lo demás, y me atendré tan sólo a señalar el influjo que, por ese su preciso carácter, ejercieron sobre mí. Me gustaba, por decirlo así, lo que tenían de civil y de manejable, y el sentido que en ellas adquiriría la proporción graciosa referida traslaticiamente de las medidas arquitecturales a las más invisibles del espíritu de la vida (...) (*id.*: 35-36).

Enfin, à l'époque contemporaine, une fantaisie finale (¿Una noche histórica?, *id.*: 207-208) octroie aux deux jeunes gens, Kenneth de Bonneville et le narrateur-auteur, le privilège d'une nuit magique au château de Chenonceau : comme par enchantement et non sans humour, Gil-Albert s'offre la vie de château.

Les scènes de l'histoire apocryphe de Griffith se situent dans un Paris encore très médiéval, aux rues étroites et aux maisons basses alors que Gil-Albert découvre la douceur de la province française, de Tours à la campagne poitevine. Cette dernière est perçue au printemps dans un récit interpolé qui raconte le séjour à la Mérigotte, chez Richard Bloch, du jeune républicain exilé qu'est alors le poète. Les lilas en fleurs rendent la douceur du climat et la bibliothèque où ses camarades

d'infortune et lui passent le plus clair de leur temps n'est pas sans évoquer celle de Montaigne. Il est à remarquer que la géographie sert de pont, pour le Valencien, entre les époques alors qu'elle définit pour Griffith le cadre de chacune des histoires. Son traitement est révélateur du regard qui est porté par chacun sur l'Histoire : la permanence des lieux engage Gil-Albert à actualiser le passé alors que leur reconstitution chez Griffith permet une remontée dans le temps.

Des sources

Pour conclure sur la vision des événements et des personnages historiques dans chacune des deux œuvres, il convient de s'interroger sur les sources dont disposaient les auteurs. La présence de citations très précises, la description de la scène de la signature de l'ordre de massacrer les huguenots, plaide en faveur de la lecture de l'ouvrage de François Guizot, traduit en anglais par Robert Black (1898), *L'histoire de France depuis les temps les plus reculés jusqu'en 1789, racontée à mes petits enfants*, bien qu'ils n'en disent mot ni l'un ni l'autre et aient recours au subterfuge de la conteuse : au tout début du film, juste après un intertitre indiquant « Out of the cradle endlessly rocking » (00'52"), apparaît au centre de l'image, dans la lumière, une jeune femme assise à côté d'un berceau qui se balance, alors qu'au fond on distingue trois femmes en noir, qui évoquent les Parques (00'53"). Cette scène est suivie de l'image d'un livre sur la couverture duquel s'étale en toutes lettres le mot « Intolerance » (00'54"), puis le livre s'ouvre et la première histoire commence. L'épisode du massacre de la Saint Bathélémy, en troisième position dans la chronologie du film, juste après un passage de l'histoire de la Bible, est annoncé par l'intertitre suivant, où l'on voit filer la métaphore du berceau : « Another period of the past. A. D. 1572 – Paris, a hot bed of intolerance, in the time of Catherine de Medici and her son Charles IX, King of France » (09'19").

Gil-Albert confie le récit des événements à Madeleine, une étudiante en histoire inscrite en thèse en Sorbonne sur cette question, personnage plus fictif que

réal à en juger par la façon dont le narrateur lui invente un patronyme:

Madeleine nos concretaba los detalles de unos sucesos que conocíamos mal por lecturas generalizadas (...) Madeleine se estaba especializando, precisamente, en ese momento de la historia de Francia entre cuyos vestigios visuales vivíamos; no sé en qué proporción figurarían entonces las muchachas en las aulas de la Sorbona, porque ya dije que en mi universidad de Valencia, centenares de ojos varoniles registraban la presencia, entre ellos, como una excentricidad, de una sola mujer. Según Kenneth, Madeleine, con la que flirteaba, pertenecía a un tronco linajudo y ostentaba uno de esos largos nombres que leemos en sus folletistas, Chatillon que yo recuerde de Tal y de Cual, algo así como, reconstruyo surrealísticamente – Férté-Chatillon-d'Auriac de la Boiserie (...) (*id.*: 90).

Tant pour l'Américain que pour l'Espagnol, l'Histoire tient du mythe et est au service de l'art. Ce qui non seulement distingue les deux œuvres mais aussi les oppose ne se situe pas au niveau des événements de l'histoire officielle du massacre de la Saint Barthélémy, même s'ils ne sont pas traités dans la même perspective, mais au niveau de la seconde histoire – histoire apocryphe ou histoire littéraire – qui vient se greffer sur la première, ce qui n'est pas pour surprendre. L'histoire apocryphe inventée par Griffith est, conformément au patron de l'histoire contemporaine, celle de jeunes fiancés de milieu populaire, la jolie Brown Eyes (Yeux bruns) et le vaillant Prosper Latour, qui vont se faire massacrer par des mercenaires jaloux et sanguinaires. L'histoire d'amour de ces jeunes gens, qui auraient dû se fiancer le jour de la Saint Barthélémy [Intertitre : « Prosper and Brown Eyes betrothed. "The banns – tomorrow, St Bartholomew's horn" » (2h 02' 26")] pendant sincère, populaire et tragique, du mariage du futur Henri IV avec Marguerite de Valois, a pour but de faire saisir au spectateur toute la cruauté de la nuit du 4 août 1792, où la religion n'apparaît plus que comme un vague mobile pour tuer son prochain. Le mercenaire qui viole Brown Eyes [Intertitre : « Brown Eyes – ah me, ah me ! » (2h 56' 2")] puis la transperce d'un coup d'épée et le peloton de soldats qui tire sans sommation sur un Prosper désarmé devant la mort de sa fiancée incarnent la violence aveugle qui s'est emparée du peuple parisien.

Chez Gil-Albert, aucune action romanesque ne vient concurrencer les faits avérés, mais l'histoire littéraire, centrée sur la figure de Montaigne, livre un autre regard sur l'époque. L'attitude du Bordelais devant la vie, qui lui semble si différente de l'ascétisme d'un Unamuno, le fascine :

Montaigne découvre al hombre medio, equilibrado, al intelectual; no de profesión, de vida. Y que toma parte en los acontecimientos, pero sin darles la sangre, sólo sí, la sensatez y la templanza; participa en ellos pero no les permite que alteren, perniciosamente, su ritmo vital. Encarna, diría yo, más que una moral, un arte, un arte de vivir (*id.*: 30).

Plutôt que de renforcer l'horreur en multipliant les crimes, Gil-Albert choisit l'équilibre : à la mort que les Valois sèment et attirent, sciemment ou malgré eux, il oppose le savoir-vivre de l'esprit le subtil de leur temps.

Reflet du tragique ancien dans le tragique moderne⁸

L'histoire des jeunes fiancés de 1572 permet également d'établir un parallélisme avec l'histoire principale de *Dear One* (*La petite chérie*) et de *The Boy* (*Le Garçon*). Elle anticipe donc sur les événements à venir. Bien que, chez Griffith, elle diffère de celle des temps modernes par son final sanglant, elle n'en comporte pas moins un indice important concernant le scénario de cette dernière. C'est du moins l'hypothèse qu'une étrange coïncidence me conduit à formuler. En effet, Prosper Latour, seul des quatre personnages à ne pas être désigné par un surnom, pourrait tenir son nom du héros d'un roman d'Élie Berthet, écrivain français prolixe, très célèbre en son temps. Dans *Le mûrier blanc*, ce contemporain d'Émile Zola raconte l'histoire d'une famille accablée parce que le père a été injustement poursuivi pour un meurtre dont le véritable auteur, un certain Prosper Latour, enfant au moment du crime, ne s'accusera que bien des années plus tard. Comment ne pas rapprocher cette la trame de celle de l'histoire du jeune ouvrier de

⁸ J'emprunte ce titre à l'un des chapitres de *L'alternative* de Søren Kierkegaard.

l'histoire contemporaine, accusé d'un meurtre qu'il n'a pas commis, dont le coupable se dénoncera *in extremis*? Malgré d'importantes différences, le nom du personnage vaut signature ; pour ma part je l'entends comme un discret hommage au romancier, que Berthet soit traité comme un indice dans une intrigue policière n'étant pas pour étonner vu les caractéristiques de l'épisode contemporain du film de Griffith.

Rien de tel pour Montaigne chez Gil-Albert dont le nom est associé à un enseignement dispensé dans le cadre de l'université, à la lecture assidue de l'ouvrage qui y fut distribué puis à l'édition postérieure en trois tomes de la prestigieuse maison d'édition Garnier. L'admiration du Valencien est manifeste jusque dans la construction de son œuvre, qui relève, à l'instar de *Les Essais*, de l'art du grotesque, entendu comme un assemblage de chapitres très souple, ne répondant à aucun critère chronologique⁹. Cette construction complexe permet presque d'en oublier une absence, celle de La Boétie. Pourtant, que le grand ami de Montaigne – puisque c'était lui, puisque c'était moi – ne figure pas dans le texte de Gil-Albert n'est pas un mince détail. Deux explications peuvent être avancées pour le comprendre : d'une part un effet de censure, lié à la source du savoir du tout jeune homme qu'était Gil-Albert en 1923, un vénérable universitaire de province qui travaille sur une anthologie de textes, d'autre part, son spectre sous les traits de l'ami anglais Kenneth de Bonneville dont on apprendra à la fin de l'ouvrage qu'il est mort très jeune, tout comme La Boétie, même si les causes de leur mort ne sont pas comparables.

Conclusion

La confrontation méthodique des deux œuvres pourrait encore se poursuivre et ne manquerait pas d'intérêt de détail, mais les observations que j'ai pu faire me semblent suffisantes pour avancer quelques conclusions sur le travail et les intentions de chacun. Ainsi est-il possible d'avancer que les sources historiographiques sont les

⁹ Thèse que j'ai avancée dans un autre article auquel je renvoie ici : Annick Allaigre, 2015: 321-336).

mêmes chez les deux auteurs qui ont puisé dans l'œuvre de François Guizot mais que chacun a enrichi sa connaissance d'autres lectures bien différentes. Griffith a fait le choix de la fiction dont témoigne la trace du roman d'Élie Berthet, *Le mûrier blanc*, Gil-Albert celui de la réflexion, se donnant pour maître le Montaigne des Essais. Les caractéristiques des destinataires de ces œuvres ne sont pas à négliger dans ces choix, le premier visant un large public, plutôt populaire alors que le second, s'il ne s'adresse exclusivement à une élite d'intellectuels, ne se soucie guère de séduire le plus grand nombre. Les caractéristiques de chaque art, cinématographique et littéraire, ne sont pas non plus à négliger à l'heure des bilans : le metteur en scène renforce la théâtralité et la « spectacularité » tandis que l'écrivain s'offre des digressions méditatives. Pourtant, malgré le propos nettement moraliste du film, c'est chez Gil-Albert que la dimension cathartique de la tragédie est la plus sensible, Griffith la délayant dans la somptuosité des décors et des costumes et la liquidant dans le *happy end*. L'émerveillement devant la splendeur des images est peut-être le moyen de rendre soutenable un récit où la vie, sauf par la grâce d'un revirement rocambolesque, ne triomphe jamais de la mort. Gil-Albert évite de donner dans le sensationnalisme afin de réhabiliter la vie jusque dans la mort, en s'adossant à la pensée d'un Montaigne à l'instar de Nietzsche qu'il cite : « El placer de vivir sobre la tierra es más vivo por el solo hecho de que este hombre haya escrito. Si me pusiera en el trance de elegir, sería en su compañía en la que intentaría vivir como conmigo mismo » (*id.*: 34).

Au-delà de toute mesure d'intensité des émotions éprouvées à la réception de chaque œuvre, c'est une posture qui se dégage : l'œuvre de Griffith est celle d'un résistant, celle de Gil-Albert d'un dissident. Griffith, qui s'adresse à ses détracteurs, fait acte de résistance. Dans son combat, la Saint Barthélémy est un *topoi* de l'intolérance, Gil-Albert, qui les ignore, se confronte à cette période tourmentée de l'histoire de France pour y saisir comment la tolérance se fraie un chemin au milieu des embûches et en dépit de terribles échecs.

Références

ALLAIGRE, Annick (2015), «Juan Gil-Albert, un europeo intravagante», Antoni Martí Monterde & Bernat Padró Nieto (eds.), *Qui acusa? Figures de l'intel·lectual europeu*, Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, pp. 321-336.

BERTHET, Élie (1890) *Le mûrier blanc, Le chasseur de marmottes*, Paris: Marpon & Flammarion [<http://www.archive.org/stream/lemurierblanclec00bert#page/n5/mode/2up>].

GUIZOT, François (1898), *Popular History of France from the Earliest Times, Vol. 4* [tr. Robert Black] [<http://www.loyalbooks.com/book/Popular-History-of-France-from-the-Earliest-Time-4>].



Otras Eutopías



LA TRANSPARENCIA ENGAÑA

María Albergamo (Ed.)
192 páginas

EL SENTIDO DE LA METAFICCIÓN

Luis Veres
136 páginas



IMÁGENES DE LA MEMORIA

M.ª Pilar Rodríguez (Ed.)
248 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



Hospitality and the Immigration Crisis

We Are All from Elsewhere

Ronald W. Tobin

Received: 12.06.2015 – Accepted: 31.08.2015

Título / Titre / Titolo

La hospitalidad y la crisis de la inmigración. Todos somos de otra parte
L'hospitalité et la crise de l'immigration. Nous sommes tous d'ailleurs
L'ospitalità e la crisi dell'immigrazione. Siamo tutti da altrove

Abstract / Resumen / Résumé / Sommario

Today's immigration responds to three motivations: economic, domestic, and political. In all cases, hospitality would be a positive recourse, for the current situation cries out for a psycho-social revolution: a return to an attitude of openness and sharing at the personal level that could then influence institutional and political beneficence. The two iconic sources of the concept of hospitality are The Bible and *The Odyssey*, both of which describe wandering and welcome. Sometime in the seventeenth century the practice of hospitality changed to focus on self and not the other, a transition facilitated by the growing domination of the mercantile and the commercial. The result is that the personal host has been largely taken out of hospitality, and with it what Derrida and Levinas propose as the ethical foundation of hospitality. The complete monetarization of modern living has caused economic considerations to dominate all others. Yet, adopting a sense of hospitality would involve exposing ourselves as brothers and sisters to the strangers, and in the process rehumanizing relationships in a world that has increasingly valued commerce over compassion and distancing over direct contact.

La inmigración responde en la actualidad a tres causas: económicas, nacionales y políticas. La hospitalidad se antoja un recurso positivo para una situación que reclama una revolución psicosocial: el retorno a una actitud de apertura y de intercambio personal tendría efectos sobre la beneficencia institucional y política. La Biblia y la *Odisea* son las dos fuentes icónicas del concepto de la hospitalidad, que describen en términos de itinerancia y bienvenida. En cierto momento del siglo XVII el foco de la hospitalidad derivó al interés individual, una transición facilitada por el creciente dominio de lo mercantil. El resultado ha sido la eliminación de la dimensión de acogida personal, que constituye, según Levinas y Derrida, la base ética de la hospitalidad. La monetarización de la vida moderna ha convertido las cuestiones económicas en predominantes. Sin embargo, la adopción de un sentido de la hospitalidad nos situaría en relación de hermandad con los extranjeros y humanizaría los vínculos en un mundo que valora el comercio sobre la compasión, la distancia sobre el contacto directo.

De nos jours, l'immigration est motivée par trois facteurs: économique, local et politique. Dans la conjoncture actuelle, l'hospitalité se présente comme une alternative bénéfique: le retour à des relations chaleureuses et à des échanges interpersonnels ne pourra que renforcer la bienveillance institutionnelle et politique. En tant que sources iconiques du concept d'hospitalité, la Bible et l'*Odyssée* décrivent celle-ci en termes d'itinérance et d'indulgence. Dans une période donnée du XVIIème siècle, le principe d'hospitalité s'est détourné vers l'intérêt personnel, provoquant la disparition de la pratique d'accueil des étrangers, qui constitue, selon Levinas et Derrida, le fondement éthique de l'hospitalité. L'influence prépondérante du matérialisme dans la vie moderne a rendu les considérations économiques prédominantes. Pourtant, l'hospitalité nous permet d'établir des relations de fraternité et de renforcer les rapports humains dans un monde qui favorise les relations mercantiles et distantes au détriment de la proximité et du contact direct.

L'immigrazione risponde nell'attualità a tre cause: economiche, nazionali e politiche. L'ospitalità appare come una risorsa positiva per una situazione che reclama una rivoluzione psicosociale: il ritorno verso un'attitudine di apertura e di interscambio personale avrebbe effetti sulla beneficenza istituzionale e politica. La Bibbia e l'*Odissea* sono le due fonti iconiche del concetto di ospitalità, che descrivono in termini di itineranza e accoglienza. Ad un certo momento del XVII secolo l'obiettivo dell'ospitalità si spostò verso l'interesse individuale, transizione facilitata dal crescente dominio del mercantilismo. Il risultato è stato l'eliminazione della dimensione dell'accoglienza personale. La monetizzazione della vita moderna ha convertito le questioni economiche in predominanti. Tuttavia, l'adozione di un senso di ospitalità ci metterebbe in una relazione di fratellanza con gli stranieri ed umanizzerebbe i vincoli in un mondo che considera il commercio più della compassione, la distanza più del contatto diretto.

Keywords / Palabras clave / Mots-clé / Parole chiave

Hospitality, immigration, materialism, narcissism, Bible, *Odyssey*, La Fontaine, Derrida, Levinas

Hospitalidad, inmigración, materialismo, narcisismo, Biblia, *Odisea*, La Fontaine, Derrida, Levinas

Hospitalité, immigration, matérialisme, narcissisme, Bible, *Odyssée*, La Fontaine, Derrida, Levinas

Ospitalità, immigrazione, materialismo, narcisismo, Bibbia, *Odyssée*, La Fontaine, Derrida, Levinas

«Hospitality is the highest form of virtue»
Aristotle

«A stately Frontispiece of Poor
Adorns without the open Door;
Nor less the Rooms within commends
Daily new furniture of Friends»
Andrew Marvell, «Upon Appleton House», II, 65-69.

The recent debate in the United States over the wisdom of «Sanctuary Cities» for undocumented immigrants has once again cast the spotlight on the multiple crises caused by immigration, whether forced or not. The reactions have been strikingly different at the national and international levels. Because the responses are from governments and, therefore, political in nature, they have been contradictory and unsatisfactory. The situation cries out for a return to a belief in and practice of an attitude of welcoming and sharing at the personal level that could then influence institutional and political beneficence. John S. W. Park (2013: 1) points out the trite and true of the situation, «(...) when people born in poorer countries want to migrate to a wealthier one to change their circumstances, the reaction at the other end is often not neighborly».

The fundamental fact remains that there are no foreigners, because we are all foreigners. (The pilgrim and the stranger both bear the same name in Latin: *peregrinus*.) If we can raise the level of debate about immigration above the viscerally political, we can place it in the context of the positive need for a global understanding of hospitality in its long and diverse history and appreciate as well its potential contribution to current discourse.

There has been a recent renaissance of interest in hospitality owing to, as Judith Still explains in her masterful book on *Derrida and Hospitality* (2010: 1-2) «economic immigration and also, notably, the arrival of asylum seekers and refugees...powerful philosophical writing ... which draws on the experiences of colonialism and the Second World War; ... commercial globalism, tourism and travel—the ‘hospitality business’, often perceived as destroying traditional hospitality in its last known habitats». One of the many forms of the last iteration is

the Hospitality Tent at golf tournaments, with the players welcomed inside. This hierarchy exists in flagrant contradiction to the laws of reception that sustain the code of hospitality.

It is difficult to imagine to what degree the principle and the practice of hospitality have been transformed in the course of centuries such that, at best in most circumstances, we accept strangers rather than welcoming them. It once was that a stranger seeking shelter was greeted positively. What could be more inherently human, it was thought, than the open reception of a traveler who, tired from the trials of the trip but still pursuing his itinerary, can feel reassured that, at each resting place, there would be a house whose doors would open for him? His voyage was taken with a feeling of security because he knew that a warm welcome was inscribed in a code of hospitality that was itself anchored in noble ideas about sharing and protection that much of the modern world seems to have cast aside as irrelevant.

This rejection has allowed, indeed encouraged an attitude toward immigration that undermines attempts to display humanity in times of crisis. Some, it is true, do heed the call of permitting the refugee, the exile, the outcast to occupy a place, that principal component of post-modernity’s twin passions: space and fragmentation. For example, the country of Jordan has over two million refugees in camps within its borders. Yet, while the United States counts eleven or twelve million illegal immigrants in its population, it has yet to authorize a policy of granting legal space to them and to the thousands of Central American children who have trekked to the US border last year and who, as Pope Francis said on July 14, 2014, «continue to be the subject of racist and xenophobic attitudes». While deportation seems to be the preferred solution, a glance back at what was the norm for treating the stranger might suggest other remedies worthy of civilized societies.

First, some definitions are in order. Since hospitality always implies a relationship, you cannot have either a guest or a host alone. This simple equation is complica-

ted by the terms for guest and host in languages other than English. (In French the same word means both he who receives and he who is received: *l'hôte*.) The word for guest in Greek, *xenos*, also means «stranger». In Latin one finds the source of the consequent complexities, for *hospes* means both guest and host and, early on, it also appropriated the sense of *hostis* as enemy. A semantic chain can be extended, therefore, from the enemy to the guest, who may first be a stranger –with the potential for violence– and then by means of the code of hospitality, a visitor, perhaps even rising to that special status of a friend.

In most instances, the visitor is the unknown who nonetheless becomes a sacred friend with whom one seals bonds through the exchange of gifts. Over the centuries the notion of exchange has assumed important proportions in the rite of hospitality. This, of course, supposes the ability to reciprocate. The primordial question then becomes: is reciprocity possible in a world populated by millions of refugees who have little or nothing? It is clear that one of the threats to hospitality today is that its locus is most often a non-place, a camp, for instance, where the best one can do is to survive if not live. This physical/geographical situation, along with time and resources, are the constraints for any effective practice of welcome in our world that must exist in the zone between reception and rejection.

One of the modalities of rejection flows from the desire to control, whence the practice of «Contrôle de Passeports» and the verification of identity. This constitutes a betrayal of the fundamental concept of hospitality that calls for reaching out to the Other for better understanding and for assuming the transcendence of the violence inherent in any relationship with a stranger. Hospitality can be intrusive, transgressive, and, as its origin in *hostis* suggests, hostile. Yet, deriving from *hospitalitas* through the verb *hostire* (to recompense), it calls for equality, which is often difficult to attain since everyday life is based on exclusion and mistrust. Hospitality was instituted as a necessary gesture of compensation in the face of evident disparities of the status of the giver and the receiver.

The foundational sources of the western concept of hospitality are the two iconic narratives of displacement: the Bible and the *Odyssey*. The Old Testament tells us that Eden offered the scene for the first act of (divine) hospitality that permitted man to eat without work. The Bible opens, therefore, on hospitality that is given then betrayed. This original note of deception is sounded throughout the scriptures as we, «dispossessed kings of the earth» (Pascal's *Pensées*), are condemned to stray through earthly existence, the «valley of tears,» until the Father performs the ultimate act of hospitality to his children in the parousia, the Second Coming of Christ.

During the wanderings that fill the Old Testament the Jew must ever recall the lesson of Leviticus, 19, 33-34: «And if a stranger sojourn with thee in your land, ye shall not vex him. But the stranger that dwelleth with you shall be unto you as one born among you, and thou shalt love him as thyself; for ye were strangers in the land of Egypt». This concept is often threatened by a concern for purity (no exogenous marriage, for example) that undermines the whole edifice of hospitality. Indeed, could one not propose that the threat of the outsider forms the frame of the story of Christ who came to reveal the truth but the world refused him hospitality? His treatment is the direct opposite of that extended to the prodigal son whose tale is a veritable hymn to sympathetic hospitality.

The act of generous welcome is, in the Scriptures, a pious practice that must be applied to the weak in imitation of «The Lord who watches over the foreigner and sustains the fatherless and the widow» (Psalms 146, 9). Its rites, depending on the situation, consist in signs of deference, the reception at the threshold, the ablutions –especially the washing of the feet (as Pope Francis I did to inmates in a juvenile detention center in 2013)–, the breaking of bread, and the exchange of presents. The act of hailing the visitor opens and closes hospitality. To offer drink is one of the first preoccupations of the master of the house. Then comes the meal that often presents opportunities for strategic thinking about invitations: exclusivity or inclusivity, sharing the staff of

life with a stranger or celebrating the hospitality of the return of a cherished son.

The exchange of gifts within the rules of hospitality is a matter of some ambiguity when it transcends the offer of food and shelter. While it may sometimes seem forced to have to recognize the generosity of the host with presents, it can also be a way of acknowledging homage and respect for the host, as in the story of the Three Magi who brought gold, incense, and myrrh to the cradle of the infant Jesus (Matthew 2, 11). This scene celebrates the beginning of life, but death can also be viewed as hospitable if it delivers the Just from the torments of this world, as Job concludes: «If the only home I hope for is the grave, if I say to corruption, “You are my father,” and to the worm, “My mother” or “My sister,” where then is my hope.... Will it go down to the gates of death? Will we descend together into the dust?» (Job 17, 13-17).

The notion of hospitality crosses all the boundaries of the Scriptures. Opening on a rebellion against divine hospitality with irremediable consequences, the Bible ends on a reconciliation of the divine and the human, of the physical and the spiritual, of the Other and the self. Christians should «Contribute to the needs of the saints and seek to show hospitality» (Romans 12, 13).

The other foundational narrative of exile, *The Odyssey*, demonstrates that the adventures of the Greeks are a series of variations on the theme of hospitality under the sign of Hermes, the god of passage. His rituals can be both positive and negative in the same incident. Ulysses's wanderings, the stuff of the poem, are subject to the whims of the gods. His travels begin with a negative example of hospitality, as he visits the nymph Calypso who suffocates visitors through an excess of hospitality, a practice rarely discovered these days.

The next telling episode, concerning the Cyclops Polyphemus, is a turning on its head of all the conventions of hospitality. In Book IX, Odysseus says to the Cyclops: «We assume you'll extend hospitality or suffer the wrath of Zeus, protector of guests.» To which the giant replies: «Zeus? We Cyclops are stronger than Zeus. I'll show you hospitality.» Polyphemus later as-

ures Ulysses, in an ironic spirit of deference to the stranger, that the Greek will have the honor of being the last to be eaten. This is, of course, a cynical parody of the gift in the context of hospitality.

Although there are positive examples such as the generous reception of Telemachus by Nestor at Pylos and then at Sparta by Menelaus, what we learn early on in the *Odyssey* is that negative examples are often more didactic than positive ones. The conclusion of the epic seems to be that hospitality, once disrespected by the Suitors, has been restored, and in the process order too. This happens once the wandering ceases. However, the epic is basically devoted to displacement, and it operates largely through metamorphosis. As a consequence, questions of identity will be central and they will play a major role in theoxenic versions of the hospitality theme throughout the ages, prominently in the Amphitryon tales, where gods assume the appearance of mortals.

If scholars such as Steve Reece (1993), Alain Monandon (2002), and Julian Pitt-Rivers (1977) have explored the anthropological and sociological spectacles of hospitality, especially as they are manifested in narrative, one has to add Saint Benedict as the major source of the Christian concept of hospitality, if we are to understand the nature of domestic reception of the Middle Ages.

The Rule of Saint Benedict from the sixth century AD constitutes the most influential document in the entire history of western monasticism. Benedict is very clear about the treatment of guests: «All guests who present themselves are to be welcomed as Christ» (ch. 53.1), and «Great care and concern are to be shown in receiving poor people and pilgrims, because in them more particularly Christ is received» (ch. 53.15)¹. For Benedict hospitality, especially if it leads to friendship, is a spiritual gift, an opening to the mystery of the Other. At the basis of genuine Benedictine hospitality lie the concepts of honor, courtesy, love, and trust, combined with the practice of balance or what we might call

¹ *The Rule of Saint Benedict*, ed. T. Frye, O.S.B. (Collegeville, MN: The Liturgical Press, 1981). The two quotes are found on p. 257 and 259.

symmetry in the relationship between the giver and the receiver.

Because food is one of the gifts offered in the rite of hospitality, it has occupied a prominent place in the process of civilization. Bakhtin reminds us that «Food and drink partake of a nature that is social or, more often, family—all generations and age-groups come together around the table» (1981: 227). If the ideal meal is characterized by a spirit of communion—following the example of the Last Supper—it also encourages everyone at table to enjoy fellowship and good will—and truth-telling, as the title character says in Ivan Goncharov's 1859 novel, *Oblomov*: «[At table] Everything is to one's liking! Everybody looks and says what is in his heart». Let's recall that the French phrase «se mettre à table» means both «to come to table» and «to speak openly, intimately».

The central contribution of commensality in hospitality has often been noted, but perhaps no more globally than Heidegger. He has famously written that «there is no hospitality without the possibility of offering a meal.» He indicates the benefits of breaking bread with the guest, since a meal supposes the cultivation of crops, which, in turn, depends on planting and harvesting the fruits of the earth. Such a cycle is of the essence of humanity (Schérer, 1993). This point is so crucial to the development of civilization that one can interpret certain memorable myths as parody. The prime example is the story traditionally known as the «horrible feast», in which Atreus welcomes his brother Thyestes by inviting him to a banquet whose ingredients are Thyestes's own dismembered sons.

Without question, throughout the centuries hospitality can be used and abused. It would surely be naïve to suggest, for example, that everyone in Europe before modern times held to the dictum that Felicity Heal (1990: 8) has found in the mid-seventeenth-century: «Noble housekeepers need no doors.» Yet, the notion of 'linkage» that the etymology of obligation and religion proposes in *ligare* speaks eloquently for the mainstream conception of the various duties of the high toward the low. As someone of noble birth endowed with a sense

of Christian charity, one participates in a display of reciprocity and the exchange of gifts that does not include money. As Heal has noted, «Largesse was essential to the noble, and largesse implies the giving of rewards without immediate return» (*id.*: 10).

However, the tide of self-interest seems to have washed over Europe sometime in the seventeenth century, if one can judge from several indications, including the prominent example of Jean de La Fontaine's fable, «Le Loup et le chien» («The Wolf and the Dog», Book, I, V). In a little-noticed but pregnant line, one reads:

The Dog: «Follow me and you'll have a better fate.»

The Wolf: «What will I have to do?»

«—Almost nothing, said the Dog; chase away people with walking sticks and beggars.» (my translation)

This constitutes a comment on a practice of (non-) hospitality that is at odds with the traditional, charitable manner of receiving strangers and the infirm. Studies show that, up until the Renaissance, travelers and pilgrims could expect a welcome, however modest at times, from the Lord of the house; the poor and the sick were supposed to be received in the same manner.

However, starting with the seventeenth century, these obligations were less frequently assumed by the European nobleman, such that it was the Church that almost exclusively provided the needed assistance. Traditional, personal hospitality fell into a decline and disappeared in the eighteenth century. The goal of hospitality was transformed. It was no longer a question of helping the unfortunate, but rather of allowing the host to enjoy a convivial pleasure. Charity is replaced by potlatch as wealthy families seek to show themselves as superior in a materialistic display. And so, sometime in the seventeenth century the practice of hospitality changed to focus on self and not the other, a transition facilitated by the growing domination of the mercantile and the commercial. It then became normal to employ the distancing device of giving money instead of food and shelter. In the entry on «hospitalité» the *Encyclopédie* considered it to have once been a powerful force that

was now of little relevance, since «all of Europe travels and does business» (Heal, *id.*: 398), thereby minimizing the need for assistance to the few homeless.

Felicity Heal reiterates this point when addressing the transition from private to public relief: «It is in this area of the duty of hospitality to the needy that it is easiest to speak with confidence of change in early modern England.... Beneficence, by the late seventeenth century, routinely and rationally used the mechanisms of money-exchange and institutional structures as the means of achieving its objectives» (*id.*: 392-98). And this is where we are today with the result that the personal host has been taken out of hospitality. Today's immigration responds to three motivations; economic, domestic, and political. In all cases, hospitality would be a positive recourse. However, «Our twenty-first century may well have no Ulysses» as Mireille Rosello points out (2004: 1516). She wonders if there will be leadership or examples that allow us to respond to the crisis of the reception of strangers trying to make sense of regulations that separate the insider from the outsider, the individual from the collective, the private from the public—which is one way of defining the code of hospitality. Clearly, the definition of hospitality depends on the way one delineates the context in which it is practiced. The current situation is so intellectually challenging and emotionally charged that it has attracted a great deal of prose on the multidisciplinary nature of hospitality as it affects the nation and the citizen and the role of those who arrive from foreign lands. For example, one of the thorny issues in this respect touches on the chain of reciprocity that is broken when the outsider cannot possibly recompense the host or host nation. What is to be avoided is creating a situation where the hospitable power of the nation is ironically responsible for putting foreigners in a position of continually needing and asking for aid.

Without necessarily agreeing on which ideology of hospitality one adopts, one can support the idea that both the nation and the individual citizens that form it must do more. We have to transcend the stultifying exchange of views that limit the discussion to either we

are not hospitable enough or that we do it, but badly. Nations are evidently torn between an ideal of hospitality and the argument that we cannot open doors to the wretched of the earth who, it is claimed, add nothing to our civilization.

But there is much evidence that the latter view is misguided. Immigration has offered us—once again—many gifts in terms of diversity. As Kwame Appiah points out (2005) past immigrants «brought a language and stories and sayings in it; they transplanted a religion with specific rituals, beliefs, and traditions, a cuisine of a certain hearty peasant quality, and distinctive modes of dress; and they came with particular ideas about family life.» They also put great emphasis on education. The latest wave of immigrants in the United States, the Latinos, has shown that one can pass from the semi-literate stage to a college degree in one generation. New arrivals bring a drive for acceptance in the new country but also replenish our nostalgia, our longing for the old country, as Pete Hamill has noted («Immigration: The Lessons of New York», *Voices Series*, University of California TV, Santa Barbara, October 17, 2007). How many have not encountered a New York taxi driver who has not spoken warmly of his «country» —meaning Pakistan, Haiti, Turkey, or Tunisia— while assuming extra hours to earn the funds necessary for fuller participation in the American Dream? Of course, for this scheme to work America must keep its promise of a welcome to a better life, one focused less on unachievable goals and more on building the human capacity to produce positive environmental and social outcomes. For such a task, who better than a foreigner, Bonnie Honig asks in *Democracy and the Foreigner* (2001) to afford «the perspective of an outsider [to] represent the departure or disruption that is necessary for change»?

Felicity Heal proposes that there are five elements that characterize a culture deeply committed to open hospitality:

—«an evolved perception of the naturalness of the relationship between host and guest;

- a belief that the outsider was deserving of special generosity because of the ambiguity of his status;
- an aristocratic or élite ethos in which honour accrued to acts of beneficence and shame to forms of avarice;
- an associated ideology of generosity to all comers;
- and finally a social system in which gift-exchange transactions had not been wholly superseded by those of commodity-exchange.» (*id.*: 389)

These points all involve rejecting a Stoic view of the world, unusually prevalent in our time (see Luc Ferry, 2014) according to which we should accept that life is unfair and out of our control. Rather, we should actively pursue the improvement of the condition of the «marginals», as they have been called ever since the Middle Ages, and to accuse the twin ills of our time—materialism and narcissism—for the unfortunate state of the displaced and the homeless.

The problem today is that being a pilgrim, which was a value in the Judeo-Christian and Muslim traditions, no longer has any positive signification. The complete monetarization of modern living has caused economic considerations to dominate all others. Since hospitality appears to be an unproductive expense, it poses a problem for contemporary society.

To start to change individual attitudes we could recognize the simple fact that hospitality in theory and practice relates to crossing boundaries or thresholds. The ambiguity of immigration is that there is no moral basis for those on one side of the fence excluding those on the other. Chance has decided who happens to be born in the desirable space. Nonetheless, as Judith Still concludes, «the question of hospitality does entail paying serious attention to the question of political frontiers where admittance or refusal may even be a matter of life or death. It also inevitably touches on that fundamental a question . . . of the boundaries of the human, and how we set these up» (*id.*: 4). In like manner, Jacques Derrida and Emmanuel Levinas claim that hospitality is essential because it is the basis of ethics (see the discussion on page 8 of Still), while Tahar Ben Jalloun (1999)

adds that the spirit of welcome should be inscribed in whatever legal code is established for the acceptance of immigrants.

These statements imply that, when we conceive laws, we create obstacles that can be formidable challenges to granting a welcome. As Jules Brody (2014: 17) wisely argues, «The very concepts of law as barrier, bond, obstacle, may be taken as evidence of an ancient, universal intuition into the adversative relationship between our actual desires and the institutions we create to bridle and inhibit them.» If we recall the etymology of *obligation*, *religion*, and *legality*, we envision law as a bond that, in the case of the immigrant, punishes those who cross over into a territory that is forbidden. The law protects «us» from «them»—and from ourselves who often share with the immigrant the repressed desire to break the bond(s), to react against the strictures of civilization. But once this momentary lapse of control has passed, we feel vulnerable. We erect barriers and especially walls, which have proven to be ultimately ineffective, from Hadrian's Rome to Communist Berlin.

Yet adopting a sense of hospitality would involve turning our inside out, exposing ourselves as brothers and sisters to the strangers, and in the process rehumanizing relationships in a world that has, since at least the seventeenth century, valued commerce over compassion and distancing over direct contact. To say the very least, this will not be easy in the midst of globalization because mobility has always been the enemy of hospitality that requires time to know and grow. Hospitality can then become a fragile link between two worlds: a world in the economy and a world outside of it. Fragile or not, let us not forget that, in the *Nicomachean Ethics*, Aristotle associates hospitality with friendship, surely the most desirable of all human attachments because it is the most enduring.

What, finally, are the lessons that the tradition of hospitality can offer to us in this age of global displacement and misery?

- the experience is not always positive, but one learns more from negative examples: there is always risk;

- there is a better, more humane solution to the refugee question than deportation or fences;
- reciprocity, as in the exchange of gifts, may no longer be possible in most instances, but the contributions of new members of a society are compensatory in that respect;
- the hospitable ideal of equality should be the ideal in democratic societies;
- the Bible calls for hospitality at every turn: the goal is integration into the larger unit;
- hospitality is capable of restoring order, as The Odyssey counsels;
- the rite of hospitality often calls for communion and conviviality, food-sharing and celebration;
- money was not a part of the conception of hospitality for centuries;
- the turn from the individual host to the collective agency has been so radical that we now have lots of philanthropy and little hospitality.

In modern times societies have adopted the practice of distancing to separate themselves from unpleasant realities, like acknowledging the tolls of war or the close existence of the out-casts, the out-siders, the out-laws, the out-liers, the out-of-«bounds», those who are, as the proverb goes, «Out of sight, out of mind» —or, as the French version has it more poignantly, «Out of sight, out of heart.»

Let us close where we began, with a quote from S. W. Park. Writing about the obligatory relationship between law and the necessity of sympathetic immigration, he strikes the same note that could be sounded about hospitality: «Yet to recover any possibility of the rule of law anywhere in the United States, Americans must begin with a thick, unwavering commitment to human dignity and equality above all else, a commitment to *see* (sic) the fundamental humanity of every person of every color on every side of every border» (*id.*: 195).

References

- APPIAH, Kwame (2005), *The Ethics of Identity*, Princeton: Princeton University Press.
- BAKHTIN, M. M. (1981), *The Dialogic Imagination*, ed. Michael Holquist, Austin: University of Texas Press.
- BEN JALLOUN, Tahar (1999), *French Hospitality. Racism and North African Immigrants*, tr. Barbara Bray, New York: Columbia University Press.
- BRODY, Jules (2014), «Fate, Philology, Freud», *Philosophy and Literature*, 38 (1), pp. 1-29.
- FERRY, Luc (2014), *The Wisdom of the Myths. How Greek Mythology Can Change Your Life*, tr. Theo Cuffe, New York, Harper/Perennial.
- HEAL, Felicity (1990), *Hospitality in Early Modern England*, Oxford: Clarendon Press.
- HONIG, Bonnie (2001), *Democracy and the Foreigner*, Princeton: Princeton University Press.
- MONTANDON, Alain (2002), *Désirs d'hospitalité. De Homère à Kafka*, Paris: P.U.F.
- PARK, John S. W. (2013), *Illegal Migrations and the Huckleberry Finn Problem*, Philadelphia: Temple University Press.
- PITT-RIVERS, Julian (1977), «The Fate of Shechem or the Politics of Sex», *Essays in the Anthropology of the Mediterranean*, Cambridge: Cambridge University Press.
- REECE, Steve (1993), *The Stranger's Welcome. Oral Theory and the Aesthetics of the Homeric Hospitality Scene*, Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
- ROSELLO, Mireille (2004), «Immigration, discours et contradictions», Alain Montandon (dir.), *Le livre de l'hospitalité. Accueil de l'étranger dans l'histoire et les cultures*, Paris: Bayard, pp. 1.516-1.528.
- SCHÉRER, René (1993), *Zeus hospitalier*, Paris: Colin.
- STILL, Judith (2010), *Derrida and Hospitality. Theory and Practice*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- SAINT BENEDICT (1981) [s. VI], *The Rule of Saint Benedict*, ed. Timothy Frye, O.S.B., Collegeville, MN: The Liturgical Press.

The Golden Rule in Interfaith Relations from Early Modern to Contemporary Times

The Evolution of Arguments for Religious Tolerance

Ionut Untea

Received: 06.08.2015 – Accepted: 01.11.2015

Título / Titre / Titolo

La Regla de oro en las relaciones entre religiones en la Edad Moderna y Contemporánea. La evolución de los argumentos por la tolerancia religiosa
La Règle d'Or dans les relations interreligieuses des Ages Moderne et Contemporaine. L'évolution des arguments en faveur de la tolérance religieuse
La Regola d'Oro nelle relazioni tra religioni nell'Età moderna e contemporanea. L'evoluzione degli argomenti attraverso la tolleranza religiosa

Abstract / Resumen / Résumé / Sommario

Right from the beginnings of its association with the name «Golden Rule», the moral principle of reciprocity was significantly used in moral arguments dealing with political decisions. Thomas Hobbes, one of the earliest authors using the Golden Rule as a political argument, argued that Christians of his time did not make enough effort to place themselves in the position of a non-Christian person. Early modern theologians remained preoccupied by the confessional rivalries at the core of the theologico-political projects of the theocratic-like states. Philosophers like Locke, Leibniz, Clarke, Kant, were fully aware of the unwanted consequences of the application of the Golden Rule principle in regulating social behavior. Kierkegaard represents an early example of the willingness to eliminate the social or political predominance in the application of the Golden Rule. Globalization and multiculturalism, in the 20th and 21st century marked the beginning of a return to a Golden Rule of compassion, as originally stated by the sacred texts of each great monotheism.

Desde el principio, la noción «Regla de oro» se ha usado como valor moral de reciprocidad y argumento para las decisiones políticas. Thomas Hobbes, uno de los primeros autores en emplear el término con este sentido, sostenía que los cristianos de su época apenas se ponían en el lugar de las personas de otra creencia. A los teólogos de la Edad Moderna les preocupaban las rivalidades religiosas en el seno de proyectos teológico-políticos como los estados de corte teocrático. Pensadores como Locke, Leibniz, Clarke o Kant eran conscientes de las consecuencias imprevistas derivadas de la aplicación del principio de la Regla de oro para regular la moral de la sociedad. Kierkegaard aporta un primer intento de superar la predominancia social y política en esta aplicación. El desarrollo de la globalización y el multiculturalismo en los siglos veinte y veintiuno han marcado el retorno a la regla de oro como regla moral, a aquella Regla de oro de la compasión que promulgaban los textos sagrados de los credos monoteístas.

Dès le début de son utilisation sous le nom de la « Règle d'Or », le principe moral de réciprocité a été utilisé dans des argumentations morales à portée politique. Thomas Hobbes, l'un des premiers auteurs ayant utilisé la « Règle d'Or » en tant qu'outil politique, considérait que les Chrétiens de son temps ne faisaient pas suffisamment d'effort pour se mettre à la place des non-Chrétiens. Les théologiens de la première modernité étaient préoccupés par les rivalités confessionnelles au sein des projets théologico-politiques des Etats constitués selon le modèle théocratique. Des philosophes comme Locke, Leibniz, Clarke ou Kant connaissaient les conséquences négatives de l'application de la « Règle d'Or » au domaine de la morale sociale. Kierkegaard offre le premier exemple visant à éliminer toute forme de prédominance sociale et politique de l'application de la « Règle d'Or ». Suite à la mondialisation et au multiculturalisme, on assiste aujourd'hui à un retour à cette « Règle d'Or », en tant que règle morale, telle qu'elle fut décrite par les textes sacrés des grandes religions monothéistes.

Fin dalle origini della sua associazione con il termine «Regola d'Oro», il principio morale della reciprocità era utilizzato negli argomenti morali a scopo politico. Thomas Hobbes, uno dei primi autori che ha utilizzato la Regola d'Oro come argomento politico, ha sostenuto che i cristiani del suo tempo non facevano abbastanza sforzi per mettersi nella posizione di una persona non-cristiana. I primi teologi moderni erano preoccupati dalle rivalità confessionali che hanno caratterizzato i progetti politico-teologici degli stati quasi-teocratici. Filosofi come Locke, Leibniz, Clarke o Kant erano consapevoli delle conseguenze indesiderate dell'applicazione del principio della «Regola d'Oro» nell'ambito del comportamento sociale. Kierkegaard è uno dei primi esempi della volontà di eliminare la predominanza dell'ambizione sociale e politica nell'applicazione della «Regola d'Oro». La globalizzazione ed il multiculturalismo hanno segnato l'inizio di un ritorno nelle relazioni interreligiose verso una «Regola d'Oro» della compasione.

Keywords / Palabras clave / Mots-clé / Parole chiave

Golden Rule, compassion, political theory, confessional rivalries, theocracy, interfaith relations

La Regla de Oro, compasión, teoría política, rivalidades confesionales, teocracia, diálogo interreligioso

La Règle d'Or, compassion, théorie politique, rivalités confessionnelles, théocratie, dialogue interreligieux

Regola d'Oro, compassione, teorie della politica, rivalità confessionali, stati teocratici, relazioni interreligiose

1. The Golden Rule and the Question of Tolerating Other Confessions and Religions in Early Modern Times

The association of the name «Golden Rule» with the widely-known principle of moral reciprocity appears to have been articulated within the Calvinistic milieu of the end of the sixteenth century and the beginning of the seventeenth century England (Gensler, 2013: 183-184). The short and concise form of its first formulations in print (*Do as you would be done by*), as they appear in the work of theologians like Edward Topsell (1599), Charles Gibbon (1604), William Perkins (1606), although consciously associated with the biblical text of Mt. 7:12, show its previous wide use in popular culture as a proverb (Du Roy, 2014: 36, 40).

Right from the beginnings of its association with the name «Golden Rule», the moral principle of reciprocity was significantly used in moral arguments dealing with political decisions. Influenced by John Calvin's use of the principle under the names of «supreme rule of equity» (*summa aequitatis regula*) and «common rule of equity» (*communi aequitatis regula*), in his Order of Equalitie, Charles Gibbon argues that taxation should be regulated by the principle of the Golden Rule, which would require that «every man» should apply taxation thinking of the amount that he would accept to be asked from him. In addition, Gibbon uses a Latin version of the Golden Rule, which he attributes to Seleucus: *quod tibi non vis fieri alteri ne feceris* (Gibbon, 1604: 17; Gensler, 2013: 183-184; du Roy, 2014: 38). This Latin formula will later be used by Thomas Hobbes in his political treatise *Leviathan, or the Matter, Form, and Power of a Commonwealth, Ecclesiastical and Civil* (1651), naming it «that law of all men». Together with «that law of the Gospel», it would constitute the core of Hobbes's second law of nature, which requires that «a man be willing, when others are so too, as far-forth, as for peace, and defence of himself he shall think it necessary, to lay down [t]his right to all things; and be contented with so much liberty against other men, as he would allow other men against himself» (Hobbes, 1839: 118).

Hobbes writes under the impression of the English civil war, in which he sees the expression of a society torn down to a mere «state of nature», where individuals are left to their own passions and where force and fraud are «the two cardinal virtues» (*id.*: 115). However, the fact that the Golden Rule operates in this state of one's absolute right to every thing and every body shows for Hobbes both its innate and revealed character (being at the same time the law of all men and the law of the Gospel). It is significant that in the particular socio-political context of the early modern England, Hobbes chooses to maintain that one of the essential responsibilities of the sovereign consists in regulating civil as well as ecclesiastical issues.

Tolerating other religions seemed for Hobbes a questionable political practice, at least from the perspective of a Christian commonwealth: «the Romans, that had conquered the greatest part of the then known world, made no scruple of tolerating any religion whatsoever in the city of Rome itself; unless it had something in it, that could not consist with their civil government» (*id.*: 104). Hobbes did not say that tolerating other faiths was intrinsically wrong. On the contrary, he accepts that this kind of politics had helped the Roman Empire in maintaining its dominance and legitimacy over centuries. The reason for which Hobbes disagrees with the Roman religious toleration consists in acknowledging the Empire's intolerant policy toward the Jewish people: «nor do we read, that any religion was there forbidden, but that of the Jews; who, being the peculiar kingdom of God, thought it unlawful to acknowledge subjection to any mortal king or state whatsoever» (*id.*: 104-105).

In *Leviathan*, Hobbes displays an ambivalent attitude toward religious toleration: on the one hand, he seemed to acknowledge its benefic repercussions; on the other hand he dismisses it, in considering that it did not allow the Jewish theocratic state to flourish. The Roman Empire failed to reconcile the temporal submission to earthly governors with the religious and political allegiance to the God of Israel. If the Romans were simply wrong in tolerating all the religions except the Jewish one, the Christian state was still in a questionable position regard-

ding its policies that dealt with the demands for religious toleration. The Jews were right, according to Hobbes, not to accept an earthly superimposed authority, as they already had sworn allegiance to the theocratic state inaugurated by Moses. This was acceptable for Hobbes, as he considered Jews the representatives of the one true faith, revealed by God to Abraham. But as the destruction of the Temple marked also the end of the Jewish theocracy, was this principle of the preeminence of God's command over any other worldly decision still active?

In order to reconcile sovereign power with religious authority, Hobbes suggests that this principle remains active only «inwardly», in the realm where the sovereign cannot reach, although «profession with the tongue», being an «external thing», will still be a gesture that might be required by the sovereign, being part of the external signs of political obedience (*id.*: 493). Moreover, as there is no other legitimate theocratic state in the world, toleration should be applied also to non-Christians in a Christian state. In order to emphasize this aspect, Hobbes uses the principle of the Golden Rule, by giving the example of a subject of a Christian commonwealth who is «inwardly in his heart of the Mahomedan religion».

What would a Christian say, asks Hobbes, about the situation where a Christian sovereign commands, using the menace of death, an inwardly «Mahomedan» subject to come to the service of a Christian church? Should such an unfortunate subject refuse, and suffer death, or rather accept the external obedience while continuing to be attached to his faith in his heart? It would not be acceptable for a Christian, Hobbes believes, to say that this individual should accept to die, as this would encourage «all private men to disobey their princes in maintenance of their religion, true or false». But neither would the other option, because the Golden Rule itself forbids a Christian to treat others as he would not like to be treated, even in matters of religion: «if he [the Christian] say, he ought to be obedient, then he alloweth to himself that which he denieth to another, contrary to the words of our Saviour, (Luke vi. 31) *Whatsoever you would that men should do unto you, that do ye unto them*; and

contrary to the law of nature, which is the indubitable everlasting law of God, *Do not to another that which thou wouldst not be should do unto thee*» (*id.*: 494).

In other words, Hobbes considers that Christians of his time do not make enough effort to place themselves in the position of a non-religious person, as they don't renounce their conviction that their religion is the «true» one. Actually, Hobbes believes, it doesn't matter if the other's religion is true or false, as long as Jesus himself requires from Christians to treat others as they would like to be treated. Moreover, putting himself in the place of a «Mahomedan», the Christian would have to accept the exercise of supposing that if he was to be born in another religion, he would not be able to say that Christianity is the true religion, so he would wish to be allowed to worship the religion he now, as a Christian, considers to be unworthy.

Unfortunately Hobbes does not go on with his argument for the illegitimacy of forcing a subject toward professing in public an imposed faith for the sake of earthly obedience. On the contrary, he argues that the subject should not worry for what he will respond to God in the afterlife for this kind of actions generated by an external obedience, because actually these actions are actually made by the prince, as their true author (*id.*: 147). Hobbes's argument about political representation made sense within his own political theory, but was this explanation easily acceptable in the multiconfessional context of his time? His example of the «Mahomedan» subject had been intended to suggest that, if the sovereign should not be so harsh on non-Christians, then there would be no acceptable reason to persecute Christians of other confessions.

However, there was one point on which the sovereign should not make any concession: the recycled argument of the preeminence of God's commandment over earthly rule, an argument still proclaimed at the time by the Roman Pope. Hobbes considers that it was the Fourth Council of Lateran, held under the pope Innocent the Third (1215), that reestablished the subordination of the earthly sovereign to the Pope by the extension of excommunication to political rulers

that refused to «purge» their kingdoms of heresies (*id.*: 607). Thus Hobbes argues in favor of maintaining the political road opened in England by Henry VIII when he proclaimed total independence from the authority of the Pope. This move had the merit of denying the legitimacy of any papal pretences for authority in the life of the English commonwealth and, at the same time, bringing the English kingdom closer to the model of the Jewish theocracy, by centralizing in a single person, directly subordinated to God, both the political and ecclesiastical life. While Hobbes's argument remains in principle open to a wider religious toleration in virtue of his use of the Golden Rule, his theory of a centralized theocratic-like state brings back the limited toleration, which allowed subjects to practice their religion in the privacy of their homes, while displaying in public only signs and gestures related to the religion officially accepted by the sovereign (*id.*: 493).

The same adversity to the perspective of the Pope's pretences for authority that animated theological debates of the early modern England had a profound impact on the use of the Golden Rule in theological discourses dealing with religious toleration. Instead of making progress on the path, already explored by Hobbes, of a fuller acknowledgement of the consequences of the Golden Rule principle applied to religious toleration, early modern theologians remained preoccupied by the confessional rivalries at the core of the theologico-political projects of the theocratic-like states of the early modernity, where kings followed the model of a God-like king, as it had been described by King James I: «The state of monarchy is the supremest thing upon earth, for kings are not only God's lieutenants upon earth and sit upon God's throne, but even by God himself they are called gods» (James VI and I, 2003: 107).

Such a subordination of the interpretation of the Golden Rule in matters of religious toleration to the ideals of a theocratic state appears in the 1661 short essay *Sions groans for Her Distressed*, addressed to the King, Parliament and People by a group of Baptist and Presbyterian theologians dissatisfied by the weak measures of the Church of England to distance itself further away

from the traditions of the Roman Catholic Church (du Roy, 2014: 49). In the first part of their argument, Thomas Monck, Joseph Wright and the other co-authors, advance a view that might create the hopes of opening the path toward confessional tolerance: «Art thou a stranger in our Island, and hast not known the things that have come to pass in these daies, while the father hath been divided against the son, and the son against the father (...) and how unpleasing this is to Jesus Christ, and how unlike his golden Rule» (Monck *et al.*, 1661: 1).

This way of presenting the religious rivalries of their time creates the impression that the theologians will follow a path of a religious reconciliation, already suggested by their analogy of the early modern English religious context with the hours following the laying in the tomb of Christ's broken body after Crucifixion. However, these expectations are not met, as the Golden Rule is instantly turned into a polemical tool:

In which Book [Revelation] (...) it is testified, that the Nations of the world (...) would drink the wine of the fornication (...) until they become drunk, and altogether incapable (...) to receive the pure waters of life, tendred to them in the plain way of the Gospel of our Lord Jesus. This with grief of heart we see too visible, for the Doctrine and Traditions of Rome have so corrupted the earth, and clouded the understandings of the sons of men, that the great and most important truths of God cannot bee received or beleaved (*id.*: 1).

In other words, with grief of heart the authors have to accept that they are going against the Golden Rule, being convinced that this is the only way corruption of the earth could be eradicated. The Golden Rule becomes instantly a moral principle to be applied only between those that have preserved their minds unaffected by the «wine of fornication». Its validity as a moral principle applicable between equal persons is not questioned, on the contrary, the authors suggest that Christ has established such an equality of human persons and opened the source of the «pure waters of life» to everybody. Nonetheless, since a great number of Nations not only refuse to be purified by such a water, but tend to corrupt

the true followers of the path toward the salvation, it becomes the responsibility of unstained Christians to preserve the purity of faith by refusing those nations the dignity of human beings until they will restore the integrity of their «minds». According to this argument, Catholic Church becomes the main responsible for the failure of Christianity to spread the word of God to all Nations, thus preventing the unification of the Nations of the world into an eternal theocracy of the Gospel sustained directly by God as the source of the waters of life.

The theologico-political ambitions of the early modern times did not leave enough space for the development of the Golden Rule arguments of religious toleration, their use being limited to an ideal applicability restrained to people of the same confession. Where wider religious toleration was envisaged, it was rather within a larger framework of political arguments that accepted a limited diversity for prudential reasons, i.e. for the wellbeing of the commonwealth. But what seems to have lacked in the particular contexts of inter-confessional struggles within the socio-political life of early modern European states was the willingness to follow the implications of the idea that the Golden Rule commanded by Christ to his followers had universal applicability.

In England, as well as in France for example, either Protestants or Catholics preferred to further restrain the principle, not only to members of the Christian faith, but merely between members of the same confession. As part of the efforts to save as many fellow Christians as possible, in the early 1680s in France, Catholics would develop the conviction that, since Huguenots refused to return as members of the Catholic Church, then at least their children should be saved. The edict of June 1681 proclaimed that Huguenot children of a minimum age of seven were free to «choose» to be taken from their parents in order to embrace Catholicism. Pierre Jurieu's *Last Efforts* (1682) saw the edict, which generated massive Huguenot emigrations to other European countries, as «repugnant to the Laws of Nature» (Marshall, 2006: 20). In 1685 the Edict of Fontainebleau revoked the Edict of Nantes of 1598, which had granted the French

Protestants a limited religious freedom of public worship in the area of one thousand French towns. The new edict, issued by Louis XIV, stated that «all concessions, of whatever nature» were «null and void», all children would have to be baptized in the Catholic faith, and children between five and sixteenth years of age were taken from any Huguenot caught practicing his own religion in his private home, while parents were to be put to death (Cohen, 2010: 50). The Golden Rule principle was dissolved into a more general confessional interest to apply to children of other confessions the same treatment that Catholics wished for their own children. Whether sincere or not, the unwanted consequences of the intention of doing for the other what one believed to be the best for oneself, raised questions about the validity of the Golden Rule principle in regulating social behavior.

2. The Critiques of the Golden Rule and the Path Chosen by the Enlightenment

John Locke, one of the first critics of the Golden Rule principle, denied its innate character as it contradicted his empiricist philosophy, which stated that human mind was a *tabula rasa* at birth, asserting that the principle will not appear as evident to all people, but will require further proof in order to reasonably be accepted (Wattles, 1996: 81). The relation between the Golden Rule principle and Locke's argument for religious toleration remains limited, as his *Letter concerning toleration* (1689) extends toleration to people of different religious orientations who did not threaten social order, but not to Catholics or atheists (Murphy, 2001: 226). This was an influence of the early modern political model, which saw the central tenets of religion as essential to the functioning of a theocratic-like state, and atheism as incompatible with a balanced political life.

If Locke's critique was rather related to the compatibility between the Golden Rule and empiricism, G.W. Leibniz's evaluation comes closer to the unwanted social realities of the early modern times: «One would wish for

too much, if one were the master», he asserts; «do we therefore owe too much to others?» He emphasizes that «the veritable sense of the rule is that by putting oneself in the place of the other, one gains the true point of view for judging equitably.» However, since this act of putting ourselves in the place of another does not guarantee that we won't want more than it would be equitable, there is a need for proclaiming a «just will» or a moral standard in order to keep the Golden Rule functional and avoid unwanted consequences that would clearly contradict some of the laws of the society (Wattles, 1996: 81-82).

A further analysis of the Golden Rule principle is proposed by Samuel Clarke, who acknowledges the easy distortion of its applicability by the inclination to corruption of the human beings: «Were not men strangely (...) corrupted (...), it would be impossible, that universal equity should not be practised by all mankind» (83). Therefore it will be very difficult for the Golden Rule to be taken simply as a principle of reciprocity. In applying the Golden Rule, one should seek for the «necessary and eternal different relations [that direct] the will of God (...) to choose only what is agreeable to justice, equity, goodness, and truth, in order to the welfare of the whole universe» (*id.*: 82). What represented the weak point of the Golden Rule in the view of the two previous critics (the fact that the Golden Rule requires an external standard of justice and equity in order to safely be put into practice), becomes the solution in Samuel Clark's interpretation: when putting himself in the place of another, one should aspire to look away from his temptations and limitations and seek for a godly-inspired action. In order to achieve this, Clarke combined the early modern ideal that reason itself is God's word with the Christian ideal of unconditional love in order to propose a revised version of the Golden Rule, according to which our duty is «that in particular we so deal with every man, as in like circumstances we could reasonably expect he should deal with us; and that in general we endeavour, by an universal benevolence, to promote the welfare and happiness of all men. The former branch of this rule, is equity; the latter, is love» (*id.*: 82).

With both reason and love as two interrelated dimensions of the Golden Rule, Clarke hopes to avoid the unwanted social consequences that determined the critiques in the first place.

In the *Groundwork of the Metaphysics of Morals* (1785), while discussing the respect for persons, Immanuel Kant introduced a very short critique of the Golden Rule. Kant included this critique in a footnote, and quoted only the beginning of the Rule in Latin, in order to avoid any accusation from religious and political authorities (*id.*: 85):

Let it not be thought that the trivial *Quod tibi non vis fieri*, etc. [what you do not will to be done to you] can here serve as a standard or principle. For it is merely derived from our principle, although with several limitations. It cannot be a universal law, for it contains the ground neither of duties to oneself nor of duties of love toward others (for many a man would gladly consent that others should not benefit him, if only he might be excused from benefiting them). Nor, finally, does it contain the ground of strict duties toward others, for the criminal would on this ground be able to dispute with the judges who punish him; and so on (*ibid.*).

As the critiques before him, Kant observes that the Golden Rule cannot stand as a universal principle of morality, but it is rather derived from such a principle.

Jeffrey Watles considers that Kant's categorical imperative differs from the Golden Rule in three major points:

First, the categorical imperative focuses on principles of the will rather than on actions we want to have done to us or on how we want to be treated. Next, it focuses explicitly on the logical generality of our decisions, on maxims or rules for action. Third, it focuses on a rational criterion for judging those rules. Not what you want, but what you rationally judge to be an appropriate universal law is the standard of duty (*id.*: 84).

These major differences appear because the Kantian moral subject uses three formulations of the supreme moral principle: a principle of universality, where the moral subject acts only according to a maxim that rationally can be universally willed and used by all moral subjects; a principle of humanity, which requires that

humanity, either in one's own, or in another's person, be treated with respect, that is always as an end, and never as a means; a principle of a supreme legislator, where the moral agent must imagine himself as part of a community of supreme moral beings that legislate universal laws for all moral beings (*id.*: 84).

If Samuel Clarke had emphasized the aspect of love in producing a revised version of the Golden Rule, it can be noticed that in Kant's formulations of the categorical imperative there is no reference to emotions. This is because Kant wanted to clearly distinguish between inclinations and duty. Although valuable, inclinations like love, compassion, sympathy cannot serve as a basis for moral action, as they vary from one person to another (Obler, 2002: 267). This kind of inclinations have been placed by nature in every human being, and can serve as a «provisional» substitute of morality, «until reason has achieved the necessary strength» (Wood, 1999: 270). In addition, compassion may determine a person to become too sentimental, and act in virtue of self-indulgency of her feelings rather than toward what reason shows as moral ends (*id.*: 270).

As it can be seen, the Golden Rule, since its coming to prominence in the theological and philosophical thought of the early modernity, has triggered different critiques that tried to give palpable solutions to its limitations. Jeffrey Wattles considers that the thinkers that dealt with the applicability of the Golden Rule to moral situations had three options: the earliest option was to retain the Golden Rule as a supreme principle of morality; the second option was to reformulate the rule in order to avoid unwanted consequences of too-subjective interpretations; the third was to discard the rule, depriving it from serious ethical value. In following Kant, Wattles asserts, the influential philosophers of the Enlightenment operated an essential change in ethical enquiry, a change which will be included in the new Enlightenment paradigm: «Just as theocrats had tolerated unbelievers in the state, so long as they managed to live in conformity to common moral standards, so secularists would tolerate believers, so long as they managed the same» (Wattles, 1996: 87).

3. The Golden Rule, Religious Tolerance, and the Spirit of the Times

Besides its limitations, formulated by the philosophers of the early Enlightenment, the weak aspect of the Golden Rule consisted in the fact that it had been incorporated, and was practically dissolved, in the dominant confessional interests that animated the competing communities or states of the pre-Enlightenment Europe. The desire to save the children of the members of a dissenting confession from corruption, by facilitating for them the same education as for one's own children, shows to what extent a Golden Rule blinded by confessional interests may be used against itself. The religious wars followed the pattern of confessional ideals, that were even more strengthened by the theocratic ideal of politics, which saw religious disunity as a «nightmare justifying persecution» (Vroom, 2006: 340). This shows the serious danger of linking the Golden Rule to the spirit of the times.

In an effort to safeguard both the Golden Rule and the idea of religious tolerance from the spirit of the times, more exactly from the influence of the political and social ideals of the nineteenth century Denmark, Soren Kierkegaard develops his thought on religious tolerance in a way that today may be interpreted as rather pointing toward religious intolerance. However, his developments represent an early example of the willingness to reinterpret the traditional vocation of religions for proselytism exclusively at the level of the individual engaged in a personal relation with the source of revelation, excluding any social or political ambition.

The rising nationalism transparent in the work of N. F. S. Grundtvig and his followers determined Kierkegaard to highly criticize the exhortations of the Grundtvigians for a spiritual awakening against the influence of foreign powers, exhortations that went as far as sustaining that embracing Danishness would constitute a preliminary condition for becoming a good Christian (Holm, 2009: 126). In an article published in 1847, Kierkegaard considers the Grundtvigians' discourses about

nationalism in connection with religion to be a «non-sense» and a «retrogression to paganism», since «Christianity specifically wanted to do away with paganism's deification of nationalities!» (*id.*: 126). In Kierkegaard's eyes, this nationalism pushed Grundtvigians to think that they were the only true Christians, a conception with consequences on the idea of religious tolerance. In an journal entry of 1848, Kierkegaard writes: «Their talk about tolerance is rubbish. Christianity has never been tolerant in such a way that it has let others be pagans or be lost. No, it has been so intolerant that the apostle would rather lose his life in order to proclaim Christianity. Intolerance, to be sure, is wanting to dominate others, but we forget that it certainly is not intolerance to be willing to suffer in order to help others» (*id.*: 127).

As Anders Holm explains, Kierkegaard's main concern in this text is to clearly distinguish between what is essential for Christian life and what is characteristic to the political dimension: «There is no connection between political determinations of freedom of faith and the individual's faith, and therefore the struggle for tolerance distracts from what is actually the higher Christian goal: suffering to help others instead of merely wishing for freedom in itself, like the Grundtvigians do, according to [Kierkegaard]» (*ibid.*).

Kierkegaard's main struggle with the concept of tolerance of his time consisted in the fact that, in his view, Grundtvigians used the term «tolerance» as another word for indifference (Cain, 1997: 58). Although reminiscent of the earlier convictions that peoples of other faiths or confessions should not be left to damnation, Kierkegaard's thought evolves in a totally different direction, especially by refusing to involve political projects in the higher spiritual missionary vocation of religion.

By refusing the accomplishment of the religious vocation by political means, Kierkegaard intends to eliminate the possibility for religion to become intolerant. With such a possibility erased, Christians would finally enjoy the religious freedom which allowed them to go as far as to «suffer in order to help others», but without being intolerant. A new dimension of martyrdom opens

in this case, one in which the martyr will never sacrifice others in his project of pursuing the missionary vocation. By trying to take away the intolerant consequences of a religious perspective developed over centuries on the basis of the positive form of the Golden Rule (*Do unto others as you would have them do unto you*), Kierkegaard proposes a new understanding of the religious mission, this time at the level of the individual engagement with the religious vocation of spreading the revealed message to any person willing to listen. This new perspective produced by Kierkegaard closely follows the demands for religious freedom, while challenging the negative implications of the individualism brought about by the Enlightenment project, as it can be seen in his critique of the nationalist understanding of religious tolerance as indifference toward those who would only accept a part of the revealed message.

The twentieth and twenty-first century developments of globalization and multiculturalism challenged these negative implications of tolerance-as-indifference, as the phenomenon of the melting boundaries between states, communities and identities brings back the question of the missionary vocation, not only in religious terms, but as a responsibility to cultivate, make available and ensure the preservation of one's own heritage.

The merit of the minimal secular framework that emerged during the Enlightenment in order to prevent the advent of new religious wars consisted in the fact that it made possible the development of tolerant societies. However, the path taken by multiculturalism, toward increased public displays of elements considered previously as pertaining to the private sphere, challenges the limits of the Enlightenment paradigm itself and raises questions about the applicability of western concepts to an ever-more complex reality. The stakes of transgressing the boundaries of the western concepts and of the Enlightenment paradigm itself are high: avoiding a «clash of civilizations» (Huntington, 1996).

Such an example of the limits of western concepts in the conversational engagement between cultures can be observed in the western intellectual reaction to Salman Rushdie's embrace of Islam in late 1990 and his

apology to his fellow co-religionists for the problems generated within Muslim communities by the publication of his 1988 book *The Satanic Verses*. As Rushdie's apology came also with financial compensations from the book's royalties for those that had suffered injuries during protests, his attitude brought some comfort to the Muslim community in Britain (Davie, 2015: viii). However, as Grace Davie observes, «the gesture provoked an equally potent reaction from the opposing camp. The rage of the secular liberals at this point could hardly be contained, revealing an alarming illogicality at the heart of their campaign. Muslims should be tolerant of offensive books, but liberals could not tolerate the writer who became a Muslim. Tolerance, it is clear, was a social construct, to be applied in some cases, but not in others» (viii-ix).

The example invites to a deeper exploration of the limits of the western concepts and to a more willingness to find ways in which these limits could positively be challenged. If the minimal secular framework had many advantages, as it prevented other religious wars, and promoted more open societies, the wars of the twentieth century were not religious wars, neither are those of the twenty-first century, although religion plays a central role in conflicts that involve competing identities. Moreover, in a post-Enlightenment society, the minimalist secular framework may have unwanted consequences, against the very same ideas that the Enlightenment was prone to cultivate, as it can be seen in the reaction of western intellectuals to Rushdie's intention to reach the Muslim community worldwide and attempt reparations of the breach of trust for his co-religionists that suffered injuries.

As David Ford observes, the history of Jews, Christians and Muslims has been marked by a «Godcentered motivation not only to engage with each other but also to serve the flourishing before God of the whole world», their religions having inspired projects aspiring to universal applicability, like civilizing missions, conquests and empires, with negative historical consequences that today appear like «painful lessons» (Ford, 2011: 147). These lessons have determined during the Enlighten-

ment the emerging of the minimal secular framework that made religion a private affair. Today, these lessons, together with the new lessons of the contemporary clashes of identities, invites to what David Ford calls a «civil wisdom» of having «pluralist societies in which there is neither religious nor secular coercion» (*id.*: 147).

4. From Clashes of Identities to the Challenges of a Global Ethic Project

In his programmatic book *Global Responsibility* (1990), published at a time when «the word *globalization* was even not known» (Küng, 2005: March 31), Hans Küng launches the «Global Ethic project» and serves in 1993 as the principal drafter of the *Declaration of the World Parliament of Religions* in Chicago, emphasizing the centrality of the Golden Rule as a principle extant in virtually all religions in the world. As he asserts in a 2005 discourse, the Global Ethic Project was «just the opposite of what Samuel Huntington published about the clash of civilizations» (Küng, 2005: March 31). The main reason for opting for a more optimistic view of the future of interreligious relations at the global scale was for Küng the idea that the religions are «not blocks, with one beside the other», but that there always have been a lively and complex process, which included «interdependencies», «influences» and «convergences» (Küng, 2005: March 31).

Indeed, in the midst of such a process, and especially in places where identities are proclaimed and implemented in an all-too ideological manner, combining political and kinship ambitions, religion and particular historical negative experiences of past encounters between civilizations, violence may break loose. Nevertheless, the serious efforts conducted by the world religions in the previous and present centuries to engage in positive conversations intended to contribute to the facilitation of peace processes or prevent religiously-motivated conflicts, indicate that they have become aware of their interdependency, as their members inhabit in many cases the same regions and interact on a daily basis in their most basic relations.

Acknowledging the existence of a common moral principle of the Golden Rule, encouraging dialogue, conversation between religions, and exchange of ethical views and experiences, may prove only as the first step toward further exploring of what religions find «convergent» not only in their ethics, but also in their doctrines, rituals, prayers, and the personal relation with the Source of all creation, as to engage more freely, without prejudices, in joint projects of sharing their heritages. The Abrahamic religions produced a series of documents meant to encourage not only relations between religious leaders, but also with the declared goal of promoting trust at the most basic level, between members of communities occupying and sometimes having troubles in sharing the same vital space.

Since the 1965 *Nostra Aetate Declaration on the Relation of the Church with Non-Christian Religions* of the Second Vatican Council, a number of official statements of Judaism, Islam and Christianity, endorsed by an important number of scholars, theologians and religious leaders of the three monotheisms have paved the way toward a more trustworthy engagement on so many topics that await solutions or development. The most visible of these statements or events, *Declaration of the World Parliament of Religions* (1993), *Reconciliation Walks* (1996-1999), *A Universal Declaration of Human Responsibilities* (1997), *Dabru Emet* (2000), *Amman Interfaith Message* (2005), *A Common Word* (2007), *Muscat manifesto* (2009), *Charter for Compassion* (2009), *Declaration of International Golden Rule Day on April 5th* (2007 and 2010), *Declaration of World Harmony Week by the United Nations* (2010), *Christian Witness in a Multireligious World: Recommendations for Conduct* (2011), *Vienna Declaration: Putting Global Ethical Standards into Practice in a Dangerous and Divided World* (2014), and the reactions they have generated, mark a particular revival of discourses exploring the possibilities of the Golden Rule to be used as a common ground principle for deeper pluralistic engagements.

The «return» of this «forgotten moral maxim», as Olivier du Roy puts it (*Le Retour d'une maxime oubliée*), as it becomes visible not only in interfaith relations, but also in a number of contemporary ethical perspectives like the

ethics of care, the interest given to empathy in interpersonal relations, or the ethics of responsibility (Du Roy, 2014: 167-174) show the great potential and the positive engagement of religions with regard to issues affecting or preoccupying all human individuals across their particular identities and allegiances. It is remarkable that the above mentioned statements inviting to interfaith conversations assert the validity of the Golden Rule beyond any political project of implementation by force. Instead, the authors of the statements and of the subsequent exegesis have talked about the desirability of future joint efforts of world religions to promote what I would like to call a *global project for education toward a sustainable religious literacy*.

This kind of «return» of the Golden Rule at the centre of interfaith relations marks in fact a return to the exploration of this maxim's original meanings, as intended by their authors and founders of great religions, inviting thus to a wider and deeper interest in understanding the fundamental teachings of each religion in renewed contexts of shared relations of building trust and peaceful openness. This represents an important opportunity for both religious leaders and believers to become fully aware of the new challenges ahead in following the religious vocation of spreading the good news brought about by a particular religion. As never before, with the ever-increasing means of communication at global scale, spreading the word is not anymore reserved to men in power, or linked to political power and cultural domination. In contemporary world, spreading the good news becomes the vocation of each believer, but not without the responsibilities that flow from such a high mission. Making their believers forget the old violent tools of religious mission represents a chief preoccupation of religious leaders engaged in interfaith dialogue.

In a joint effort to widely make known their disapproval of the propagation of religious ideals accomplished with the price of sacrificing the innocent, the interfaith statements propose to each believer the acceptance of *humility*, as a key attitude in allowing a patient and deeply respectful exchange of religious convictions at interpersonal level and in dealing with past or present wounds determined by theocratic ambitions (Hanson, 2007: 138).

As the authors are aware of their use of western concepts to propagate a message prepared to be embraced by members of very diverse cultures, terms like tolerance and respect are cautiously employed, in order to show their limitations in the current western use, using at the same time terms and phrases like «fidelity», «fellowship», «humility» (Hanson, 2012: 138), «wisdom», «full acceptance», «goodwill» (*The Amman Message*, 2008: vii), «reverence for the other», «honoring each-other» (Hailu, 2011), «respecting the faithfulness and the otherness» (European Lutheran Commission on the Church and the Jewish People, 2003), «forgiveness» (Nayed, 2009), «reconciliation» (A.V., 2011). All these terms are meant to refresh the meanings of tolerance and respect, proposing new insights in the mystery of human relationships and their access to the sacred. The limitations of the present terms developed within the Enlightenment paradigm are not seen as discouraging in the discourses emanating from the Abrahamic religions. Optimistic views are promoted, being based on the common religious conviction that communication and reciprocal understanding and acceptance are indeed possible in virtue of the depiction of humanity as a large family (Hailu, 2011), centered around the belief in the One Creator, the God of Abraham.

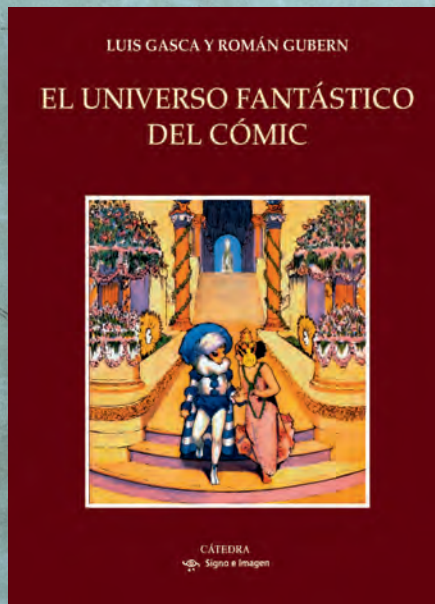
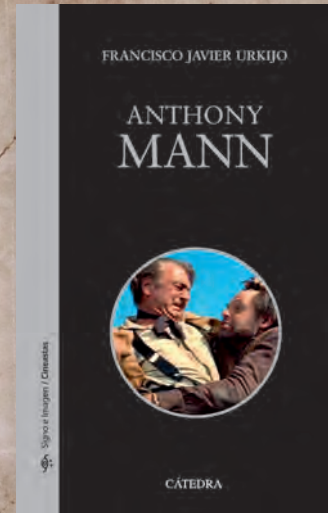
References

- A.V. (2009), *The Amman Message*, Amman: Royal Aal al-Bayt Institute for Islamic Thought.
- A.V. (2011), *Christian Witness in a Multi-religious World: Recommendations for Conduct*, World Council of Churches/Pontifical Council for Interreligious Dialogue/World Evangelical Alliance [https://www.oikoumene.org/en/resources/documents/wcc-programmes/interreligious-dialogue-and-cooperation/christian-identity-in-pluralistic-societies/christian-witness-in-a-multi-religious-world] (last visited 25 July 2015).
- CAIN, David (1997), «An Elephant, an Ocean, and the Freedom of Faith», Mehdi Amin Razavi & David Ambuel (ed.), *Philosophy, Religion, and the Question of Intolerance*, Albany: State University of New York, pp. 57-68.
- COHEN, Yehuda (2010), *The Germans: Absent Nationality and the Holocaust*, Eastbourne: Sussex Academic Press.
- DAVIE, Grace (2015), «Foreword», Adam Dinham & Matthew Francis (ed.), *Religious Literacy in Policy and Practice*, Bristol: Policy Press, pp. vii-xi.
- DU ROY, Olivier (2014), «L'explosion de la Règle d'Or au XVIIIe siècle anglais», *Revue d'éthique et de théologie morale*, pp. 35-56.
- (2009), *La Règle d'Or: le Retour d'une Maxime oubliée*, Paris: Cerf.
- EUROPEAN LUTHERAN COMMISSION ON THE CHURCH AND THE JEWISH PEOPLE (2003), *A Response to Dabru Emet* [http://www.ccjr.us/dialogika-resources/documents-and-statements/protestant-churches/eur/711-lekkj-03may12] (last visited: August, 4th 2015).
- FORD, David (2011), *The Future of Christian Theology*, Oxford: Wiley-Blackwell.
- GENSLER, Harry J. (2013), *Ethics and the Golden Rule*, New York / London: Routledge.
- GIBBON, Charles (1604), *The Order of Equalitie Contrived and Divulged as a Generall Directorie for Common Sessments*, Cambridge.
- HAILU, Mussie (2011), «Vital Golden Rule Messages from Ambassador Mussie Hailu», *Arizona Interfaith Movement* [http://www.azifm.org/interfaith-news/vital-golden-rule-messages-from-ambassador-mussie-hailu] (last visited: July 5th, 2015).
- HANSON, Mark S. (2012), «Letter of October 12, 2007», *A Common Word Between Us and You*, MABDA, *English Monograph Series*, 20, pp. 137-138.
- HOLM, Anders (2009), «Nicolai Frederik Severin Grundtvig: the Matchless Giant», Jon Bartley Stewart (ed.), *Kierkegaard and His Danish Contemporaries. Thome II: Theology*, Burlington: Ashgate, pp. 95-152.
- HOBBS, Thomas (1839) [1651], *Leviathan, or the Matter, Form, and Power of a Commonwealth, Ecclesiastical and Civil*, London: John Bohn.
- HUNTINGTON, Samuel P. (1996), *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, New York: Penguin.
- JAMES VI and I (2003), «A Speech to the Lords and Commons of the Parliament at White-Hall», David Wooton (ed.), *Divine Right and Democracy. An Antho-*

- logy of Political Writing in Stuart England, Indianapolis, Hackett Publishing Company, pp. 107-109.
- KÜNG, Hans (2005), *The World's Religions: Common Ethical Values*, a talk delivered on March 31st, 2005, at the opening of the Exhibit on the World's Religions at Santa Clara University [http://www.scu.edu/ethics/practicing/focusareas/global_ethics/laughlin-lectures/kung-world-religions.html] (last visited: June 20, 2015).
- MARSHALL, John (2006), *John Locke, Toleration and Early Enlightenment Culture*, Cambridge: Cambridge University Press.
- MONCK, Tho., WRIGHT, Joseph, STANLEY, Fran. & c. (1661), *Sions Groans for Her Distressed, Humbly Offered to the Kings Majesty, Parliament and People, and Left unto their Serious View*, London.
- MURPHY, Andrew R. (2001), *Conscience and Community: Revisiting Toleration and Religious Dissent in Early Modern England and America*, University Park: Pennsylvania State University Press.
- NAYED, Aref Ali (2009), *Growing Ecologies of Peace, Compassion and Blessing: A Muslim Response to «A Muscat Manifesto»*, Cambridge: University of Cambridge [<http://www.interfaith.cam.ac.uk/resources/journalarticlesandbookchapters/growingecologiesofpeace>] (last visited: July 29th, 2015).
- OBLER, Jeffrey (2002), «Moral Duty and the Welfare State», Carl Wellman (ed.), *Rights and Duties. Vol. 5: Welfare Rights and Duties of Charity*, New York: Routledge, pp. 265-287.
- VROOM, Hendrik M. (2006), «The Critique of the Critique of the Enlightenment», Lieven Boeve *et al.* (ed.), *Faith in the Enlightenment? The Critique of the Enlightenment Revisited*, Amsterdam: Ed. Rodopi, pp. 340-358.
- WATILES, Jeffrey (1996), *The Golden Rule*, Oxford/New York: Oxford University Press.
- WOOD, Allen W. (1999), *Kant's Ethical Thought*, Cambridge: Cambridge University Press.



CALEIDOSCOPIO
KALÉIDOSCOPE
KALEIDOSCOPE
CALEIDOSCOPIO



signo e imagen

cineastas

www.catedra.com

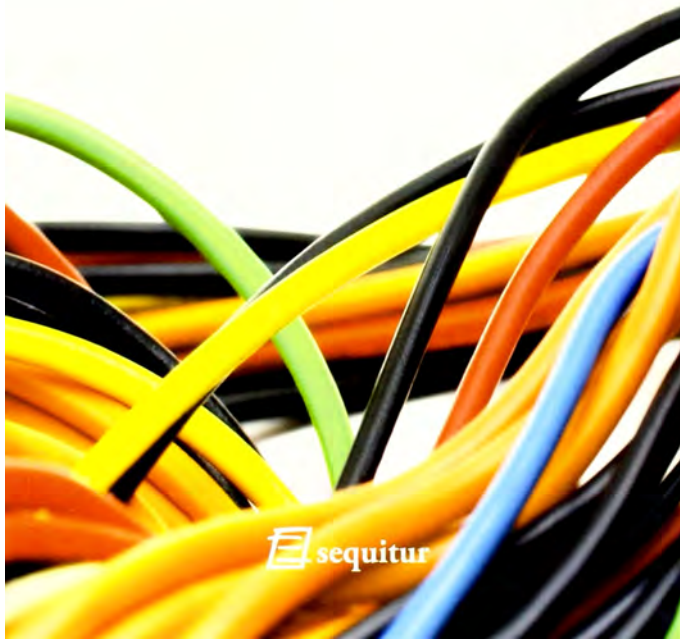
@Catedra_Ed



Jorge Lozano (ed.)

Secretos en red

Intervenciones semióticas en el tiempo presente



Secretos en red. Intervenciones semióticas en el tiempo presente, Jorge Lozano (ed.), Madrid, Sequitur, 2014, 198 pp.

El fenómeno WikiLeaks, amén de sus numerosas implicaciones políticas, nos ha permitido reflexionar sobre muchos de los problemas del tiempo presente que revisten un gran interés tanto para las ciencias sociales en general, como para una teoría semiótica, en particular. Algunas de estas cuestiones, como las vinculadas a la sociedad de control, la vigilancia, el panóptico, la

configuración del espacio público y privado y el papel que los medios desempeñan en la misma, la crisis de los medios tradicionales con la irrupción de internet en la vida cotidiana, etc., ya venían estudiándose desde hace tiempo y han encontrado con WikiLeaks nuevas perspectivas de análisis. Otras, como las relacionadas con el par de conceptos «secreto» y «transparencia», o con la problemática general del archivo y el documento, han demostrado la urgente necesidad de una redefinición que dé cuenta de las estrategias de las que se sirven y de los procesos que generan, al tiempo que intente explicar sus diversas modalidades de sentido en el seno de nuestra cultura.

La publicación de *Secretos en red. Intervenciones semióticas en el tiempo presente* contribuye a profundizar sobre estos temas, proponiendo un estimulante ejercicio de lectura en el que encontramos una buena muestra del trabajo que el GESC, el Grupo de Estudios de Semiótica de la Cultura que coordina por Jorge Lozano (también editor del volumen), ha desarrollado en torno a WikiLeaks¹, junto a inestimables aportaciones de autores como Umberto Eco, Paolo Fabbri, Alberto Abruzzese, Maurizio Bettini, Denis Bertrand, Jacques Fontanille o Joshua Meyrowitz, que fueron expresamente preparadas para la investigación y cuya publicación original tuvo lugar en dos números monográficos de *Revista de Occidente* que Jorge Lozano coordinó en torno al secreto y la transparencia, respectivamente.

El estallido del Cablegate propició un encendido debate mediático, que muchos tildaron de escandaloso, y que permitía agrupar y consolidar una serie de preguntas relacionadas con la sociedad de redes. Sin embargo, tal y como indica Alberto Abruzzese, el éxito de la plataforma WikiLeaks tuvo mucho más que ver con el relato seductor que se originó y que transformó las filtraciones en «uno de tantos fenómenos de espectacularización de acontecimientos mediáticos en cualquier caso escasamente cooperativos». Lo que llama la atención, por tanto, es la consolidación de un poder mediá-

¹ En el marco del Proyecto I+D «El fenómeno WikiLeaks en España: un análisis semiótico y mediológico» (CSO2011-23315).

tico tradicional, que se sirve de los avances y hazañas surgidos al calor de un ideario *hacker* para continuar contando historias que sean atractivas para la ingente audiencia colectiva. En efecto, el enorme archivo que WikiLeaks entregó a los periódicos fue gestionado por estos atendiendo principalmente a sus propios criterios de noticiabilidad y a sus intereses editoriales. Todo ello definido como una operación de desvelamiento sin precedentes en la que la transparencia llegó a ser el valor por excelencia, y Julian Assange, su máximo exponente.

Jorge Lozano abre el volumen llamando precisamente la atención sobre el elevado número de documentos con el que WikiLeaks proveyó a los periódicos, y cuestionando este archivo de 250.000 cables, de datos en bruto, sin marcas de género, sin apenas textualidad, sobre su capacidad para generar enunciados. Tomando en consideración los trabajos de Benveniste en torno a la enunciación o de Foucault sobre el archivo, Jorge Lozano aborda el proceso de traducción de los cables a noticias, y nos sugiere que para producir un efecto de transparencia, hay algunas «opacidades» que deben intervenir, siempre. En definitiva, «a más transparencia, más opacidad», sanción que de manera más o menos explícita encontramos a lo largo de todas las páginas del volumen. No en vano, de la mano de Recanati, se nos recuerda que «el signo es como un espejo que deja ver otra cosa además de él, pero tanto el espejo como el vidrio tienen la propiedad de opacarse».

En esta línea de reflexión semiótica, para Jacques Fontanille la transparencia no es un dato, sino una interacción entre un objeto y un obstáculo que debe ser vencido, pero que no podrá ser nunca eliminado. Sin este obstáculo, por lo tanto, la transparencia no es posible. La transparencia se nos presenta así como una operación semiótica cuyo sentido cultural puede detectarse analizando dónde y cómo se articula: es una interacción, dirá Fontanille; una estrategia orientada, por ejemplo, a defender una sospecha.

Sobre la dimensión semiótica de la sospecha en nuestra cultura versa el artículo de Rayco González (GESC), que presta atención a las relaciones que, desde siempre, esta ha mantenido con el poder. En lo relativo

a WikiLeaks, se destaca cómo su actuación surge de una sospecha en la que los medios desconfían del poder, mientras que los ciudadanos desconfían del poder y de los medios. Sin embargo, en la construcción discursiva de esta sospecha, todo desvelamiento, todo intento de ser transparente, hace sospechar que aún quedarían secretos por desvelar.

La exigencia de transparencia por parte de las instituciones y del poder público, no obstante, siempre ha sido determinante en la propia dinámica de la profesión periodística. A este respecto, Pablo Francescutti (GESC) nos recuerda cómo desde el surgimiento de la prensa liberal de masas, esta se ha movido por la máxima de que nada permanece secreto, haciendo al ciudadano partícipe de las maniobras del estado. WikiLeaks, sin embargo, aparece como el nuevo vigilante en una situación generalizada de pérdida de confianza en los medios tradicionales. Medios a los que sin duda tuvo que acceder, paradójicamente, para hacerse lo suficientemente visible.

Este problema de la visibilidad en nuestra cultura es abordado por Joshua Meyrowitz, que señala cómo la sociedad actual ha experimentado un cambio de paradigma desde la miopía hasta la hipermetropía (entendida como la ampliación de nuestro campo visual), que ha producido una nueva erosión entre lo público y lo privado promovida por las tecnologías de la vigilancia y de la comunicación en general. En consonancia, las percepciones de nuestro propio yo han variado, lo que ha dado lugar a nuevos reagrupamientos sociales, rupturas, etc. Sobre el problema de los regímenes de visibilidad en WikiLeaks reflexiona Maria Albergamo (GESC), por un lado, analizando su logo (constituido, dirá, por «figuras del tiempo»), y por otro, observando la manera en que medios como *The Guardian* trabajaron para representar (info)gráficamente los cables en bruto, de manera que se hiciesen transparentes al tiempo que estéticamente atractivos.

Por otro lado, para Umberto Eco, lo importante de WikiLeaks no estriba tanto en el propio contenido de los documentos como en su forma. Para el semiólogo italiano, WikiLeaks ha inaugurado una nueva etapa

histórica en lo relativo a las relaciones entre el poder y los medios en la era digital. Frente al desvelamiento masivo de secretos de estado, no obstante, Eco se muestra reservado y remarca que el escándalo que las revelaciones supusieron no fue sino aparente, ya que no se desveló nada que, de alguna forma, no se supiese de antemano. En esta línea, Marcello Serra (GESC) incidirá sobre lo que WikiLeaks puede decirnos sobre las formas de la información. Retomando el famoso *dictum* «el medio es el mensaje», Serra dirige su mirada sobre el médium para analizar la manera en que las filtraciones de WikiLeaks pusieron en crisis el funcionamiento de estructuras precedentes en ámbitos diversos como el del periodismo o la propia diplomacia.

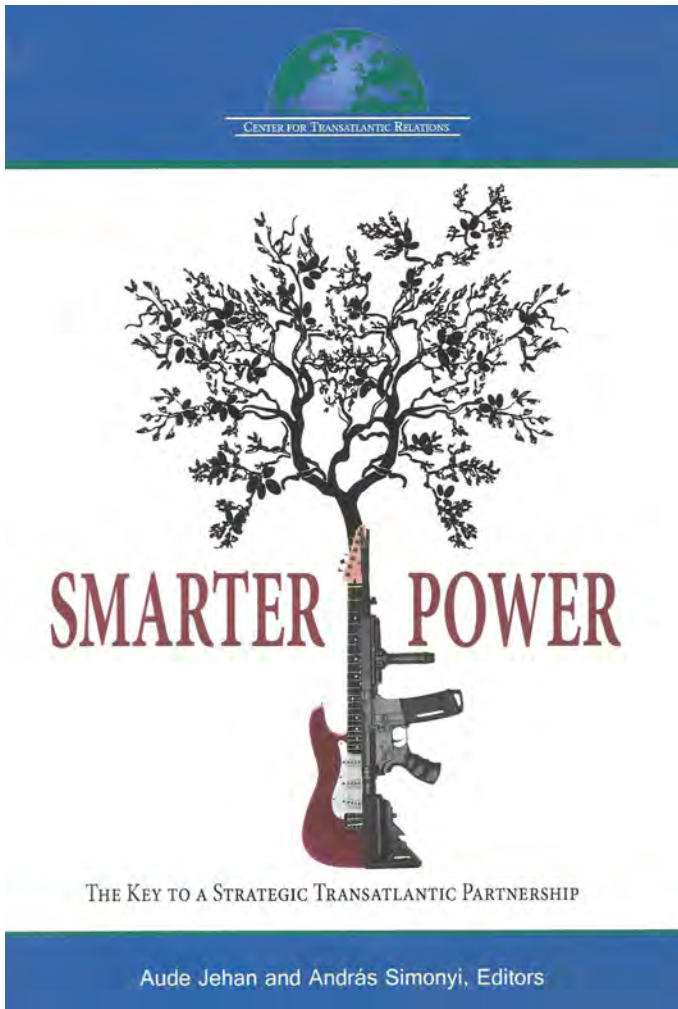
A lo largo de todo el volumen, el secreto se nos presenta como un elemento clave de la comunicación estratégica, cuya dimensión semiótica se hace esencial para entender su funcionamiento. En este sentido, Denis Bertrand sugiere que existen diferentes regímenes con los que el secreto actúa, que el secreto tiene gradaciones y que, en cualquier caso, el secreto aparece como una fuerza motriz en el nivel profundo de cual-

quier narración. Por otro lado, atendiendo a su carácter paradójico, Paolo Fabbri, en la entrevista realizada por Marcello Serra que se incluye, va a destacar el juego de ocultación practicado por los activistas de la transparencia, desde Anonymous (con sus máscaras) hasta el propio WikiLeaks (la figura del criptógrafo), cuyo *modus operandi* responde al de una auténtica sociedad secreta.

El libro concluye con una muy interesante aportación de la artista afincada en México Magali Arriola, en cuyas páginas convoca a diversas personalidades de la historia del arte que, de una manera u otra, tuvieron una participación en escenarios políticos precisos y cuyos «secretos» han ido desvelándose con el tiempo, produciendo una reconfiguración de sus roles, de su importancia para la historia, y de nuestra propia percepción del artista.

En resumen, *Secretos en red. Intervenciones semióticas en el tiempo presente* nos ofrece un muy estimulante recorrido por muchos de los problemas a los que se enfrentan las ciencias de la comunicación hoy en día.

Óscar Gómez Pascual
UCM



***Smarter Power. The Key to a Strategic Transatlantic Partnership*, Aude Jehan & András Simonyi (ed.), Washington DC, Center for Transatlantic Relations, Johns Hopkins University, 2015, 160 pp.**

The Iran hostage crisis that took place between 1979 and 1981 in the wake of the assault on the United States embassy in Tehran by supporters of Ayatollah Khomeini's revolution gave way to a substantive change in the public consideration of the management of international policies. This conflict was not only decisive in the decline of Jimmy Carter's presidency –he would not be reelected in the 1980 elections– but was also used as the excuse for

establishing a new doctrine reinforced by a newly rearmed Republican party that claimed that American influence should be sustained through coercive power based on a progressive increase of the military budget. According to this discourse, «Hard Power» was presented as the replacement for «Soft Power» (the term would be coined by Joseph Nye in 1990), considered as futile and useless.

Nevertheless, a certain number of events has brought to light the various problems caused by neoconservative dogma in the last three decades. Economic recessions, cracks in the social model, the 9/11 attacks or instability in the Middle East are just a few of the consequences that cast doubt on the supremacy of an intimidating foreign policy. On the other hand, assuming that the strategy of persuasion or seduction (diplomacy or educational exchange, i.e., «Soft Power») might prove to be rather lightweight in some cases, one must conclude that a combination of both is necessary. At this point, «Smart Power» arises to «recognize the diverse ways in which Hard and Soft Power can be combined (...) Smart Power might entail long-term attraction alongside short-term use of coercion when necessary».

Aude Jehan proposes such a redefinition of this concept in *Smarter Power. The Key to a Strategic Transatlantic Partnership*, a volume she has coordinated with András Simonyi within a research project at the Center for Transatlantic Relations at SAIS, Johns Hopkins University. The lack of interest that this notion has aroused in academic studies is highlighted at the beginning of the book, a remarkable fact considering its growing importance in the political arena. Indeed, Jehan reminds us of a good example involving the former Secretary of State Hillary Clinton, who «invoked Smart Power as the idea that an effective foreign policy must place principal reliance on a tailored synthesis of Hard and Soft Power adapted to specific circumstances» (p. 4). Therefore, the aim of the book is to draw up an overall analysis of «Smart Power» in order to focus on the social benefits when power does not exclusively rely upon military and speculative impulse, as Jehan explains: «Making power renewable entails several steps (...) the first step is undoubtedly the rebuilding of economic strength to make new investments, and ensuring the support and competence of our own population» (p. 11).

Jehan's contribution opens the first of the three-part structure of the volume. This initial block is devoted to questioning the traditional distinction between Hard and Soft Power, as it is clearly laid out by András Simonyi and Judit Trunkos when they write that «[t]here are tools of power that are hard in appearance and soft in their impact» (p. 17) and vice versa. The use of Western popular culture in the Cold War shows the difficulties when establishing a dichotomy since elements such as rock music, Hollywood, fashion and literature turned out to be crucial in the ideological warfare against the East (as has been deeply described by Frances Stonor Saunders, amongst others). Power requires, therefore, different tools, as Stacia George confirms by arguing that Hard and Soft Power «are desirable and useful, depending on whom one is trying to influence and what would influence them» (p. 31). As for her, George is concerned about the effectiveness of combining both categories because «[p]ossessing the tools of power is not the same as successfully wielding power» (p. 33). One main endeavor of the United States lies in working on a better and more coordinated bureaucracy that might result «in a U.S. Government that effectively wields both its Hard and Soft Power assets such that each is successful on its own, and when combined, exponentially more powerful» (p. 49).

Whereas this first part discusses the prominent position of America in the international scene, the second one is oriented towards the axis United States–European Union and provides us with insights from senior executives on both sides of the Atlantic. Esther Brimmer, who was Assistant Secretary for International Organization Affairs at the time of writing, reflects on the change of direction of the Obama administration from the George W. Bush period to an efficient multilateral diplomacy by revitalizing entities such as the FAO to solve problems like the food crises in 2007 and 2008. Thus, a new culture of agreement arose that might restore the damaged credibility of the country in dealing with international affairs using force. Brimmer advises: «From terrorism to nuclear proliferation, climate change to pandemic disease, transnational crime to cyber attacks, violations of fundamental human rights to natural disasters, today's most urgent security challenges pay no heed to state borders» (p. 54). Paula J. Dobriansky, an American foreign policy expert

who has served in key roles as a diplomat, and Paul J. Saunders, executive director of the Center for the National Interest, carry out an exhaustive study of the current situation of energy resources and security in transatlantic relations. From a European point of view, two MEPs and former national Ministers provide us with their insights. Alain Lamassoure recalls his intervention at the World Economic Forum in Davos back in 1997 –his voice crying in the wilderness that the 21st century should not belong to any particular power or continent but to the whole world– and demands cooperation among the Member States of the EU and with the USA and the international institutions. Annemie Neyts-Uyttebroeck indicates that the construction of an European Union based on Smart Power is hindered by the interests of the Member States alongside the struggle between immediacy and patience in finding solutions: «We do live (...) in an era of spectacle and show. It is an era of instantaneity and urgency, of brevity and apparent immediacy. An era in which foreign ministers and even the Pope tweet, is not very conducive to the patient, multilateral and protracted negotiations» (pp. 115-116).

After the social, cultural and political diagnosis is completed, the chapters in the third block take a look at the future with a common message –«smart power needs to get smarter». In fact, this is the title of Daniel Serwer's article, an idea that he develops on page 125: «[Smart Power] should focus on preventing conflict and instability, lead to a serious restructuring of our diplomatic establishments so that they become more expeditionary and anticipatory, share burdens within a clear concept of strategic goals, and shift resources to nongovernmental initiatives». Tyson Barker delves into Transatlantic Trade and Investment Partnership's (TTIP) geopolitical and economic benefits and Tom C. Wang foresees new challenges if the United States and Europe worked together in areas such as science diplomacy. «Today Americans may be waking up to the fact that they can't withdraw from the world», as Daniel S. Hamilton and András Simonyi conclude (p. 157). A global cooperation is needed to face threats to democratic societies from a redefinition of the «Smart Power» notion, a task that this book fully accomplishes.

Manuel de la Fuente
EU-topias

Marcello Serra y Oscar Gómez (eds.)

TRANSPARENCIA Y SECRETO



VISOR LIBROS

Transparencia y secreto, Marcello Serra y Oscar Gómez (eds.), Madrid, Visor, 2015, 331 pp.

No es ningún misterio que la transparencia constituye un objeto de estudio en auge. Al descubierto ha quedado el interés académico por la opacidad. A nadie se le oculta el hecho de que el secreto se ha tornado, junto con la constelación de conceptos asociada, un tópico de singular atractivo para la semiótica, la sociología, la historia y la ciencia política. Tras décadas de énfasis en lo dicho, lo explícito, lo manifiesto y lo visible, esos saberes han

redirigido su atención hacia lo no dicho, lo fingido, lo invisible del discurso y la comunicación. Una muestra de la productividad de esa encrucijada interdisciplinar la ofrecen los artículos compilados en *Transparencia y secreto* por Marcello Serra y Oscar Gómez, miembros del Grupo de Estudios de Semiótica de la Cultura (GESC): una veintena larga de textos firmados por autores de España, Italia, Brasil, Portugal, Francia, Chile y Rusia, algunos de los cuales se presentaron en el Segundo Congreso Internacional de Semiótica de la Cultura celebrado en Madrid el año 2014, y otros en los seminarios del GESC.

Que la temática goce de una actualidad palpitante – por decirlo con una frase hecha periodística– se debe en gran medida al *affaire* Wikileaks y a las revelaciones de Edward Snowden. La notoriedad de la web de las filtraciones y del exanalista de la National Security Agency estadounidense ha ayudado a encumbrar en la agenda académica cuestiones tales como la privacidad de las comunicaciones personales, la confidencialidad en Internet, la contribución de las fugas informativas al avance de la democracia, el anhelo de una mayor transparencia social y política, etcétera. Pero esa celebridad no hubiera estimulado análisis fructíferos de no apoyarse estos en el capital teórico acumulado con las teorizaciones de Simmel sobre las sociedades secretas, el rol del secreto personal en la dramaturgia social de Erving Goffman, el pensamiento estratégico de Thomas Schelling y las pesquisas que sobre el secreto y las prácticas conexas del camuflaje y el disimulo viene desarrollando la semiótica.

Precisamente desde una perspectiva semiótica está escrito el primer texto de la compilación. En sus páginas, Jorge Lozano, el director del GESC, sostiene que secreto y transparencia son «actitudes ante el signo». La transparencia, en particular, no consiste en un estado (como pretende la acepción ingenua en boga) sino en un proceso sujeto a las modalizaciones del querer y el poder; y, muy importante, supone un obstáculo a vencer. En cuanto a la transparencia informativa, Lozano distingue dos efectos de sentido perseguidos por los agentes del sistema mediático, contradictorios e indisolubles a la vez: convencer a la audiencia de que está accediendo a los hechos sin necesidad de la intervención

de un *medium* (llámese Wikileaks, periodistas, cámara fotográfica...); y hacer ver que el *medium* existe y resulta imprescindible para que los hechos sean conocidos por el público.

Una aplicación de sus prescripciones la tenemos en el análisis que Isabella Pezzini hace de una filtración de Wikileaks, el documental *Collateral Murder*. Difundida en 2010, la pieza se estructura en torno a las videograbaciones realizadas por la tripulación de un helicóptero americano en Bagdad, que muestran cómo mata a doce transeúntes en julio de 2007 al tomarlos por insurgentes. En su texto apropiadamente titulado «Wikileaks: construir la transparencia», Pezzini explica cómo la edición del material (el hincapié en ciertos segmentos, las leyendas sobreimpresas, en suma: las instrucciones de lectura) trabaja al servicio de una «hábil estrategia veredictoria» dirigida al «pueblo de la red» y a los periodistas, de quienes la organización de Julian Assange se postula como aliada.

Sobre Wikileaks versa igualmente el trabajo de Valentina Manchia. Partiendo de la cobertura hecha por el diario *The Guardian* de los *Diarios de guerra afganos* filtrados por los ciberactivistas, Manchia escudriña las actuaciones hechas por la cabecera británica para *transparentar* lo más significativo de una cantidad de información cuya masividad torna opaca (nótese que estamos hablando de un documento Excel con 92.000 renglones de datos). Su penetrante estudio de ese ejercicio de *data journalism* pone de manifiesto cómo los periodistas cuentan una historia a través de los datos; y cómo dicho relato se apoya en densas infografías con mapas e indicaciones que no visualizan los datos en sí sino el resultado de complejas operaciones de selección e interpretación.

Como todos saben, Italia es un país muy dado a las conspiraciones y las sociedades secretas; de ahí que cuatro trabajos de este volumen se concentren en episodios y protagonistas de su vida política. Tarcisio Lancioni disecciona las cortapisas del Movimiento 5 Stelle, campeón de la transparencia y enemigo jurado de los gobiernos entre bastidores. Tomando el blog de su líder Beppe Grillo, la web institucional y su canal en Youtube, Lancioni advierte cómo el *live streaming* de la práctica de

sus representantes parlamentarios soslaya los momentos críticos de la toma de decisiones, y cómo la presunta apertura asamblearia esconde una estructura vertical, rasgos que definen la transparencia radical proclamada por los *grillini* como un «dispositivo persuasivo» en lugar de una práctica coherente y sistemática. Giacomo Tagliani y Francesco Zucconi, por su parte, contraponen dos modelos fílmicos de indagación en las zonas oscuras de la política: de un lado, el tradicional (Elio Petri et alia), fiel a los esquemas narrativos de la instrucción judicial y la investigación periodística; del otro, las formas emergentes representadas por *Il caimano* de Nanni Moretti e *Il divo* de Paolo Sorrentino, películas inspiradas en Silvio Berlusconi y Giulio Andreotti respectivamente. Las últimas pertenecerían a un género original: el *biopolitic*; un formato que, a diferencia del *biopic*—biografía cinematográfica que busca arrojar luz sobre un personaje público a través del prisma de sus pasiones— es consciente de las limitaciones del cine consagrado a defender hipótesis reveladoras de la historia oculta, y por tanto no pretende «hacer transparente la opacidad del secreto sino más bien analizar todos los grados de opacidad que garantizan la transparencia de lo evidente» (p. 179).

Los otros trabajos se remontan a los «años de plomo». Partiendo de distintas ediciones de la fotografía de un militante de la izquierda radical disparando en medio de la calle—convertida por la prensa en símbolo de aquel tiempo convulso— Francesca Polacci enseña cómo el pie de foto, en teoría al servicio de la función referencial, introduce opacidad en la imagen. Y Angelo Di Caterino evoca la «Estrategia de la tensión»—el plan clandestino de ciertas instancias estatales en los años 70 para crear un clima de terror que justificase políticas autoritarias— para leerla conforme al esquema actancial de Greimas y Cortès, identificando en las Brigadas Rojas al anti-destinante alternativo; en el terrorismo de ultraderecha, al anti-sujeto pasional; y en el Estado, al destinante social.

La moda—otra forma social que ya había fascinado a Simmel— es abordada por varias autoras: Geni Dos Santos la explora desde el ángulo del camuflaje, es decir la estrategia de representación mediante la cual el sujeto busca hacerse imperceptible o pasar por otra per-

sona; Elena Chiari examina algunas declinaciones de la transparencia en un arco que va del escaparate a la indumentaria (las prendas de PVC, por ejemplo); y María Michela Mattei compara el divismo de antaño con las *celebrities* de hoy, oponiendo el misterio en el que se envolvían las divas del estilo de Greta Garbo a la vocación exhibicionista de la que hacen gala figuras como Kim Kardashian.

Eva Ogliotti y Leopoldo Cecotti dedican su artículo a la arquitectura. Un paseo por el lujoso barrio Omotesando de Tokio, con sus estructuras acristaladas y sus negocios de escaparates traslúcidos expuestos a la mirada del transeúnte, les permite discernir en esta imagen de marca que proyecta el distrito una muestra de las estrategias seductoras de la diafanidad. Fernando Castro Florez se centra en el arte contemporáneo: su repaso de la búsqueda artística de la verdad desnuda arranca con Marcel Duchamp y culmina, en su expresión degradada, en *Gran Hermano*, sin olvidar las vitrinas caras al arte conceptual

ni el realismo crudo que quiere ver todo, mostrarlo todo, contarle todo.

Este sumario de los capítulos que más directamente tocan la dialéctica entre secreto y transparencia nos deja valiosas lecciones: en primer lugar, que en entornos hipermediatizados como el nuestro, la transparencia tiene mucho de artilugio retórico; segundo, que la negación absoluta de la opacidad alimenta fenómenos mórbidamente obscenos, que lejos de insuflar calidad democrática fortalecen la dimensión más alienante de la sociedad del espectáculo; y tercero, que las ciencias del sentido, sin restar valor a las ganancias en publicidad conseguidas con las filtraciones, tienen un cometido vital que cumplir demostrando la irreductible opacidad de toda comunicación humana y, en el mismo movimiento, desnudando los propósitos persuasivos de muchas exhibiciones de transparencia.

Pablo Francescutti

URJC

LA TIRANÍA DE LOS MODOS DE VIDA

SOBRE LA PARADOJA MORAL DE NUESTRO TIEMPO

Mark Hunyadi



CÁTEDRA

***La tiranía de los modos de vida. Sobre la paradoja moral de nuestro tiempo*, Mark Hunyadi, trad. Francisco González Fernández, Madrid, Cátedra, 2015, 116 pp.**

La crisis económica, el agotamiento del modelo actual y la emergencia de nuevos partidos en Europa han provocado cambios en el discurso político, cristalizados en los sucesivos procesos electorales. En países como España, Francia o Reino Unido, el menú de propuestas en los últimos años no se resume ya en la alternancia entre los grandes partidos que han ocupado el espacio público durante décadas compitiendo con medidas ligeramente diferentes (en

áreas como sanidad y educación) sin cuestionar el sistema mismo. Los nuevos partidos han introducido marcos referenciales que abogan por una supuesta regeneración democrática (con conceptos de nula inocencia y dudosa efectividad como el de «transparencia») y, curiosamente, claman por un cambio del sistema. Pocos años atrás, resultaba impensable imaginar, por ejemplo, la frecuencia de uso del término «capitalismo» en las contiendas electorales, lo que indica, por lo menos, el cuestionamiento de un sistema que parecía incuestionable.

Con todo, conviene no llevarse a engaño. Recordemos que la invocación a la reforma del sistema se remonta en la cumbre del G-20 celebrada en 2008 en Washington cuando los dirigentes gubernamentales convocados acudían allí para «refundar el capitalismo». Ni que decir tiene que el capitalismo ni se ha refundado ni se ha cuestionado más allá de algunos brindis al sol. Eso sí, al hacerse estos llamamientos se crea la ilusión de reforma o alternativa, adelantándose al clamor popular. Ésa es la base de la razón de ser del sistema. Como señala Mark Hunyadi en *La tiranía de los modos de vida*: «El sistema se impone afectivamente porque sabe ir en la dirección de nuestras inclinaciones individuales –en esto consiste el capitalismo inteligente–, favoreciendo nuestra comodidad, explotando nuestra fascinación técnica, excitando la pasión infantil de provecho, competición, distinción y temor a la sanción que él mismo nos ha inculcado, obligándonos al final a adoptar sus valores fundamentales y a convertirnos en utilitaristas individualistas» (pp. 69-70).

En su libro, Hunyadi pone el acento en analizar el funcionamiento de este mecanismo para recordar que las cosas son un poco más complejas que una mera confrontación entre sistema e individuos. El mecanismo está compuesto por los modos de vida., que son «las expectativas de comportamiento impuestas de forma duradera por el sistema a los individuos y a los grupos, y que se imponen independientemente de la voluntad de los actores» (p. 47), es decir, es un concepto que explica la afectación del sistema sobre los actores o, dicho de otro modo, constituye el «conjunto de prácticas que moldean efectivamente los comportamientos de cada cual al producir expectativas a las que los individuos se conforman para socializarse» (p. 48). Su identificación como categoría social resulta imprescindible

por cuanto «mientras no se asuma globalmente o transversalmente la fuente de nuestras patologías sociales bajo la categoría modo de vida, el sistema seguirá extendiendo silenciosamente su influencia» (p. 115).

Hunyadi considera que las instituciones han creado pequeñas éticas que satisfacen necesidades individuales como estrategia de legitimación del sistema, convirtiendo a los individuos en autómatas: «nuestra existencia adquiere cada vez más la forma de un *curriculum vitae*, y se espera que nuestra relación con el prójimo se desarrolle en el marco de lo políticamente correcto» (p. 49). El propio sistema contempla además un cierto margen de maniobra que únicamente sirve para certificar su funcionamiento: «cada cual puede (...) crearse un estilo de vida, es decir una renuncia subjetiva a estas expectativas de comportamiento: por ejemplo, negándose a utilizar un coche, eligiendo la frugalidad ecológica o el *slow food*. Pero estas actitudes más o menos heroicas, más o menos marginales, confirman antes que contestan la influencia de las expectativas de comportamiento sobre la vida social de los individuos» (p. 49).

Vemos una distinción entre «estilo de vida» y «modo de vida». Mientras es posible la elección del primero, el segundo es una imposición de actitudes y comportamientos acordes con la sociedad en que se inscriben. Los modos de vida serían las articulaciones intermedias entre un sistema y los individuos, de forma que las relaciones son un tanto más complejas que el mero determinismo que conduce a pensar en una lógica conspirativa. Al contrario, según Hunyadi, ya que «la lógica que obra aquí es la de la emergencia, la de los efectos acumulados y del refuerzo por el hecho consumado; un conjunto de fenómenos convergentes que no constituye el propósito de nadie en particular, individuo o grupo» (p. 49).

Así, Hunyadi maneja el concepto distanciándose también del *habitus* de Pierre Bourdieu puesto que «los modos de vida no tratan de explicar cómo los actores asimilan esquemas de comportamiento o disposiciones duraderas que son como la marca de la sociedad depositada en cada individuo; persiguen más bien poner en evidencia la manera según la cual el sistema produce expectativas de comportamiento que se convierten en la condición de la socialización de los individuos» (pp. 46-47).

El peligro radica en una cierta despolitización del mundo, a través de un sistema que se parapeta tras decisiones denominadas técnicas y una ética restringida que edifican un «conservadurismo del hecho consumado» (p. 31). Algunos ejemplos se manifiestan en derivas asumidas como inexorables, como la robotización de nuestras rutinas («ninguna máquina es éticamente neutra», p. 19), el control de la investigación en aras del paradigma de la seguridad o la consideración de las acciones técnicas «únicamente a través de las lentes del riesgo» (p. 27).

Todo ello se ha visto reforzado por la asunción de las tesis del liberalismo de Rawls y Habermas, que conviene replantear puesto que «la victoria del individuo, consagrada por el triunfo del modelo de las libertades individuales, es la victoria del sistema (...) [L]a paradoja de la neutralización ética del mundo no es ningún éxito, o mejor que solo lo es si se atribuye a la ética (...) otra función que la que le asigna oficialmente nuestra época; porque esta decidió hacer de la ética su vasalla, como lo muestra ampliamente la profusión de comités éticos de todo pelaje que llenan el mundo institucional actual... ¿Se puede seriamente creer que el sistema que instala todos estos comités espera de ellos que sean críticos, críticos con el sistema? ¡Todo lo contrario! ¡Espera más bien de ellos que lo vuelvan no criticable!» (p. 56).

Hunyadi plantea recuperar la reflexión mediante la constitución de un «parlamento de los modos de vida», es decir, un nuevo tipo de institución «donde se elabore un modo de actuar común capaz de reapropiarse de los modos de vida que se nos escapan y nos encarcelan» (p. 96) y que resuelva lo que Marx «menos poseía, a saber, imaginación institucional» (p. 91). Su libro concluye como un alegato por el bien común porque, como resume a la perfección, «hoy en día (...), por temor a restringir libertades fundamentales tales como la libertad de emprender, de hacer negocios, de intercambiar, de investigar y de comercializar, se dejan hacer cosas que en definitiva dan como resultado efectos que nadie había querido aunque, acumulados, terminan por imponer un modo de vida que se nos escapa de las manos pero del que no se puede ya escapar» (pp. 103-104).

Manuel de la Fuente

EU-topías



Periodismo digital. Redes, audiencias y modelos de negocio, Guillermo López García, Salamanca, Comunicación Social, 2015, 170 pp.

La adaptación de las industrias mediáticas y culturales a la tecnología digital y los cambios consiguientes han conllevado una precarización laboral que afecta a diversos ámbitos, debido a su función mediadora en la comprensión del mundo. Uno de los mayores problemas radica en la indefinición e inestabilidad de un entorno comunicativo que evoluciona a velocidad vertiginosa, provocando que los ciudadanos estén más ocupados con una aclimatación tecnológica interminable en detrimento de la reflexión y el análisis, que necesitan tiempo y tranquilidad. Ante

el caos imperante urge, por lo tanto, poner un poco de orden, sistematizar la relación y características de los formatos, manifestaciones y espacios digitales y alertar además de las dificultades que se presentan.

Guillermo López García opta por centrarse en el oficio de periodista en su libro *Periodismo digital. Redes, audiencias y modelos de negocio*. De este modo el volumen supone no sólo una revisión global de los planteamientos que exponía en su obra, pionera en España, *Modelos de comunicación en internet* (Valencia, Tirant Lo Blanch, 2005) sino también la asunción de la vulnerabilidad de la figura del periodista en el entramado social. Se trata de una investigación de largo recorrido, apoyada en el grupo de investigación Mediaflows –www.mediaflows.es– y que se propone situar en el centro del debate público las relaciones digitales en sus diversos niveles (entre poder y ciudadanía, entre grupos sociales y generacionales, así como entre usuarios con las redes). Es por ello que, tras la incógnita pasada sobre las posibilidades de internet, en este libro se reflexiona sobre los nuevos modos comunicativos y la labor mediadora del periodismo.

El volumen se abre con una descripción detallada y actualizada de estas formas de comunicación y de los cybermedios. Ya desde el principio López García advierte que los grandes medios se resisten a desaparecer y ceder su cetro de poder por mucho que las nuevas tecnologías prometan un reparto más descentralizado y equitativo. Según el autor, «los medios de comunicación continúan en el centro del sistema, como interlocutores privilegiados del poder y de los ciudadanos. Vuelven, en cierto sentido, a su poder primigenio de intermediarios, encargándose de certificar qué es importante y qué no» (p. 34). Esta circunstancia resulta llamativa en un contexto de crisis prolongada en tres frentes, como se identifica en el capítulo segundo: económica, publicitaria y de comunicación. El sector periodístico (no sólo en España sino también en Europa y Estados Unidos) ha sufrido especialmente la precarización laboral, de manera que la proliferación de medios no ha servido para una mayor profesionalización sino todo lo contrario. Un ejemplo paradigmático lo constituye Soitu, un portal online español que cerró al poco tiempo de nacer pese a ofrecer informaciones

propias a diario. Por el contrario, los medios que se limitan a reproducir contenidos apenas sufre reveses ante una audiencia que se va volviendo menos exigente. La conclusión no puede ser más desalentadora: «la inversión en contenidos específicos, propios, de calidad, es mucho más difícil de rentabilizar que el aluvión de visitas conseguidas merced a la distribución sistemática de contenidos ajenos» (p. 58).

El tercer capítulo analiza detenidamente los problemas de la profesión, que pasan por la flexibilidad y la precariedad. López García expone con claridad una situación en la que se juntan estos problemas con un horizonte de nuevos perfiles profesionales originados con la comunicación digital (como los *community managers*). No se olvida el autor de constatar el debate en España al respecto de la instauración de un modelo empresarial acorde con la singularidad del país. Así, las diferentes fórmulas de publicidad y suscripción en los cybermedios resultan fundamentales para consolidar la industria y ofrecer argumentos con los que combatir la precariedad. El estudio de medios que combinan papel y digital muestra que no se puede establecer una distinción radical que sitúe a un lado a los medios tradicionales, con lo que la crisis profesional del sector precisa de una solución global.

Acto seguido, se destaca en el libro la evolución de las audiencias y la producción de contenidos y se acomete uno de los asuntos más peliagudos (y ocultos, según alerta López García) de la revolución digital y los cambios comunicativos: la gestión, acceso y protección de datos. De hecho, el tráfico de datos representa uno de los asuntos sobre los que conviene avisar ya que «además de los datos que los usuarios dan voluntariamente (...) es muy sencillo componer un perfil comercial de dicho usuario (...) También es muy habitual vender estos datos a diversas empresas, que a continuación se disponen a explotarlos por vía telefónica, por correo convencional, etc.» (p. 105). El hecho de que el público baje la guardia ante este problema va en sintonía con un entorno comunicativo que potencia un consumo rápido y anula la capacidad crítica. Es el efecto adverso de herramientas como Google o Facebook, basadas en la inmediatez: «el acceso inmediato a cualquier tipo de datos que posibilita los busca-

dores nos acostumbra a conseguir lo que buscamos rápidamente y sin esfuerzo: educa a la mente según circuitos informativos que se asimilan a los que son propios de Internet, alejándola del esfuerzo y la reflexión que venían ligadas con los sistemas de acceso a la información que anteriormente ostentaban la hegemonía» (p. 107).

El repaso a los géneros periodísticos digitales (informativos, interpretativos, argumentativos y dialógicos) ocupa el octavo capítulo, con numerosos ejemplos que no se contentan con ilustrar una mera taxonomía ya que expresan los excesos de la descontextualización de un entorno comunicativo que emite y devora informaciones sin cesar y de las injerencias del poder político en la agenda periodística en España. Así, al recordar los casos de la transmisión años después de la comparecencia en el senado de Aquilino Polaino («ejemplo (...) de los males asociados con un sistema de distribución de la información muy ágil, eficaz y dinámico, pero también muy descontextualizado y fragmentario, proclive a todo tipo de confusiones», p. 132) o las portadas de los periódicos conservadores dedicados a manipular para favorecer al Partido Popular, López García demuestra que los géneros y textos periodísticos no se pueden explicar (tampoco los digitales) recurriendo a las falacias de la objetividad o neutralidad que se pregonan constantemente desde el seno de la profesión.

Por ello, las manifestaciones más recientes del periodismo digital, las redes sociales, no son un instrumento inofensivo dedicados exclusivamente a conectar individuos puesto que, como afirma el autor «estamos dejando en manos de empresas privadas monopolísticas esferas de debate público, de interacción, de difusión e intercambio de informaciones cada vez más importante (...) el ciudadano, las empresas, incluso las instituciones, pueden quedar totalmente desvalidos si estas empresas, por la razón que sea, deciden expulsarlos de la Red» (pp. 153-154). Con las redes acaba un libro imprescindible que traza el presente del periodismo digital para indicar un camino plagado de una reflexión urgente y global.

Manuel de la Fuente
EU-topías



***Missions and World Civilizations,*
Lorna Arroyo & Miguel Márquez,
Valencia, Arroyo y Márquez Eds. &
Unesco Club Heritage, 2014, 309 pp.**

Son muchas las veces que el periodismo se ha acercado hasta los países más empobrecidos dejando de lado todo código deontológico para mostrarnos la cara del hambre y la vergüenza del subdesarrollo al que se ha condenado a buena parte de la población mundial; numerosas las ocasiones en las que maratones televisivos de distinta producción se han aproximado a historias protagonizadas por personas de países lejanos, de otro color de piel, para apelar así a nuestras emociones más viscerales y solicitarnos contribuciones económicas con las que paliar los efectos de desastres naturales que no hubieran resultado tan letales de no darse en territorios sometidos a una miseria que en absoluto es fruto de la naturaleza; y también demasiados los momentos en los que tertulianos de distinto signo osan hablar de la situación de cualquier territorio que la coyuntura internacional haya lanzado a la primera línea de la actualidad como auténticos expertos, pese a que tal vez nunca lo hayan pisado e, incluso, les cueste localizarlo en un mapamundi. Huir

de esas habituales carencias y tristes excesos distingue a *Missions and World Civilizations*, una completa obra fotoperiodística en la que Lorna Arroyo y Miguel Márquez recogen una excelente selección gráfica que resume su responsable y comprometida inmersión en cuatro de los países en los que más difícil resulta hoy construir un proyecto de vida digno, todo ello no con el deseo de denunciar ni agitar conciencias sino de ilustrar que el cambio, además de deseable, es posible.

India, Tailandia, Malí y Haití son los cuatro territorios recorridos por Arroyo, que además de fotógrafa es doctora en Comunicación y profesora universitaria, y Márquez, que cuenta con más de veinte años de experiencia como profesional en la captura y tratamiento de la imagen. La pareja visitó estos cuatro países a lo largo de cinco años y el resultado es un conjunto de ilustraciones en blanco y negro editado en una obra de alta calidad que cuenta con el apoyo del Club UNESCO y que ha sido prologada por los profesores Javier Marzal y Hugo Doménech. La realidad retratada en estas páginas tiene el poder impactante que no surge de lo dramático sino de lo auténtico. Y es tan imponente que incluso se apoderó del objetivo inicial de Arroyo y Márquez, que realmente no contaban con dar vida a esta iniciativa cuando pisaron suelo indio en 2007 con la intención de tomar imágenes de la bella Benarés, la ciudad de la luz. Cambio de planes. La atracción de lo humano se adueñó de sus focos y, pese a que ellos confiaban en que los rituales hinduistas serían el protagonista principal de sus negativos, las calles de la ciudad pasaron a primer plano. A partir de ahí, ambos compartieron una hasta entonces inimaginable experiencia que les permitió acompañar diferentes misiones desarrolladas por entidades religiosas —las civiles, explican, no aceptaron que se testimoniase su labor— en su incansable tarea por mejorar el presente de quienes están rodeados de dolor y desesperanza.

Esa es, pues, la clave del proyecto: demostrar a golpe de fotografía que la mejora en la vida de las personas azotadas por la violencia política y natural es una realidad, pues así lo certifican los resultados logrados por la entrega de los misioneros y misioneras de diferentes órdenes religiosas. Arroyo y Márquez explicitan el agra-

decimiento a todos ellos, a quienes dedican el libro, en los textos que abren cada uno de los cuatro capítulos en los que se divide la obra. Y en las imágenes, esa gratitud revela también admiración. Las fotografías tomadas en la Fundación Baan Marina, en la que las misioneras del Sagrado Corazón de Jesús y María ofrecen formación a cientos de niñas tailandesas que, de otro modo, habrían sido presa de las redes de prostitución infantil o las ilustraciones que retratan los centros a los que Cáritas Malí intenta llevar a los llamados «niños de la calle», víctimas de la desidia, las drogas y la enfermedad, muestran una mirada que relata un trabajo silencioso que fascina por su potencial transformador.

Sin embargo, *Missions* va mucho más allá de una documentación fotográfica del trabajo de las misiones, por más que esa fuera su pretendida voluntad original. El trabajo es, sobre todo, un testimonio de una realidad que trasciende a la de las tareas efectuadas por los grupos con los que Arroyo y Márquez han convivido en los diferentes países. Las fotografías eliminan los miles de kilómetros que nos separan de estos entornos para desembarcarnos ante la vida aprehendida en un instante, pues el dolor que en efecto está presente en muchas de las tomas aparece como una parte más de un devenir que, en el momento capturado, lo es todo para cada una de las personas fotografiadas. También hay muerte. Cómo no. Pero se muestra junto a la expresión vital de quienes la tienen incorporada a su cotidianidad. Es un contraste que no solo está en el siempre poderoso blanco y negro en el que se imprime la obra sino que también inunda las historias que en ella se exhiben, relatos que van desde el fluir que reconocemos en las aguas de los ríos Ganges o Níger hasta el recogimiento de un rezo ante una divinidad budista, que recorren la vida desde las abarrotadas calles de Bangkok tomadas por un asfixiante tráfico hasta la pausa de aquel que ya solo aguarda la muerte, echado en una callejuela de Benarés o abandonado en la desangelada sala de espera del Hospital General de Puerto Príncipe. Son estas, junto con las fotos de los enfermos mentales ingresados en un centro de misioneros franceses en Haití, probablemente las imágenes más desgarradoras de la obra, las de los olvidados entre los

olvidados. La dualidad de la vida y la muerte, de la muerte como elemento presente de la vida, como reconocemos en esa imagen en la que unos niños se bañan en el Ganges entre cadáveres que han sido arrojados al río sin previa incineración al considerarlos almas puras.

El reportaje fotográfico se debate también entre otros polos, entre el del trasiego de la comunidad en los mercados de Salomón (Haití) y Bamako (Malí) y la mirada individual, el rostro en primer plano, especialmente de niños, que miran interrogativos hacia la cámara, como preguntándose si la técnica será capaz de reflejar mejor su esperanza o su dolor. Las escenas rurales de los poblados del norte de Tailandia encuentran su antagonista en las iluminadas calles de la capital del país mientras que lo exótico de la vendedora que ofrece roedores guisados en un puesto ambulante o de las mujeres padaung («mujeres de cuello de jirafa») desciende a lo más natural cuando observamos a una madre amamantar a su hijo aprovechando un descanso en su jornada de trabajo en el Níger o a un grupo de pequeños jugando al fútbol en el centro que la fundación La Main Divine tiene en Haití.

Son relatos que Arroyo y Márquez narran con maestría desde el convencimiento, aseguran, de que cuando uno es fotografiado no quiere simplemente ser retratado sino ser escuchado, sentirse considerado. Y así logran introducirnos en un mundo distante y, en algunos sentidos, distinto al nuestro, cuyas particularidades ofrecen un bello resultado visual que permite ser disfrutado y comprendido gracias a los numerosos fragmentos textuales con los que los autores contextualizan y precisan el significado de algunos momentos y prácticas culturales, como la ceremonia Ganga Aarti en Benarés o las danzas Donsow en Kati.

Las historias que nos regala *Missions* a veces se advierten tras la lágrima que recorre la mejilla de un niño apoyado en un árbol de la rural área del Cercle de Kolokani o tras las manos entrelazadas de dos pequeñas caminando entre los escombros de Puerto Príncipe. Otras veces, el relato se compone a partir de una secuencia de imágenes que, conjuntamente, nos hablan del trabajo en las escuelas levantadas por las misiones o de la vida

de las tribus del norte del antiguo Reino de Siam. India, Tailandia, Malí y Haití se descubren así ante nosotros, mostrando evidentes diferencias pero, también, revelándonos que la desigualdad se disfraza de los mismos fantasmas independientemente del país, todos atenazados por la falta de agua, los abusos sexuales o el impacto de enfermedades como el sida. No es el único común denominador de estas realidades. No parece casualidad que Arroyo y Márquez escojan la historia de dos niños para arrancar el texto con el que inician su obra. Los pequeños, en los que se concentran la mayoría de amenazas y también los que proyectan mayor esperanza, y las mujeres, siempre al frente de la responsabilidad y del trabajo ya sea desde la dirección de los mercados haitianos o como pilar fundamental de la familia india, son el principal foco de atención de ambos fotógrafos en cada uno de los países.

Pero *Missions* no solamente nos habla de estos pueblos. Las miradas de muchos de los sujetos retratados —escuchados— en estas páginas parecen ser un espejo incómodo que también nos devuelve una imagen de nosotros, acomodados en una realidad que disfrutamos a costa de la miseria de la que ellos luchan por salir. Los occidentales, pues, también ocupamos espacio en estas páginas. Estamos en los talleres textiles de Tailandia subcontratados por opulentos empresarios de los países ricos. Nos duele reconocernos en las historias de las

pequeñas prostituidas en Bangkok, para el enfermo disfrute de turistas occidentales. Avergüenza observar que las millonarias ayudas destinadas a Haití desde el Primer Mundo no han acabado con un país que se sostiene en ruinas. Por suerte, también las misiones que luchan por la salud, la educación y el porvenir de estos pueblos nos reconcilian con lo mejor de nosotros mismos.

El trabajo que Arroyo y Márquez recogen en *Missions* bien podría haber ocupado las páginas de las revistas que fueron referentes del mejor fotoperiodismo, como *Vu* o *LIFE*. El manifiesto que este magazine publicó en su primer número en 1936 recobra vigencia con el trabajo de *Missions*: «Ver la vida, ver el mundo (...), contemplar el rostro de la pobreza y los gestos del orgullo; (...) ver cosas que ocurren a miles de millas de distancia, (...) las mujeres que aman los hombres y muchos niños; ver y gozar con lo que se ve; ver y divertirse; ver y ser instruido». La misión de ilustrar realidades no siempre abordadas desde el rigor y el compromiso justifica sobradamente la publicación de esta obra, en la que las fotografías no se recrean en el dolor sino en la vida, aunque también esta pueda rodearse de desconsuelo. Es la captura del instante vital y el convencimiento de que la pelea por el futuro debe ser el objetivo al que debemos enfocarnos.

Adolfo Carratalá
UVEG

33 revoluciones por minuto

Historia de la canción protesta

Dorian Lynskey

«El alcance de este libro es impresionante.»
The New Yorker

«Lynskey conoce a fondo la música y también a los músicos.»
The Wall Street Journal

Traducción
Miquel Izquierdo

INCLUYE E-BOOK



33 revoluciones por minuto. Historia de la canción protesta, Dorian Lynskey, Barcelona, Malpaso, 2015, 943 pp.

Contaba en cierta ocasión Frank Zappa que la primera vez que escuchó la canción de Bob Dylan «Like a Rolling Stone» fue en una emisora de radio en 1965 y se quedó impresionado: «[Q]uise dejar la música porque pensé: “Si esto triunfa y ocurre lo que debería ocurrir, no tengo nada más que hacer”... Pero no ocurrió nada. Se vendió, pero nadie respondió de la manera como debería haberlo hecho» (Marcus, 2010: 141-142). El de Zappa constituye un testimonio del giro que experimentó la música popular aquel

año cuando Dylan dejó atrás la canción protesta y escenificó su enfrentamiento con la escena folk en el festival de Newport. Para Lester Bangs (2003: 64), la entronización de Dylan como voz rebelde de los años 60 no fue más que una estrategia de alguien que «usó todos los movimientos de derechos civiles para promocionarse a sí mismo». Por su parte Nacho Vegas (2014: 12) resumiría aquel momento desde la consideración de Dylan como la punta de lanza de un proceso de despolitización en la cultura popular: «el folk comprometido política y de carácter abiertamente antifascista que había surgido con nombres como Woody Guthrie, Malvina Reynolds o Pete Seeger (...) empezó a debilitarse y a perder influencia social en beneficio del rock y sus nuevos imperativos vitales (...) Donde unos hablaban de comunismo y de derechos sociales, la nueva generación resumía sus principios en el lema “sexo, drogas y rock’n’roll”». Si el rock aniquiló al folk para incumplir acto seguido las expectativas políticas generadas, se entiende entonces que la actuación de Dylan en Newport en 1965 permanezca como la «más simbólica y profusamente narrada de la historia del rock», como sentencia Dorian Lynskey en la página 115 de su historia de la canción protesta.

Su libro *33 revoluciones por minuto* se propone elaborar un recorrido histórico por la canción protesta norteamericana a partir de varios puntos de inflexión. Uno de los principales es el de Dylan, de quien Lynskey traza un retrato especialmente lúcido desde el estudio de uno de sus temas de la etapa folk, «Masters of War». Ya en el principio de su carrera Dylan era «un hombre reacio a la política organizada, mosqueado por las expectativas con que cargaba y que vivía mirando por encima del hombro» (p. 107). Este primer giro se inscribe en la parte inicial del libro entre dos artistas que claman contra la violencia racial en Estados Unidos, Billie Holiday (con «Strange Fruit») y Nina Simone (con «Mississippi Goddam») y los trovadores como Guthrie o Seeger cuyos alegatos contra la pobreza y la explotación laboral reflejaban la voluntad de cambio que experimentaba la cultura del país en los años 30 y 40 y que encontrarían respuesta en la histeria anticomunista promulgada desde el poder tras la Segunda Guerra Mundial. Son significativas, así pues, las palabras que, según recordaba Will Geer, pronunció John Steinbeck cuando escuchó a Guthrie tocando

«Tom Joad»: «En 17 versos ha pillado la historia entera que me costó dos años escribir» (p. 54).

Uno de los problemas que surgen con la lectura del libro es la definición del concepto «canción protesta». En tanto que periodista, Lynskey se muestra más preocupado por la coherencia de su historia a través de los artistas y las canciones que plantea frente a un abordaje de la noción, que resume con una breve definición —«canciones que tratan cuestiones políticas para apoyar a la víctimas» (p. 10)—, enturbiada por máximas que pueden resultar contradictorias. Por ejemplo, plantea que «Strange Fruit» «no fue la primera canción protesta, pero sí fue la primera que trasladó un mensaje político explícito al mundo del espectáculo» (pp. 24-25) para afirmar más adelante que Joe Hill «fue el primer cantante protesta de Estados Unidos» (p. 43), quien además reflexionó sobre el objetivo explícito de la canción protesta: «Si una persona logra reunir unos pocos hechos evidentes en una canción y disfrazarlos con un manto de humor para amenizarlo, conseguirá llegar a un gran número de trabajadores poco formados o indiferentes para leer un panfleto o un editorial sobre economía» (p. 44).

Por lo tanto, la historia de Lynskey queda circunscrita a una canción protesta «moderna», es decir, la que se gesta entre el movimiento sindical de principios del siglo XX hasta los años del «new deal», que constituye la tradición que recogen Guthrie y Seeger. Al establecer el principio del género en Billie Holiday, el libro insinúa pero no desarrolla la fase anterior, la de los cantos espirituales de los esclavos negros que, extirpados de su cultura, religión y comunidad, cantaban para construirse una nueva identidad (Rodnitzky, 1969: 36).

Con esta salvedad, *33 revoluciones por minuto* recoge de forma extensa los efectos de la canción protesta entre 1939 y 2008. Después del primer bloque, es decir, tras el volantazo de Dylan, se va abriendo el campo geográfico en consonancia con la internacionalización de la cultura del rock, auspiciada por la creación de listas de éxitos radiofónicas que favorecieron una recepción pasiva de las canciones en detrimento de la escucha activa que requieren los temas de carácter político (Denisoff & Levine, 1971). Lynskey empieza a rastrear la canción protesta en el rock por Gran Bretaña y el compromiso político de los Rolling

Stones y los Beatles. Su mirada escéptica se detiene en los grupos estrella de la música popular de los años 60: así, le resta importancia al «Street Fighting Man» cuando afirma que «no es tanto una llamada a las armas, como una confesión desencantada sobre la “mortecina Londres”» (p. 207) y recuerda las dudas en torno al sentido último de canciones como «Revolution», que extiende hacia la carrera en solitario de John Lennon, autor de «algunas de las peores canciones protesta jamás grabadas» (p. 222).

Pero la apertura más llamativa se produce en el tercer bloque, que se fija, entre otros, en el caso de Víctor Jara. No es casual dado que en el destino de Jara y Chile fue crucial la organización política estadounidense del golpe de estado en 1973, además del vínculo que explica Lynskey entre Jara y Phil Ochs, que viajó a Santiago para conocer las políticas de Salvador Allende. En los años 60, Chile se había constituido en ejemplo de resistencia también en la música, ya que «[d]esde los primeros años del siglo XX, el movimiento obrero había recurrido a las canciones para hacer llegar su mensaje a los trabajadores analfabetos. En las circunstancias del momento, mientras las emisoras principales, propiedad de las grandes empresas y terratenientes, favorecían el pop norteamericano, la música folk se convirtió en la banda sonora de la izquierda» (p. 338). El apartado se completa con dos referencias ineludibles de la música con compromiso político en la escena internacional de los años 70: Fela Kuti y la Jamaica de Bob Marley.

El final de la década da paso a la siguiente sección, que parte del punk. Lynskey elige para su aproximación al punk británico a The Clash, aquel grupo al que Greil Marcus (1993: 20) calificó como «proyecto pop [cuyo objetivo] fue siempre dotar de sentido a los acertijos de los Sex Pistols, y eso no tenía sentido». Con todo, en el análisis de los grupos de este bloque (Dead Kennedys, U2 o R.E.M.) se prioriza el contexto de los estertores de la Guerra Fría en lugar de detenerse sobre la relación tan conflictiva que tuvo la música popular en el seno de la «revolución conservadora». Se echa en falta algo más que un par de menciones al PMRC (el grupo de presión que capitaneó la censura política contra la música norteamericana en los años 80) y una reflexión menos somera de aquella década, lo que lleva a Lynskey a salvar la figura de Ronald Reagan con co-

mentarios del estilo «estaba tan aterrado como el que más por la guerra nuclear» (p. 552) o «no cabe duda de que logró levantar la moral nacional» (p. 638). Fue, sin duda, una década negra para la música popular pese a los intentos de convertir las canciones pop en herramientas educativas con su introducción en las escuelas (Cooper, 1988).

El último bloque del libro, que comprende entre 1989 y 2008, lo abre un nuevo punto de inflexión, tras Dylan, la canción latinoamericana y el punk: se trata del hip hop de Public Enemy con su tema «Fight the Power», que «introdujo el hip hop político en el cauce principal de la cultura estadounidense durante tres años memorables» (p. 677). Los últimos capítulos están dedicados a los gobiernos de George W. Bush y a los distintos artistas y grupos opuestos a sus políticas, como Steve Earle, las Dixie Chicks o Green Day y Lynskey lanza una advertencia: «Las pancartas y las sentadas han cedido el paso a las pulseras solidarias y a los grupos de Facebook: críticas de salón que apaciguan las conciencias, sin invitar al riesgo o a la lucha» (p. 817). Una conclusión desalentadora para un libro que tiene por lo menos el valor (y no es poco) de situar lo político en un primer plano en la escritura de la historia de la música popular.

Bibliografía

- BANGS, Lester (2003), *Mainlines, Blood Feasts and Bad Taste*, ed. John Morthland, New York: Anchor Books.
- COOPER, B. Lee (1988), «Social Concerns, Political Protest, and Popular Music», *Social Studies*, 79 (2), pp. 53-60.
- DENISOFF, R. Serge & LEVINE, Mark H. (1971), «The Popular Protest Song: The Case of “Eve of Destruction”», *The Public Opinion Quarterly*, 35 (1), pp. 117-122.
- MARCUS, Greil (1993), *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*, tr. Damián Alou, Barcelona, Anagrama.
- (2010), *Like a Rolling Stone. Bob Dylan en la encrucijada*, tr. Mario Santana, Barcelona: Global Rhythm.
- RODNIŹKY, Jerome (1969), «The Evolution of the American Protest Song», *Journal of Popular Culture*, 3 (1), pp. 35-45.
- VEGAS, Nacho (2014), «Hipsters desde la periferia», Víctor Lenore, *Indies, hipsters y gafapastas. Crónica de una dominación cultural*, Madrid: Capitán Swing, pp. 9-23.

Manuel de la Fuente

EU-topías

Pablo Valdivia

JOSÉ RICARDO MORALES DE MAR A MAR

Teatro transnacional, exilio y periferia



BIBLIOTECA DEL EXILIO

José Ricardo Morales, de mar a mar. Teatro transnacional, exilio y periferia, Pablo Valdivia, Sevilla, Renacimiento, 2014, 196 pp.

José Ricardo Morales. De mar a mar (2014), obra del filólogo español Pablo Valdivia, no podía haber aparecido en mejor momento dada la reciente revitalización por parte de la crítica y los agentes culturales de uno de los más importantes intelectuales y dramaturgos del exilio republicano español. José Ricardo Morales cumplió 100 años el pasado 3 de noviembre y es todavía uno de los más desconocidos y acaso el último gran referente del exilio español de 1939. Tal desconocimiento es de justicia recalcar que se refiere principalmente al gran público y a la crítica literaria conformista. Sin

embargo cierta crítica especializada, aunque minoritaria, ha trabajado su obra durante décadas, tanto en Chile (país de adopción al que llega Morales en el Winnipeg en septiembre de 1939) como en España. Valdivia es uno de ellos y muy probablemente el mejor conocedor de la obra de José Ricardo Morales en la actualidad. Según este investigador una de las razones por la desatención respecto a Morales apunta a la historiografía cultural española alrededor del fenómeno del exilio, que ha originado una precaria incorporación de su dramaturgia al mundo profesional de la escena (p. 22). Lejos de adoptar una política de estado en torno a la recuperación del exilio cultural español tras la Guerra Civil, tal y como ha apuntado en más de una ocasión Manuel Aznar Soler, lo que se hizo desde España fue una insuficiente «reparación» centrada en aquellos símbolos literarios más sobresalientes para el imaginario de los años setenta y ochenta. Valdivia atribuye a la creación de un canon literario más preocupado por lo biográfico que por el ejercicio de la crítica responsable el que se haya impedido la plena incorporación de una de las voces más audaces de la dramaturgia española del siglo XX. Por tanto, una de las virtudes del presente libro es precisamente subsanar esa laguna incomprensible en la crítica literaria que representaba la ausencia de un estudio monográfico en torno a la figura de José Ricardo Morales, que situara al autor en su justo contexto literario y ofreciera una visión de conjunto de su obra y de la crítica realizada hasta el momento, con el objeto de abrir puertas y proponer nuevas líneas de investigación. El libro de Valdivia se suma a las recientes obras colectivas (la revista chilena *Mapocho* y la española *Laberintos* han dedicado sendos números especiales a Morales en 2013 y 2014, respectivamente) que han tratado con detalle el variado aporte cultural de Morales.

José Ricardo Morales. De mar a mar, publicado por la editorial Renacimiento en su serie Biblioteca del Exilio, llega a las librerías, como ya apuntábamos arriba, en un momento idóneo para el reconocimiento de un autor que por méritos propios merece un lugar destacado en la historia cultural española. Tras la publicación de las obras completas por la Institució Alfons el Magnànim en 2009 (teatro) y 2012 (ensayos) y la puesta en escena de *La corrupción al alcance de todos*, *Sobre algunas especies en vías de extinción* y *Oficio de tinieblas* por el Centro Dramático Nacional durante la temporada 2013-

2014, el libro de Valdivia cierra un círculo: el de la justa incorporación de Morales a la historia literaria española. Y abre uno nuevo con dos direcciones: a) la necesaria labor de trabajo documental de archivo centrada en la recopilación de materiales relacionados con las puestas en escena de sus obras y b) estudios críticos pormenorizados que analicen cada obra desde un enfoque ideológico, técnico y estilístico. De las dos líneas de trabajo propuestas por Valdivia (la segunda está presente, aunque con vacíos importantes, en artículos publicados en diversas revistas), la primera me parece la más importante por lo que pueda ayudar a esclarecer sobre el aporte de Morales como escenógrafo. Como bien reflexiona Valdivia sobre el teatro de Morales

los conflictos trascienden la anécdota de la que parten o los hechos que desarrollan para situarse en un ámbito universal de desvelamiento y discriminación crítica de ideas sobre las que se sustentan. Tal planteamiento dramático requiere la participación de todos los lenguajes escénicos, entre los que destaca el uso de la iluminación, el tratamiento simbólico de la escenografía, el ámbito sonoro y las exigencias que supone para la interpretación (p. 178).

En este sentido, es conocido el cuidado con el que Morales afrontaba la tarea de adaptar una obra dramática para la escena, como así hizo por ejemplo con *La casa de Bernarda Alba* para Margarita Xirgu, que se estrenó en el teatro Avenida de Buenos Aires el 8 de junio 1945. Debido al éxito de esta versión de la obra de Lorca y la amistad que mantenían el joven Morales y la consagrada Xirgu, surgió el proyecto de adaptar *La Celestina*, obra en la que Morales trabajó durante seis meses y que finalmente se estrenó el 28 de octubre de 1949 en el Teatro Solís de Montevideo. Xirgu debutaba como actriz principal y directora de la Comedia Nacional de Uruguay. Además de actualizar el lenguaje y reducir la acción a cuatro actos, Morales diseñó

una escenografía que incluyó tres interiores simultáneamente expuestos en el escenario y dos rampas laterales que permitían el acceso hacia una plataforma situada sobre el foso de la orquesta. De este modo, el público podía percibir a Celestina en sus continuas idas y venidas, con las misivas e intrigas que le son características.

A consecuencia de la extraordinaria creación de *La Celestina* que hizo Margarita Xirgu con la Comedia Nacional del Uruguay, numerosas compañías dramáticas llevaron mi adaptación a casi toda América, en prueba reiterada –si es que no hubiese suficien-

tes muestras– de cuánto le debió el teatro español a la impecable actriz (Morales, 2012: 396-408).

Respecto a la estructura del libro *José Ricardo Morales. De mar a mar*, está dividido en ocho partes, que van desde su trayectoria vital (parte I) hasta la conclusión (parte VIII), en la que Valdivia incide en la característica fundamental del teatro de Morales: su universalidad. Morales «nos demuestra que sí es posible una construcción alternativa a la de la historiografía oficial. El capital simbólico de sus obras funciona dentro de las claves de un sistema literario desplazado, el del destierro, que no se articulan en torno a una noción fija de literatura nacional, sino en relación a propuestas y a ideas que presentan conflictos y diversos grados y perspectivas de aproximación a la realidad» (p. 184). Es por ello que el riguroso análisis de Valdivia es tan valioso porque actualiza y abre nuevos caminos para el estudio de sus obras a la luz de las nuevas líneas de investigación que trascienden el esclerosado tratamiento de las literaturas nacionales por un enfoque transnacional, que parte desde las obras y no desde el pasaporte de su autor.

Cabe destacar de la parte I la sección dedicada a la labor como editor de Morales a través de la editorial Cruz del Sur, de la cual fue fundador junto al tipógrafo Mauricio Amster, el editor Arturo Soria y el filósofo José Ferrater Mora. La dirección de dos colecciones, *La fuente escondida* y *Divinas Palabras*, fue acometida con entusiasmo e inteligencia por Morales quien preparó la antología *Poetas en el destierro* (1943) dentro de la primera colección. En *Poetas en el destierro* «destaca el propósito de consolidar la continuidad con la cultura de la República española (...) en torno a la noción fundamental de «destierro» (p. 48), «e hizo posible el contacto de generaciones de futuros lectores con una realidad, la de la mejor poesía española, que por el contrario fue objeto de censuras, de olvidos, de ostracismo y de persecución en España» (p. 62). La importancia de esta antología la sitúa justamente Valdivia como texto de referencia no solamente en Chile sino en todo el continente americano.

La parte II, titulada «José Ricardo Morales y el teatro humanista de ideas», vincula la obra dramática de Morales con el grupo teatral universitario El Búho, creado en 1934 y dirigido por Max Aub. Además da cuenta de la profunda influencia e interrelación con el teatro de Valle-Inclán,

no en vano uno de los primeros montajes para el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, fundado en 1941 por Morales y Pedro de la Barra fue *Ligazón. Auto para siluetas* de Valle-Inclán, que formó parte del repertorio de El Búho. Valdivia analiza la noción sobre la que se construyen los textos dramáticos que José Ricardo Morales distingue con el término «Españoladas» (*Colón a toda costa o el arte de marear* de 1995, *Ardor con ardor se apaga* y *El torero por las astas*, ambas de 1983) con relación al «Esperpento» valleinclanesco. A la visión irónicamente deformada de la sociedad española que representa el Esperpento en Valle-Inclán, las «Españoladas» de Morales pretenden «revelar el proceso dialéctico con el que desde fuera de la sociedad española se representa una cierta idea de lo español a través de un conjunto de estereotipos, al mismo tiempo que se muestra cómo estos estereotipos se generan porque la mirada exterior asienta sus juicios de valor en una serie de prejuicios que son enunciados de forma interesada por fuerzas de la sociedad española que se nutren de la existencia de esa visión deformada» (p. 77). Valdivia afirma de manera valiente que la noción de «Españolada» pese a ser deudora del concepto de «Esperpento», la supera al emplazar la construcción de lo español en el doble proceso de construcción de prejuicios descrito anteriormente. Es un posicionamiento interesante que recibe mayor tratamiento en la parte VI, con relación a la condición de desterrado y la articulación de un discurso historiográfico.

La parte III es un breve recuento de la producción dramática de Morales desde sus obras iniciales (*Burlilla de don Berrendo, doña Caracolines y su amante* de 1938) a sus piezas mayores (en extensión, no necesariamente en calidad, como se encarga de aclarar el autor) entre las que estarían *Hay una nube en su futuro* (1965), *Cómo el poder de las noticias nos da noticias del poder* (1969) o *El destinatario* (2002), entre otras. La parte IV, se encarga de revelar los diálogos entre el pensamiento de Morales y la literatura española a través de Ortega y Gasset, Machado o Unamuno para postular una común aproximación a la realidad a través de la imposibilidad de desligar la literatura de la filosofía (pp. 109-110).

La parte V se centra en la construcción de la recepción crítica de las obras de Morales. Es junto con la parte I la más extensa del libro y supone una visión analítica de la crí-

tica realizada hasta el momento por investigadores de la talla de José Monleón, Ricardo Doménech o el mencionado Manuel Aznar Soler. Particularmente interesante es la parte dedicada a al periodismo cultural chileno bajo la dictadura de Pinochet con relación a la obra *Orfeo y el desodorante* (1975). Valdivia ha rastreado artículos publicados en prensa y revistas culturales sobre el estreno de la mencionada obra en 1975, lo cual resulta extremadamente útil para contextualizar y situar *Orfeo* y por extensión al propio Morales, en el panorama cultural chileno bajo la dictadura de Pinochet.

La parte VII acomete el problema de la puesta en escena que, pese a los recientes estrenos por el Centro Dramático Nacional, continúa siendo «una asignatura pendiente en el ámbito cultural español» (p. 177). Valdivia asevera que el teatro de Morales, pese a los riesgos que plantea para los productores teatrales, y directores de escena, es perfectamente representable para el público español o internacional. Para Valdivia, el problema de la puesta en escena del teatro de Morales no se encuentra en los textos sino «en los aprioris vertidos sobre estas obras que han llegado hasta los productores y directores o en el simple desconocimiento de su existencia» (p. 181).

En suma, *José Ricardo Morales. De mar a mar* es un trabajo de investigación encomiable por la amplitud de su análisis, situando a José Ricardo Morales en el lugar que le corresponde en la historia literaria española y universal. El libro da buena cuenta de las diversas facetas (editor, ensayista, dramaturgo, profesor, investigador) de un intelectual con unos sólidos cimientos en el pensamiento humanista y un caudal de conocimiento propio de un hombre renacentista. Valdivia ha conseguido dar forma a la exigente tarea de analizar ese caudal en sus diversas realizaciones y abrir la puerta a posibles investigaciones futuras que esperamos no tarden en llegar.

Bibliografía

MORALES, José Ricardo (2012), *Obras completas, 2. Ensayos*, ed. Manuel Aznar Soler, Valencia: Alfons El Magnànim.

Jorge L. Catalá Carrasco
Newcastle University

Los reyes poetas

Catherine François



Los reyes poetas, Catherine François, trad. Sarah Martín Menduñía & Rafael Blanco Vázquez, Madrid, Demipage, 2014, 436 pp.

No es tarea sencilla recrear el ambiente de un pasado tan remoto como el de Al-Ándalus de finales del siglo XI, imaginar cómo era la vida en aquella época y reconstruir este agitado periodo histórico repleto de contiendas y conspiraciones desde un trasfondo de poemas y cantos. Catherine François ha logrado con proeza este reto en *Los reyes poetas*, en el que ha sabido, admirablemente, enlazar la dimensión histórica con la literaria. Es este frágil equilibrio entre la narración histórica y la literaria el que otorga a este texto una especial valía y que delata la fa-

miliaridad de la autora con el universo de la poesía y su pasión por la historia. Gran conocedora de la literatura, de la poesía y de las culturas orientales, François nos presenta un peculiar relato que aborda la historia de forma lírica y poética.

Su novela es una narración dramatizada concebida en actos y secuencias de diálogos entre personajes cuya exuberante y profusa oratoria eclipsa la necesidad de un narrador. Su propuesta parece una obra teatral capaz de transportarnos a través del tiempo hasta el siglo XI. Nos hallamos en un Al-Ándalus dividido en reinos de taifas enfrentados por la codicia de sus gobernantes y acorralado por el avance de los cristianos después de la conquista de Toledo por Alfonso VI. Los reyes de Sevilla y Almería solicitan la ayuda a las dinastías Almorávides y Almohades del Norte de África que acuden en su auxilio y logran contener el avance de los cristianos. En este contexto el emir bereber emprende una campaña contra los reyes de Al-Ándalus por no haber protegido diligentemente el reino musulmán.

Ambientada en las alcazabas y las cortes de los reyes de Almería, Al-Mutasim, y de Sevilla, Al-Mutamid, los personajes nos entregan, en primera persona, sus atormentados pensamientos y emociones ante la inminente contingencia de perder sus reinos y territorios. Para evadirse de la angustia, ahogan sus temores en los placeres y los goces que ofrecen las largas veladas de poesía, canto, danza y embriaguez. En ellas agotan sus últimas esperanzas de redimir lo que ya intuyen que pronto será irrecuperable, su gloria. La tristeza de los débiles monarcas y la poesía a la que se aferran se conjugan para desprender una íntima emoción que acompaña todo el relato.

La atmósfera cortesana y palaciega admirablemente recreada con un típico sabor oriental nos recuerda la magia de los cuentos de las mil y unas noches y los palacios de Damasco y Bagdad. Los excesos y la exuberancia desplegados en las interminables fiestas de canto y poesía rivalizan en grandeza y esplendor con el mismo islam oriental. La autora nos invita a dejarnos llevar por la belleza de la poesía y la elocuencia de las palabras que convierten la lectura en una placentera evasión para el deleite de los sentidos y la imaginación.

Una de las escenas reproduce una exquisita tertulia sobre amor entre cortesanos en la que poetas, sabios, cadis y ascetas despliegan una refinada elocuencia.

IBN UJT GANIM.— Es bien cierto, el amor no puede apoyarse en la razón, en eso precisamente consiste su fuerza y su debilidad. En su fuerza se parece a la luz y en su ceguera a las tinieblas. Abre el alma a sentimientos que escapan al juicio y en este sentido es comparable a la fe.

IBN SHARAF.— Los espíritus se buscan en la oscuridad y, cuando hallan a su semejante, la noche se convierte en día sin fin y la separación en noche interminable (p. 53).

Uno de los aspectos más destacables de la obra de Catherine François es, sin duda, su capacidad de transmitirnos con habilidad la importancia de la poesía en la cultura cortesana y popular de Al-Ándalus. Toda la obra está impregnada de este soplo (huella) poético que no nos abandona hasta la última línea y, a la vez, es capaz de transmitirnos la importancia, casi obsesión, de la oratoria y la elocuencia en la cultura andalusí.

Al MUTAMID.— Es cierto que mi naturaleza me predispone a las conquistas pero sé transigir con un rival más débil. Solo la traición o un verso mal construido pueden transformar mi clemencia en ira (p. 78).

En el contexto de agitación política y de turbias conspiraciones que nos propone la autora desde la trama narrativa, la poesía se presenta como el vínculo que sustenta y condiciona las relaciones sociales. La poesía se erige en

lenguaje diplomático de los reyes y las tensiones bélicas se aderezan con versos. Ahí radica la importancia de los poetas en las cortes y la devoción que los reyes les profesaban, alcanzando una notoriedad a menudo superior a la de los visires más allegados.

Entre versos y prosa, la autora nos entrega un retrato de época del íntimo vínculo entre la poesía y la política. Los poetas, símbolo del prestigio de los reyes, no escatiman en elogios y encomios hacia sus soberanos, a los que dedican exquisitas poesías para obtener sus favores. Además de su función literaria cortés, el poeta desempeña un destacado cometido político ya que, como vocero y orador oficial, ensalza el prestigio del rey ante sus semejantes. También al contrario, es el encargado de desdeñar a los rivales y enemigos de la corte y de anunciar, con versos injuriosos, el inicio de las hostilidades. Con la poesía se declara la guerra y con ella se concluye la paz.

Los reyes poetas es una obra debidamente documentada que reproduce con fidelidad el rigor de la poesía y de la retórica de la época. Su autora se ha adentrado, audazmente, en el universo histórico, político y literario de Al-Ándalus con una refinada intuición poética y una sensibilidad narrativa a flor de piel. La obra es un importante testimonio histórico que sacude la memoria y rescata una parte de la poesía andalusí que quedó oculta e inexplorada.

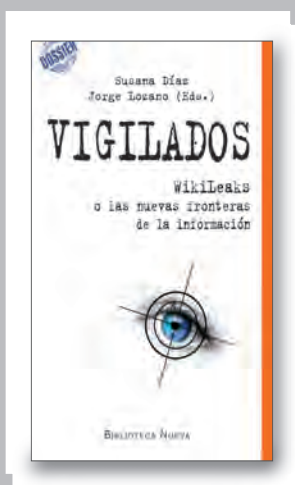
Awatef Ketiti

EU-topías



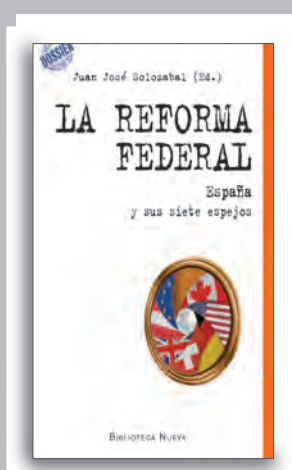
DOSSIER DEL SIGLO XXI

Esta colección pretende ser un espacio de reflexión, en el que pensadores de primer nivel abordan temas que afectan a las vidas de todos los ciudadanos y que son asuntos centrales del debate público. Es una invitación de participación y encuentro entre los muchos lectores preocupados por el mundo que les rodea y aquellos pensadores que estén dispuestos a acometer el desafío de abordar los grandes temas que están configurando nuestra época.



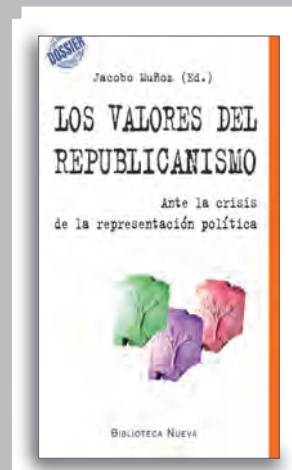
VIGILADOS

Susana Díaz y Jorge Lozano (Eds.)
360 páginas



LA REFORMA FEDERAL

Juan José Solozabal (Ed.)
400 páginas



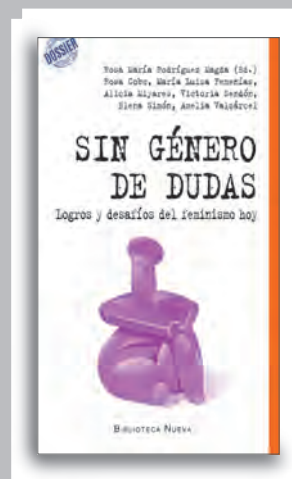
LOS VALORES DEL REPUBLICANISMO

Jacobo Muñoz (Ed.)
336 páginas



DIEZ PROPUESTAS PARA MEJORAR LA CALIDAD DE LA DEMOCRACIA EN ESPAÑA

Javier Tajadura (Coord.)
192 páginas



SIN GÉNERO DE DUDAS

Rosa M^a Rodríguez Magda (Ed.)
240 páginas





WHO'S WHO



Santiago Aguilar

email: santiago.aguilar1@wanadoo.es

Santiago Aguilar es director y guionista cinematográfico y miembro de La Cuadrilla. Ha sido guionista de televisión así como productor y director de documentales. De 1985 a 1995 trabajó como documentalista en Filmoteca Española. Desde entonces ha colaborado con este organismo como autor y en la definición del Plan de Digitalización del Archivo. Ha desarrollado su labor investigadora en torno al cine español, con especial atención al «codornicismo» cinematográfico (Edgar Neville, Rafael Azcona, Miguel Mihura, Enrique Jardiel Poncela, José Santugini) y a los desarrollos tecnológicos autóctonos (multiversiones lingüísticas, Cinefotocolor, Hispanoscope). Con Felipe Cabrerizo ha publicado *Un bigote para dos. El eslabón perdido de la comedia cinematográfica española* (Córdoba, Bandaàparte, 2014) y *Vittorio de Sica* (Madrid, Cátedra, 2015).

Santiago Aguilar est à la fois scénariste et réalisateur de films. De 1985 à 1995, il a travaillé en tant que documentariste à la cinémathèque espagnole. Depuis lors, il a poursuivi sa collaboration avec cette institution en tant qu'auteur et a aidé à la conception du plan de numérisation des archives nationales. Ses recherches sont dédiées au cinéma espagnol, soit les films comiques surréalistes réalisés par des auteurs tels qu'Edgar Neville, Rafael Azcona, Miguel Mihura, Enrique Jardiel Poncela, Jose Santugini. Il a travaillé sur les développements technologiques autochtones tels que les multi-versions linguistiques, le Cinefotocolor, et l'Hispanoscope. Il est l'auteur de deux livres, qu'il a co-signé avec Felipe Cabrerizo: *Un bigote para dos. El eslabón perdido de la comedia cinematográfica española* (Córdoba, Bandaàparte, 2014) et *Vittorio de Sica* (Madrid, Cátedra, 2015).

Santiago Aguilar is a screenwriter and a film director. From 1985 to 1995, he served as a documentary filmmaker for the Spanish film library. Since then, he has kept collaborating with this institution as an author and he has helped designing the national archives digitalization plan. His research interests have been focusing on Spanish cinema, and more especially on Spanish surreal comedy films delivered by authors such as Edgar Neville, Rafael Azcona, Miguel Mihura, Enrique Jardiel Poncela or José Santugini. He has also worked on indigenous technological developments such as linguistic multiversions, Cinefotocolor, Hispanoscope. He is the author of two books that he co-signed with Felipe Cabrerizo: *Un bigote para dos. El eslabón perdido de la comedia cinematográfica española* (Córdoba, Bandaàparte, 2014) and *Vittorio de Sica* (Madrid, Cátedra, 2015).

In qualità di membro di «La Cuadrilla» è regista e sceneggiatore cinematografico. È stato sceneggiatore televisivo così come produttore e regista di documentari. Dal 1985 al 1995 ha lavorato come documentarista in Filmoteca Española. Inoltre, per questa istituzione ha elaborato il Piano di Digitalizzazione dell'Archivio. La sua ricerca si è incentrata attorno al cinema spagnolo –in particolare sul «codornicismo cinematografico» (Edgar Neveille, Rafael Azcona, Miguel Mihura, Jardiel Enrique Poncela, Jose Santugini)–, ed agli sviluppi tecnologici autoctoni (multiversioni linguistiche, Cinefotocolor, Hispanoscope). Insieme a Felipe Cabrerizo ha pubblicato *Un bigote para dos. El eslabón perdido de la comedia cinematográfica española* (Córdoba, Bandaàparte, 2014) e *Vittorio de Sica* (Madrid, Cátedra, 2015).



Annick Allaigre

email: annick.allaigre@univ-paris8.fr

Annick Allaigre est Professeure de Littérature espagnole contemporaine et Directrice de recherches au Laboratoire d'Études Romanes (EA 4385) de l'Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis. Spécialiste de la poésie du XXe siècle, elle s'intéresse depuis près de 20 ans à l'œuvre du Valencien Juan Gil-Albert qui l'a conduite à réfléchir à la prose poétique, aux liens entre poésie et philosophie, littérature et histoire ou encore à l'écriture critique. Elle a notamment traduit l'essai *Heraclès, sobre una manera de ser*, publié en français sous le titre de *Le style homosexuel. En Espagne sous Franco* (Paris, EPEL, 2008), et vient de co-diriger un ouvrage collectif restituant à cette œuvre sa place légitime: *Afinidades electivas: El poeta-isla y las poéticas homoeróticas* (Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2014).

Annick Allaigre es Catedrática de Literatura española contemporánea y Directora de investigación en el Laboratorio de Estudios Románicos (EA 4385) de la Universidad Paris 8 Vincennes-Saint-Denis. Especialista en poesía del siglo XX, su principal interés investigador se centra desde hace casi 20 años en la obra del valenciano Juan Gil-Albert que la ha llevado a reflexionar sobre la prosa poética, los lazos entre poesía y filosofía, literatura e historia o la escritura crítica. Traductora de su ensayo *Heraclès, sobre una manera de ser*, publicado en francés con el título de *Le style homosexuel. En Espagne sous Franco* (Paris, EPEL, 2008), es codirectora de un libro colectivo que se propone situar en su justo lugar esta obra aislada: *Afinidades electivas: El poeta-isla y las poéticas homoeróticas* (Alicante, IAC Juan Gil-Albert, 2014).

Annick Allaigre is Full Professor of Contemporary Spanish Literature and Research Director in the Romanic Studies Laboratory (EA 4385) of the University Paris 8 Vincennes-Saint-Denis. Her main field of research focuses on 20th century poetry. She has been specializing for the last 20 years on the Valencian poet Juan Gil-Albert's works, examining poetic prose, the links between poetry and philosophy, literature and history and critical writing. She translated his essay *Heraclès, sobre una manera de ser* into French, published as *Le style homosexuel en Espagne sous Franco* (Paris, EPEL, 2008). She also co-edited a book on this precise work: *Afinidades electivas: El poeta-isla y las poéticas homoeróticas* (Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2014).

Annick Allaigre è professore ordinario di Letteratura Spagnola Contemporanea e Direttrice di ricerca del Laboratorio di Studi Romanci (EA 4385), presso l'Università di Paris 8 Vincennes-Saint-Denis. Specialista nella poesia del novecento, il suo principale interesse di ricerca si concentra da quasi vent'anni sull'opera dello scrittore valenziano Juan Gil-Albert, che l'ha portato a riflettere sulla prosa poetica, i legami fra poesia e filosofia, letteratura e storia o la scrittura critica. Traduttrice del saggio *Heraclès, sobre una manera de ser*, pubblicato in francese sotto il titolo *Le style homosexuel. En Espagne, sous Franco* (Paris, EPEL, 2008), è co-direttrice di un volume collettivo che si propone di mettere in luce l'opera *Afinidades electivas: El poeta-isla y las poéticas homoeróticas* (Alicante, IAC Juan Gil-Albert, 2014).



Santiago Auserón

email: lhs@lahuellasonora.es

Santiago Auserón es Doctor en Filosofía por la UCM. Estudió en la Université de Vincennes bajo la dirección de Gilles Deleuze. Premio Nacional de Músicas Actuales del Ministerio de Cultura español (2011), participó en la fundación del grupo musical Radio Futura y del proyecto Juan Perro, con los que ha desarrollado durante más de tres décadas su faceta de cantante y compositor con una docena de álbumes, obteniendo amplio reconocimiento en España y Latinoamérica. Entre 1984 y 1995 investigó las raíces del son cubano y produjo varias antologías históricas, como la de Francisco Repilado «Compay Segundo». Ha publicado *La imagen sonora* (Valencia, Episteme, 1998), *Canciones de Radio Futura* (Valencia, Pre-Textos, 1999), *Canciones de Juan Perro* (Madrid, Salto de página, 2012) y *El ritmo perdido* (Barcelona, Península, 2012).

Santiago Auserón a obtenu son doctorat à l'UCM à Madrid. Il a également étudié à l'Université de Vincennes sous la direction de Gilles Deleuze. Récompensé par le Prix national de musique espagnole du ministère de la Culture, il est membre co-fondateur du groupe musical Radio Futura et du projet Juan Perro, au sein desquels il a développé pendant plus de trois décennies son image de chanteur-compositeur-interprète qui lui a valu, avec une douzaine d'albums à son actif, une grande renommée en Espagne et en Amérique latine. Il a étudié les racines du *son cubano* et il a produit divers anthologies, comme celle de Francisco Repilado «Compay Segundo». Il a publié *La imagen sonora* (Valencia, Episteme, 1998), *Canciones de Radio Futura* (Valencia, Pre-Textos, 1999), *Canciones de Juan Perro* (Madrid, Salto de página, 2012) et *El ritmo perdido* (Barcelona, Península, 2012).

Santiago Auserón received his PhD from the UCM (Madrid). He also studied at the University of Vincennes (Paris, France) with Gilles Deleuze. Awarded «Premio Nacional de Músicas Actuales» in 2011 by the Spanish Ministry of Culture, he is one of the co-founders of the Spanish band Radio Futura, and of the musical project Juan Perro. As a lead singer and songwriter, totalizing a dozen albums he has gained wide recognition both in Spain and South America for more than three decades. He has also researched the roots of *son cubano*, and has produced several anthologies, such as Francisco Repilado «Compay Segundo's». He has authored several books, such as *La imagen sonora* (Valencia, Episteme, 1998), *Canciones de Radio Futura* (Valencia, Pre-Textos, 1999), *Canciones de Juan Perro* (Madrid, Salto de página, 2012) and *El ritmo perdido* (Barcelona, Península, 2012).

Laureato e Dottore di ricerca in Filosofia presso l'UCM, fece i suoi studi di postgrado presso l'Università di Vincennes, sotto la direzione di Gilles Deleuze. Premio Nazionale di Musica Contemporanea del Ministero di Cultura nel 2011, è stato co-fondatore della band «Radio Futura» e del progetto musicale «Juan Perro», con i quali sviluppa il suo lavoro come compositore e cantante nel corso di più di un decennio, ottenendo un importante riconoscimento in Spagna e Latinoamerica. Tra il 1984 ed il 1995 studia le radici del «son» tradizionale cubano e produce diverse compilations storiche, tra cui quella di Francisco Repilado «Compay Segundo». Ha pubblicato i volumi *La imagen sonora* (Valencia, Episteme, 1998), *Canciones de Radio Futura* (Valencia, Pre-Textos, 1999), *Canciones de Juan Perro* (Madrid, Salto de página, 2012) e *El ritmo perdido* (Barcelona, Península, 2012).



Paolo Cherchi Usai

email: pcherchiusai@geh.org

Paolo Cherchi Usai is one of the leading's word experts in cinema. He co-founded the Pordenone Silent Film Festival and the L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation, an institution of the George Eastman House in Rochester (New York), where he currently serves as Senior Curator of Motion Pictures. He is the editor of the journal *Segnocinema*, and the author of various monographs such as *The Death of Cinema*, with preface by Martin Scorsese (London, BFI, 2008) or *Burning Passions* (London, BFI, 1994). He also coordinated *The Griffith Project* (London, BFI, 1999-2008) a collection of 12 volumes with 35 specialists analyzing all of D. W. Griffith's films and has directed two experimental full-length movies: *Passio* (2007) and *Picture* (2015), with music respectively performed by Arvo Pärt and the Alloy Orchestra.

Paolo Cherchi Usai es uno de los principales expertos de cine en el mundo. Ha sido fundador del Festival de Cine Mudo de Pordenone y de la L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation, institución de la George Eastman House de Rochester (Nueva York), donde está al frente del servicio de conservación de películas. Es director de la revista *Segnocinema* y responsable de *The Griffith Project* (London, BFI, 1999-2008), un exhaustivo estudio de todas las películas de D. W. Griffith en doce volúmenes a cargo de 35 especialistas. Además, ha publicado numerosos libros, como los dedicados a Griffith, Georges Méliès y Giovanni Pastrone (Milano, Il Castoro), *The Death of Cinema*, con prólogo de Martin Scorsese (London, BFI, 2008) y ha dirigido dos largometrajes experimentales: *Passio* (2007) y *Picture* (2015), con música de Arvo Pärt y la Alloy Orchestra, respectivamente.

Paolo Cherchi Usai est l'un des principaux experts mondiaux du cinéma. Il est le co-fondateur du Festival du Film Muet de Pordenone et de la L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation, au sein de la George Eastman House à Rochester (New York), dont il est le conservateur cinématographique principal. Il est le directeur de la revue *Segnocinema* et il est l'auteur de nombreux livres tels que *The Death of Cinema*, préfacé par Martin Scorsese (London, BFI, 2008). Il a édité *The Griffith Project* (London, BFI, 1999-2008), une collection de 12 volumes regroupant les analyses de 35 spécialistes, portant sur l'ensemble des films de D. W. Griffith. Il a réalisé deux longs métrages expérimentaux: *Passio* (2007) et *Picture* (2015), avec des accompagnements musicaux réalisés respectivement par Arvo Pärt et l'Alloy Orchestra.

Paolo Cherchi Usai è tra i più noti studiosi del cinema mondiale. Cofondatore delle Giornate del Cinema Muto di Pordenone e della Jeffrey L. Selznick School of Film Preservation (Rochester, New York), attualmente è Senior Curator del Moving Image Department al George Eastman House di New York. Direttore della rivista *Segnocinema*, fra le sue opere se segnalano *The Griffith Project* (London, BFI, 1999-2008), una raccolta in 12 volumi dove 35 specialisti analizzano il legato cinematografico di D. W. Griffith; *Una passione infiammabile: guida allo studio del cinema muto* (Torino, UTET, 2000) o *L'ultimo spettatore* (Milano, Il Castoro, 1999), tradotto in inglese sotto il titolo *The Death of Cinema* (2001), con la prefazione di Martin Scorsese. Ha diretto due lungometraggi sperimentali: *Passio* (2007) e *Picture* (2015) con musica di Arvo Pärt e la Alloy Orchestra, rispettivamente.



Manuel de la Fuente

email: manuel.delafuente@uv.es

Manuel de la Fuente es profesor de Comunicación Audiovisual y coordinador del Máster en Interculturalidad, Comunicación y Estudios Europeos en la Universitat de València. Su investigación se centra en las implicaciones sociopolíticas de la cultura e imparte clases sobre cine documental, cine español y música popular. Ha realizado estancias de investigación y ha sido profesor invitado en universidades europeas y americanas, como Ginebra, París 12, Virginia, Newcastle, Valdivia, Valparaíso y Temuco. Es autor de artículos sobre cine y música en revistas internacionales y de los libros *Frank Zappa en el infierno. El rock como movilización para la disidencia política* (Madrid, Biblioteca Nueva, 2006) y *Madrid. Visiones cinematográficas de los años 1950 a los años 2000* (Neuilly-sur-Seine, Atlante, 2014).

Manuel de la Fuente est Professeur associé de Communication audiovisuelle et coordinateur du Master d'interculturalité, communication et études européennes à l'Université de Valence (Espagne). Ses recherches analysent les implications politiques de la culture et ses sujets d'enseignement portent sur le cinéma documentaire, le cinéma espagnol et la musique pop. Il a effectué de nombreux séjours en tant que professeur invité dans des universités européennes et sud-américaines, telles que l'Université de Genève, Paris 12, Virginia, Newcastle, Valdivia, Valparaíso et Temuco. Il a publié des articles sur le cinéma et la musique dans des revues internationales et est l'auteur des ouvrages *Frank Zappa en el infierno* (Madrid, Biblioteca Nueva, 2006) et *Madrid. Visiones cinematográficas de los años 1950 a los años 2000* (Neuilly-sur-Seine, Atlante, 2014).

Manuel de la Fuente is Associate Professor in Media Studies and the Coordinator of the Master's degree program in Intercultural, Communication and European Studies at the University of Valencia (Spain). He has been researching the political effects of the popular culture while his main teaching interests focus on the documentary film, Spanish film and popular music. He also served as a research fellow and a visiting professor both in Europe and in South America, at the University of Geneva, Paris 12, Virginia, Newcastle, Valdivia, Valparaíso and Temuco. He published many articles dedicated to music and cinema in various international journals and the books *Frank Zappa en el infierno* (Madrid, Biblioteca Nueva, 2006) and *Madrid. Visiones cinematográficas de los años 1950 a los años 2000* (Neuilly-sur-Seine, Atlante, 2014).

Manuel de la Fuente è ricercatore di Comunicazione audiovisiva presso l'Università di Valencia (Spagna), dove coordina il Master in Interculturalità, Comunicazione e Studi Europei. La sua ricerca si è incentrata sulle implicazioni sociopolitiche della cultura. Insegna cinema documentario, cinema spagnolo e musica popolare. È stato professore invitato in diverse università europee ed americane, come Ginevra, Parigi 12, Virginia, Newcastle, Valdivia, Valparaíso e Temuco. Ha pubblicato articoli su musica e cinema in riviste internazionali e fra i suoi libri si segnalano *Frank Zappa en el infierno. El rock como movilización para la disidencia política* (Madrid, Biblioteca Nueva, 2006) e *Madrid. Visiones cinematográficas de los años 1950 a los años 2000* (Neuilly-sur-Seine, Atlante, 2014).



Imagen: Juan Ramón Hierro

Clara Janés

email: clarajanes@telefonica.net

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 œuvres 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 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 royale espagnole.

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 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 (Vladimir Holan, Jaroslav Seifert, Marguerite Duras, Nathalie Sarraute, Katherine Mansfield e William Golding, tra altri). Clara Janés è anche autrice di ampia produzione in prosa, con saggi come *Cirlot, el 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).

**Aude Jehan**

email: aude.jehan@unige.ch

Aude Jehan est Chercheuse d'Excellence à l'Université de Genève, en Suisse, avec le soutien de la Fondation du Levant. Elle est également Non-Resident Fellow au Centre de Recherches pour les Relations Transatlantiques à la Paul H. Nitze School of Advanced International Studies (SAIS) à l'Université Johns Hopkins, à Washington (USA). Ses domaines d'expertise incluent: l'Europe des Lumières, les origines de la Modernité et de la théorie sociale européenne; Culture et politique; Affaires étrangères européennes; le Multiculturalisme; Identité et Ethnicité. Elle a publié de nombreux articles, trois monographies et deux ouvrages collectifs, parmi lesquels *Smarter Power: The Key to a Strategic Transatlantic Partnership* (Johns Hopkins University Press, 2014). Son projet de recherche actuel porte sur la montée de l'Islamophobie dans les pays d'Europe occidentale.

Aude Jehan es investigadora post-doctoral y «Fellow of Excellence» en la Universidad de Ginebra (Suiza), con el apoyo de la Fondation du Levant. También es «Non-Resident Fellow» en el Centro de Relaciones Transatlánticas de la Paul H. Nitze School of Advanced International Studies (SAIS) en la Universidad Johns Hopkins en Washington DC. Sus líneas de investigación son la Europa de la Ilustración, los orígenes de la Modernidad y de la teoría social europea, cultura y política, multiculturalismo, inmigración, integración, identidad y etnicidad. Es autor de varios artículos, de tres monografías y dos obras colectivas, incluso *Smarter Power: The Key to a Strategic Transatlantic Partnership* (Johns Hopkins University Press, 2014) y su investigación actual se centra en el auge de la islamofobia en los países de Europa occidental.

Aude Jehan is a Fellow of Excellence at the University of Geneva (Switzerland), with the support of the UN and the Levant Foundation., and a Non-Resident Fellow at the Center for Transatlantic Relations at the Paul H. Nitze School of Advanced International Studies (SAIS) of Johns Hopkins University in Washington DC. Her fields of expertise include: the European Enlightenment and its aftermath, the Making of Modernity and the Origins of European Social Theory; Culture and Politics; Multiculturalism; European Immigration and Integration; Identity; and Ethnicity. She published various articles, three monographs and two collective volumes, including *Smarter Power: The Key to a Strategic Transatlantic Partnership* (Johns Hopkins University Press, 2014). Her current research project focuses on the rise of Islamophobia in Western European Countries.

Aude Jehan è una ricercatrice di eccellenza all'Università di Ginevra, in Svizzera, col supporto della Levant Foundation. In oltre è non resident fellow al Centro di Ricerca per le Relazioni Transatlantiche alla Paul H. Nitze School of Advanced International Studies (SAIS) alla Johns Hopkins University (SAIS), Washington DC (USA). Le sue specialità sono l'Europa dell'illuminismo, le origini della Modernità e della teoria sociale europea; Cultura e Politica; Affari Esteri Europei; il Multiculturalismo; l'Immigrazione e l'integrazione europea; Identità e Etnicità. Ha pubblicato numerosi articoli, tre monografie e due opere collettive, tra le quali *Smarter Power: The Key to a Strategic Transatlantic Partnership* (Johns Hopkins University Press, 2014). Il suo progetto attuale di ricerca tratta dell'ascesa dell'islamofobia nei paesi dell'Europa occidentale.



Javier Marzal

email: marzal@uji.es

Javier Marzal Felici es Catedrático de Comunicación Audiovisual en la Universitat Jaume I de Castelló. Su investigación doctoral se centró en el nacimiento de la narratividad fílmica en el melodrama mudo americano y es autor de la monografía sobre David Wark Griffith publicada en España por la editorial Cátedra. Su producción incluye libros como *La mirada cautiva. Formas de ver en el cine contemporáneo* (Valencia, Conselleria de Cultura, 1999) o *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada* (Madrid, Cátedra, 2007). Es miembro de la Comisión de Expertos en Comunicación (CECUV) que ha realizado para el Parlamento Valenciano el Informe para la creación de una nueva radiotelevisión pública y en la actualidad sus intereses investigadores están orientados hacia el espacio público audiovisual europeo.

Javier Marzal Felici est Professeur d'études en communication à l'Université Jaume I de Castellón. Sa recherche doctorale portait sur la naissance de la narration dans le mélodrame muet américain. Il a publié de nombreux ouvrages parmi lesquels une monographie sur l'œuvre de David Wark Griffith (Madrid, Cátedra, 1998); *La mirada cautiva. Formas de ver en el cine contemporáneo* (Valencia, Conselleria de Cultura, 1999) et *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada* (Madrid, Cátedra, 2007). Membre du Comité d'experts en communication (CECUV), il a participé à l'élaboration d'un rapport pour la création d'un nouveau service public de radiodiffusion-télévision, pour Parlement de Valence. Ses recherches actuelles portent sur l'espace public européen de l'audiovisuel.

Javier Marzal Felici is Full Professor of Media Studies at the University Jaume I in Castellón (Spain). His PhD research is focused on the creation of narration in American silent melodrama. He has published various monographs including *David Wark Griffith* (Madrid, Cátedra, 1998), *La mirada cautiva. Formas de ver en el cine contemporáneo* (Valencia, Conselleria de Cultura, 1999), *Metodologías de análisis del film* (Madrid, Edipo, 2007), and *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada* (Madrid, Cátedra, 2007). He is a Member of the Communication Experts Advisory Committee (CECUV) in charge of drafting an official report for the Valencian Parliament on the creation of a new public service television. His current research project focuses on public media in Europe.

Javier Marzal Felici è professore ordinario di Scienze della Comunicazione presso l'Università Jaume I de Castelló. Dedicò il suo dottorato di ricerca alla nascita del film narrativo muto nel melodramma americano ed è autore della monografia su David Wark Griffith pubblicata da Ediciones Cátedra. Tra i suoi libri si segnalano *La mirada cautiva. Formas de ver en el cine contemporáneo* (Valencia, Conselleria de Cultura, 1999) o *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada* (Madrid, Cátedra, 2007). In qualità di membro della Comisión de Expertos en Comunicación (CECUV) ha partecipato all'elaborazione del rapporto per la creazione di un nuovo servizio pubblico radiotelevisivo per il Parlamento Valenciano. Oggi i suoi interessi di ricerca sono orientati verso lo spazio pubblico audiovisivo europeo.



Antonio Méndez Rubio

email: antonio.mendez@uv.es

Antonio Méndez Rubio es Profesor Titular de Teoría de la Comunicación en la Universitat de València. Sus líneas de investigación se centran en la crítica de la cultura, los movimientos sociales y la música popular. Recientemente ha publicado en España y Colombia el libro de ensayos *FBI. Fascismo de baja intensidad* (Santander, La Vorágine, 2015), que se une a una producción en la que destacan las siguientes obras: *Encrucijadas (Elementos de crítica de la cultura)* (Madrid, Cátedra, 1997), *La apuesta invisible (Cultura, globalización y crítica social)* (Barcelona, Montesinos, 2003), *La destrucción de la forma* (Madrid, Biblioteca Nueva, 2008), *La desaparición del exterior (cultura, crisis y fascismo de baja intensidad)* (Zaragoza, Eclipsados, 2012) y *Comunicación, cultura y crisis social* (Temuco, Chile, Universidad de la Frontera, 2015).

Antonio Méndez Rubio est Professeur de Théorie de la communication à l'Université de Valence (Espagne). Ses intérêts de recherche se concentrent sur les études culturelles, les mouvements sociaux et la musique pop. Il a récemment publié un recueil d'essais intitulé *FBI. Fascismo de baja intensidad* (Santander, La Vorágine, 2015) en Espagne et en Colombie. Parmi ses œuvres, on peut également citer: *Encrucijadas (Elementos de crítica de la cultura)* (Madrid, Cátedra, 1997), *La apuesta invisible (Cultura, globalización y crítica social)* (Barcelona, Montesinos, 2003), *La destrucción de la forma* (Madrid, Biblioteca Nueva, 2008), *La desaparición del exterior (cultura, crisis y fascismo de baja intensidad)* (Zaragoza, Eclipsados, 2012), et *Comunicación, cultura y crisis social* (Temuco, Chile, Universidad de la Frontera, 2015).

Antonio Méndez Rubio is Associate Professor of Communication Theory at the University of Valencia (Spain). His research interests focuses on Cultural Studies, Social Movements and Popular Music. He has recently published a collection of essays entitled *FBI. Fascismo de baja intensidad* (Santander, La Vorágine, 2015) in Spain and Colombia. Among others, some of his previous works include: *Encrucijadas (Elementos de crítica de la cultura)* (Madrid, Cátedra, 1997), *La apuesta invisible (Cultura, globalización y crítica social)* (Barcelona, Montesinos, 2003), *La destrucción de la forma* (Madrid, Biblioteca Nueva, 2008), *La desaparición del exterior (cultura, crisis y fascismo de baja intensidad)* (Zaragoza, Eclipsados, 2012) and *Comunicación, cultura y crisis social* (Temuco, Chile, Universidad de la Frontera, 2015).

Antonio Méndez Rubio è Professore Associato di Teoria della Comunicazione presso l'Università di Valencia (Spagna). Le sue linee di ricerca si centrano nella critica della cultura, i movimenti sociali e la musica popolare. Di recente ha pubblicato in Spagna e Colombia la raccolta di saggi *FBI. Fascismo di bassa intensità* (Santander, La Vorágine, 2015), tra le sue opere si segnalano anche *Encrucijadas (Elementos de crítica de la cultura)* (Madrid, Cátedra, 1997), *La apuesta invisible (Cultura, globalización y crítica social)* (Barcelona, Montesinos, 2003), *La destrucción de la forma* (Madrid, Biblioteca Nueva, 2008), *La desaparición del exterior (cultura, crisis y fascismo de baja intensidad)* (Zaragoza, Eclipsados, 2012) e *Comunicación, cultura y crisis social* (Temuco, Chile, Universidad de la Frontera, 2015).



José Antonio Palao

email: errando@uji.es

José Antonio Palao Errando es Profesor Contratado Doctor en el Departamento de Ciencias de la Comunicación de la Universitat Jaume I de Castelló donde imparte docencia en los Grados de Publicidad y Periodismo y en el Máster en Nuevas Tendencias y Procesos de Innovación en Comunicación. Ha publicado libros como *La profecía de la Imagen-Mundo: para una genealogía del Paradigma Informativo* (Valencia, IVAC, 2004) o *Cuando la televisión lo podía todo: Quien Sabe Donde en la cumbre del Modelo Difusión* (Madrid, Biblioteca Nueva, 2009), además de artículos sobre cine, televisión e imagen para múltiples revistas. Pertenece a la Asociación Española de Historiadores del Cine, a la Asociación Española de Investigación de la Comunicación y a la AECPA (Asociación Española de Ciencia Política y de la Administración).

José Antonio Palao Errando est Professeur au Département des Sciences de la Communication à l'Université Jaume I de Castellón, où il enseigne la division «Publicité et Journalism» ainsi que dans le programme de Master «Nouvelles tendances et Processus d'innovation en Communication». Il a publié des ouvrages parmi lesquels: *La profecía de la Imagen-Mundo: para una genealogía del Paradigma Informativo* (Valencia, IVAC, 2004) et *Cuando la televisión lo podía todo: Quien Sabe Donde en la cumbre del Modelo Difusión* (Madrid, Biblioteca Nueva, 2009) ainsi que divers articles sur le cinéma, la télévision et l'image publiés dans de nombreuses revues scientifiques. Il est Membre de l'Association espagnole des historiens du cinéma; de l'Association espagnole de recherche en communication ainsi que de l'Association espagnole de de Science politique et d'Administration.

Jose Antonio Palao Errando is Associate Professor in the Department of Communication Sciences at the University Jaume I (Castellón, Spain) where he teaches in the grades of Advertising and Journalism and in the M.A. in New Trends and Innovation Processes in Communication. He is the autor of various books, including *La profecía de la Imagen-Mundo: para una genealogía del Paradigma Informativo* (Valencia, IVAC, 2004) and *Cuando la televisión lo podía todo: Quien Sabe Donde en la cumbre del Modelo Difusión* (Madrid, Biblioteca Nueva, 2009) and numerous articles on films, television and images published in various journals. He is a Member of the Spanish Association of Film Historians; and of the Spanish Association of Communication Research; as well as a Member of the Spanish Association of Political Science and Public Administration (AECPA).

Jose Antonio Palao Errando è ricercatore presso il Dipartimento di Scienze della Comunicazione dell'Università Jaume I di Castelló, dove insegna ai Corsi di Laurea in Pubblicità e Giornalismo ed al Master in Nuove Tendenze e Processi di Innovazione in Comunicazione. Ha pubblicato i libri *La profecía de la Imagen-Mundo: para una genealogía del Paradigma Informativo* (Valencia, IVAC-Generalitat Valenciana, 2004), *Guía para ver y analizar Matrix* (con Rebeca Crespo, Valencia, La Nau, 2005) e *Cuando la televisión lo podía todo: Quien Sabe Donde en la cumbre del Modelo Difusión* (Madrid, Biblioteca Nueva, 2009), così come articoli su cinema, televisione e video. Appartiene all'Associazione Spagnola di Storici del Cinema e all'Associazione Spagnola di Ricerca della Comunicazione.



Ronald W. Tobin

email: rwtobin@frit.ucsb.edu

Ronald W. Tobin is Research Professor of French at the University of California, Santa Barbara where he also served as Associate Vice Chancellor for Academic Programs. Knighted three times by the French government, Professor Tobin received the Grand Prize from the Académie française in 2006. His research interests include 17th century theater; comedy and tragedy: Molière and Racine; mythology and tragedy; literature and food studies; and classical civilities. He is the author or editor of 15 books and some 200 articles, book-reviews, and prefaces. Ronald W. Tobin also occupied the post of Editor of the *French Review* for twelve years. Scholar, professor, and administrator, he has worked tirelessly to promote French literature and language in the United States.

Ronald W. Tobin es Profesor-investigador de Filología Francesa en la Universidad de California, Santa Bárbara, donde también ejerce de Vicerrector adjunto. Ha sido honrado con tres órdenes distintas de caballería del gobierno de Francia y con el Grand Prix de la Academia francesa en 2006. Su investigación se centra en el teatro del siglo XVII, comedia y tragedia en Molière y Racine, tragedia y mitología, así como literatura y *food studies*. Ha publicado 15 libros como autor o editor, y cerca de 200 artículos, con títulos como *Jean Racine Revisited* (Woodbridge, CT, Twayne, 1999) o *Racine and Seneca* (Chapell Hill, NC, University of North Carolina Press, 1971). Académico, maestro y administrador, trabajó incansablemente para promover la literatura y la lengua francesa en los Estados Unidos.

Ronald W. Tobin est Professeur-Chercheur de français à l'Université de Californie, Santa Barbara, où il a également rempli les fonctions de vice-recteur associé du programme académique. Nommé à trois ordres de chevalerie par le gouvernement français, le professeur Tobin a reçu le Grand Prix de l'Académie française en 2006. Ses intérêts de recherche portent sur le théâtre du 17^e siècle, comédie et tragédie dans Molière et Racine, la mythologie et la tragédie, et la littérature et les *food studies*. Il a publié quinze livres et éditions, et quelques 200 articles, comptes-rendus et préfaces. Ronald W. Tobin a aussi occupé pendant douze ans le poste de Rédacteur en Chef de *The French Review*. Érudite, professeur et administrateur, il a travaillé sans relâche pour promouvoir la littérature et la langue française aux États-Unis.

Ronald W. Tobin è Professore-Ricercatore di Francese presso l'Università di California, Santa Barbara, dove ha svolto la funzione di vicerettore. È stato designato Cavaliere dal governo francese e ha ricevuto il Grand Prix dell'Accademia Francese nel 2006. La sua ricerca è incentrata sul teatro del XVII secolo –commedia e tragedia in Molière e Racine, tragedia e mitologia–, così come studi di letteratura e food studies. Ha pubblicato quindici libri come autore o editore e quasi duecento articoli, tra i quali si segnalano *Jean Racine Revisited* (Woodbridge, CT, Twayne, 1999), *Racine et/ou le classicisme* (Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2000). Studioso, insegnante e amministratore, ha lavorato instancabilmente per promuovere la letteratura e la lingua francese negli Stati Uniti.



Ionut Untea

email: ionut.untea@univ-lr.fr

Ionut Untea teaches at the University of La Rochelle (France) and at ISTOM, Cergy-Paris. He studied Theology, Political Philosophy, and Anglophone Studies in Romania and France, and obtained his PhD in Religions and Systems of Thought at the École Pratique des Hautes Études (EPHE), Paris. He is interested in early modern, modern and contemporary political and theological thought, the dynamics between politics and religion, tolerance, and the many layers of identity. At the time of writing, he was a post-doctoral researcher at the Foundation for Intercultural and Interreligious Research and Dialogue (FIIRD) at the University of Geneva, working on a project entitled «The Golden Rule and the Ethics of Trust for a Globalizing World in Judaism, Christianity and Islam». He has published various papers and articles in English, French and Romanian.

Ionut Untea es profesor en la Universidad de La Rochelle y en ISTOM, Cergy-París. Estudió Teología, Filosofía y Filología Inglesa en universidades rumanas y francesas. Obtuvo su doctorado en 2013 con una tesis sobre religiones y sistemas de pensamiento en la École Pratique des Hautes Etudes de París. Su investigación se centra en el pensamiento político y teológico modernos y contemporáneos, en las relaciones entre política y religión, en tolerancia y en las diversidades identitarias. Ha sido becario post-doctoral en la Fundación para el Diálogo Intercultural e Interreligioso (FIIRD) en la Universidad de Ginebra con un proyecto titulado «La regla de oro y una ética de la confianza para un mundo globalizado desde las perspectivas judaica, cristiana y musulmana». Ha publicado numerosos trabajos en inglés, francés y rumano.

Ionut Untea est chargé d'enseignement à l'Université de La Rochelle et à ISTOM, Cergy-Paris. Il a fait des études de Théologie, Philosophie politique et Etudes anglophones en Roumanie et en France. Il a obtenu son doctorat en Religions et systèmes de pensée à l'Ecole Pratique des Hautes Etudes. Il s'intéresse à la pensée politique et théologique moderne et contemporaine, la dynamique entre politique et religion, la tolérance et aux différents aspects l'identité. Au moment de la rédaction de cet article, il était boursier d'excellence de la Fondation pour la Recherche et le Dialogue Interculturel et Interreligieux (FIIRD), à l'Université de Genève, où il travaillait sur un projet de recherche intitulé «La Règle d'Or et l'éthique de la réciprocité dans le contexte de la mondialisation en Judaïsme, Christianisme et Islam».

Ionut Untea, laureato in Teologia, Filosofia Politica e Studi Anglofoni in Romania e Francia, ha ottenuto il suo dottorato di ricerca in Religioni e Sistemi di Pensiero presso l'Ecole Pratique des Hautes Etudes (EPHE) di Parigi. È interessato ai aspetti moderni e contemporanei del pensiero politico e teologico, alle dinamiche tra politica, religione, tolleranza, ed agli studi sull'identità. Attualmente, il dottore Untea è ricercatore della Fondazione per la Ricerca ed il Dialogo Interculturale ed Interreligioso (FIIRD) presso l'Università di Ginevra, dove svolge il progetto di ricerca intitolato «La Regola d'Oro e l'Etica della Fiducia per un mondo globalizzato nel Giudaismo, Cristianesimo ed Islam». Inoltre, insegna all'Università di La Rochelle ed all'ISTOM, Cergy-Parigi. È autore di diversi saggi in inglese, francese e rumeno.



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-topias, 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-topias. 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-topias. 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 fílmica*, 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 de 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 Langues 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 interdiscursivo 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.



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
AEM-20, rue de l'École de Médecine
CH-1205 Genève (Suisse)
eu-topias.org@unige.ch

www.eu-topias.org