



INTRODUCTION

Sommes-nous tous Charlie?, *Nicolas Levrat*

GRAN ANGULAR/GRAND ANGLE/WIDE ANGLE/GRANDANGOLARE
 East and West. Dialogue or Monologues?, *Charles Genequand*

PERSPECTIVAS/PERSPECTIVES/PERSPECTIVES/PROSPETTIVE
 Dialectiques réalistes du discours critique: Barkan, Bazin, Desternes,
Maria Tortajada

Cinefilia entre la pasión, el análisis y el discurso desplazado, *Fernando Ramos*
 Grecia, Europa. El plano-secuencia y la identidad en el cine
 de Theo Angelopoulos, *Jordi Revert*

Educación y propaganda en los textos confederados para niños (1861-1865),
María Galán

DOSSIER: LA VIOLENCIA DE LA IMAGEN O LA IMAGEN DE LA VIOLENCIA/THE VIOLENCE
 OF IMAGE OR THE IMAGE OF VIOLENCE/LA VIOLENCE DE L'IMAGE OU L'IMAGE DE LA
 VIOLENCE/LA VIOLENZA DELL'IMMAGINE O L'IMMAGINE DELLA VIOLENZA
 Coordinado por *Tarcisio Lancioni & Santos Zunzunegui*

Introducción, *Tarcisio Lancioni & Santos Zunzunegui*

De cerca y de lejos. Pensar (y pesar) la violencia, *Iñigo Larrauri*

Vintage Violence. La strana violencia del cinema di Losey, *Tarcisio Lancioni*
 El embrujo de la violencia. Las cuatro caras de la barbarie, *Imanol Zumalde*

The Wolf of Wall Street. Sopravvivere nello stato di natura,

Maria Cristina Addis & Giacomo Tagliani

Cuerpo, identidad y violencia (en un cierto cine contemporáneo), *Iñigo Marzabal*
 Erotismo y profanación. La representación de la violencia misógina

en *Drácula de Bram Stoker*, *Ainboa Fernández de Arroyabe*

Soggetti alla violenza. *Post mortem* di Pablo Larraín,

Massimiliano Coviello & Francesco Zucconi

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

**Sommes-nous tous
 Charlie ?**

Nicolas Levrat

Le terrorisme a pour but de terroriser ; faire peur. Aussi, la réaction forte des français, et de citoyens au-delà des frontières de l'hexagone, affirmant « Je suis Charlie », est une réaction citoyenne courageuse, qui semble montrer une unité nationale, non seulement en soutien des journalistes assassinés – ainsi d'ailleurs que les autres morts de cette folie terroriste, on a aussi vu des « je suis Ahmed », « je suis juif » – mais aussi un refus de céder à la terreur, une volonté d'assurer une réponse unie et positive au terrorisme : la réponse à ces actes terroristes sera-t-elle, pour une fois, le courage, la résistance et l'affirmation des valeurs de la communauté, ou la peur va-t-elle progressivement s'installer, et la réponse plus classique à la menace terroriste va-t-elle s'incarner dans une réponse sécuritaire, souvent réalisée au détriment des libertés individuelles et de l'affirmation d'une communauté de valeurs ?

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 exécutive
 Managing editor
 Coordinatore editoriale
 Susana Díaz (UC3M)

Secretario de redacción
 Secrétariat de rédaction
 Executive secretary
 Segretario Esecutivo
 Manuel de la Fuente (UVEG)

Relaciones internacionales
 Relations internationales
 International Relations
 Relazioni Internazionali
 Silvia Guillamón (UVEG),
 Awatef Ketiti (UVEG)

Consejo de redacción
 Conseil de rédaction
 Editorial Board
 Redazione
 Maximos Aligisakis (UniGe),
 Korine Amacher (UniGe),
 Juan Carlos Fernández Serrato (US),
 Josep Lluís Gómez Mompert (UVEG),
 Carlos Hernández Sacristán (UVEG),
 Aude Jehan (UniGe),
 Jorge Lozano (UCM),
 Carolina Moreno (UVEG),
 Pedro Ruiz Torres (UVEG),
 René Schwok (UniGe),
 Victor Silva Echeto (UNIZAR),
 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), Tomás López-Pumarejo (Brooklyn College, CUNY), Silvestra Mariniello (UdeM), José Antonio Mingolarra (UPV-EHU), Miquel de Moragas (UAB), Laura Mulvey (Birkbeck College), Jesús Navarro Faus (IFIC-CSIC), Winfried Nöth (Uni-Kassel), Nzachée Noumbissi (UCAD), Manuel Palacio (UC3M), José Luis Pardo (UCM), †Eduardo Peñuela Cañizal (UNIP), Giuseppe Richeri (USI), Miquel Rodrigo Alsina (UPF), Lucia Santaella (PUCSP), 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

Elvira Calatayud (UVEG), Elisa Hernández (UVEG)

Evaluadores externos / Évaluateurs externes / Peer Reviewers / Valutatori esterni

Carmen Arocena (UPV/EHU), José Luis Castro de Paz (USC), Juan Miguel Company (UVEG), Victor Fresno (UNED), Juan José Gómez Cadenas (IFIC-CSIC/CERN), Francisco J. Gómez Tarín (UJI), Pilar Hernández (IFIC-CSIC), Daniel Jorques (UVEG), Javier Marzal (UJI), Antonio Méndez Rubio (UVEG), Leticia Mora (IATA-CSIC), Alberto Moreiras (TAMU), Vicente Ponce (UPV), Santiago Renard (UVEG), 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 / 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

Cubierta/couverture/cover/copertina: William M. Vander Weyde, *Man in Electric Chair at Sing Sing Prison*, ca. 1900

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. 9 (2015)



INTRODUCTION

Sommes-nous tous Charlie ?

Nicolas Levrat 3

GRAN ANGULAR/GRAND ANGLE/WIDE ANGLE/GRANDANGOLARE

East and West. Dialogue or Monologues?

Charles Genequand 7

PERSPECTIVAS/PERSPECTIVES/PERSPECTIVES/PROSPETTIVE

Dialectiques réalistes du discours critique:

Barkin, Bazin, Desternes

Maria Tortajada 19

Cinefilia entre la pasión,

el análisis y el discurso desplazado

Fernando Ramos 35

Grecia, Europa. El plano-secuencia

y la identidad en el cine de Theo Angelopoulos

Jordi Revert 47

Educación y propaganda en los textos confederados para niños (1861-1865)

María Galán 61

DOSSIER:

LA VIOLENCIA DE LA IMAGEN O LA IMAGEN DE LA VIOLENCIA

THE VIOLENCE OF IMAGE OR THE IMAGE OF VIOLENCE

LA VIOLENCE DE L'IMAGE OU L'IMAGE DE LA VIOLENCE

LA VIOLENZA DELL'IMMAGINE O L'IMMAGINE DELLA VIOLENZA

(Tarcisio Lancioni & Santos Zunzunegui, ed.)

Introducción

Tarcisio Lancioni & Santos Zunzunegui 73

De cerca y de lejos. Pensar (y pesar) la violencia

Iñigo Larrauri 77

Vintage Violence.

La strana violenza del cinema di Losey

Tarcisio Lancioni 95

El embrujo de la violencia.

Las cuatro caras de la barbarie

Imanol Zumalde 111

The Wolf of Wall Street.

Sopravvivere nello stato di natura

Maria Cristina Addis & Giacomo Tagliani 125

Cuerpo, identidad y violencia

(en un cierto cine contemporáneo)

Iñigo Marzabal 139

Erotismo y profanación. La representación de la violencia misógina en *Drácula de Bram Stoker*

Ainhoa Fernández de Arroyabe 149

Soggetti alla violenza.

***Post mortem* di Pablo Larraín**

Massimiliano Coviello & Francesco Zucconi 159

CALEIDOSCOPIO/KALÉIDOSCOPE/KALÉIDOSCOPE/CALEIDOSCOPIO

Pilar Pedraza, *Brujas, sapos y aquelarres*

Silvia Guillamón 169

Esperanza Guillén, *Los artistas*

frente a la Primera Guerra Mundial

Antonio Méndez 172

Charles Chaplin, *Autobiografía & Un comediante descubre el mundo*

Manuel de la Fuente 175

Frank Zappa,

La verdadera historia de Frank Zappa

Fernán del Val 178

Isolina Ballesteros,

Immigration Cinema in the New Europe

Elvira Calatayud 181

Péter Bajomi-Lázár, *Party Colonisation*

of the Media in Central and Eastern Europe

Aude Jehan 184

José Carlos Rueda, Elena Galán & Ángel L. Rubio,

Historia de los medios de comunicación

Elvira Calatayud 186

WHO'S WHO 189

COMPROMISO ÉTICO/CODE DE DÉONTOLOGIE

ETHICAL STATEMENT/DICHIARAZIONE DI ETICA 207

NORMAS DE EDICIÓN/RÈGLES D'ÉDITION

PUBLICATION GUIDELINES/NORME DI REDAZIONE 217

Introduction

Sommes-nous tous Charlie?*

Nicolas Levrat

Le terrorisme a pour but de terroriser ; faire peur. Aussi, la réaction forte des français, et de citoyens au-delà des frontières de l'hexagone, affirmant « Je suis Charlie », est une réaction citoyenne courageuse, qui semble montrer une unité nationale, non seulement en soutien des journalistes assassinés – ainsi d'ailleurs que les autres morts de cette folie terroriste, on a aussi vu des « je suis Ahmed », « je suis juif » – mais aussi par un refus de céder à la terreur, une volonté d'assurer une réponse unie et positive au terrorisme. D'où notre questionnement, en organisant cette table-ronde, dès vendredi matin : la réponse à ces actes terroristes sera-t-elle, pour une fois, le courage, la résistance et l'affirmation des valeurs de la communauté (française puisque cela s'est passé en France, et cela n'a échappé à personne que beaucoup de drapeaux et symboles français ont été brandis ce week-end), ou la peur va-t-elle progressivement s'installer, et la réponse plus classique à la menace terroriste va-t-elle s'incarner dans une réponse sécuritaire, souvent réalisée au détriment des libertés individuelles et de l'affirmation d'une communauté de valeurs ?

Comme nous le sentions vendredi dernier, c'est bien à ce point du débat que nous en sommes aujourd'hui, en France, en Suisse, en Europe. D'où notre question ; sommes-nous vraiment tous Charlie, c'est-à-dire prêts à défendre, même jusqu'à l'extrême et l'excès (ce que faisaient et font encore les journalistes et dessinateurs de *Charlie Hebdo*), défendre nos libertés face à la violence terroriste, ou n'allons-nous pas, collectivement, après le moment d'émotion et d'unité, accepter de sacrifier quelques libertés à notre sécurité ? Si pour nous la question peut-être rhétorique, académique, n'oublions pas que la réponse que lui apportait l'équipe de *Charlie Hebdo* leur a coûté la vie.

Sommes-nous donc tous Charlie, ou pas ?!? (dès samedi, un éditorial de Sylvie Kaufmann dans *Le Monde*, posait la question en des termes mieux choisis encore : « Etre ou ne pas être Charlie ? »)

D'un point de vue juridique – qui est le mien, je suis professeur de droit – la réponse reste heureusement ouverte, puisqu'on l'a appris hier, l'Institut national de la propriété intellectuelle français a refusé de protéger la « marque » « Je suis Charlie », malgré les dizaines de demandes que des commerçants avaient déposé. On craignait la récupération politique, on vient d'échapper à la récupération commerciale. Quoique... Je suis Charlie ne sera pas privatisé en France... mais il pourrait l'être dans d'autres pays... en effet, la protection des marques se fait d'abord de manière nationale, pas globale ; même si le monde dans lequel nous vivons est globalisé. Ainsi peut-être l'utilisation de la marque « je suis Charlie » pourra être obtenue des autorités de protection des marques d'un autre pays. Cette situation est illustrative de la thématique dont nous souhaitons débattre. En effet, si les systèmes de propriété intellectuelle restent nationaux – même s'il existe évidemment des mécanismes internationaux de coordination – les droits fondamentaux, et donc les libertés qu'ils protègent, ne sont-ils pas, au contraire, universels ? Et ne peut-on alors dire, comme l'ont affirmé en 2007 les juges français dans le procès fait à *Charlie Hebdo*, que « dans une société laïque et pluraliste, le respect de toutes les croyances va de pair avec la liberté de critiquer les religions, quelles qu'elles soient ». Avec cette citation, on doit le comprendre tout de suite, « le respect de

* Texte lu comme Introduction à la table ronde organisée à l'Université de Genève le 14 janvier 2015.

toutes les croyances » mise sur pied d'égalité avec « la liberté de critiquer les religions » n'est peut être pas de validité universelle, mais cette parité est valide dans « une société laïque et pluraliste ». C'est que disent les juges français. La France est donc, selon les juges, une société laïque et pluraliste. Mais certains en France, ne partagent peut-être pas entièrement ce choix de la laïcité et du pluralisme. Et puis, aujourd'hui, 14 janvier 2015, *Charlie Hebdo* sort à 3 Mo d'exemplaires, traduit dans 16 langues... Ce n'est donc pas qu'en France qu'il faut se poser la question de l'équilibre entre liberté d'expression et liberté de croyance. C'est bien le défi de la globalisation. Ce n'est pas, comme le prophétisait Huntington, un grand choc des civilisations, chacune régnant sur une aire déterminée, et s'affrontant via leurs institutions nationales (leurs armées ou des mercenaires), mais plutôt à une confrontation quotidienne de valeurs civilisationnelles concurrentes que nous expose le processus de globalisation que l'Institut que j'ai le privilège de diriger a pour mission d'étudier.

Certes, me direz-vous, mais la globalisation et cette coexistence de sociétés parallèles – qui travaillent et même défient l'idée de communauté nationale (ce qu'exige aussi l'Europe avec son principe de libre circulation des personnes qui nous inquiète tant en Suisse) – cette globalisation ne doit pas conduire à une relativisation des valeurs. Les droits de l'homme, et les libertés qu'ils véhiculent ne sont-ils pas universel ; et n'avons-nous pas un devoir, comme le disait par exemple mon collègue Michel Porret dans une récente tribune, de défendre cette liberté de penser et de critiquer qui est un fondement de la démarche intellectuelle, fut-elle journalistique, satirique ou académique ? Bonne question Michel. Mais peut-être que la réponse est plus complexe qu'il n'y paraît. Peut-être que la liberté d'expression et de satire n'est pas universelle ?

Les droits humains d'ailleurs, les libertés, sont-ils universels ?

Petit rappel. C'est le 10 décembre 1948, à Paris (au Palais de Chaillot) qu'est adoptée la Déclaration universelle des droits de l'homme. Mais il faudra attendre

jusqu'à 1966 pour que l'ONU transforme cette résolution en traités juridiques contraignants. Et pas un traité, mais deux Pactes... parce que deux visions du monde et des droits humains s'opposaient et qu'il y eut un Pacte sur les droits civils et politiques (les libertés) pour l'Occident, et un Pacte sur les droits sociaux, économiques et culturels pour le « bloc de l'Est ». Les droits de l'homme n'étaient déjà plus universels.

Mais aussi, les d'attendre des droits humains universels, des Conventions régionales de protection des droits et libertés fondamentales sont acceptées, notamment en Europe la Convention européenne des droits de l'homme (... qui elle aussi ne plaît pas à tout le monde en Suisse). La CEDH énonce et garantit efficacement des libertés fondamentales, dont la liberté de croyance, mais aussi la liberté d'expression. Mais cette protection européenne des droits de l'homme, est-ce une contribution à la protection universelle, ou l'affirmation de valeurs européennes, comme l'énonce maintenant l'article 2 du Traité sur l'Union européenne ?

Il existe d'ailleurs plusieurs textes dans le monde musulman et arabes, qui affirment la protection des droits fondamentaux. Mais les principaux énoncent que les droits de l'homme (plus que de la femme d'ailleurs, qui y est égale en dignité mais pas en droits) sont d'origine divine et que leur invocation est subordonnée au respect de la Chariah. Peut-être ainsi que libertés d'expression et de religion sont reconnus par tous, mais pas avec la même hiérarchie partout ; et ce pourrait bien être la source de nos questionnement.

Même au sein de l'Europe d'ailleurs, liberté d'expression et de croyance se confrontent, même dans le cadre de la CEDH. Ainsi par une décision de 1994 dans laquelle une association pour la liberté de création artistique envisageait de projeter un film très provocateur pour la religion catholique, les autorités autrichiennes avaient interdit les projections, et même fait saisir et confisquer la copie du film. L'Institut Otto Preminger – le nom de cette association – considérant que la liberté d'expression avait été bafouée par les autorités autrichiennes, a saisi la CEDH. La Cour dit dans cette affaire :

La question dont la Cour se trouve saisie implique une mise en balance des intérêts contradictoires tenant à l'exercice de deux libertés fondamentales : d'une part, le droit de communiquer au public des idées sujettes à controverse et, par implication, le droit, pour les personnes intéressées, de prendre connaissance de ces idées, et, d'autre part, le droit d'autres personnes au respect de leur liberté de pensée, de conscience et de religion. Ce faisant, il faut avoir égard à la marge d'appréciation dont jouissent les autorités nationales, qui se doivent aussi, dans une société démocratique, de prendre en considération, dans les limites de leurs compétences, les intérêts de la société dans son ensemble. En ordonnant la saisie, puis la confiscation du film, les juridictions autrichiennes ont jugé que celui-ci constituait, à l'aune de la conception du public tyrolien, une attaque injurieuse contre la religion catholique romaine. Il ressort de leurs décisions qu'elles ont dûment tenu compte de la liberté d'expression artistique. Elles n'ont pas considéré que la valeur artistique du film ou sa contribution au débat public dans la société autrichienne l'emportaient sur les caractéristiques qui le rendaient offensant pour le public en général.

La Cour ne peut négliger le fait que la religion catholique romaine est celle de l'immense majorité des Tyroliens. En saisissant le film, les autorités autrichiennes ont agi pour protéger la paix religieuse dans cette région et pour empêcher que certains se sentent attaqués dans leurs sentiments religieux de manière injustifiée et offensante. Il appartient en premier lieu aux autorités nationales, mieux placées que le juge international, d'évaluer la nécessité de semblables mesures, à la lumière de la situation qui existe au plan local à une époque donnée. Compte tenu de toutes les circonstances de l'espèce, la Cour n'estime pas que les autorités autrichiennes peuvent être réputées avoir excédé leur marge d'appréciation à cet égard.

Donc les autorités ont une marge d'appréciation... Mais si ce n'avait pas été la religion « de l'immense majorité », pas la religion catholique, mais l'Islam ou le judaïsme ? Rappelons que les juges

français cités avant parlaient d'une « société laïque », mais aussi plurielle. Donc quelles libertés dans quelles Communautés ?

Dans un remarquable ouvrage, qui date déjà de 2002, intitulé *Éclats de rire. Réflexions sur le corps comique*, l'intellectuel français Olivier Mongin s'intéressait aux corps, non seulement des comiques, mais aussi des rieurs. Et pas seulement le corps physique de chacun, mais aussi le corps collectif, social, dans lequel le rire produit son effet comique... ou offensant. Alors bien sûr, dans une société plurielle, le corps social est plus complexe. Est-ce que la liberté d'expression doit être calibrée à l'aune de ce corps social multiple et complexe, ou la tradition gauloise de la satire doit-elle être préservée ? Libertés individuelles, libertés collectives, voilà le cœur de notre débat.

Et le terrorisme ? Je ne l'oublie pas. Evidemment, il sort du cadre de nos sociétés démocratiques, du débat entre valeurs et ne peut en aucun cas être justifié. Mais comment y répond-on ? En défendant jusqu'au bout les libertés fondamentales qu'il attaque (alors JE suis Charlie) ? En renforçant la communion dans des valeurs et une identité communes, plurielle on l'espère (alors NOUS sommes Charlie, Ahmed et juifs). Ou en lui déclarant la guerre, comme l'affirment des voix toujours plus nombreuses depuis ce début de semaine, au risque de limiter certaines libertés, comme nous l'a notamment rappelé, il y a quelques temps déjà, un Edward Snowden ?

On le voit, les questions sont nombreuses et les réponses que nous leur apporterons, en France, en Suisse, ailleurs, définiront les contours de la société dans laquelle, sans terroristes, nous souhaitons vivre.



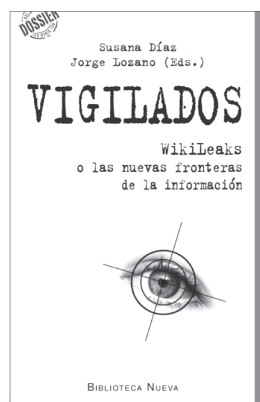
DOSSIER DEL SIGLO XXI



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 WikiLeaks o las nuevas fronteras de la información

Susana Díaz
y Jorge Lozano (Eds.)
360 páginas



LA REFORMA FEDERAL

España
y sus siete espejos



LA REFORMA FEDERAL

España
y sus siete espejos

Juan José Solozabal (Ed.)
400 páginas

LOS VALORES DEL REPUBLICANISMO

Ante la crisis
de la representación política



LOS VALORES DEL REPUBLICANISMO Ante la crisis de la representación política

Jacobo Muñoz (Ed.)
336 páginas

DIEZ PROPUESTAS PARA MEJORAR LA CALIDAD DE LA DEMOCRACIA EN ESPAÑA (Informe Funciva)

Javier Tajadura (Coord.)
192 páginas

DIEZ PROPUESTAS PARA MEJORAR LA CALIDAD DE LA DEMOCRACIA EN ESPAÑA (Informe Funciva)

Prólogo de Antonio Torres del Moral



BIBLIOTECA NUEVA



GRAN ANGULAR
GRAND ANGLE
WIDE ANGLE
GRANDANGOLARE

East and West Dialogue or Monologues?*

Charles Genequand

Abstract / Resumen / Résumé / Sommario

The confrontation of Modern Western culture with that of the Middle East sometimes appears to boil down to the conflicting theses of Edward Said and Samuel Huntington. The examination of a few texts in a longer chronological perspective reveals on the contrary that the opposition served above all to the West in its efforts at self-definition, and that Easterners also made their contribution to the enterprise. Through a historical review of different cultural representations about Christianity and Islam from the origins to the present day, ranging from medieval times, the text question misunderstandings and cultural prejudices that have been forged through the stories of travellers, diplomatic and religious of both cultures. Among the texts of the modernity that most significantly symptomatize the debates on the «East», stand out the reflection of eminent thinkers of the Illustration such as Voltaire, Montesquieu, Rousseau, and Volney, and the diversity of their positions and arguments.

La confrontación entre la cultura occidental moderna y la de Oriente Medio parece resumirse, a veces, en las teorías aparentemente antagónicas de Edward Said y Samuel Huntington. La revisión de algunos textos desde una perspectiva histórica más amplia revela, sin embargo, que dicha oposición ha servido principalmente a Occidente en su intento de definirse a sí mismo, y que los orientales también contribuyeron a tal tarea. A través de un repaso histórico de distintas representaciones culturales acerca de la Cristiandad y del Islam desde los orígenes hasta la actualidad, pasando por la época medieval, el texto interroga los malentendidos y los prejuicios culturales que se han ido forjando a través de los relatos de los viajeros, diplomáticos y religiosos de ambas culturas. Entre los escritos de la modernidad que sintomatizan de modo más significativo el debate sobre el «Oriente», destacan las reflexiones de pensadores de la Ilustración como Voltaire, Montesquieu, Rousseau y Volney, y la diversidad de sus posturas.

La confrontation de la culture occidentale moderne et de celle du Moyen-Orient semble parfois se résumer aux thèses conflictuelles d'Edward Said et de Samuel Huntington. Un examen de quelques textes dans une perspective chronologique de longue durée révèle toutefois que l'opposition a surtout servi à l'Occident dans ses tentatives de se définir lui-même, et que les Orientaux n'ont pas manqué de collaborer à l'entreprise. A travers une lecture historique des différentes représentations culturelles du

christianisme et de l'islam depuis les origines jusqu'à nos jours, en passant par l'époque médiévale, le texte interroge les malentendus et les préjugés culturels qui ont été forgés à travers les récits des voyageurs, diplomates et religieux des deux cultures. Parmi les textes de la modernité qui reflètent d'une façon plus significative le débat sur l'Orient, figurent les réflexions des penseurs des Lumières comme Voltaire, Montesquieu, Rousseau et Volney et la diversité de leurs positions et arguments.

Il rapporto conflittuale tra la cultura occidentale e il Medio Oriente potrebbe essere riassunto dalle teorie di Edward Said e Samuel Huntington, in apparente antagonismo. Tuttavia, la lettura di un insieme di testi da una prospettiva storica più ampia rivela che tale antagonismo è servito alla cultura occidentale fondamentale per definire se stessa, e che l'Oriente ha contribuito a tale operazione. Mediante un excursus storico che prende in considerazione testi sulla Cristianità e sull'Islam, dalle origini fino all'attualità, passando per il Medioevo, il saggio interroga i malintesi e i pregiudizi culturali forgiatisi mediante racconti di viaggiatori, diplomatici e religiosi delle due culture. Tra i testi della modernità che sintomatizzano in modo significativo il dibattito su «l'Oriente», speciale interesse rivestono le riflessioni di pensatori eminenti dell'Illuminismo come Voltaire, Montesquieu, Rousseau y Volney, e la diversità delle rispettive posizioni.

Keywords / Palabras clave / Mots-clé / Parole chiave

Clash or dialogue of civilisations, Christianity, Islam, Edward Said, Samuel Huntington

Choque o diálogo de civilizaciones, Cristiandad, Islam, Edward Said, Samuel Huntington

Choc ou dialogue de civilisations, Chrétienté, Islam, Edward Said, Samuel Huntington

Scontro o dialogo delle civiltà, Cristianità, Islam, Edward Said, Samuel Huntington

* This text was delivered as the final lecture for the students of the *Masters degree in Interculturality, Communication and European Studies* (2014-2015) at the Universitat de València on May 14th 2015.

The debates on the dialogue of civilizations – or lack of it – have concentrated over the past thirty years around the two antithetical, and yet mirror-like, books by Edward Said (*Orientalism*, 1978) and Samuel Huntington (*The Clash of Civilizations*, 1993-6). The first denounces the colonialist attitude latent in all Western writings on the East, specifically the Middle East; the second advocates a new world order under the aegis of the US along neo-conservative lines and found its disastrous application in the 2003 Iraq war. Although placed at the two extremes of the political spectrum, both look strangely alike in their relativistic essentialism. They are reminiscent of the Good and Evil Spirit of Zoroastrian cosmology who, it is said, were conceived as twin brothers. Although Said speaks of the Orient and Huntington of civilizations in the plural, both are in fact mostly, almost exclusively in the case of Said, concerned with the Islamic Middle East. The *de facto* identification of Islam and Middle East, by the way, is not the least problematic feature of his book. In what follows I will not attempt a critique of their theses, a task which has been carried out in great detail by numerous authors, and would be impossible to realize within the time compass of a short article, but rather try to place them in an historical and philosophic perspective.

I would like to begin by letting poets speak, one from the West, one from the East. The first witness is Aeschylus, the founder, for us, of the tragedy. In his *Persians*, created in 472 BC, he relates the military disaster suffered by Xerxes at Salamis in 480. Said quotes from this play a fragment of the choral song in which the Persian courtiers lament the fate of the men who lost their lives in a distant land, and comments thus: «What matters here is that Asia speaks through and by virtue of the European imagination, which is depicted as victorious over Asia, that hostile “other” world beyond the seas. To Asia are given the feelings of emptiness, loss, and disaster that seem thereafter to reward Oriental challenges to the West; and also, the lament that in some glorious past Asia fared better, was itself victorious over Europe.» These remarks are particularly bizarre, not only in that there is no intimation of a glorious past in

the lines quoted by Said, but above all in that he entirely overlooks the glaring Orientalist cliché which is the basis of the whole tragedy, namely that the Greeks won because they love freedom, whereas the Orientals love subjection. This is best illustrated by another passage of the same play. The scene is set in Persia where Darius’ mother is anxiously awaiting the news of the ongoing campaign. She narrates the ominous dream she had the previous night:

There seemed to come into my sight two finely dressed women, one arrayed in Persian, the other in Doric robes, outstandingly superior in stature to the women of real life, of flawless beauty, and sisters of the same stock: one, by the fall of the lot, was a native and inhabitant of the land of Greece, the other of the Orient (Barbarian). I seemed to see these two raising some kind of strife between themselves; my son, perceiving this, tried to restrain and calm them, yoked them under his chariot, and passed the yoke-strap under their necks. One of them, thus arrayed, towered up proudly, and kept her jaw submissively in harness; but the other began to struggle, tore the harness from the chariot with her hands, dragged it violently along without bridle or bit, and smashed the yoke in half. My son fell out. (trad. Sommerstein)

It doesn’t take a Sigmund Freud to interpret the dream. Darius loses the war because his people, represented here by a beautiful girl wearing Oriental clothes, willingly accept and even rejoice in slavery, whereas the Greeks love freedom. In his *Politics*, about a hundred years later, Aristotle will give philosophical shape to this idea with his doctrine of the slave by nature, a nature which he ascribes indiscriminately to all Asiatic people. But the more interesting point here, which has not been remarked so far, is that the two girls are sisters. It vividly reflects the ambivalent attitude of the Greeks towards their neighbours, at the same time similar and irreducibly different.

Less than a half-century later, Herodotus will give in his «Enquiry» (*Histôriê*) a detailed account of the causes and history of the conflict between Greeks and Barbarians «in order that so the memory of the past may not be blotted out from among men by time, and that great and marvellous deeds done by Greeks and

foreigners (*Barbaroi!*) and especially the reason why they warred against each other.» There is no trace here of contempt for the enemies of the Greeks, in fact Greeks and Barbarians are put on the same footing, even if the implicit lesson of his work is the same as that of Aeschylus, namely that the Greeks got the better of the Persians thanks to their love of freedom; but their victory has nothing to do with cultural or intellectual superiority: throughout Antiquity, both Greeks and Romans will ascribe to the Orient a native wisdom, incarnated in figures like the Iranian Zoroaster.

The point made by Said, that the Orient is *represented*, and thus in a way dominated, by the West, is however worth considering. The question may be asked why the Iranians did not give their own version of the events and their own view of their enemies. One obvious answer would be that they had no interest to dwell on their defeats and commemorate them as the Greeks triumphantly did. This is however a bit short as there is no lack of evidence, both in the ancient and in the modern world, for powers who knew how to manipulate the facts to their own advantage and higher glory. And it is possible to find precisely that in the Iranian tradition. This is where my second poetic witness will step in. The *Shahnameh* or Book of Kings is that huge epic poem composed by Ferdowsi between 1000 and 1030 which relates the whole history not only of Iran, but of the world, from the Creation to the Arab conquest of the mid-7th century, from the legendary heroes of the remotest past to the last Sasanian king. In the first, mythical part of the poem, the Iranian kings feature as universal kings disposing of the world at their will, and the wars with their Western (Rum, Byzantines) and Eastern (Turkic and Chinese) neighbours as family squabble. Within this framework, the conflict with the Greeks is set forth in a way which seems to conflate the Persian wars of the 5th century BC with the Alexander conquest of the 4th. At the end of a war between Philip of Macedon and Darius, peace is concluded and a dynastic marriage arranged between the latter and Philip's daughter. The Iranian king however is disappointed by his wife and sends her back to her father

in Greece where she gives birth to a son, Alexander. He then marries a true Persian girl who will be the mother of another Darius, the future antagonist of Alexander. The two enemies are thus half-brothers, answering to Aeschylus' sisters, and Alexander's conquest becomes in a way a conquest of Iran by itself. In the narrative of his reign, the Greek king is depicted with a blend of positive and negative traits which seem to reflect his dual nature.

Other texts from the early Islamic period take a similar stance by reporting that all sciences were discovered in Mesopotamia and consigned in books which were subsequently stolen or destroyed by Alexander, until their contents were recovered by the exertions of Iranian kings of the Sasanian dynasty. It is of course impossible to generalize on the basis of a few scattered testimonies, but it would look as if the Orient had a propensity to assimilate and regard as its own all that suits its purposes or seems to hold valuable lessons, while the West tends to cast the Orient in the role of the enemy.

The medieval period, particularly in its earlier stages, was dominated by the mutual hostility of the two competing religions, Christianity and Islam, with the difference that the mood was conquering on the Islamic side, fearful and defensive among the Christians. The attitudes of the latter, however, can vary a great deal according to times and places. For the Western Europeans, Islam is simply a diabolical ploy of the Antichrist and all sorts of absurd legends, bearing no relation to the reality, were spread concerning its faith and beliefs. The Oriental Christians, being in direct contact with their Muslim neighbours and masters, were in a better position to judge with equity. It is the case of John of Damascus, Saint John for the Church, whose numerous writings evince a fairly accurate knowledge of Islam. His polemics against the rival faith concentrate in particular on the Islamic doctrine of predestination which was taking shape at the time, and which he contrasts with the Christian freedom of will. This theological debate is important in that it provides support to the idea that the Orientals are constitutionally

prepared to accept political servitude. The theologically determined view of the East and Easterners is however less dominant than might be expected. In a recent and remarkable study, *Before Orientalism*, Kim Phillips has surveyed a wide spectrum of travel narratives from the medieval period with particular attention to *realia* such as food, sex and customs. Although he is concerned to a large extent with countries beyond the Muslim Middle East, like India, China and South-East Asia, his findings have a more universal relevance. In his conclusion he writes as follows:

Before Orientalism has argued for a distinctive set of attitudes toward Asian peoples and cultures among European travel writers of the later medieval era, especially with regard to secular matters, which to a significant extent run contrary to Pagden's assertions (regarding America: «Europeans had always looked upon their own cultures as privileged, and upon all other cultures as to some degree inferior. There is nothing remarkable about this.») From the mid-thirteenth to early sixteenth century, writers who had travelled to the more distant reaches of the East – and other authors who attempted to distil in prose the experiences of travellers who reported their experiences – offered a diverse range of responses to Oriental realms. These ranged from the pragmatic through the stigmatizing to the wondering and in some instances awestruck, depending not only on the location and motivations of the travellers but also on the agendas of those producing the written texts and interests of the readers who consumed them. The argument has been for a view of the Orient that drew on older European conventions of the wondrous Indies and fears of barbarism beyond the known horizon, yet added richness and complexity through the reports of the travellers who ventured deep into the Eastern hemisphere. Their observations offered a far more diverse range of perspectives than can be covered by concepts of a European Self standing in contrast to an Oriental Other, or of a superior European civilization justified in criticism or domination of less advanced cultures.

The «Europe» produced through these various constructions of Orient, via a kind of cultural refraction, was a complex place. It possessed an openness and willingness to learn that we have sometimes missed. It was disposed to take pleasure in descriptions of distant places. It rarely assumed its own superiority, except in matters of religion, or looked to justify conquest or possession. This Europe, indeed, never entirely disappeared. Even after the turn to imperialism and colonialism in the fifteenth and sixteenth centuries, many Europeans retained a multiplicity of responses to different cultures.

That far-distant countries are lands of wonders, monsters and terrors is a permanent trait of the collective imagination, and many elements found in the medieval travelogues can be traced to ancient authors and literary fiction like the Alexander Romance whose fame and influence was equally great in West and East. In this respect, there is no deep difference between the narratives studied by Phillips and some Arabic texts, for instance the famous Travels of Ibn Battuta in the 14th century, just after Marco Polo.

An important, if atypical, figure in the medieval cultural and political landscape is the German emperor Frederick II von Hohenstaufen. His own personal inheritance consisted of Sicily and Southern Italy, where he spent most of his life and where Arabic culture was still predominant at the time. He mastered the language and cultivated the friendship of Arab princes. What makes his place unique is that he put his Muslim sympathies in the service of policies dominated by his hostility to and struggle against the papacy. Excommunicated and compelled to organise a Crusade to recapture Jerusalem, he struck a financial deal with the Sultan to the utmost scandal of Christendom. His political sympathies are inseparable from his interest for the philosophical and scientific productions of the Arabs. It was under his patronage that some important works by Averroes were first translated into Latin. The *Sicilian Questions* of Ibn Sab'īn, who seems to have played the role of a kind of court-philosopher, are dedicated to Frederick. His modernity is equally evidenced in the fact that he rejected Aristotle's authority on some questions of natural science.

The late Renaissance and the classical age will bring about a sea-change in the West's perception of its Eastern Muslim neighbours. The balance of power undergoes a complete reversal, first of all on the economic level, with the conquest of the Americas and the discovery of the new sea routes around the world which will at a stroke provide fabulous enrichment to the Europeans monarchies and ruin Islam by transforming it into a commercial back-water circumvented by the new maritime economic fluxes. This will quickly translate in

the military field into the almost uninterrupted series of defeats sustained by the Ottoman Empire, the most powerful Muslim state at the time, from the naval battle of Lepante in 1571 to the loss of the Black sea to Russia in the 18th century. These events will provoke a new awareness in the East as to the necessity to emulate Europe in the military, scientific and technological fields. It is at the same time that Oriental representations begin to penetrate European consciousness and culture on a massive scale. The last decades of the 16th century see the premises of the phenomenon with the beginnings of what may be termed a scientific interest for Islam and specifically the Oriental languages, Arabic, Persian and Turkish, and the creation of the first chairs dedicated to these disciplines. The ostensible religious motive which had justified this kind of curiosity, knowing one's enemy in order better to fight – or convert – him, was soon forgotten in favour of commercial concerns. The first experts in such matters were merchants and diplomats, the two professions being generally combined in the same person, mostly French such as Du Ryer, Tavernier or Chardin, all in the 17th century. The first named of those, though less known, is particularly remarkable in that he left us the first grammars and dictionaries of these languages, as well as a translation of the Coran. But Tavernier, and above all Chardin, are better known thanks to the relations they wrote of their travels which enjoyed a lasting popularity. It is striking that these testimonies are largely devoid of the Orientalist stereotypes for which Europeans writers are commonly blamed. The most influential of these diplomats-merchants-scholars is of course Antoine Galland. He was sent by Louis XIV to Constantinople and acquired a good mastery of Arabic and Turkish. It is as an aside to his main activities, as it were, that he translated some tales which he had found in old manuscripts, *Les Mille et Une Nuit*, generally known in English under the inadequate title of *Arabian Nights*. The success of the first volume, published in 1704, was so phenomenal that the author was compelled by the pressure of his readers, and of his publishers, to put together in haste several sequels. No one could have foreseen this

outcome. These tales, as well as many similar collections discovered since, had always been despised in Arabic and Islamic culture owing to the popular character of the adventures they narrate, and above all because of their stylistic vulgarity. Indeed, Galland paraphrased rather than translated them in order to bring them into line somehow with the literary conventions of the finishing «Grand Siècle». It is thus through the French translation that the Arabs recovered the consciousness of their lost masterpiece. It is quite fascinating to observe the contrasted reactions to it of the Western and Oriental publics: whereas the Europeans somehow assumed that these tales must be licentious because of the traditional clichés of the harem and Mahomet's Paradise, full of lovely girls, they aroused negative response among religious and conservative milieus in the East on the absurd grounds of indecency. Their much vaunted eroticism is in reality quite overdone, to the extent that later translators such as Mardrus at the end of the 19th century were induced to add liberally to it in order to bring them into line with their reputation. In France, the publication's first and most brilliant reflection was Montesquieu's *Lettres Persanes*, a satire of contemporary French society through the eyes of a travelling Persian. The reversal of the Orientalist perspective is here explicit. The traditional theme of the sensuality of Islam, against which Christian theologians had conducted a relentless polemic over many centuries, becomes in the 18th century a new weapon in the fight of intellectuals against the dominance of the Church.

In this respect, Voltaire predictably occupies a predominant position. In 1741, he produces his tragedy *Le Fanatisme ou Mahomet le Prophète* in which the messenger of Islam is depicted as a cynical and manipulative impostor using the religious faith and the naivety of the masses in order to achieve personal and egoistical aims. Religion is turned into and denounced as a mere instrument of power. The literary ploy is so transparent that the Church, despite the ostensible attack against Islam, managed to have the play banned after a few performances. Even more significant is his attitude as evinced in his *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*, in

fact a universal history, perhaps the first instance of what could be dubbed cultural history, a fascinating and quite original enterprise in its attempt to encompass all non-European civilizations and to place them on a par with the Western Christian world. Chapter 6, devoted to «Arabia and Mahomet» sets out in a remarkably factual manner the career and personality of the Muslim prophet as they appear in the native sources, omitting as a matter of course all reference to revelation and supernatural factors. Even such a traditional object of polemics as Mahomet's unrestrained appetite for women, his lubricity as it had for centuries been branded by Christian theologians, is vindicated as an effect of his strong nature and as having had no adverse effect on his courage, energy or health. Polygamy is further justified in the next chapter, dealing with the Coran and Muslim law, as necessary to ensure the demographic stability of the state. The praises he lavishes on Islam and the Muslims, it must be emphasized, are in part motivated by the desire to disparage the Jews by comparison. The traditional imputation of fatalism is justified on the grounds that it was shared by all the classical Antiquity. Voltaire's strategy is thus decidedly anti-Orientalist and consists in stressing the convergence, not to say identity, between the exotic and the European. His idiosyncratic position appears particularly clearly in his attitude towards the most prevalent of Orientalist schemes, despotism. In chapter 60, on Gengis Khan the Mongol conqueror, he denies that his government was despotic. According to him, the chiefs of the ancient northern peoples and their companions were born free and equal, and it is incredible that one of them should have been capable to establish any sort of absolute power over the others and to treat them like horses. Despotism is only established at the end of a long historical process. More surprising still is the favourable judgement passed on the contemporary Ottoman Turks.

«I deem it necessary to fight here a prejudice, namely that the Turkish government is the absurd government called despotic; that the people are all slaves of the Sultan, that they don't possess anything as their own, that their lives and properties belong to their master.

Such an administration would destroy itself... All our historians have utterly deceived us when they regarded the Ottoman Empire as an administration the essence of which is despotism.» In this chapter, which would deserve to be quoted in full, Voltaire describes in a suitably nuanced way the workings of Ottoman rule. He does not deny that it can be brutal and arbitrary, particularly towards conquered non-Turkish nations like the Greeks. What is remarkable here is the clear-sightedness, not entirely devoid of intentional provocation, with which he counters one of the most lasting and cherished Orientalist tropes, still unreservedly endorsed by Montesquieu who propounded a physical-climatic explanation of it. Still more sweepingly he asserts: «If you inquire as a philosopher about what concerns this globe, you will begin by looking into the Orient, cradle of all the arts, and which has given everything to the Occident.»

Voltaire's approach is at once factual and ideological. No other History before him and very few after contain such a wealth of concrete data. To return to the specific case of Mahomet, it is interesting to contrast Rousseau's position as expressed in the last chapter of the *Social Contract*: «Mahomet had very sound views, he tied up (*lia*) his political system, and as long as the form of his government was maintained under the Caliphs his successors, his government was exactly one, and to that extent good. But the Arabs became prosperous, learned, polite, weak and cowardly, and were vanquished by Barbarians. Thereafter, the division between the two powers set in again.» Rousseau here uses the Islamic paradigm of the union of religion and political government in a deliberately anti-Voltairean way to further his own view of the Civic religion. He bends the facts to his own purpose and to support his pet notion of the corrupting influence of the arts. His position thus anticipates what we might call the post-modern attitude (on which more later), in opposition to the modern, liberal stance of Voltaire and the Encyclopaedists. Whereas the latter flatly deny the validity of the traditional scheme («Oriental despotism»), Rousseau endorses it but operates a pre-

Nietzschean inversion of values by turning the minus sign into a plus.

Another Frenchman, less famous than Voltaire and Rousseau, but no less significant in our present perspective, is Constantin-François Chassebeuf, comte de Volney, born in 1757. This last title is a pseudonym or *nom de plume*, formed on Voltaire and Ferney as an homage to the writer for whom he felt the deepest admiration. This notwithstanding, in his relationship to the Orient and to Muslim culture, he is far removed from his idol as we shall see. Having inherited sufficient means from his family, he formed several plans for travelling to distant lands, the first to attract him being the newly created United States, a project to be realized a few years later by his countryman Chateaubriand, who will later follow him in the East. He finally opted for Egypt and Syria, an original choice. Travellers to the East had so far given preference to the politically significant states, the Ottoman Empire above all, and to a lesser extent Persia as it was then called. He explained: «Syria, and above all Egypt, from the dual point of view of what they had been in the past and of what they are today, seemed to me appropriate fields for the political and moral investigations I had in mind.» The results of his observations were consigned in his *Travels to Syria and Egypt* published in 1787. It is however a distinct possibility that he had a hidden political agenda and he may have benefited from official support on the part of the still monarchical government, despite his own sympathies for the new ideals of the Enlightenment, if we bear in mind that his first choice had been America and that the government of Louis XVI. had actively supported the rebels there in order to create difficulties for the traditional English enemy of France. The same strategy may well have been at work in the Middle East with regard to the other major English colony, India. The idea at any rate will not be lost on the successor of the Bourbon monarchy, Napoleon Bonaparte, and Volney's travels and ideas will certainly be one of the inspirations behind the conquest of Egypt by the French in 1798. He was close to Bonaparte before falling out with him.

Volney was not only a writer, philosopher and adventurer; he was also a learned man who thoroughly mastered Arabic before setting out for the East. This interest accompanied him throughout his life. He put forward various plans for the reform and improvement of the teaching of languages, in particular Arabic, including a doomed proposal for writing it with Latin letters. He was also innovative in insisting on the importance of learning the spoken and vulgar language, which in Arabic culture is by no means a foregone attitude.

Volney is eminently of man of the Enlightenment, virulently hostile to tyranny, as despotism was renamed after the Revolution, and to religions. All the ills of the East can be ascribed to the tyranny of the Turkish government. His social and economic analysis of the situation of these regions is however far from simplistic, but on the contrary remarkably prescient. The Ottoman ruling class collects the taxes from the working peasantry and buys goods from Europe, thus enriching its enemies and contributing to the under-development (although obviously he doesn't use the term) of their own country. The inexistence of a middle-class or bourgeoisie is the main reason of the economic, and consequently political, stagnation of the East is the proto-marxist explanation of its backwardness and of the disparity between it and Western Europe which bears witness to Volney's far-sightedness.

A few years later, in 1791, Volney published a kind of afterthought on his trip under the title of *Les Ruines, ou Méditations sur les révolutions des empires*. The basic ideas are the same as in the *Voyage*, but the tone is different. The French Revolution has made its mark. Volney, given his positions, is predictably one of its supporters and politically involved. The Ruins is dramatically set in the site of the antique city of Palmyra which Volney had visited in Syria. As he stands in front of its imposing ruins, wondering how such mighty empires could disappear and be utterly destroyed, a spirit appears to him in a kind of vision and provides the answer in a lengthy discourse: the reason is tyranny (to make it short and simple). In transparency it is possible to decipher

the role which France and the revolutionary ideas are destined to play in the liberation of the East.

Volney can be taken as the paradigm of «modern» Orientalism with his paradoxical blend of genuine sympathy, thorough study and deep understanding for his object, with the colonialist or proto-colonialist attitude denounced by Said. He constitutes one of the most exact, and ultimately rare, instances of the type defined by Said as universally valid, and one can only wonder that he paid him such scanty attention (no more than a few scattered and fleeting mentions).

If Voltaire, Rousseau and Volney are taken to exemplify different modes of a «modernist» approach of Islam, is it possible to locate a post-modern reading? The attempt has been made in one of the most ingenious and stimulating recent publications on the question of Orientalism in general, Ian Almond's *The New Orientalists* (2007). It consists of eight case-studies on mostly late twentieth-century authors, novelists and essayists, including at least one «Oriental», the Turkish novelist Orhan Pamuk and his «Black Book». The earliest author considered is however Nietzsche who features there as a kind of odd man out. His position deserves to be recorded here. Just as Rousseau praised Mahomet for binding together State and Religion, Nietzsche exalted Islam as a war-like, anti-egalitarian and anti-feminine culture, a point incidentally which clearly disproves Said's contention that the Orientalist discourse treats the East as a woman destined to be conquered and dominated by the male West. His attitude comes out most clearly in a late – late in the relatively brief career of its author – section 60 of the *Antichrist*:

Christianity robbed us of the harvest of the culture of the Ancient world; it later went on robbing us of the harvest of the culture of Islam. The wonderful Moorish cultural world of Spain, more closely related to us at bottom, speaking more directly to our senses and taste than Greece and Rome, was trampled down. «War to the knife with Rome! Peace and friendship with Islam!»: this is what that great free spirit, the genius among German emperors, Friedrich the Second, felt, this is what he did.

Islam becomes thus for Nietzsche a kind of contemporary Ancient world. It is no wonder that he seriously considered at one point settling down in a Muslim country. Of course his interpretation of Islam is completely opportunistic, «self-serving» in Almond's words. In other texts, he uses Japan or other Asian cultures to the same purpose. The point is to be geographically and culturally non-European, and above all non-German, and chronologically pre-modern, or even anti-modern and anti-progress.

It is impossible to summarize here the very rich contents of Almond's investigations. I will be content to point out some of the paradoxes implied in his conclusions. Of course, Almond is well-aware that nothing is more difficult than giving a more or less accurate definition of the term «post-modern», this «over-used buzzword» to use his own terms. In the perspective I have followed here: traditional (anti-despotic) Orientalism, modern attitude negating the traditional prejudice (Voltaire), or flaunting it (Rousseau, Nietzsche), colonial (Saidian) Orientalism, a post-modern position could be expected to deny purely and simply any pertinence in the dichotomy East-West. In more philosophical terms, if Said is right to say that «Orientalism» in his definition is «a form of radical realism», it would be in post-modern terms a form of radical nominalism. To our utmost surprise, this is not the conclusion to which Almond's reflections lead up. Rather, post-modern thinkers seem to have nothing more urgent to do than falling into the traps of the most conservative and traditional Orientalism. I will quote two examples to illustrate the point, but it would be easy to multiply them on the sole basis of Almond's book. The first concerns Michel Foucault who created a kind of stupefaction, as a libertarian thinker, in praising the religio-conservative Iranian revolution of 1979. «In reading Foucault's remarks on Iran, the point that appears to be most significant is that, to a surprising extent, Foucault had already decided what he was going to experience there.» Even more damning is his remark on Derrida: «The philosophical world, it would seem, is destined to

revolve round Europe; Derrida's generous qualification that such philosophers of the future may even be non-European, providing they continue to think in a "European" way, does not provide much comfort.» In view of such examples, one can only wonder at the «concluding thoughts» of the author according to which his book is concerned with «a single gesture: the use of the unfamiliar in the critique of the familiar», and «the representation of Islam in post-modern texts tells us more about post-modernity than it does about Islam.» But isn't this exactly what Said has been trying to demonstrate that it could be said about almost any Orientalist text for the past twenty-five hundred years? Post-modernism in that case would distinguish itself from modernism not by any change of perspective, but merely by an added awareness of its historical contingency. «Orientalizing the Oriental» is the formula in which Said encapsulates the gist of his approach. The formula could with advantage be turned on its head: the hidden and unconscious purpose of Orientalism was to Europeanize the European, to define him by opposition to the non-him, as the Greeks had defined themselves in opposition to the Barbarians. And the Orientals played the same game. In a book published in the same year, 1978, as *Orientalism, L'Europe et l'Islam*, and which was unfortunately eclipsed by the latter, the Franco-Tunisian scholar Hichem Djaït suggested that Orientals very often play the role of Orientals when confronted by Europeans, and react in the way which they suppose their interlocutor is expecting of them. In this order, the most perceptive considerations are to be found in the essay of an Iranian writer, Al-e Ahmad. Born into a family of Muslim clerics, he turned Marxist, was active in the communist Tudeh party, before returning at the end of his life to more traditionalist positions, even if his attitude to religion remains elusive. The essay I am referring to has been variously translated as «Occidentosis», or «Westoxification» (*gharbzadegi*), a word he didn't coin himself, but made famous. Published in 1962, 16 years before *Orientalism* and totally ignored by Said, it contains in a more concise form all the main theses of the later book, including the

denunciation of academic «Orientalism» considered as a tool of colonialism, although Al-e Ahmad, as a good Marxist, places machinism at the root of the problem. But the significant fact is that it is all qualified not as Orientalism, but as Occidentalism. Al-e Ahmad has described with great penetration the perverse process whereby industrialized countries buy oil and sell finished products, thus ensuring the indefinite economic dependence of oil-producing countries (a process, by the way, already well understood by Volney as we have seen. Unlike Said, Al-e Ahmad doesn't see Orientalism as a moral and intellectual preparation to colonialism, but rather as a kind of fetishistic counter-prestition on the part of Western powers and a way of ingratiating themselves with Easterners. In contrast to Said, too, and this is possibly the most important point, Al-e Ahmad lays squarely the blame for this situation on the Iranians themselves no less than on the Westerners. The problem lies in the definition of what is «European», or Western, no less than in that of the «Oriental». The Europeans too have put their label on that by which they wanted to be defined and annexed what did not necessarily belong to them (rationality). It is the pertinence of the East-West opposition which ought to be questioned, not that of the concept of Orientalism. Orientalism, as we have seen, exists also in the Orient, and moreover is often an Occidentalism. There may be a profoundly tragic lesson in what is currently happening in the so-called «Islamic State», ISIS, or Daesh. By showing off cruelty, beheading and burning alive their prisoners, including Muslims, the fanaticized jihadists are perhaps unknowingly trying the only way out from Western categories, the ultimate opposition to a system of values regarded as Western because it is universal. To no avail, needless to say: the most casual look at the Internet postings on ISIS will immediately reveal the omnipresence of the qualification of «Barbarians», and of the label «new barbarism» applied to them. They have thus neatly found their way back to the most traditional pigeon-hole of Orientalism, the very name by which the Greeks had identified their neighbours

References

- ÂL-E AHMAD (1984) [1962], *Occidentosis. A Plague from the West*, Berkeley: Mizan Press [English transl. R. Campbell].
- ALMOND, Ian (2007), *The New Orientalists: Postmodern Representations of Islam from Foucault to Baudrillard*, New York: I.B. Tauris.
- CHASSEBEUF, Constantin-François, comte de Volney (1954) [1787-1790], *Œuvres complètes. Précédées d'une Notice sur la Vie et les Écrits de l'Auteur*, Paris: Firmin-Dido.
- DJAÏT, Hichem (1978), *L'Europe et l'Islam*, Paris: Seuil.
- MONTESQUIEU (1973) [1721], *Lettres Persanes*, éd. de Jean Starobinski, Paris: Gallimard.
- PHILLIPS, Kim M. (2013), *Before Orientalism. Asian Peoples and Cultures in European Travel Writing, 1245-1510*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (2011) [1762], *Du contrat social*, éd. de Bruno Bernard, Paris: Garnier-Flammarion.
- VOLTAIRE (2014) [1741], *Zaïre, Le fanatisme ou Mahomet le Prophète; Nanine ou l'homme sans préjugé; Le café ou l'écossaise*, Paris: Flammarion.
- (2009) [1757], *Oeuvres complètes*, vol. 22, ed. Henri Durranton with the assistance of Janet Godden. Oxford: Voltaire Foundation.



PERSPECTIVAS
PERSPECTIVES
PERSPECTIVES
PROSPETTIVE

Dialectiques réalistes du discours critique Barkan, Bazin, Desternes

Maria Tortajada

Reçu: 12.09.2014 – Accepté: 27.12.2014

Résumé / Resumen / Abstract / Sommario

Dans les années quarante et cinquante, les discours sur le cinéma s'affrontent sur un plan qui touche à la théorie de la représentation. Les films du néo-réalisme italien ont catalysé les prises de positions dans le débat sur le réalisme. Ils ne sont pourtant pas les seuls à soulever la question du lien entre le film et la réalité. Et si la notion de transparence a pu apparaître comme la clé du discours réaliste, elle n'est certes pas le terme qui permet de « l'expliquer ». A travers trois exemples, il apparaîtra ici que l'intérêt du débat critique et théorique de l'après-guerre en France sur la question du réalisme déploie plusieurs manières de concevoir la réalité, la représentation et la fonction du spectateur. C'est à la théorie de la représentation dans le discours critique que cet article se consacre pour examiner trois modèles, ou « idéologies », représentationnels.

Durante los años cuarenta y cincuenta, los discursos sobre el cine se discutían en un sentido que afectaba a la teoría de la representación. Las películas del neorealismo italiano catalizaron los posicionamientos del debate sobre el realismo. Sin embargo, no fueron las únicas que se plantearon la relación entre cine y realidad. Es más, la noción de transparencia fue la clave para el discurso realista, aunque, ciertamente, no permita « explicarlo ». A través de tres ejemplos, demostraremos aquí que el interés del debate crítico y teórico de la posguerra francesa sobre la cuestión del realismo despliega varias formas de concebir la realidad, la representación y la función del espectador. En este artículo vamos a examinar tres modelos, o « ideologías », representacionales, a partir de la teoría de la representación en el discurso crítico.

During the forties and fifties, discourses about cinema were dealt with in terms of theory of representation. Italian neorealism catalyzed the critical positions within the debate about realism, yet Italian neorealist films were not the only ones to raise the question of the relationship

between film and reality. If the notion of transparency had been considered as the key concept within the discourse of realism, it is certainly does not give to an exhaustive explanation of it. By referring to three examples, we show here how the interest of critical and theoretical debate about realism in post-war France displays various forms to conceive of reality, representation and the role of spectator. In this article we will examine three models, or 'ideologies', of representation.

Durante gli anni quaranta e cinquanta il dibattito sul cinema sollevava specialmente questioni relative alla teoria della rappresentazione. I film del neorealismo italiano hanno catalizzato la presa di posizione all'interno del dibattito sul realismo. Tuttavia non sono gli unici testi che sollevano la questione del rapporto tra cinema e realtà. E se la nozione di trasparenza è apparsa come la chiave del discorso realista, non è certamente il concetto che permette di « spiegarlo ». Mediante tre esempi dimostreremo che l'interesse del dibattito critico e teorico sulla questione del realismo mette in gioco una pluralità di modi di intendere la realtà, la rappresentazione e la funzione spettatoriale nella in Francia del dopoguerra. L'articolo esamina tre modelli, o « ideologie » di rappresentazione.

Mots-clé / Palabras clave / Keywords / Parole chiave

Réalisme, théorie de la représentation, cinéma, Bazin, Barkan, Desternes

Realismo, teoría de la representación, cine, Bazin, Barkan, Desternes

Realism, theory of representation, cinema, Bazin, Barkan, Desternes

Realismo, teoria della rappresentazione, cinema, Bazin, Barkan, Desternes

La question de la définition de la réalité à l'intérieur d'une réflexion sur le « réalisme » implique plusieurs champs de savoir, plusieurs disciplines, relevant des sciences comme des sciences humaines. Cette question se pose de manière prégnante dans le domaine de l'esthétique, qu'elle touche à la littérature, à l'art ou au cinéma. Le XIX^e siècle positiviste a dessiné sa version de la réalité comme donné, comme être-là, accessible à l'expérimentation comme à la représentation. Tout au long du XX^e, les définitions du réalisme se sont confrontées à cette conception de la réalité en la complexifiant, en la modélisant. Elles posent la question proprement esthétique : comment l'art peut-il représenter la « réalité telle qu'elle est », puisqu'il est justement intervention humaine, transformation, transposition, traduction d'un « donné ». Cette interrogation se décline sous différentes variantes en fonction des discours qui la formulent et la déplient à l'envi. Si on tente d'appréhender ces questions à partir d'une théorie de la représentation, on peut s'essayer à une définition de la réalité, non pas tant comme une essence, comme un donné, comme un domaine de l'expérience pure ; non pas non plus comme une production discursive sans ancrage dans le monde de l'expérience, production qui serait démontrée et démontée par les seuls instruments de la logique ; mais comme une construction qui tient à la place que la notion de réalité occupe dans un jeu de rapports conceptuels. La théorie de la représentation permet de définir la réalité dans la relation qui s'instaure entre la représentation et le spectateur dans la construction du discours réaliste.

Cet article ne tentera pas une théorie générale, mais essaiera plutôt d'éprouver certains topoï du réalisme en dégageant des ébauches de théorie de la représentation pour mettre en évidence un argumentaire, situé historiquement, grâce à trois études de cas. Je voudrais partir de quelques textes issus du contexte de la critique de film s'articulant au débat qui se développe après la deuxième guerre mondiale, dans les années quarante, au moment où plusieurs cinématographies nationales sont en prise avec la « représentation de la réalité », le néo-réalisme italien étant le modèle incontournable. Dès cette

époque commence à se dégager une figure qui deviendra une référence dans le milieu cinématographique. Critique aux *Cahiers du cinéma* qu'il dirige durant les années cinquante, André Bazin occupe une place canonique dans l'histoire du cinéma fondée sur ses points de vues critiques et théoriques, sur son investissement dans le cinéma à divers niveaux institutionnels, pédagogique et culturel. Il est le représentant du discours réaliste en France, la référence incontournable du discours cinéphilique et esthétique dès l'après-guerre. Même s'il a été et reste encore au cœur de débats souvent idéologiques sur le statut et la fonction de la représentation réaliste, sa reconnaissance est internationale¹. La sélection de ses textes critiques parue dans les quatre volumes de *Qu'est-ce que le cinéma ?* a contribué à reconstruire la forme théorique de son discours². À tel point que sa figure « d'auteur » et la focalisation sur ses propres positions masque un réseau complexe de discours et d'idées sur la question du réalisme dans la critique cinématographique française issue de la deuxième guerre mondiale³. Or, ce qui est particulièrement intéressant dans le discours réaliste, c'est sa variabilité. Il varie dans l'histoire, qu'on le fasse remonter dans le domaine esthétique à la Renaissance, avec la réflexion sur la représentation perspectiviste en peinture, ou qu'on se réfère au siècle réaliste qu'est le dix-neuvième, ou encore que l'on s'attarde aux différentes écoles réalistes du XX^e, en cinéma, art ou littérature. Il varie bien sûr aussi dans les débats qui animent une époque. Mais le réalisme esthétique, celui qui interroge la représentation dans sa capacité à représenter la réalité au sein d'une problématique artistique, est fondé sur un critère systématiquement repris tout en trouvant des actualisations différentes. C'est que le discours réaliste

¹ Les récentes publications collectives le montrent, *Opening Bazin. Postwar Film Theory and Its Afterlife*, Dudley Andrew (avec Hervé Joubert-Laurencin) (dir.), 2011. Pour le parcours intellectuel de Bazin et sa place dans la culture française, voir Dudley Andrew, 1983 (1978). Je remercie ici Dudley Andrew et Laurent Le Forestier pour leur amitié et le soutien qu'ils m'ont apporté dans la recherche de sources.

² *Qu'est-ce que le cinéma ?*, 4 vol., 1958-1962.

³ Le travail de Laurent Le Forestier tente justement de réinsérer Bazin dans ce réseau de discours. Voir notamment « La transformation Bazin ou Pour une histoire de la critique sans critique », *1895*, 62, décembre 2010, pp. 9-27.

est régi par un noyau paradoxal auquel les créateurs, les théoriciens comme les critiques viennent se confronter en le reformulant à leur manière : c'est ce que j'appelle le paradoxe fondamental du réalisme, qui impose une tension au sein de toute esthétique réaliste : tension entre, d'une part, la volonté de montrer le réel « tel qu'il est », donc en effaçant ou en niant au maximum la réalité formelle et discursive de la mise en représentation, et, d'autre part, la volonté d'art, qui suppose l'intervention créative de l'artiste et donc une médiation qui justement met en question l'idée que la réalité apparaît dans la représentation « telle qu'elle est »⁴.

Mon but ici est donc de confronter trois théories-critiques sans les hiérarchiser – ce qui veut dire sans subordonner au discours bazinien, devenu dominant, les deux autres – pour saisir, à travers ce coup de sonde, certains enjeux théoriques qui relèvent de l'idée même que l'on se fait de la réalité. Il s'agira de montrer que la « réalité », cette notion qui s'impose dans toute réflexion sur le réalisme et qui détermine des positionnements idéologiques ou institutionnels, cette notion est construite diversement dans et par différentes variantes théoriques de la représentation. Une théorie de la représentation est une construction complexe qui peut s'exposer dans de longs traités ; mais elle peut également se déduire de quelques lignes critiques et des présupposés qui les fondent. C'est parfois ainsi qu'elle se donne dans les discours. Les articles choisis pour l'analyse développent néanmoins une réflexion consistante sur les questions représentationnelles. Elles seront abordées ici à partir d'une méthode systématique que je ne présenterai pas au préalable pour entrer dans le vif du sujet de manière empirique.

⁴ Pour des développements concernant les notions de « théorie de la représentation », de « paradoxe fondamental du réalisme » et de « relation ontologique » tels que je les utilise ici, voir mes travaux *Eric Rohmer. Le spectateur séduit* suivi de *Le réalisme ontologique*, Paris, Kimé, à paraître automne 2015 ; « Realism and Reality. The Arguments of cinema », *Economics and Other Branches - In the Shade of the Oak Tree: Essays in Honour of Pascal Bridel*, (Roberto Baranzini, François Allisson dir., Pickering & Chatto, London, 2014, pp. 383-396), que le présent article précise et développe ; « The ontological relation : the realisms of Kracauer and Bazin », *Critical Theory, Film and Media: Where is Frankfurt Now?*, Colloque international, Goethe-Universität, Frankfurt am Main, 20-23 août 2014, à paraître.

Un idéalisme phénoménologique

La *Revue du cinéma* publie en 1948 un débat sur le réalisme. Jean Desternes⁵ écrit alors une introduction qui explicite directement cette tension en en proposant une interprétation particulière.

En esthétique, le terme de réalisme indique une volonté de transcrire le plus strictement que possible la réalité. Or la transcription directe est impossible, puisqu'il faut traduire cette réalité en mots, en sons, en couleurs, et dans le domaine cinématographique, en images et en séquences ; c'est-à-dire déformer le réel. / J'ai déjà envie d'écrire : première preuve de l'inexistence du réalisme⁶.

La première proposition du paradoxe fondamental du réalisme est, selon Desternes, insoutenable : elle suppose une économie insuffisante à la création artistique, qui irait jusqu'à la négation de l'acte créatif :

Si nous posons l'équation *Réalité + Art = Réalisme*, les termes n'en sont nullement quantitatifs mais – c'est là toute la question – qualitatifs. / Le réalisme conscient tentera de réduire le coefficient Art pour être plus riche de *Réalité*, et il le supprimerait volontiers, s'il ne devait, du même coup, se supprimer. Cruelle faillite : être le greffier du réel, ouvrir le ciné-œil, enregistrer le plus mécaniquement possible la vie toute pure.... / Et alors ? il reste à présenter le plus artistiquement possible, ces éléments du réel, ainsi obtenus et se remettre *après* à la falsification artistique qu'on a refusée *avant*⁷.

Il faut assumer l'artisticité de la représentation qui tient en un mot, pour Desternes, le style : élément de définition classique de l'art, qui en passe par la revendication de la marque singulière de l'auteur et la force de sa médiation. D'abord transcrire, ensuite traduire, si ce n'est accepter tout de suite que représenter, c'est déjà reformuler. Avec l'idée de « transcription », le raisonnement en passe par

⁵ Jean Desternes signe plusieurs articles dans la *Revue du cinéma* entre 1946 et 1948. Il participera ponctuellement aux *Cahiers du cinéma* en 1954, pour rendre compte du Festival de Venise (numéros 39 et 40). Antoine de Baecque le classe parmi les « dandys progressistes » dans son tour de table rédactionnel, avec Jacques Doniol-Valcroze, Pierre Kast, Lo Duca, notamment (1991: 295).

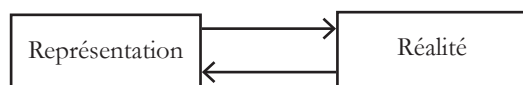
⁶ *Revue du cinéma*, 18, octobre 1948, p. 49.

⁷ *Ibid.*, pp. 49-50.

un argument récurrent dans les discours sur le cinéma depuis les années dix, moment où on débat sur le statut du cinéma comme art. C'est le thème de l'automatisme dans la reproduction de la réalité : comme l'appareil du cinéma est une « machine », il n'y a pas d'intervention humaine dans la constitution de la copie. Or, sans l'homme il n'y a pas d'art. Les mêmes arguments sont avancés dans les années 1880-1890 dans la discussion du statut artistique de la photographie. On constate à quel point le débat sur le réalisme est traversé par des thèmes récurrents, mais aussi à quel point il est chevillé à l'existence même du cinéma comme médium photographique.

Toute la réflexion est centrée sur le rapport entre la représentation et le monde. Pour mieux saisir l'esquisse de théorie de la représentation, il faut se dégager de la formule esthétique « *Réalité + Art = Réalisme* », qui s'apparente à une recette, un minima chimique de mélange esthétique. On peut se centrer sur le schème qui soutient cet argumentaire. Pour définir le réalisme, il faudra pouvoir rendre compte de cela :

Schème 1



Il est donc nécessaire de quitter la métaphore additionnelle pour ce schème, qui suppose de définir à la fois la représentation, la réalité et la relation qui les unit. La relation est au cœur du fonctionnement de la représentation. Ainsi, la mimesis, comme imitation, peut être considérée comme une copie. Ce que la modernité théorique ouvrira à d'autres formulations : la représentation sera alors le « tenant lieu » de la réalité. Elle n'imité pas dans le sens de la ressemblance, mais représente, « est le signe de ». Le réalisme centre le débat sur la « référentialité » de la représentation. Qu'en est-il pour Desternes ?

En art, le réalisme consistera donc à *recréer* le réel le plus vraisemblablement possible. Car, ne l'oublions pas, il s'agit de nous

convaincre, et le vrai n'acquiert de crédibilité que dans la mesure où le maquillage de l'art nous le rend vraisemblable⁸.

L'interprétation de cette relation de tenant lieu repose sur deux points : le premier est le retour explicite à une théorie du vraisemblable, de laquelle les théories réalistes, en principe, se démarquent. S'il est cette version de la réalité en laquelle on peut croire (car elle est « possible »), le vraisemblable ne renvoie pas à la réalité dans le sens d'un donné quel qu'il soit, dans le sens d'une positivité extérieure et indifférente à l'évaluation de l'homme, mais à une réalité acceptable, conventionnelle, consensuelle. Le vraisemblable est la valeur du Grand siècle, pierre de touche du classicisme, que les réalismes du dix-neuvième siècle balayent en mettant à la pointe de la visée référentielle la « réalité même ». Nous touchons donc là à une proposition limite dans le contexte des théories réalistes qui, à certains égards, échappe au réalisme⁹. Le vraisemblable est donc réintroduit avec cette corollaire : la représentation doit *recréer* le réel. Pas de copie, mais bien un acte presque demiurgique de fabrication de la réalité : c'est une conception qui rapproche l'artiste du divin. Mais c'est surtout une manière de préciser la relation entre représentation et réalité tout en l'affaiblissant.

Donc, en art, rien n'est vrai, ou plutôt tout est vrai. Car dès l'instant que cette réalité est traduite en mots, en images, c'est son expression qui existe indubitablement aussi fautive (réalistiquement parlant), aussi chimérique, aussi funambulesque soit-elle. Et cette *réalité à la seconde puissance* devient alors plus vraie que la réalité première puisque, en la « fixant » sur le support artistique choisi, l'artiste lui donne une chance de durer. Ainsi la Joconde : quelques grammes de couleur appliqués sur la une toile par un quinquagénaire fort peu réaliste, constituent *une réalité plus solide* que le sourire de Mona Lisa depuis longtemps poussière. Ainsi la révolte du cuirassé Potemkine : en quoi Eisenstein a-t-il besoins du cachet « ressemblance garantie » ?¹⁰

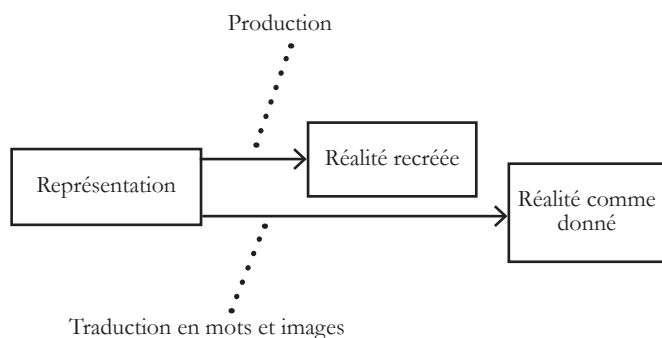
⁸ *Ibid.*, p. 50.

⁹ Il n'est pas rare cependant de retrouver le terme de « vraisemblable » dans l'espace du discours sur le réalisme, mais il importe ici de tracer la limite historique du concept.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 50 (je souligne).

La ressemblance est secondaire, l'imitation, comme copie de la réalité, s'en trouve mise à mal. Ce qui compte, c'est la réalité recrée, réalité « à la seconde puissance » « fixée » sur le support de la représentation, qui vient exister à côté de l'autre, mieux que l'autre, que ce « donné » soumis au temps et à la mort. L'art met la réalité du côté de l'éternité. La réalité des choses est en elle-même bien peu définie dans ce texte de critique-théorique : c'est un sourire, une révolte, ce peut être tout ; mais ce qui compte, c'est d'en évacuer la prégnance. L'essentiel est cette nouvelle réalité, qui définit bien la représentation elle-même. Il reste pourtant l'idée de « traduire » la réalité du donné en mots et en images. La réalité positive résiste à son éviction et est maintenue dans le système. On parvient alors à une première ébauche de théorie de la représentation :

Schème 2



Nous balançons entre un idéalisme et une phénoménologie. La sensation, la perception du créateur relativisent le retour aux valeurs classiques :

Dans la simple opération qui consiste à redire ce qu'on croit avoir entendu, de *montrer ce qu'on pense avoir vu, de reconstituer ce qu'on imagine être le réel*, il entre de multiples facteurs d'illusion. Mais lorsqu'il s'agit d'une œuvre d'art, la matière du « témoignage » devant être élaborée (ne serait-ce que par le montage, ne serait-ce que par l'écriture), il n'y a que la foi qui sauve (...).¹¹

Cette réalité en laquelle « on peut croire » est tout de même dépendante de la relativité du point

¹¹ *Ibid.*, pp. 50-51 (je souligne).

de vue ou d'écoute, des « illusions » qui interfèrent dans l'acte perceptif de l'artiste. L'article y vient par la bande, mais c'est là un point essentiel qui resitue ce discours dans le débat réaliste de la positivité : la réalité n'existe (pour nous) qu'en tant qu'elle est vue. Kracauer faisait de cette définition le propre des discours réalistes du vingtième siècle, mais elle est intrinsèquement liée au questionnement réaliste face à la réalité comme donné¹².

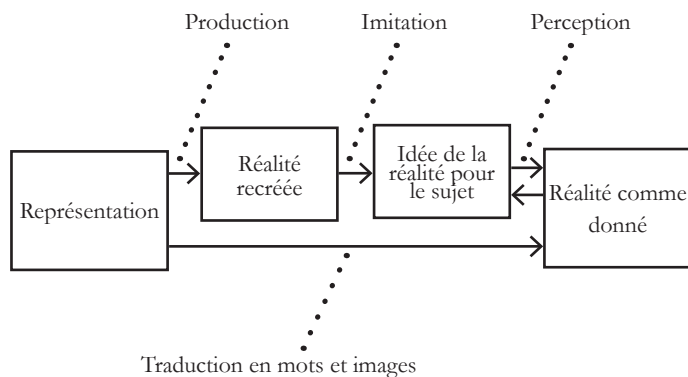
Que représente finalement la réalité recrée ? Si on minimise l'imitation directe et ressemblante de la réalité tout en maintenant la valorisation du processus de perception de cette réalité comme donné, on ouvre à une vraie interrogation sur le statut représentationnel de la perception ou de la place de « l'image » dans la perception – image mentale ou image-matière à la manière de Bergson par exemple. Vaste sujet que le bref texte de Desternes ne permet pas d'esquisser au-delà de la simple mention du problème¹³. Celui-ci reste cependant présumé dans une telle ébauche théorique, car, produire la réalité recrée à partir de multiples « illusions » perceptives, de perceptions brouillées par les sens, c'est impliquer une relation représentationnelle dans l'acte créatif : une imitation du perçu, où le lien entre l'idée que l'on s'est faite de la réalité et la réalité comme donné est fonction des aléas de la perception. On pourrait dire alors avec Jacques Derrida que produire la réalité recrée, c'est imiter l'idée « qui est en moi ». Cela revient à la confirmation d'une forme d'idéalisme¹⁴. Mais pour Desternes, le sujet est phénoménologique et non pas cartésien : l'idée que l'artiste imite est construite en lui par sa perception.

¹² Pensons au travail de Flaubert dans *Madame Bovary* par exemple où la problématisation de qui voit, qui sait, qui parle est centrale. Voir Siegfried Kracauer, 2010 [1960].

¹³ Pour laisser ouvertes les possibilités, j'inscris une double flèche dans le schème ci-dessous.

¹⁴ Jacques Derrida dans *La dissémination* : « (...) c'est, disons de manière post-cartésienne, la copie en moi, la représentation pensée de la chose, l'idéalité de l'étant pour un sujet ». Dans ce cas, précise Derrida, « le rapport d'imitation et la valeur d'adéquation [entre imitant et imité] restent intactes puisqu'il faudrait encore imiter, représenter, "illustrer" l'idée » (1972, pp. 220-221).

Schème 3



Ce qui frappe néanmoins dans le discours de Des-ternes, c'est l'insistance sur la coprésence des deux réalités. La représentation devient une nouvelle réalité, différente de la première, « plus vraie » du fait même de n'être plus soumise aux aléas du temps. Dans l'ordre des valeurs, elle se substitue à elle étant une réalité paradoxalement « plus solide ». De là, il n'y a qu'un pas à faire vers la représentation considérée dans sa matérialité, comme élément de la réalité même. L'auteur ne le franchit pas : faire de la représentation un objet du monde, ce serait aller trop franchement vers une revalorisation de la réalité positive pour en attribuer la nature et la valeur à la représentation : le discours serait trop « frontalement » réaliste. Nous restons dans une théorie idéaliste de la création artistique attachée au vraisemblable avec une forme de phénoménologisation de l'idée.

Bien que cette théorie soit abordée sous l'angle de la création, la question du spectateur sans laquelle une théorie de la représentation ne fonctionne qu'à moitié est posée. Le spectateur doit être saisi dans la relation qu'il entretient avec cet ensemble : avec la réalité, avec la représentation ou avec les deux à la fois. Devant tant d'incertitudes, d'illusions perceptives dans la médiation du créateur, il faut s'en remettre à la « foi », écrit Des-ternes. La relation avancée ici est celle de la confiance en ce monde recréé, fruit d'illusions perceptives, de la croyance dans le « témoignage »¹⁵, qui ne peut être écrit

¹⁵ Voir citation de la 11.

qu'entre guillemets une fois que l'on met à distance la réalité comme donné. Le terme est essentiel dans les discours du réalisme, car il pose la question du document, ou dans le contexte du cinéma, du « documentaire » comme genre. C'est un point sur lequel les critiques de film divergent : soit on le rejette comme n'étant pas suffisamment artistique, comme un matériau brut pour lequel la question du réalisme ne se pose pas – car ne se pose pas celle de l'acte créateur¹⁶ ; soit on le pose comme exemple même de la démarche réaliste, rejoignant sur ce point la tradition du naturalisme dont Zola est le représentant historique. Des-ternes ici avance le terme en en marquant les limites.

Réalisme d'engagement : réalité entre reflet et analyse

Au sein des approches explicitement représentationnelles du réalisme, on trouve une autre version qui propose de la réalité comme « donné » une image plus nourrie. Raymond Barkan écrit en 1949 dans la revue *Europe* une critique du film de Louis Daquin, *Le point du jour*, avec un scénario de Vladimir Pozner, qui raconte l'histoire des mineurs du coron¹⁷. Barkan élève collectivement les deux hommes au titre d'auteurs. Le film montre le monde du travail, des ouvriers de la mine, et est hautement défendu par Barkan qui s'inscrit dans le contexte d'une critique marxiste. A partir de la fin des années 40, les critiques s'opposent sur des questions liées à la représentation de la réalité à partir de positions idéologiques marquées par la polarisation internationale que va cristalliser la guerre froide. Le choix d'une définition de la réalité est en retour déterminant pour situer la place de chaque discours dans l'éventail idéologique. Pour

¹⁶ C'est le cas, par exemple, de Jacques Doniol-Valcroze qui lui substitue la notion de « film témoin » (« Le film témoin », *La revue du cinéma*, 4, janvier 1947, pp. 58-65).

¹⁷ Barkan écrit régulièrement sur le cinéma dans la revue *Europe*, mais aussi à *L'écran français* (il s'exprime dans la rubrique « Images de la vie ») ou dans *Action* notamment. Outre son activité de critique de cinéma, il sera l'auteur de plusieurs romans. Voir la rubrique qui lui est consacrée dans Michel Ciment et Jacques Zimmer, 1997, p. 283.

Barkan, ce qui fait la qualité du film, c'est qu'il va particulièrement loin dans « l'analyse du monde réel » :

Partis de l'existence des travailleurs du sous-sol et de leurs familles, les auteurs se sont attachés à mettre à nu avec leur caméra tous les éléments qui façonnent cette existence. C'est ainsi que *Le point du jour*, hormis probablement certaines réalisations soviétiques et italiennes, est le premier film qui nous restitue cet aspect kaléidoscopique qu'a la réalité. Mais ces éléments ne sont pas isolés, autonomes. Ils se recourent. Ils réagissent les uns sur les autres¹⁸.

La réalité relève du « donné », mais contrairement à la proposition de Desterne, elle est directement spécifiée : réalité plurielle, composée et composite, elle s'organise comme une image kaléidoscopique. Le détail de la présentation du film rendra ainsi compte du devenir de différents personnages dont les destins s'entrecroisent, et décrit des situations particulières qui n'ont rien à voir avec le héros type du drame filmique, mais témoignent d'un problème social qui les dépasse. La terminologie marxiste permet d'articuler la forme de cette réalité où le collectif est la raison d'être :

Leurs drames n'ont aucune allure exceptionnelle. Mais ils n'en possèdent pas moins une contagieuse résonance émotive et une lourde valeur de signification. Parce que sous les sensibilités différentes, chacun de ces drames dépasse de loin l'individu, réfléchit une vaste portion des contradictions de la réalité¹⁹.

Dans *Le point du jour*, le mineur n'est pas simplement un ouvrier qui s'exténue à arracher du charbon, qui dort comme une brute, se lève à l'aube pour recommencer les mêmes gestes que la veille, avec pour seul délassément, les verres d'alcool consommés le dimanche à l'estaminet. Il n'est plus cet esclave à la psychologie sommaire du naturalisme et du populisme. Le mineur est un ouvrier qui a une conscience, une conscience vivante modelée par une réalité vivante. Certains de ses problèmes surgissent de son métier. D'autres sont liés à son appartenance à une collectivité familiale, à une collectivité minière, à une collectivité prolétarienne, à une collectivité nationale²⁰.

Contradictions de la réalité kaléidoscopique, problèmes liés à des aspects concrets du travail, où l'individu

est compris à partir de sa relation au collectif : c'est ce que la représentation retient.

La réalité n'est donc pas abordée dans sa nature phénoménologique mais dans sa dimension sociale. Peu importe le sourire d'un personnage tel que le présentait Desternes – il s'agissait de la Joconde, et non des mineurs du coron – s'il n'est pas inséré dans un réseau de relations entre des éléments capables de rendre compte de l'ancrage social des personnages. Barkan peut ainsi rejeter au second plan des arguments types du discours critique réaliste qui fondent l'authenticité du film sur le respect des lieux mêmes de l'action : « Le décor naturel est un moyen, non la condition du réalisme »²¹. C'est que le réalisme est fondamentalement politique affirme Barkan, faisant écho ainsi aux propositions avancées dans le débat des années trente.

Pour décrire « ce que fait » la représentation, deux manières, qui à certains égards s'opposent, sont articulées ensemble dans les extraits mentionnés ci-dessus : soit la représentation *reflète*, soit elle *analyse*. Avec la première, récurrente dans les discours sur le réalisme socialiste, nous sommes du côté de la métaphore historique du miroir que l'artiste présente à la réalité, métaphore qui renvoie par ailleurs aux techniques de la perspective comme à celles du roman du dix-neuvième siècle. La réalité est donnée, elle se peint elle-même sur la représentation : c'est l'idéal que cultive le mythe de la représentation « transparente », rendre « la réalité telle qu'elle est »²². C'est dans ce sens que la caméra doit témoigner, et la représentation a fonction de document²³.

²¹ *Ibid.*, p. 134.

²² On peut ajouter la métaphore de la vitre : « Tout en recréant superbement les extérieurs et les intérieurs, la photographie exceptionnellement talentueuse d'André Bac nous donne l'impression d'une vitre derrière laquelle on voit couler les faits et gestes du coron », *ibid.*, p. 138. Cette analyse du reflet ne rend pas compte des différentes approches représentationnelles développées en relation avec la théorie marxiste. La « démonstration » brechtienne ou la proposition d'Althusser pour un « théâtre matérialiste » s'opposent à l'idée de la représentation comme reflet (Bertolt Brecht, notamment, 1972, pp. 477-625 et Louis Althusser, 1996 [1965], pp. 29-52).

²³ « Cependant, combien il est important que la caméra se mue en témoin de ce phénomène émouvant qu'est l'émergence d'une nation en plein vingtième siècle. » La citation est tirée de « Chronique du cinéma. L'arme du réalisme dans le combat pour le progrès », *Europe*, 27 : 40, avril 1949, p. 136.

¹⁸ Raymond Barkan, « Chronique du cinéma. L'exemple du *Point du jour* », *Europe*, 27 : 43, juillet 1949, p. 133.

¹⁹ *Ibid.*, p. 136.

²⁰ *Ibid.*, p. 133.

La seconde implique un acte organisateur de la réalité. Si Barkan s'oppose à un réalisme formel, purement esthétique, en soulignant l'importance du sujet traité, porteur du poids de la réalité²⁴, la théorie du reflet est tempérée par le processus de composition mis en acte.

C'est le découpage de Daquin qui a permis pratiquement à l'image d'explorer la mine comme l'eût fait la plume d'un écrivain. Les destins se frôlent, s'entrecroisent, se rejoignent en une mosaïque de séquences méticuleusement préméditées. Et de leur juxtaposition se dégage une vue synthétique où chaque élément est à sa place²⁵.

La mosaïque est la forme qui répond à la qualité kaïléoscopique de la réalité. Le principe de composition est celui de la juxtaposition des destins, des histoires individuelles. Ce passage de l'imitation à la reformulation par la représentation apparaît clairement dans un autre article de la chronique du cinéma que tient Barkan pour Europe :

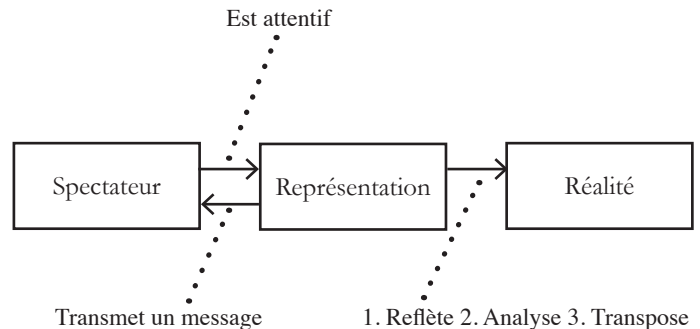
Certains voient dans notre aspiration à ces thèmes essentiels pris dans la vie courante l'acheminement vers je ne sais quel cinéma élémentaire, excluant l'analyse des comportement individuels, des hauts problèmes éthiques et interdisant toute subtilité dans le style. Il est vrai que ces gens identifient instinctivement la qualité en art avec le raffinement esthétique et le byzantinisme intellectuel. Alors que le réalisme, c'est au contraire la projection des multiples facettes de la vie, le mouvement analysé dans ses foisonnantes intrications, les nuances des êtres et des choses transposées dans leur entière finesse²⁶.

Comme le montre ici l'avancée de la phrase, on part de l'idée d'une « projection » de la réalité dans la représentation – ce qu'il faut entendre comme synonyme de reflet²⁷ –, pour en arriver à « l'analyse » opérée

par la représentation, qui est elle-même « transposition ».

La position représentationnelle est bien soulignée ici ; mais c'est à partir d'une valorisation extrême de la réalité qui fait tout l'intérêt de l'article de Barkan : en somme, la représentation est cet objet apparemment contradictoire, un *reflet réorganisé*. Cette mise en forme porte sur le sujet, sur les thèmes, le travail de création consistant à organiser le contenu imité de la réalité. Dans une formulation sémiologique empruntée à Hjelmslev, on peut parler d'un travail sur « la forme du contenu »²⁸. Le spectateur quant à lui sera du côté de la raison, de la compréhension : « spectateur attentif », destinataire d'un « message »²⁹, il saura voir cette réalité dans ses contradictions. Sa position est impliquée par ce réalisme revendiqué. La relation sera communicationnelle au service de l'engagement.

Schème 4



Un réalisme ontologique

« L'esthétique cinématographique sera sociale ou le cinéma se passera d'esthétique » écrit Bazin en 1943³⁰.

à l'analyse qu'en propose Sarah Kofman (1973: 17) à propos de Karl Marx, de l'idéologie et de la question du reflet.

²⁸ Louis Hjelmslev, 1971 (1966).

²⁹ « Chronique du cinéma. L'exemple du *Point du jour* », *op.cit.*, p. 138.

³⁰ Ce qu'il faut entendre ainsi : le cinéma ne doit pas être abordé sur le modèle des autres arts, comme la peinture, la poésie, la musique, « soucieuses d'éliminer tout élément extrinsèque pour trouver en leur seule matière les lois de leur forme. Nous disons seulement que prétendre à construire une esthétique du cinéma selon la même dialectique est le type même du faux

²⁴ « Plus qu'aucun autre art, le cinéma a besoin, sous peine de s'étioler, de puiser ses thèmes dans cette prodigieuse matière en perpétuelle éruption qu'est la réalité » (« Chronique du cinéma. L'arme du réalisme dans le combat pour le progrès », *ibid.*, p. 137).

²⁵ « Chronique du cinéma. L'exemple du *Point du jour* », *op.cit.*, p. 136.

²⁶ « Chronique du cinéma. L'arme du réalisme dans le combat pour le progrès », *Europe*, 27 :40, avril 1949, p. 137.

²⁷ On pensera aussi à l'autre type de projection, celui de la *camera obscura*, et

Cette assertion catégorique, qui peut expliquer en partie toute l'énergie que Bazin consacra au cinéma néo-réaliste italien, ne sera pas ce que l'histoire de la critique retient en priorité de la position bazinienne. Sans doute, parce que, en matière de critique sociale, son approche ancrée dans la gauche catholique, restait politiquement en deçà des positions prises durant les années cinquante par la revue *Positif* ou par le critique italien Guido Aristarco, qui dirige le revue *Cinema nuovo*, et avec lequel Bazin était lui-même en débat³¹. Sans doute aussi parce que l'acte éditorial de Bazin en 1958, ouvrant le premier volume de *Qu'est-ce que le cinéma ?* avec « Ontologie de l'image photographique » et « Le mythe du cinéma total », fonde ce qui apparaît alors comme le moment théorique premier de la définition du réalisme bazinien. Or, ces articles ne visent pas la réalité sous l'angle de la vérité sociale, mais l'impliquent comme un alliage phénoménologique et bergsonien. C'est ce sens que précise aussi « A propos du réalisme » publié en 1944³².

Différentes définitions du réalisme se glissent sous la plume de Bazin tout au long de sa carrière de critique et dans des emplois qu'il tient parfois à opposer³³. Dans « Le mythe du cinéma total », le réalisme est pour Bazin l'idée que l'humanité partage depuis son origine, depuis qu'elle se voue à la représentation, de sa formulation

problème, parce que ce cinéma n'existera jamais. Celui qui continuerait sans nous le ferait selon la composante des forces sociologiques, économiques et techniques qui le déterminent » (André Bazin, « Pour une esthétique réaliste », *Information universitaire*, 6 novembre 1943, dans Bazin, 1975, pp. 50-51). La notion de « social » peut avoir d'autres acceptions lorsqu'il s'agit de qualifier l'approche bazinienne, comme le montre le volume posthume de *Qu'est-ce que le cinéma ?*, intitulé « Cinéma et sociologie », où le social apparaît alors sous l'angle des mythologies sociales. Je renverrai aux éditions originales des articles auxquels j'ai pu avoir accès, avec la référence de la réédition, en mentionnant entre / / les modifications apportées par l'édition ultérieure à l'édition originale.

³¹ La définition du néo-réalisme italien a suscité des controverses qui opposaient, pour le dire schématiquement, les tenants d'une définition « stylistique » à ceux qui abordaient les films en fonction du discours de critique sociale et engagée. Pour la relation avec Aristarco, voir Delphine Wehrli, « Bazin/Aristarco. Une relation en montage alterné », *1895*, 67, été 2012, pp. 63-93.

³² Repris dans Bazin, 1975, pp. 90-92 (*L'information universitaire*, 15 avril 1944).

³³ Sur la pluralité des définitions chez Bazin, voir Marco Bertocini, 2009 et Guido Kirsten, 2013.

religieuse et première à sa version moderne et artistique. L'humain est tenté par la copie du réel, il est mené par le désir de parfaire cette imitation. Ce postulat psychologique détermine la réécriture bazinienne de l'histoire de l'art qui intègre les moyens de reproduction mécanique. Après la photographie, le cinéma est l'accomplissement de cette tendance. Il est mu lui-même par ce « mythe directeur » qui, selon Bazin, conditionne son invention aussi bien que les futures améliorations de sa technique (couleur, relief, etc). En 1946, Bazin écrit dans la revue *Critique* :

Le mythe directeur de l'invention du cinéma est donc l'accomplissement de celui qui domine confusément toutes les techniques de reproduction mécanique de la réalité qui virent le jour au XIXe siècle, de la photographie au phonographe. C'est celui du réalisme intégral, d'une recreation du monde à son image, une image sur laquelle ne pèserait plus / pas / l'hypothèque de la liberté d'interprétation de l'artiste ni l'irréversibilité du temps³⁴.

Le paradoxe fondamental du réalisme s'exprime ici. Le cinéma serait libéré du poids de la marque de l'artiste, de la création, et libre pour une représentation directe de la réalité. Cette version bazinienne se fonde sur un argumentaire lié au médium photographique et cinématographique :

Aussi bien, le phénomène essentiel dans le passage de la peinture baroque à la photographie ne réside-t-il pas dans le simple perfectionnement matériel (...) mais dans un fait psychologique : la satisfaction complète de notre appétit d'illusion par une reproduction mécanique dont l'homme est exclu. La solution n'était pas dans le résultat mais dans la genèse³⁵.

³⁴ « Le mythe du cinéma total », *Critique*, 6, novembre 1946, tome 1, p. 556 (*Qu'est-ce que le cinéma ? I. Ontologie et langage*, Paris, Cerf, 1958, p. 25).

³⁵ « Ontologie de l'image photographique », *Les problèmes de la peinture*, Gaston Diehl (dir.), Bordeaux, Confluences, 1945, p. 408 (*Qu'est-ce que le cinéma ?*, op. cit., p. 14). Si le texte cité est le même dans les deux éditions, il est immédiatement suivi, en 1958, de la note 1 portant sur le moulage des masques mortuaires avec un ajout significatif soulignant la notion « d'empreinte de l'objet ». Dans la version de 1945, cette note suit le terme d'« ontologie » dans la phrase : « Cette genèse automatique de la photographie a bouleversé radicalement la psychologie de l'image ou plus précisément son ontologie ». Voir ci-dessous notes 39 et 40.

L'explication ne relève pas du débat esthétique mais de la fabrication de l'image matérielle, sa « genèse », et donc de ce qui détermine le médium avant même toute mise en forme artistique³⁶. Le premier argument tient à l'automatisme du phénomène technique du cinéma. Même si cela est traditionnellement contesté par la mise en avant des choix de cadrage ou par l'écriture impliquée dans le montage, la « machine » cinématographique exclut l'acte créatif. Nous retrouvons donc un thème rencontré dans le texte de Desternes. L'utilisation que Bazin en fait est néanmoins très différente : s'il s'intéresse dans nombre d'articles au style et à l'acte créateur, Bazin ne développe pas moins un *idéal du réalisme* qui joue sur la figure mécanique d'où l'action humaine est exclue. A propos de la photographie :

La personnalité du photographe n'entre en jeu que par le choix, l'orientation, la pédagogie du phénomène ; si visible qu'elle soit dans l'œuvre finale, elle n'y figure pas au même titre que celle du peintre. Tous les arts sont fondés sur la présence de l'homme ; seule la photographie tire son efficacité de son absence / dans la seule photographie nous jouissons de son absence/³⁷

L'argument complémentaire de la mécanicité est celui de l'indicialité de l'image photographique : trace produite par la lumière sur l'émulsion sensible qui recouvre le film, l'image photographique est déterminée par son mode de fabrication qui en construit l'imaginaire. Bazin procède par comparaisons. Il fait référence au Saint Suaire de Turin, qui « réalise la synthèse de la relique et de la photographie »³⁸. Pour expliquer la psychologie, c'est-à-dire « l'ontologie » et donc la genèse de l'image photographique, il ajoute une note renvoyant aux « moulages de masques mortuaires qui présentent, eux aussi, un

certain automatisme dans la reproduction »³⁹. Il ajoutera en 1958 :

/En ce sens on pouvait considérer la photographie comme un moulage, une prise d'empreinte de l'objet par le truchement de la lumière/⁴⁰.

La comparaison à l'empreinte, absente du texte de 1945, apparaît encore une fois :

L'existence de l'objet photographié participe au contraire de l'existence du modèle /comme une empreinte digitale/⁴¹.

Si cette comparaison est devenue particulièrement représentative de l'indicialité bazinienne, celle-ci n'en est pas moins une des caractéristiques récurrentes des exemples choisis par Bazin pour faire comprendre l'ontologie de l'image photographique en 1945. Dès cette époque d'ailleurs, lorsqu'il s'agit du cinéma, le moulage devient un moulage du temps. C'est dire que la réalité se définit par la durée, par la continuité du flux temporel. Cette réalité, il faudra en rendre compte en respectant son essence, il faudra donc éviter un certain montage⁴². Mais cette considération relève du deuxième niveau du réalisme. Restons à la question de la genèse de l'image. Au Saint-Suaire et au moulage, il faut ajouter les références à la momie et au fossile. Nous sommes au cœur des notions et comparaisons déterminantes de l'ontologie bazinienne :

Dans cette perspective, le cinéma apparaît comme l'achèvement dans le temps de l'objet, étroite photographie /l'objectivité photographique/. Le film ne se contente plus de nous conserver l'objet enrobé dans son instant comme, dans l'ambre, le corps intact des insectes d'une ère révolue, il délivre l'art baroque de sa catalepsie convulsive. Pour la première fois, l'image des choses est aussi celle de leur durée et comme *la momie du changement*⁴³.

³⁹ *Ibid.*, p. 408 (*ibid.*, 1958, p.14). Voir note 35.

⁴⁰ *Ibid.* Comme indiqué plus haut note 35, cette phrase complète en 1958 la note telle qu'elle figure dans la version de 1945.

⁴¹ *Ibid.*, p. 410 (*ibid.*, 1958, p. 18).

⁴² Ainsi l'explicite « Montage interdit », *Cahiers du cinéma*, 65, décembre 1956 (*Qu'est-ce que le cinéma ?*, *op. cit.*).

⁴³ « Ontologie de l'image photographique », *op. cit.*, p. 409 (*op. cit.*, 1958, p. 16), je souligne. La version de 1958 diffère ponctuellement ici. La formulation de 1945 « objet, étroite photographie » insiste particulièrement sur l'objectivation de l'image, rendant compte d'une dimension importante du réalisme ontologique bazinien en relation avec son bergsonisme. Comme le montrent les pages qui suivent, la valorisation de l'image-objet est essen-

³⁶ C'est ce que Bazin appelle le « réalisme » technique : « Distinguons tout de suite cependant le « réalisme » technique de l'image du « réalisme » de son contenu plastique ou dramatique. C'est ainsi que *Les visiteurs du soir* ne sont pas moins « réalistes » au premier sens du mot que *Le Corbeau*, puisque ces deux œuvres sont coulées dans l'objectivité de la matière photographique, mais que le merveilleux et le fantastique du film de Carné s'oppose [sic] à l'observation « réaliste » de Clouzot » (« A propos du réalisme », *op. cit.*, p. 90).

³⁷ « Ontologie de l'image photographique », *op. cit.*, p. 408 (*op. cit.*, 1958, p. 15).

³⁸ *Ibid.*, p. 409 (*ibid.*, 1958, p. 16).

Et dans l'article de Bazin de 1944 :

Le film au contraire reste par sa nature même ancré à la durée de sa naissance. Dans la couche de gélatine ne se conserve que du temps fossile⁴⁴.

Pourtant, Bazin n'en passe pas à proprement parler par la sémiologie (l'indice) pour décrire ce qui se joue entre la réalité et la représentation. Il adopte ici une position bergsonienne adaptée à une définition phénoménologique de la réalité⁴⁵. C'est que ce rapport est, selon lui, immédiat. Bazin envisage une sorte de corps à corps. La représentation attire en elle-même une part de la réalité. Le processus est décrit comme un « transfert de réalité de la chose sur sa reproduction »⁴⁶ prenant implicitement pour modèle la théorie des images de Bergson qui pense la représentation comme un morceau de matière. A propos de la photographie :

L'objectif seul nous donne de l'objet une image capable de « déjouer », du fond de notre inconscient, ce besoin de substituer à l'objet *mieux qu'un décalque approximatif* ; cet objet lui-même, mais libéré des contingences temporelles. L'image peut être floue, déformée, décolorée, sans valeur documentaire ; elle procède par sa genèse de l'ontologie du modèle ; *elle est le modèle*⁴⁷.

La relation s'annule dans la copule, dans l'identité radicale entre modèle et représentation. S'il y a bien révélation du réel, c'est par sa présentification. Il n'est plus question de copie, d'imitation, car peu importe la ressemblance mise à mal par d'éventuelles déformations de l'image. Au moment de la formulation ontologique, nous sommes loin de l'idéal de transparence impliqué par la métaphore de la vitre, parente de celle du miroir, et qui figure deux modes de la relation représentationnelle,

tielle en 1945 comme en 1958. La modification apportée ne change pas les relations impliquées dans le réalisme ontologique de Bazin comme théorie de la représentation. Sur les implications de cette modification, voir Hervé Joubert-Laurencin, 2014.

⁴⁴ « A propos de réalisme », *op. cit.*, p. 91.

⁴⁵ Voir Eric Rohmer. *Le spectateur séduit* suivi par *Le réalisme ontologique*, *op. cit.*

⁴⁶ « Ontologie de l'image photographique », *op. cit.*, 409 (*op. cit.*, 1958, p. 16).

⁴⁷ « Ontologie de l'image photographique », *ibid.*, p. 409, (*ibid.*, 1958, p. 16, avec des différences de ponctuation non significatives), je souligne.

deux formes d'illusion : soit le verre s'efface totalement se faisant oublier, c'est alors l'illusion complète dont il s'agit, impliquant un masquage de la relation représentationnelle d'imitation ; soit la transparence de la vitre est une qualité exhibée en même temps que le monde observé : l'illusion est alors mixte, car elle souligne à la fois l'accès à la réalité telle qu'elle est et la médiation qu'opère la vitre. Ni l'un ni l'autre ne sont valables dans le modèle que produit Bazin. Ce qu'il vise, c'est la « re-présentation » de l'objet du monde, son être-là dans la représentation. Ceci distingue sa position de celle de Desternes, qui invoquait une réalité recréée. Pour Bazin, la représentation est la réalité même. Le schéma s'écrit alors :

Représentation = réalité

De ce fait, la représentation est un objet du monde : « Toute image doit être sentie comme objet et tout objet comme image »⁴⁸. Ou encore cette phrase déjà citée : « Par là, [l'existence de l'objet photographié] s'ajoute réellement à la création naturelle au lieu de lui en substituer une autre »⁴⁹. Et à travers le registre de la nature :

Elle [la photographie] agit sur nous en tant que phénomène *naturel*, comme une fleur ou un cristal de neige dont la beauté est inséparable des origines végétales ou telluriques⁵⁰.

Ce que Desternes n'impliquait pas, Bazin le pose comme le fondement de l'ontologie réaliste : *l'annulation du rapport structurel de la mimesis entre représentation et réalité*. Il ne s'agit pas d'une idéalisation de la réalité, ni de la représentation elle-même comme recréation, mais bien de l'idéalisation de la relation mimétique comme immédiate. La fonction documentaire s'en trouve élevée à une puissance supérieure. L'ontologie ainsi formulée offre une justification à la défense d'un réalisme fondé sur la notion de document, de décor

⁴⁸ *Ibid.*, p. 410 (*ibid.*, 1858, p. 18). C'est la « participation à l'existence » de la réalité que relève Francesco Casetti, 1999 (1993), p. 37.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 410 (*ibid.*, 1858, p. 18).

⁵⁰ *Ibid.*, p. 408, (*ibid.*, 1958, p. 15, A. Bazin souligne avec des guillemets).

naturel, d'acteurs non professionnels, etc. Bazin en toute logique, et contrairement à Desternes ou Doniol-Valcroze, en fait un élément déterminant de ses choix esthétiques.

Mais qu'en est-il du spectateur dans cette théorie de la représentation ? Force est de constater que la représentation-réalité nécessite la croyance du spectateur : non en une imitation « parfaite », mais en un événement qui relève de la foi :

Quelles que soient les objections de notre esprit critique, nous sommes obligés de croire à l'existence de l'objet représenté, / effectivement re-présenté, / c'est-à-dire rendu présent dans le temps et dans l'espace⁵¹.

L'idéal du réalisme est bien d'atteindre cette limite où **réalité et représentation font corps**, où la médiatisation du donné ne pose plus problème, car elle a été évacuée, la question étant résolue par la justification mécanique et génétique de la fabrication de l'image. Mais cet idéal nécessite la croyance sous la forme de la foi : ce dont il s'agit c'est d'une « incarnation »⁵². Cette théorie de la représentation est adossée à une conception chrétienne qui structure la position théorique de Bazin comme ses prises de position critiques. Le réalisme est une voie vers le salut⁵³. La croyance n'aura rien affaire avec la question de l'illusion car celle-ci trouve son fonctionnement dans le leurre ou dans le jeu ambigu du lien représentationnel. Cette foi à laquelle le spectateur est convié par Bazin est une croyance où l'illusion n'est pas le ressort, car l'ontologie est donnée comme vraie. Non par naïveté, mais par un défi lancé

⁵¹ *Ibid.*, p. 409 (*ibid.*, 1958, p. 15-16).

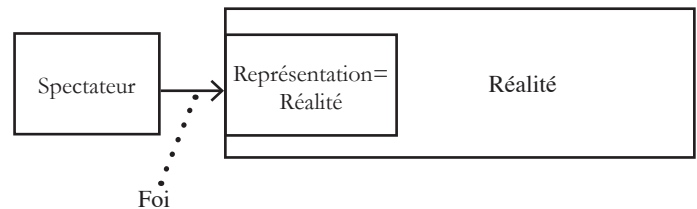
⁵² C'est une formulation qui correspond au réalisme bazinien d'Eric Rohmer, tel que ses films en proposent la « théorie ». Voir à ce sujet l'analyse du *Rayon vert* comme modèle représentationnel du réalisme ontologique dans Maria Tortajada, 1999, pp. 208-231 ainsi que la réédition en 2015. Pour la question de la croyance, voir Philip Rosen, « Belief in Bazin », *Opening Bazin*, *op. cit.*, pp. 107-126.

⁵³ Parlant des œuvres de Murnau (*Tabou*) et de Max Linder : « L'une et l'autre se sont sauvées par leur soumission au réalisme. Le cinéma ne peut s'évader de son essence. Il n'accède à l'éternel qu'en acceptant sans réserve de le chercher dans l'exactitude de l'instant » (« A propos du réalisme », *op. cit.*, p. 92). C'est une forme de rédemption chrétienne transposée dans l'économie de la représentation.

à l'ordre représentationnel de la *mimesis*. Quitte aux incroyants, comme les théoriciens que nous sommes, de la resituer dans le cadre du jeu de variantes de la relation mimétique.

Le schème, bien différent de ceux que nous avons explicité jusqu'ici, peut se résumer ainsi :

Schème 5



La force de la proposition de Bazin est sa radicalité dans l'annulation de la relation représentationnelle, dans la définition de l'ontologie comme identité entre la représentation et la réalité, ce que Bazin pose clairement dans les années 1944-1945 et réaffirme en 1958. Mais comme on le constate, il n'est pas le seul à esquisser une théorie réaliste fortement articulée durant les années quarante dans le champ de la critique cinématographique. Comme d'autres, il s'exprime sur des questions brûlantes touchant à la représentation de la réalité. J'ai voulu prendre au sérieux ici plusieurs de ces discours contemporains de la théorisation de Bazin, avant qu'il ne soit devenu le représentant élu de la pensée du réalisme ontologique du cinéma en France. Au total, des textes de trois auteurs seulement ici, dont l'envergure théorique est parfois limitée par la place matérielle de la critique de film ou du débat qu'ils encadrent au sein d'une revue, mais dont les propositions sont cohérentes et éclairent de manière diversifiée la réflexion sur le réalisme au cinéma dans l'après-guerre. Car de fait, ces propositions donnent à penser. Au sein du discours du réalisme, plusieurs modes de fonctionnement des relations représentationnelles sont mises en avant. Les définitions de la réalité sont d'abord explicites : réalité comme donné, réalité sociale kaléidoscopique et plurielle, réalité recrée ou représentation-réalité. Il ne suffit pourtant pas de juxtaposer ces définitions.

Chacune d'elles ne se comprend que saisie dans les relations qui l'impliquent au sein d'une théorie de la représentation. En somme, pour savoir ce qu'est la réalité il faut savoir ce que « fait » la représentation avec elle.

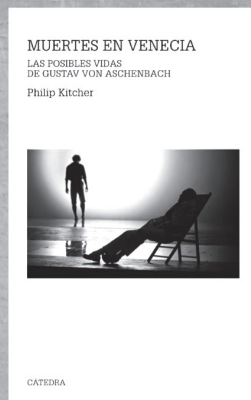
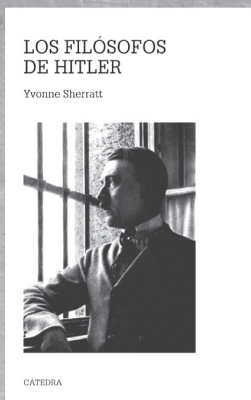
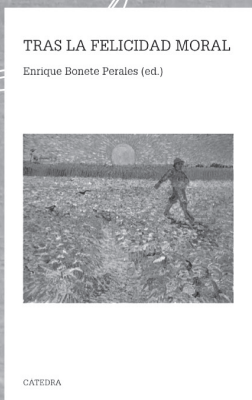
Certes, la méthode est ici empirique et laisse de côté des aspects essentiels de la théorie de la représentation : la part du code et de la tradition esthétique dans la définition de la réalité, que l'approche de E.H. Gombrich sur l'illusion ou celle de Roman Jakobson sur l'historicisation des discours réalistes permettraient de relativiser⁵⁴. J'ai choisi de m'en tenir aux termes des critiques et de ne pas développer ici des points qui demandent à être complétés. Il s'est agi de montrer que la théorie de la représentation se joue au quotidien de la pratique journalistique, qu'elle structure aussi bien les positionnements idéologiques que les choix esthétiques et que, par conséquent, il importe d'en saisir la nature si l'on veut comprendre les enjeux du champ du cinéma autour de la question réaliste. Une histoire de la critique de cinéma va de pair avec une analyse de la théorisation que produit cette critique, par la voix de ses « auteurs » compte tenu des lieux de discours que sont les revues.

Références

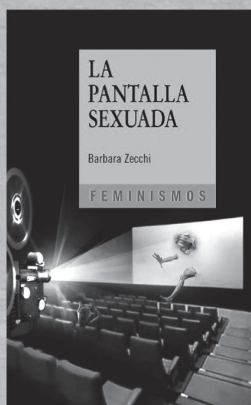
- ALTHUSSER, Louis (1996) [1965], « *Le Piccolo*, Bertolazzi et Brecht. Notes sur un théâtre matérialiste », *Pour Marx*, Paris: La Découverte, pp. 29-52.
- ANDREW, Dudley (1983) [1978], *André Bazin*, Paris: Éditions de l'Etoile.
- ANDREW, Dudley (with Hervé Joubert-Laurencin) (dir.) (2011), *Opening Bazin. Postwar Film Theory & Its Afterlife*, New York: Oxford University Press [ed. fr., *Ouvrir Bazin*, Montreuil: Les éditions de l'œil].
- CASETTI, Francesco (1999) [1993], *Les théories du cinéma depuis 1945*, Paris: Nathan.
- BAZIN, André (1958-1962), *Qu'est-ce que le cinéma ?*, 4 vol., Paris: Cerf.
- (1975), *Le cinéma de l'occupation et de la résistance*, Paris: UGE.
- CIMENT, Michel & ZIMMER, Jacques (1997) (dirs.), *La critique de cinéma en France. Histoire, anthologie, dictionnaire*, Paris: Ramsay.
- DE BAECQUE, Antoine (1991), *Cahiers du cinéma. Histoire d'une revue, vol.1, 1951-1959*, Paris: Cahiers du cinéma.
- BERTONCINI, Marco (2009), *Teorie del realismo in André Bazin*, Milano: Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto.
- BRECHT, Bertolt (1972), *L'Age du cuivre, Ecrits sur le théâtre, I*, Paris: L'Arche.
- DERRIDA, Jacques (1972), *La dissémination*, Paris: Seuil (Tel Quel).
- GOMBRICH, E.H. (1987) [1960], *L'art et l'illusion. Psychologie de la présentation picturale*, Paris: Gallimard.
- HJELMSLEV, Louis (1971) [1966], *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris: Minuit.
- JAKOBSON, Roman (1921) [1965] « Du réalisme artistique », *Théorie de la littérature*, Paris: Seuil, pp. 98-107.
- JOUBERT-LAURENCIN, Hervé (2014), *Le sommeil paradoxal. Ecrits sur André Bazin*, Montreuil: Éditions de l'œil.
- KIRSTEN, Guido (2013), *Filmischer Realismus*, Marburg: Schüren.
- KOFMAN, Sarah (1973), *Camera obscura. De l'idéologie*, Paris: Galilée.
- KRACAUER, Siegfried (2010) [1960], *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*, Paris: Flammarion.
- LE FORESTIER, Laurent (2010), « La transformation Bazin ou Pour une histoire de la critique sans critique », 1895, 62, pp. 9-27 [<http://1895.revues.org/3777>].
- ROSEN, Philip (2011), « Belief in Bazin », Dudley Andrew (with Hervé Joubert-Laurencin) (dir.), *Opening Bazin*, New York: Oxford University Press, pp. 107-118.
- TORTAJADA, Maria (2014), « Realism and Reality. The Arguments of Cinema », Roberto Baranzini & François Allisson (dirs.), *Economics and Other Branches – In the Shade of the Oak Tree: Essays in Honour of Pascal Bridel*, London: Pickering & Chatto, pp. 383-396.
- (2015) [1999] *Le spectateur séduit. Le libertinage dans le cinéma d'Eric Rohmer et sa fonction dans une théorie de la représentation filmique*, Paris: Éditions Kimé.

⁵⁴ Précisément, E.H. Gombrich, 1987 (1960), Roman Jakobson, 1965 (1921), pp. 98-107.

Teorema

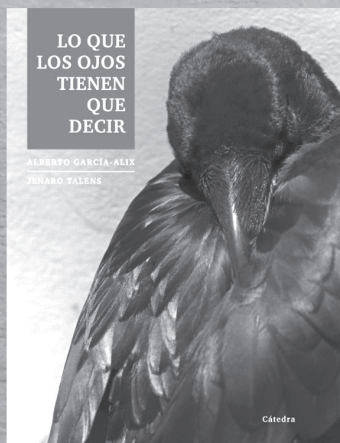


Feminismos



Ensayo literario

Libro regalo



www.catedra.com

@Catedra_Ed

Cinefilia entre la pasión, el análisis y el discurso desplazado

Fernando Ramos Arenas

Recibido: 15.11.2014 – Aceptado: 06.02.2015

Resumen / Résumé / Abstract / Sommario

Especialmente desde mediados de los años noventa – tanto en debates académicos en torno al postcine/postmedia como en textos periodísticos – la interpretación de la cultura cinematográfica cinefila tiende a ser enunciada dentro de un discurso marcadamente nostálgico que combina consideraciones historiográficas con una percepción autobiográfica. El presente ensayo parte de algunos de estos ejemplos para a continuación echar la vista atrás y centrarse en el desarrollo de un discurso cinefilo sustentado principalmente en escritos provenientes de la crítica y teoría cinematográfica. Basándose en una caracterización del discurso cinefilo clásico (aprox. 1945-1968) y moderno (aprox. 1968-finales de los años setenta) este texto trata de probar que la revisión y reconstrucción del pasado implícitas en este discurso no son meramente consecuencia directa de esa ‘muerte del cine’ sino más bien parte esencial del mismo desde al menos mediados de los años cincuenta.

Le « déclin du cinéma » – cette expression se retrouve, en particulier depuis les années 1990, depuis les discussions universitaires jusqu’aux textes journalistiques sur le post-cinéma/le post-média, tous résonnant de nostalgie dans leur considération d’un passé qui combinerait, au sujet de la culture cinéphilie, les réflexions historiographiques et les données autobiographiques. Le présent essai analyse les principales caractéristiques des discours cinéphiles depuis les années 1950 et propose une distinction en deux périodes : une phase classique (approximativement 1945-1968) et moderne (1968 jusqu’à fin 1970 environ). Se basant sur cette distinction, cet article cherche à analyser la constante révision (et reconstruction) du passé cinéphilie non pas comme une autre conséquence de la « fin du cinéma », mais plutôt comme un attribut du discours cinéphilie depuis au moins les années 1950 de même qu’un autre exemple de changement (temporaire) de ce discours.

Especially since the 1990s, a wide range of texts – from academic discussions on postcinema/postmedia to journalistic articles mourning the ‘Decay of Cinema’ – regarding cinephilian film culture has developed a nostalgic tone in their consideration of a past that combines historiographical reflections and autobiographical insights. The present essay analyses the main characteristics of cinephilian discourses since the 1950s and propo-

ses in the first place a periodization that distinguishes between a classic (approx. 1945-1968) and modern (approx. 1968- late 1970s) phase. Based on this distinction, this paper seeks also to analyse the way the constant revision (and reconstruction) of the cinephilian past is not just another consequence of the often mentioned ‘Death of the Cinema’, but an essential attribute of the cinephilian discourse since at least the 1950s as well as a further example of a (temporal) shift inherent to this discourse.

A partire dagli anni Novanta un ampio novero di testi relativi alla cultura cinefila – i quali spaziano dal dibattito accademico sul post-cinema e sui post-media alle espressioni di cordoglio, da parte della stampa specializzata, per la «decadenza del cinema» – ha iniziato a guardare al passato con un atteggiamento nostalgico, che fonde la riflessione storiografica a una sensibilità di matrice autobiografica. Il presente articolo effettua un’analisi delle principali caratteristiche del discorso cinefilo a partire dagli anni Cinquanta, proponendo innanzitutto una distinzione tra un periodo classico, che va approssimativamente dal 1945 al 1968, e uno moderno, circoscrivibile all’incirca tra il 1968 e i tardi anni Settanta. Sulla base di questa distinzione, il contributo si propone anche di osservare come una costante revisione (e ricostruzione) del passato cinefilo non sia tanto un’altra conseguenza della più volte invocata «morte del cinema», quanto un essenziale attributo del discorso cinefilo almeno a partire dagli anni Cinquanta, oltre che un ulteriore esempio di scarto (temporale) inerente a questa pratica discorsiva.

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Cinefilia, crítica cinematográfica, teoría del cine, historia del cine, nostalgia, Cahiers du cinéma

Cinéphilie, critique de film, théorie du cinéma, histoire du cinéma, nostalgie, Cahiers du cinéma

Cinefilia, film criticism, film theory, film history, nostalgia, Cahiers du cinéma

Cinefilia, teoria del film, critica cinematografica, nostalgia, Cahiers du cinéma

Nous sommes d'une génération en déroute, celle qui a découvert le cinéma en fermant les salles: salles de quartier depuis quelque temps déjà transformées en garages ou en boutiques, salles de ciné-clubs désertées pour le petit écran, salles d'art et d'essai parisiennes ou lyonnaises en pleine restructuration. [...] Cet amour, notre génération ne pouvait pas le réinventer: les «auteurs» étaient consacrés, les articles étaient écrits, les entretiens enregistrés, les films vus, parfois revus à la télévision. Tout s'était passé avant (De Baeque y Frémaux, 1995: 133).

El «cinéfilo melancólico» que nombraba D.N. Rodowick en el volumen 6 de *EU-topías* (2013) echaba la vista atrás intentando aprehender algo de aquello que le fuepreciado – inevitable pensar en Roland Barthes cuando se refiere a la manera en la que el discurso del enamorado manipula la ausencia para hacerla más soportable. El historiador Antoine de Baeque y Thierry Frémaux, delegado general del festival de Cannes, van aún más allá en la cita que abre este texto y plantean la paradoja de una melancolía heredada por una generación de apasionados cinéfilos a la búsqueda de los referentes en una época en la que los auteurs ya han sido consagrados, los artículos escritos, las entrevistas registradas, las películas vistas – algunas de ellas (¡horror!) en televisión.

Ambos son ejemplos bastante concretos de un discurso mucho más general¹ en torno a la fascinación cinéfila. Desde mediados de los años noventa el debate sobre la cinefilia, ya bien procedente de aquellos protagonistas 'clásicos' (actores esenciales en la cultura cinematográfica desde mediados de los cincuenta a mediados de los sesenta) o desde la reelaboración historiográfica emprendida por nuevas generaciones, difícilmente consigue liberarse de una melancolía por el pasado, de un tono nostálgico; un tono que, en tanto que generaliza sus conclusiones, viene a equiparar el lamento por la desaparición de los rituales, discursos, referentes culturales o tradiciones de una determinada cultura cinematográfica clásica (en el caso francés, acertadamente descrita por Antoine de Baeque en *La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, 2003) con la muerte del cine en general – valga

¹ Sirvan a modo de ejemplo, a parte de los títulos mencionados en el texto en torno al debate sobre el *postcinema*, Willemen, 1994, Cheshire, 1999 o Jovanovic, 2003.

como ejemplo el artículo de Susan Sontag «The Decay of Cinema» (1996) en cuanto al tono personal, valores y ejemplos citados.

En la época del *vintage*, el *retrolook*, del retorno cíclico al pasado, de la extensión total de la «nostalgia por el presente» (Jameson, 1991: 279) inherente a la condición postmoderna, o, simplemente, de la retromanía (Reynolds, 2011), la nostalgia cinéfila puede parecer una muestra más de esta forma de mirar al pasado (y de paso reconstruirlo). La pérdida de la relevancia social del cine –en comparación con el estatus cultural que ocupaba el medio en los años que van desde el final de la Segunda Guerra Mundial hasta aproximadamente mediados de los setenta– serviría en este caso además para justificar de forma más o menos objetiva la mirada nostálgica al pasado. De hecho, cánones, debates, formas de consumo, la forma de comercialización, incluso la mitología en torno a la experiencia cinematográfica (aun cuando esta ha sido traspasada al espacio doméstico) remiten a una serie de valores, principios y referentes de esa época pasada, cinéfila.

En el presente texto me gustaría defender una tesis que, si bien no cuestiona en lo fundamental esta descripción, habrá de concretizarla en algunos puntos que considero importantes. Basándome en una reconstrucción de las líneas de desarrollo de una cinefilia 'clásica' (1945-1968) y 'moderna' (1968-finales de los setenta) pretendo trazar una genealogía de la nostalgia cinéfila con el fin de probar que esta visión y reconstrucción del pasado no son meramente consecuencia directa de la 'muerte del cine' sino más bien parte integral del discurso cinéfilo desde al menos mediados de los años cincuenta, un discurso sustentado en una retórica de la ausencia, un discurso *desplazado* de la que esta nostalgia es un buen ejemplo pero no el único. Me gustaría pues ir más allá de la formulación de un fenómeno a-histórico y trazar una línea de continuidad en este discurso que tiene en cuenta ejemplos concretos tanto en el campo de la crítica cinematográfica como en textos académicos en los últimos sesenta años, dos campos discursivos unidos por una sensibilidad cinéfila común.

Escribir sobre cinefilia conlleva una reflexión sobre la forma en la que este fenómeno ha sido enfocado hasta ahora. Pese a la simplificación que esto conlleva, me gustaría distinguir dos enfoques; por un lado aquel que se centra, basándose en la raíz etimológica del término, en la propia fascinación por el cine. Esta aproximación, que viene a subrayar los aspectos fenomenológicos de la experiencia cinéfila, plantea un concepto que funciona más allá de determinados horizontes históricos o geográficos (véase en este sentido las tesis defendidas en general por T. Elsaesser en diversos textos o por J. Rosenbaum y A. Martin en sus *Movie Mutations*), una actitud capaz de incluir tanto el amor por el cine en los cineclubs parisinos de los años cincuenta como en las actuales discusiones en blogs. Una segunda perspectiva, mucho más concreta, concibe la cinefilia esencialmente como fenómeno cultural que remite a una realidad histórica determinada y a desarrollos institucionales o biografías particulares – el enfoque de Antoine de Baecque en la obra anteriormente citada sería un buen ejemplo de esta segunda perspectiva. Desde mi punto de vista varias perspectivas son complementarias. La cinefilia es pues por un lado la relación apasionada e individual con el hecho cinematográfico. Pero es también el desarrollo de una comunidad interpretativa capaz de asimilar y potenciar discursos, instituciones, etc. La cinefilia es el amor por el *texto*, la película, pero también la necesidad de verlo dentro de un contexto adecuado (véase De Baecque, 2003: 11).

Cinefilia clásica

Afirmar el carácter nostálgico de una generación cinéfila clásica, una generación que habría de allanar el camino para la aparición de los Nuevos Cines desde principios de los sesenta puede parecer en un principio un contrasentido. Si bien es cierto que –concentrándonos en el ejemplo francés– las nuevas generaciones de espectadores de cineclubs, críticos cinematográficos, alumnos de escuelas de cine, tenderían a marcar claras distancias con las convenciones institucionales y estéticas de una «tradición de calidad» francesa (François

Truffaut), no es menos correcto afirmar que la ruptura que planteaban se sustentaba al mismo tiempo en una relectura del pasado de la que se destilaban nuevas líneas de tradición: el (re)descubrimiento del cine clásico norteamericano en este periodo se produce en un momento en el que el tradicional *studio system* ya ha dejado de existir. Estas nuevas generaciones planteaban además nuevas líneas ‘genealógicas’ que con los años habrían de conducir a una reformulación de un canon cinematográfico generalmente aceptado, dotando a su vez de status autorial a directores como Jean Renoir o Abel Gance, que habían celebrado su mayores éxitos durante las décadas de los años veinte y treinta. La *politique des auteurs*, probablemente la creación más importante en el campo discursivo de esta cinefilia clásica y paradigma central de la crítica cinematográfica europea tras la pérdida de relevancia del Neorrealismo a partir de mediados de los años cincuenta, solo puede ser formulada desde una visión histórica de la creación cinematográfica, una visión que permite analizar una *oeuvre* en su conjunto, para poder a partir de ahí destilar continuidades estéticas, temáticas, en una palabra, para definir un estilo que sustente el proceso de reconocimiento de un director como autor. Curiosamente, la valoración basada en la perspectiva histórica plantearía por un lado una dificultad para apreciar las obras de nuevos directores jóvenes sin una larga obra a sus espaldas o que, a la hora de defender la producción de determinados cineastas, nombres como Fritz Lang, Howard Hawks o Jean Renoir, se estuviese elogiando en muchas ocasiones las obras menores del final de sus carreras. Como parte de esta mirada atrás, hacia la totalidad de la historia del cine –una mirada facilitada institucionalmente por la fundación en este periodo de filmotecas y archivos en diversas capitales europeas que remiten a una serie de referencias cinematográficas comunes–, los jóvenes críticos, desde una posición epigonal, formulan sus textos dentro de un discurso (temporalmente) desplazado. Esta tendencia habría de ser aún más clara en aquellas culturas cinematográficas como la española, que, debido a circunstancias políticas, podríamos calificar

de periféricas, incapaces de asimilar los desarrollos internacionales a su debido tiempo. El escritor y crítico de cine José Luis Guarnier, que durante los años sesenta habría de trabajar para publicaciones como *Documentos Cinematográficos* o *Film Ideal*, comentaría lo siguiente con respecto a la edad de oro de la cinefilia en España:

(...) en los primeros años sesenta se creó la ilusión de un cine que existía, cuando era un cine que ya estaba acabado desde hacía un tiempo, porque funcionábamos sobre la base de películas que tenían diez años de antigüedad (Guarnier en Tubau, 1983: 159).

Una fijación en un presente ya no existente que en este caso venía fuertemente determinada por los retrasos provocados por la censura; un retraso que afectaba tanto a las obras de los Nuevos Cines como, en menor medida, al cine *mainstream* hollywoodense. «Y se dio la lamentable paradoja de defender apasionadamente a grandes cineastas por películas menores, cuando sus obras maestras habían pasado desapercibidas, o de entronizar a segundones, cuando se había olvidado a los clásicos», como habría de afirmar otro de los protagonistas críticos de esos años, Jos Oliver (2002: 387). Tanto Guarnier como Oliver pueden ser considerados como críticos formalistas. Curiosamente, el otro gran grupo dentro de la crítica cinematográfica española de esos años, defensor de principios ‘continuistas’ habría de sustentarse sobre películas e ideas neorrealistas, convirtiéndose el Neorrealismo en paradigma crítico en un periodo (desde principios de los sesenta), en el que en otros países europeos ya estaba en gran medida superado.

Guarnier habría además de comentar este ‘diálogo en ausencia’ con un cine que ya no existía desde una perspectiva que vuelve a resaltar el tono sentimental, nostálgico que de una manera indirecta se filtra en esta reconstrucción del pasado:

Nuestra relación con el cine era absolutamente de tipo amoroso y no queríamos aceptar que el cine se estaba acabando. Queríamos justamente demostrar que estábamos en la edad de oro, cuando el tiempo se encargaría de demostrar justamente lo contrario: ahí, en los primeros sesenta, es cuando empieza el fin de la época (en Tubau, 1983: 164).

Guarnier deja también entrever un segundo aspecto del discurso desplazado del que ya he hablado anteriormente. Me refiero en este caso no tanto a los *objetos* de este discurso (directores y películas con varios años de antigüedad) sino también a la *forma* en la que este discurso es formulado. La aproximación cinéfila al cine es en estos años —esencialmente dentro de la línea formalista de la *politique des auteurs*— asistemática, apasionada, esteticista y ante todo personal, con lo que pone las bases del discurso nostálgico posterior. Viene definida por los escritos de *Cahiers du cinéma* desde mediados de los cincuenta, se ve agudizada en esta revista a finales de esa década en el ‘periodo McMahonista’ tras la llegada de Eric Rohmer en 1958 al puesto de redactor jefe y habría de impregnar, en el caso español, el nacimiento de *Documentos Cinematográficos* (1960-1963) y el desarrollo de *Film Ideal* desde principio de los 1960. Por ejemplo, en la edad de oro de la cinefilia clásica François Truffaut afirmaba desde los *Cahiers du cinéma* (1955: 44) de forma provocativa sobre Abel Gance, «La Tour de Nesle est, si l’on veut, le moins bon film d’Abel Gance. Comme il se trouve qu’Abel Gance est un génie, La Tour de Nesle est un film génial. Génie, Abel Gance ne possède point du génie: il est possédé du génie (...)». Similares opiniones de tono exaltado, con independencia del objeto de estudio, encontramos a menudo en España en la primera mitad de los sesenta en tanto en *Film Ideal* como en publicaciones más minoritarias como *Griffith*, en las que la búsqueda de distinción frente a generaciones precedentes y la provocación frente a otras posiciones críticas lleva, en algunas ocasiones, a la ampliación del canon *auteurista* a directores de ‘serie B’ como es el caso de Vittorio Cottafavi en los *Cahiers* o Pedro Lazaga en *Film Ideal*, un fenómeno que Cristina Pujol Ozonas ha definido, en oposición a la cinefilia, como un fanatismo de culto claramente antiburgués y anticatólico, la *cinefagia* (2012: 120).

La exitosa asimilación de estas ideas más allá de las fronteras francesas no se produce solo en España y viene avalada por el éxito de las primeras películas de la Nouvelle Vague. Richard Roud, en un artículo de 1960 en *Sight and Sound* habría de escribir:

One's first reaction might be to conclude these men must be very foolish. And indeed, until a year or two ago, one might have got away with it. But today it would be difficult, I think, to maintain that film-makers like Alain Resnais, François Truffaut, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Pierre Kast, and Jean-Pierre Melville are fools (Roud, 1960: 167).

El discurso cinéfilo centrado en la aproximación personal, privada, del espectador al universo cinematográfico, la defensa de la inmersión, el desinterés por aspectos políticos, ideológicos, 'contentutistas' en la valoración de las películas, etc. son aspectos que pueden ser comprendidos dentro de las coordenadas político-culturales de la joven cinefilia francesa de los años cincuenta². Esta aproximación basada en procedimientos impresionistas en la que el espectador-crítico constituye una instancia central en la interpretación filmica, en la que la asimilación crítica de la película remite una y otra vez a la posición mediadora del espectador, es esencial para comprender el posterior desarrollo de estas ideas, el modo en el que aúnan la reflexión teórica con una reconstrucción del pasado en la que tanto la historia como la memoria desempeñan un importante papel.

Me gustaría ahora enfocar la posición del espectador cinéfilo desde la perspectiva que plantea Christian Keathley (2006) en sus reflexiones en torno al 'momento cinéfilo' (*cinephiliac moment*). El carácter colectivo de la experiencia cinéfila integra la actitud individual dentro de ceremonias en las que el espectador desarrolla una actitud ritual con respecto al cine (rituales descritos por ejemplo por críticos como Jean Douchet, François Truffaut, Raymond Bellour o Jean-Louis Skorecki). Luc Moullet, crítico de *Cahiers du cinéma* al principio de los sesenta, documenta en su película *Les sièges de l'Alcazar*

(1989) de forma ficcional estos rituales. Podemos determinar, a través de los escritos de estos protagonistas o de las obras de ficción que intentan reconstruirlo, las circunstancias determinan un 'ambiente' cinéfilo. Concretar de manera teórica el 'momento' cinéfilo es, no obstante, de acuerdo con Keathley, imposible. Éste señala la importancia que tienen para el espectador aquellos instantes concretos que en la pantalla escapan a todo discurso crítico o marco teórico previo: el gesto de una mano de una actriz en segundo plano, la hoja mecida por el viento en el paisaje que sirve de marco a la acción principal, la forma en la que el hielo se fractura por la presión del oleaje en un plano general del mar... son todos ejemplos de un momento que no ha sido coreografiado para ser visto: «It is produced in *plus*. In excess or in addition, almost involuntarily» (Paul Willemen citado por Keathley, 2006: 30). En este sentido nos encontramos con algo muy similar a lo que Kristin Thompson, dentro del paradigma neoformalista, llama 'exceso'. La ruptura del *continuum* semiótico que plantea la aparición del 'momento cinéfilo' dirige su foco de atención hacia el espectador, concebido como esa figura activa que centra su mirada en esa parte de la imagen que, fortuita, indeterminada, sólo le pertenece a él. La cinefilia es amor por el cine, pero es ante todo poder decir yo en este amor; poder marcar, de forma indeleble, la instancia enunciativa: el espectador se erige autor de una determinada forma de recepción, intransferible, unida así a su propia biografía. Volviendo a Roland Barthes, en sus *Fragments de un discurso amoroso*: «La marca amorosa va solamente en un sentido y no puede suponerse sino a partir de quien se queda —y no de quien parte—: yo, siempre presente, no se constituye más que ante tú, siempre ausente» (Barthes, 1983: 34).

La concentración en la plasticidad de la imagen, en los aspectos formales de los planos, en el momento y no en la narración encaja muy bien en el discurso estético formalista tradicionalmente identificado con la cinefilia clásica: la política de los autores, el esteticismo acusado, la rechazo de consideraciones contentutistas o ideológicas en la valoración de películas, la defensa del cine norteamericano, etc. Se trata de posiciones

² Esta forma de recepción es descrita de forma dramática por Michel Moullet, en el siguiente texto, «Sur un art ignorée», publicado por *Cahiers du cinéma* (98: 27) en 1959: «Le rideau s'ouvre. La nuit se fait dans la salle. Un rectangle de lumière vibre à présent devant nous, bientôt envahi de gestes et de sons. Plus our moins absorbés. L'énergie mystérieuse qui supporte avec des bonheurs divers les remous d'ombre et de clarté et leur écume de bruits, s'appelle mise en scène. C'est sur elle que repose notre attention, elle qui organise un univers, qui ouvre l'écran, elle, et rien d'autre. De même que le ruissellement des notes d'un morceau. De même que la coulée des mots d'un poème. De même que les accords ou dissonances de couleurs d'un tableau».

que remiten, originalmente, al ambiente sociocultural del París de la postguerra, donde un nuevo grupo crítico (*nouvelle critique*, los nuevos turcos en torno a *Cahiers*) trata de conquistar un lugar en los debates cinematográficos frente a generaciones precedentes, que o bien procedentes esencialmente de círculos de izquierda, defensores de las prestigiosas adaptaciones literarias de la ‘tradición de calidad’ o nostálgicos de la estética del cine mudo, muestran una claro desdén por el cine norteamericano.

Un apunte con respecto a la generalización reconocible en este discurso. En contraste con el caso francés, en España uno se encuentra con una parte importante de la cultura cinéfila en gran medida politizada, en contra de los principios ideológicos de la dictadura, con una importante influencia de miembros o personas cercanas al PCE tanto en instituciones como cineclubs, el Instituto Español de Experiencias Cinematográficas / Escuela Oficial de Cine o diversas publicaciones, como en la práctica, en lo que habría de convertirse en la respuesta española a la aparición de las nuevas olas, el así llamado Nuevo Cine Español. Frente a los aspectos formalistas resaltados en el trabajo crítico de *Film Ideal*, *Nuestro Cine*, la otra gran publicación del periodo, apuesta por un discurso más ideológico que entronca con la línea editorial de *Cinema Nuovo* en Italia o *Positif* en Francia. A diferencia de lo ocurrido en el país vecino, sería esta línea más ‘ideológica’ la que habría de verse legitimada con la aparición del Nuevo Cine Español, mucho más en consonancia con una línea genealógica que lo entronca con el proyecto ‘contentutista’ neorrealista que con las rupturas modernistas de la Nouvelle Vague (véase Oliver, 2002).

De la crítica cinematográfica a la Screen Theory: cinefilia moderna

Con el paso de los años, desde finales de los sesenta, los límites que planteaban tanto el paradigma (neo) realista –en sus diversas variaciones– como el *auteurista* (sustentadores respectivamente de una posición ‘contentutista’ y formalista) se harían mucho más patentes. En torno a la fecha simbólica 1968 se producen una serie de modificaciones en el discurso clásico cinéfilo que nos llevan a reconsiderar su naturaleza primigénea y a plantear la aparición de una cinefilia moderna: estos incluyen la llegada de los Nuevos Cines, la creciente fragmentación de públicos y géneros que ya se había iniciado en el periodo de la cinefilia clásica pero sobre todo, la marcada politización y teorización del discurso crítico. El debate dominante en revistas especializadas o monografías empieza a sustituir la identificación de la cinefilia con una fascinación irreflexiva y pasional que había marcado el periodo clásico durante los años cincuenta. Estos cambios no han de ser comprendidos como rupturas radicales, más bien como una evolución paulatina en la que distintas tendencias a menudo se superponen. Centrándonos en el marco europeo, las diferentes circunstancias políticas impiden una amplia circulación de películas y discursos, acentúan las particularidades de las distintas culturas cinematográficas locales, y dotarían asimismo a la evolución del discurso cinéfilo de una cierta heterogeneidad.

De acuerdo con Thomas Elsaesser (2005: 40), la «politización del placer» y el «psicoanálisis del deseo» (cinéfilo) marcan el desarrollo en este periodo. La inmersión del espectador en la ficción fílmica, apoyada en la narrativa clásica, comienza a ser observada y *analizada* críticamente, con sistemático distanciamiento, consciente de los ‘peligros’ que acechan tras el Modo de Representación Institucional (N. Burch) del cine clásico, de la forma en la que este enmascara en su propia gramática, aparentemente transparente, determinadas posiciones ideológicas. Rescatando la

metáfora romántica anteriormente esbozada, frente a la fascinación inicial del ‘amor’ cinéfilo emerge paulatinamente el ‘desencanto’ asociado a la teorización de la crítica, a la sospecha ideológica. Se ponen así las bases de una modificación importante de los principios de acercamiento a la experiencia cinematográfica (el análisis habrá de sustituir poco a poco a la fascinación), y de una lenta conquista del espacio académico. El discurso surgido en gran parte de esta teorización de la crítica cinematográfica se apoya en algunos de sus principios cinéfilos, pero niega también al mismo tiempo aspectos centrales de su universo; la transgresión que implicaba el apasionamiento entra a menudo en colisión con la normatividad que exhala el estudio académico.

El distanciamiento con respecto a estas posiciones es tan acusado que muchos autores ven en este periodo el fin de la cinefilia entendida como un discurso más provocativo y popular – un proceso que bien refleja la historia de las publicaciones esenciales de este periodo. En Francia, la ‘Biblia’ de la cinefilia clásica, los *Cahiers du cinéma*, envueltos en un lenguaje posestructuralista que mezcla marxismo, narratología, psicoanálisis y semiótica, pierde una parte importante de sus lectores y pone su propia existencia en peligro a principio de los setenta: la revista extendería su ámbito de influencia al mundo académico anglosajón (marcando de forma clara el desarrollo teórico de la británica *Screen* durante estos años) al tiempo que sus ventas caían a niveles difícilmente asumibles (3.000 ejemplares en 1973). Mientras tanto, en Inglaterra, el reconocimiento institucional del ímpetu cinéfilo puede observarse con claridad en el desarrollo del British Film Institute durante estos años o en la aparición una serie de libros que desde una perspectiva que refleja debates contemporáneos de corte estructuralista y semiótico, cuestionan principios críticos cinéfilos como la tradición ‘autorial’, tratando así de poner las bases de una aproximación más ‘científica’ al hecho cinematográfico.

En España *Film Ideal* y *Nuestro Cine* desaparecerían respectivamente en 1970 y 1971; la publicación que mejor representa el discurso de esta cinefilia es *Contracampo*, que sale al mercado en abril de 1979. Sus referentes

teóricos son fácilmente reconocibles: encontramos una posición basada en el análisis semiótico del texto fílmico (ver a modo de ejemplo la entrevista a Roland Barthes en el número 2, Mayo 1979, originalmente realizada por Michel Delahaye y Jacques Rivette y publicada en septiembre de 1963 en los *Cahiers*), el influjo de las teorías psicoanalíticas lacanianas o de los escritos teóricos de los cineastas soviéticos de los años veinte (véase en este sentido el análisis de Nieto Ferrando, 2012: 261 pp.) El ya tradicional retraso inherente a las transferencias culturales con el extranjero se deja pues sentir claramente en las posiciones de esta publicación. En la politización de su discurso y en sus propuestas teóricas encontramos referentes que en Francia habían sido centrales en el debate cinematográfico quince años antes³.

El gusto cinéfilo se intelectualiza, se sistematiza. El análisis (crítico, objetivo, científico) sustituye la fascinación (apasionada, acrítica, aficionada), que se empieza a ver como algo pasado, inocente, y en un ambiente de creciente politización, irrelevante. Volviendo la vista a la referencia de los *Cahiers*, el ejemplo clásico de esta tendencia es el texto colectivo, firmado por el conjunto de la redacción, «*Young Mr. Lincoln* de John Ford» (número 223, 1970), en el que esta película es sometida a un exhaustivo análisis que incluye ya no sólo los distintos niveles de significado a la búsqueda de su desenmascaramiento de las contradicciones ideológicas inherentes en una película de estudio de los años treinta, sino también de las condiciones de producción. Las formas de argumentación representativas del discurso clásico habrían de dejar paso desde finales de los sesenta a otra forma de discurso que habría no solo de imponerse en las publicaciones punteras de crítica cinematográfica, sino también de dominar, en cuanto a principios teóricos o referencias intelectuales, el debate en los nacientes Film Studies: la así llamada *Screen Theory*.

Pese a las claras rupturas que caracterizan el desarrollo en estos años, observamos también líneas de continuidad, por ejemplo de carácter personal. Al

³ Ver con respecto a esta radicalización teórica y política los apuntes de Vidal Estevez, 2003: 213n.

igual que en otros países europeos (véase Elsaesser, 2007, con respecto al Reino Unido o Marie, 2007, en el caso francés) en España las primeras generaciones académicas aparecidas en torno a facultades de Filología o Ciencias de la Comunicación remiten a un pasado común de revistas o cineclubs, ambientes cinéfilos por antonomasia.

Como se puede observar en el ejemplo de «*Young Mr. Lincoln* de John Ford», pese al cuestionamiento de los principios críticos *auteuriales* o realistas, los cánones (J. Ford) en parte se mantienen, si bien existe una visión mucho más crítica de la producción del *studio system* estadounidense al tiempo que se incorporan con gran rapidez las obras más explosivas de los Nuevos Cines con un Jean-Luc Godard reconocido de manera no oficial como apóstol de la modernidad (y del modernismo como categoría estética) cinematográfica. La mayoría de los debates teóricos de esta época son pues no ya sólo una reacción a los excesos cinéfilos; también su evolución. El cinéfilo se transforma en el ‘intelectual del cine’.

Tras la descripción de estas modificaciones me gustaría ahora centrarme en otro aspecto dentro de la *Screen Theory* cuya conexión con el pasado cinéfilo es a menudo ignorada y que remite al ya anteriormente citado discurso desplazado. A primera vista, conceptos tales como ‘placer visual’, ‘scophilia’, ‘sutura’, ‘mirada’ (*gaze*), que habrían de ser centrales dentro de la así llamada *Screen Theory* de los años setenta –esa compleja construcción intelectual que aunaba psicoanálisis de corte lacaniano, marxismo pasado por el filtro de Louis Althusser, lingüística heredera de Ferdinand de la Saussure, semiótica ‘barthesiana’ y un estructuralismo fuertemente influido por los escritos antropológicos de Levi-Strauss con el propósito de ofrecer al mismo tiempo una aproximación al fenómeno cinematográfico de fuerte base teórica y un carga ideológica-crítica– marcan una clara distancia con respecto al apasionamiento acrítico cinéfilo. Por otro lado, estas mismas ideas dejan también entrever un núcleo dialéctico que remite a un determinado modo de recepción, al placer de la inmersión en la ficción, al mismo tiempo que condena las implicaciones ideológicas que este discurso tiene

en lo referente a la posición de un sujeto autónomo (y crítico). Entre todos estos conceptos es quizás el ‘dispositivo’ (Baudry), el que más claramente ejemplifica esta línea de continuidad entre cinefilia y *Screen Theory*, aquella que va desde la fascinación del espectador a la postura crítica de los discursos post-1968: Jean-Louis Baudry (1975) concibe, sistematiza (y critica) un modo de recepción fílmica que incluye una determinada disposición arquitectónica, una relación del espectador con la ficción, los rituales que acompañan la visita a la sala de cine, etc. Apoyándose en el mito de la caverna platónica, Baudry describe la experiencia de la recepción cinematográfica como un proceso de inmersión total, psicológico, en la narrativa ficcional en la que el espectador es despojado de su sentido crítico. Evoca para ello una forma de experiencia cinematográfica que en su nivel de inmersión se corresponde con las formas de consumo fílmico que encontramos tematizadas en torno a la cinefilia clásica. Se trata de una reconfiguración a-histórica y extremadamente abstracta de la experiencia cinéfila que concibe la recepción como una experiencia onírica y pasiva.

A partir de estos años empezamos a encontrar con cierta frecuencia, paralelamente a la politización y teorización del discurso cinéfilo, algunos ejemplos de una primera reflexión, ciertamente nostálgica, *sobre* la propia autobiografía cinéfila. Así, el debate cinéfilo adquiere una creciente metadiscursividad: es cada vez más un discurso sobre la cinefilia, dominado por un paulatino sentimiento de ‘luto’ por una era desaparecida. La generación que había protagonizado el periodo cinéfilo clásico de los cincuenta, el grupo nacido en torno a los años treinta, comienza a echar la vista atrás con la intención de registrar su propio pasado y a formular la reconstrucción de esta juventud subrayando la fascinación, los aspectos rituales, la pérdida de la consciencia individual dentro de la experiencia cinematográfica –al fin y al cabo los principios inherentes a (y criticados por) los conceptos esenciales de la *Screen Theory*.

Fijémonos por ejemplo en François Truffaut, desde los años cuarenta fundador de cineclubs, ‘enfant de la

cinémathèque', crítico en los *Cahiers du cinéma* que en 1959 dirige con *Los 400 golpes* su primer largometraje de una exitosa carrera que también le deja tiempo para, por ejemplo, en 1966 poder publicar *El cine según Hitchcock... un cinéfilo avant la lettre*. En 1973 filma *La noche americana*. No se trata solamente de una carta de amor al cine como oficio, es también una reverencia ante los rituales cinéfilos del espectador, a su propia infancia, como en la escena en la que los niños roban las fotografías del cine. Ya en 1975 Truffaut vuelve a ese pasado con el texto "¿Qué es lo que sueñan los críticos?", en el que recapitula sus primeros años como cinéfilo. Y lo hace de una manera que remite de forma inconfundible tanto a los lugares comunes de la experiencia clásica como a aquellos supuestos que habrían de ser sistematizados y criticados por conceptos claves de la *Screen Theory*. Escribe sobre la emoción causada por las películas, su efecto «como una droga» en los espectadores, describe sus visitas a las salas de cine, su ansia por penetrar en el mundo de la ficción, etc. Truffaut no es el único: artículos de y entrevistas con críticos como Louis Skorecki («Contre la nouvelle cinéphilie», 1978, *Cahiers du cinéma*, número 293) reconstruyen la experiencia cinéfila y tematizan desde este momento la necesidad del espectador de sumergirse en el mundo ficcional del relato cinematográfico. Jean Douchet habría de repetir años más tarde estas constantes en su propia recapitulación de la experiencia cinéfila:

Once this liking [la cinefilia] has become life itself, then you are a cinephile. At the same time a peculiar ritual, a ceremony, also takes shape. Every cinephile takes an immense pleasure in this masochistic rite, organised around an ecstatic suffering: his or her position before the screen. They want to shatter this position as a spectator and 'enter into the screen'. But this is impossible, and they stay in their seat. This primitive, indispensable, vital place is a source of suffering (Douchet).

A partir de aquí el punto de vista nostálgico une a menudo la historia del cine con la propia biografía en un solo relato, relatos que en ocasiones sirven para reflejar los cambios en el amor cinéfilo, como a continuación describe Terenci Moix:

Resulta pasmoso comprobar cómo la mente juvenil avanza de la fascinación a la crítica, como aprende a superar el deslumbramiento en provecho de la reflexión. Pero no es un paso que se efectúe sin dejar un trauma destinado a marcarnos para siempre: es la nostalgia por la maravillosa sensación de aquella primera vez; es el adiós al prodigioso, inexplicable flechazo cuyo impacto nunca se verá anulado por las ventajas de la comprensión (Moix, 1993: 477).

Común a todos estos escritos es la impresión creciente de referirse a una época ya desaparecida; de ahí que la mirada nostálgica se muestre no sólo como una forma de mirar a la historia del cine sino también a la propia juventud de los autores. Hablar de cine es hablar de la propia biografía: Susan Sontag, en el artículo anteriormente nombrado, habla de una cinefilia, que «was both the book of art and the book of life» (1996: 60) mientras que el británico Peter Wollen comenta a su vez, de forma más dramática esta unión entre vida y cine, afirmando que la cinefilia es una «obsessive infatuation with film, to the point of letting it dominate your life» (2002: 5).

A modo de conclusión

Tanto el dispositivo al que se refería Baudry o las circunstancias de recepción cinéfila a las que se remiten los protagonistas cuando documentan su pasado empiezan a verse amenazadas como forma principal de consumo fílmico a finales de la década de los setenta. A modo de ejemplo, el cine español experimenta esos años una fuerte crisis que se traduce en el cierre de tres cuartas partes del número total de pantallas y espectadores (Fernández Blanco, 1998: 26). El número de cineclubs desciende a lo largo de estos años y las publicaciones de referencia se ven obligadas o bien a cerrar (en España *Nuestro Cine* y *Film Ideal* lo habían hecho ya a principios de los setenta) o a variar significativamente su línea editorial (en Francia los *Cahiers*, tras una etapa de radicalización política y teórica, empiezan a dirigirse al mainstream bajo la tutela del nuevo redactor jefe Serge Toubiana). Dentro de esta deslocalización del visionado facilitada

por la rápida extensión del video doméstico, la pérdida de la cualidad aurática (W. Benjamin) de la recepción cinematográfica, va acompañada por la paulatina redefinición de nuevos rituales cinéfilos (prácticas de almacenamiento, grabaciones de televisión, visitas al videoclub, etc.). Aunque se puede ciertamente afirmar que la cinefilia entendida como apasionamiento por el cine habría de sobrevivir estos y posteriores cambios (pérdida de relevancia de los Nuevos Cines, cuestionamiento definitivo de cánones clásicos, aparición del DVD y formas de consumo online), estamos hablando de una forma cultural que, desarrollada bajo circunstancias diferentes, ha de ser analizada de forma diferente, poniendo por ejemplo el foco de atención en su integración en una cultura audiovisual multimedia que va más allá de las tradiciones meramente cinematográficas –véase por ejemplo Balcerzak y Sperb, 2009.

El clásico hábitat cinéfilo desaparece pues durante estos años. Al mismo tiempo, a partir de mediados de los años ochenta, una parte importante del discurso académico empieza a considerar la cinefilia como posible objeto de estudio. La así llamada *New Film History* propone la necesidad de analizar la historia del cine más allá de una historia de las películas o de su producción, también como un proceso centrado en la circulación y consumo de las películas como artefactos culturales (véase en este sentido Allen y Gomer, 1985, o Elsaesser, 1986). En los años noventa, dentro de un debate dirigido a un público más amplio y heterogéneo, Antoine de Baecque, Susan Sontag o Terenci Moix –por nombrar solo tres autores procedentes de distintos ambientes culturales y con distintos intereses– tematizarán, como ya hemos visto, desde una perspectiva en gran medida autorreflexiva, no ya la propia cinefilia si no su pérdida y los desafíos que plantea una historia del cine que es más bien una historia cultural cinematográfica

El discurso desplazado que encontramos en el debate cinéfilo (en los ejemplos aquí analizados, referido a los periodos clásico y moderno), inherente a la relación personal del espectador-crítico con

la obra cinematográfica, no puede ser planteado simplemente en abstracto, como condición inalterable de la relación pasional del espectador-crítico con la película, como característica que remite al discurso amoroso ‘barthesiano’. Cada una de sus formas se refiere a un periodo histórico concreto, a determinadas tradiciones intelectuales y una realidad sociocultural específica. Atendiendo a su peso en la historia del cine, en estas reflexiones me he circunscrito en gran medida a referentes conocidos, tanto en relación a las publicaciones como a las nacionalidades (por ejemplo, los *Cahiers* en Francia), una forma de análisis que conlleva, irremediablemente, algunas simplificaciones. No obstante, el desplazamiento lo podemos hallar tanto en aquellas culturas cinematográficas ‘canónicas’ (ej. Francia) como en las ‘periféricas’ (España o países del Este). La discusión en profundidad del caso español implicaría, como he señalado puntualmente a lo largo del texto, la consideración de otras circunstancias políticas y culturales, otras tradiciones y referentes: la periodización habría así de ser reconsiderada en algunos aspectos.

Poner el acento en esta compleja relación cinéfila con el pasado (reescribiendo la historia del cine, planteando identidades autoriales y nuevos cánones, redefiniendo la propia posición dentro de la experiencia cinematográfica, problematizando la asimilación de una nostalgia ajena, etc.) remite directamente a las interrelaciones entre discursos de la crítica y teoría cinematográfica, lo que a su vez relativiza la separación entre ambos campos discursivos. Enfocar la cinefilia como experiencia privada y fenómeno cultural lleva pues no sólo a comprender la gestación y evolución del gusto individual sino también la codificación discursiva del *saber* fílmico, a intentar esbozar la historia de una pasión.

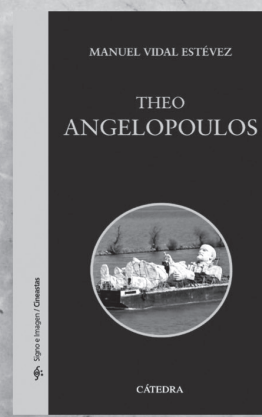
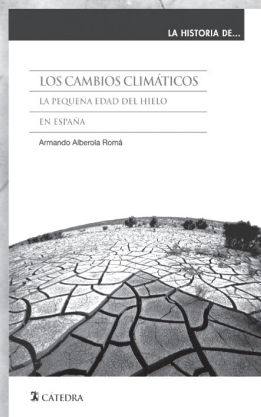
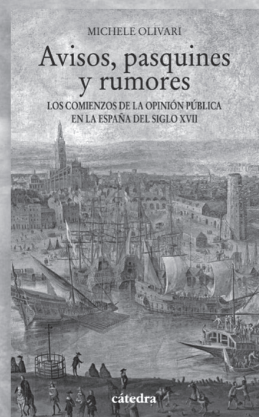
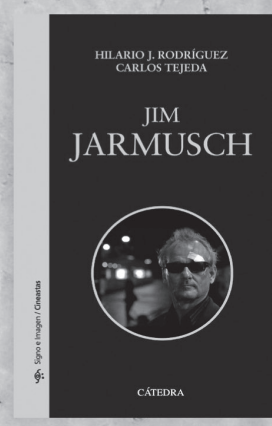
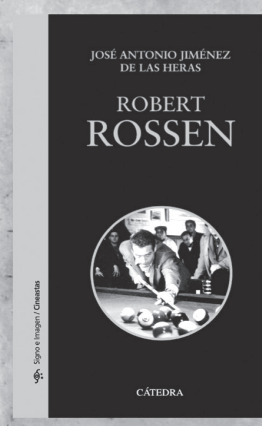
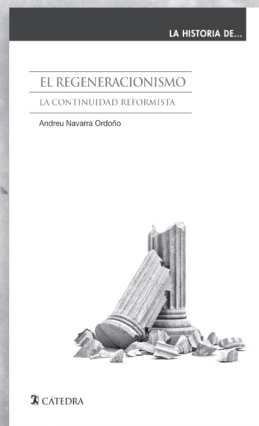
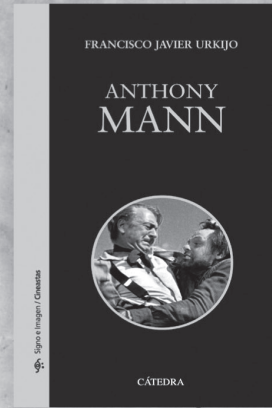
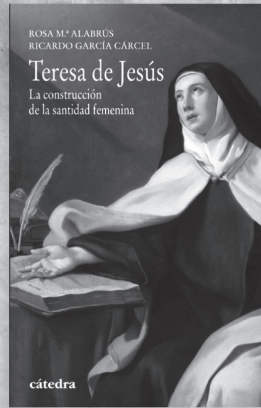
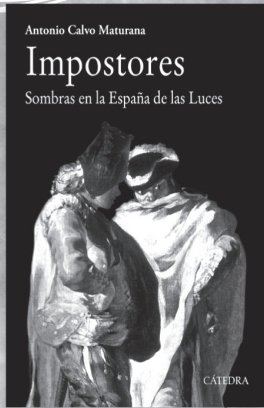
Bibliografía

- ALLEN, Robert C. & GOMER, Douglas (1985), *Film History. Theory and Practice*, New York: Knopf.
- BALCERZAK, Scott & SPERB, Jason (2009), *Cinephilia in the Age of Digital Reproduction. Film Pleasure and Digital Culture Vol. 1*, London: Wallflower Press.

- BARTHES, Roland (1983), *Fragmentos de un discurso amoroso*, México y Madrid: Siglo XXI Editores.
- BAUDRY, Jean Louis (1975), «Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité», *Communications*, 23, pp. 56-72.
- CAHIERS DU CINÉMA (1970), «Young Mr. Lincoln de John Ford», *Cahiers du Cinéma*, 223, pp. 29-47.
- CHESHIRE, Godfrey (1999), «The Death of Film/The Decay of Cinema», *New York Press*, 30 diciembre.
- DE BAECQUE, Antoine (2003), *La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, Paris: Fayard.
- DE BAECQUE, Antoine & FRÉMAUX, Thierry (1995), «La cinéphilie ou l'invention d'une culture», *Vingtième siècle*, 46, pp. 133-142.
- DOUCHET, Jean, «Constructing the Gaze: An Interview with Jean Douchet», *Framework*, 42 [http://www.frameworkonline.com/Issue42/42jd.html] (consulta: 2 septiembre 2014).
- ELSAESSER, Thomas (1986), «The New Film History», *Sight and Sound*, 55: 4, pp. 246-251.
- (2005), «Cinephilia or the Uses of Disenchantment», Marijke de Valck & Malte Hagener (ed.), *Cinephilia. Movies Love and Memory*, Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 27-43.
- (2007), «Von der Filmwissenschaft zu den Cultural Studies und zurück: der Fall Großbritannien», *Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, 2, pp. 85-106.
- FERNÁNDEZ BLANCO, Víctor (1998), *El cine y su público en España: un análisis económico*, Madrid: Fundación Autor.
- JAMESON, Fredric (1991), *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, London: Verso.
- JOVANOVIC, Stefan (2003), «The Endings of Cinema: Notes on the Recurrent Demise of the Seventh Art. Part 1 & 2», *Offscreen*, 7 (4).
- KEATHLEY, Christian (2006), *Cinephilia and History, or the Wind in the Trees*, Bloomington: Indiana University Press.
- MARIE, Michel (2007), «Die Filmwissenschaft in Frankreich und der langsame Prozess ihrer Institutionalisierung», *Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, 2, pp. 107-111.
- MOIX, Terenci (1993), *El beso de Peter Pan*, Barcelona: Planeta.
- MOURLET, Michel (1959), «Sur un art ignoré», *Cahiers du cinéma*, 98 pp. 23-37.
- NIETO FERRANDO, Jorge (2012), *Cine en papel. Cultura y crítica cinematográfica en España (1962-1982)*, Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- OLIVER, Jos (2002), «Ecos de la Nouvelle Vague. Influencias teóricas sobre la crítica española», Carlos F. Heredero & José Enrique Monterde (ed.), *En torno a la nouvelle vague. Rupturas y horizontes de la modernidad*, Valencia: Institut Valencià de Cinematografia, pp. 377-390.
- PUJOL OZONAS, Cristina (2011), *Fans cinéfilos y cinépagos. Una aproximación a las culturas y gustos cinematográficos*, Barcelona: Editorial UOC.
- ROSENBAUM, Jonathan & MARTIN, Adrian (ed.) (2003), *Movie Mutations. The Changing Face of World Cinephilia*, London: BFI Publishing.
- RODOWICK, D. N. (2013), «Una brújula para un mundo en movimiento (sobre los géneros y las genealogías de la teoría)», *EU-topías*, 6, pp. 37-50.
- REYNOLDS, Simon (2011), *Retromania: Pop Culture's Addiction to its Own Past*, London: Faber and Faber.
- ROUD, Richard (1960), «The French Line», *Sight and Sound*, 29 (4), pp. 167-171.
- SONTAG, Susan (1996), «The Decay of Cinema», *The New York Times*, 25 febrero 1996, pp. 60-61.
- TRUFFAUT, François (1955), «Abel Gance, désordre et génie», *Cahiers du cinéma*, 47, pp. 44-46.
- (1975), «¿Qué es lo que sueñan los críticos?», *Las películas de mi vida*, Bilbao: Mensajero.
- TUBAU, Ivan (1983), *Crítica cinematográfica española. Bazin contra Aristarco: La gran controversia de los años sesenta*, Barcelona: Universitat de Barcelona.
- VIDAL ESTÉVEZ, Manuel (2002), «Pensamiento y cine. Fulgores teóricos cegueras políticas», Carlos F. Heredero & José Enrique Monterde (ed.), *En torno a la nouvelle vague. Rupturas y horizontes de la modernidad*, Valencia: Institut Valencià de Cinematografia, pp. 391-417.
- WILLEMEN, Paul (1994), *Looks and Frictions. Essays in Cultural Studies and Film Theory*, Bloomington: Indiana University Press.
- WOLLEN, Peter (2002), «An Alphabet of Cinema», *Paris Hollywood. Writings on Film*, London: Verso, pp. 1-21.

HISTORIA

CINEASTAS



www.catedra.com
@Catedra_Ed



Grecia, Europa

El plano-secuencia y la identidad en el cine de Theo Angelopoulos

Jordi Revert

Recibido: 21.09.2014 – Aceptado: 08.01.2015

Resumen / Résumé / Abstract / Sommario

El cine reciente, tanto el de ficción como el de no-ficción, ha hecho hincapié en la crisis griega. Grecia, antaño cuna de la civilización europea, encuentra hoy en el cine el retrato de una sociedad sumida en la depresión económica y que ha perdido su identidad. El presente texto, sin embargo, busca realizar un análisis que trasciende el contexto socio-histórico para apuntar a lo estructural como vía para explicar el eterno retorno al trauma y el desastre. La herramienta utilizada con tal fin es el plano-secuencia en el cine de Theo Angelopoulos. En el cine del director griego, este dispositivo se postula como unidad narrativa que reelabora el tiempo y el espacio, y establece una función dialéctica con respecto a la Historia y la identidad griega. Ese diálogo sirve, a su vez, como paso previo a una consideración actual del país heleno dentro de una Europa atenazada por la crisis.

Le dernier cinéma, de fiction et non-fiction, a souligné la crise grecque. La Grèce, qui fut le berceau de la civilisation, aujourd'hui trouve au cinéma le portrait d'une société en pleine période de récession et perte d'identité. Néanmoins, le présent texte cherche à réaliser une analyse qui transcende le contexte socio-historique afin de chercher raisons structurelles pour expliquer l'éternel retour au désastre et le trauma. À cette fin, l'outil utilisé est le plan séquence au cinéma de Theo Angelopoulos. Au cinéma du directeur grec, le plan séquence fonctionne comme unité narrative qui modifie temps et espace et instaure un rapport dialectique avec l'Histoire et l'identité grecque. Ce dialogue sert aussi comme préambule d'une considération actuelle de la Grèce au sein d'une Europe frappée par la crise.

The latest fiction and non-fiction cinema has underlined the Greek crisis. Greece, formerly the cradle of European civilization, finds nowadays in cinema the portrait of a society in the midst of an economic downturn, having lost its identity. Nevertheless, this text looks to analyze beyond the socio-historical context in order to point to the structural aspects as a way

to understand the eternal return to the trauma and the disaster. The tool used for that purpose is the shot-sequence in Theo Angelopoulos' cinema. In the films of the Greek director, the shot-sequence works as narrative unity reelaborating time and space, and establishes a dialectic relationship with History and Greek identity. This dialogue works, at the same time, as previous step to the current thinking about Greece within a Europe gripped by the crisis.

Il cinema recente, tanto il narrativo come il documentario, ha messo l'accento sulla crisi greca. La Grecia, culla della civiltà europea nell'antichità, ha trovato oggi nel cinema il ritratto di una società che vive nella depressione economica e che ha perduto la propria identità. Il testo propone un'analisi che si propone esaminare i problemi strutturali della società greca e spiegare il ritorno permanente al trauma e alla catastrofe. Lo strumento utilizzato a tal fine è il piano sequenza nel cinema di Theo Angelopoulos. Questa tecnica è utilizzata come unità narrativa che trasforma il tempo e lo spazio, stabilendo una dialettica con la storia e l'identità greca. Tale dialogo è, al contempo, il primo passo verso una riflessione sulla Grecia attuale in una Europa afflitta dalla crisi.

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Greece, Europe, shot sequence, crisis, History, identity, Theo Angelopoulos

Grecia, Europa, plano-secuencia, crisis, Historia, identidad, Theo Angelopoulos

Grèce, Europe, plan séquence, crise, Histoire, identité, Theo Angelopoulos

Grecia, Europa, piano sequenza, crisi, storia, identità, Theo Angelopoulos

«El caldo de cultivo europeo ha sido y sigue siendo turbulento» (Morin, 1988)

«Es un problema de nuestras sociedades que se refleja en el cine. Es un problema de articulación, de incertidumbre después de un gran periodo de conflictos y esperanza en Europa. Después de mayo del 68 es un problema de identidad»¹

Introducción

Si algo han puesto en evidencia los últimos años es que la crisis sufrida por buena parte de los países occidentales no solo tiene una raigambre política y económica. Ambos vectores asumirían el papel de motor en un capitalismo que ahora amenaza con la destrucción de los valores culturales sobre los que se erige la idea utópica –pero necesaria– de Europa, no entendida esta en los términos que dieron lugar a la actual Unión Europea, sino apelando más bien a aquel continente compuesto de cafés que apuntaba George Steiner (2005), ese ágora done el debate intelectual no cesa y *lieu de la mémoire* reafirmado en cada calle y plaza con su propia historia de descubrimientos y logros humanistas. Hoy el pedigrí cultural de Europa cuenta poco en la hora de los estragos económicos y la desesperación social: la estructura de esa identidad europea, consolidada en torno a motivos económicos y políticos, ha relegado a un segundo plano toda consideración cultural e incluso olvidado sus herencias en tanto que civilización que halla sus orígenes en el Mediterráneo. A este respecto, son ilustrativas las declaraciones del cineasta Jean-Luc Godard en el momento en que Grecia, cuna de esa civilización, se hallaba en el punto de mira económico de Bruselas, que la acuciaba a pagar sus deudas y a emprender unos drásticos recortes que tendrían consecuencias dramáticas entre la población helena:

Deberíamos darle las gracias a Grecia. Occidente es quien está en deuda con Grecia. La filosofía, la democracia, la tragedia... Siempre olvidamos las relaciones entre democracia y tragedia. Sin Sófocles, no hay Pericles. Y sin Pericles, no hay Sófocles.

¹ Comentario de Theo Angelopoulos a la pregunta de cuál es la Europa de hoy, si verdaderamente existe o no y si encuentra su reflejo en el cine. Las declaraciones pueden encontrarse entre el material adicional del segundo de los discos incluidos en el Cofre Theo Angelopoulos (1988-1998) editado por Intermedio.

El mundo tecnológico en el que vivimos se lo debe todo a Grecia. ¿Quién inventó la lógica? Aristóteles. Si esto es así y si eso es así, entonces aquello. Lógico. Este tipo de pensamiento es el que utilizan constantemente las fuerzas dominantes, asegurándose de que no haya ninguna contradicción, que todo quede siempre dentro de una misma lógica. Hannah Arendt tenía razón cuando dijo que la lógica conduce al totalitarismo. Así que todo el mundo le debe dinero a Grecia hoy en día. Podría reclamar millones de millones en concepto de derechos de autor al mundo contemporáneo y sería lógico dárselos. Sin dilación (Lalanne y Kaganski, 2010).

Quizá Godard participe, con su reflexión, de un discurso intelectual que tiende a idealizar la Grecia Antigua como punto de origen de la civilización europea, como señala Maximos Aligisakis, a menudo olvidando mantener la distancia crítica con dimensiones más discutibles como la realidad oligárquica o la arrogancia imperialista, también presentes en el proyecto griego (Aligisakis, 2013: 83). Pero también Aligisakis reconoce en su texto su influencia mayor sobre la Europa en vías de integración, mayor que la pudieran ejercer civilizaciones precedentes. En ese sentido, y relativizando el entusiasmo godardiano, pareciera que la Europa moderna ha dejado de tener como faro a esa Grecia que en su imaginario ha dejado de ocupar el papel de piedra de toque en el progreso y las humanidades para ser un país periférico cuya inestabilidad económica amenaza la cohesión europea. Sus profundas desestructuras, más visibles en el acaecimiento de la crisis, han terminado por desterrar la defensa cultural helena del discurso euro-céntrico. Dicho desplazamiento queda remarcado en la tendencia de parte del cine reciente a subrayar esos desequilibrios socio-económicos que asolan Grecia.



El mismo Godard remarcaba en su *Film Socialisme* (2010) esa identidad arrasada por las sucesivas encarnaciones del fantasma del capitalismo. Las películas *Canino* (Kynodontas, 2009) y *Alps* (Alpis, 2011), ambas dirigidas por Giorgos Lanthimos, no realizan menciones directas a la crisis, pero ponen de relieve como, tras esta, la realidad griega se tambalea ante la imposibilidad de seguir amparándose en las mismas estructuras y mecanismos, un escenario terrible que también contempla el Apocalipsis emocional y en el que ya no es factible la restitución del orden anterior. En el terreno de la no ficción, *Deudocracia* (*Debtocracy*, 2011), realizada por los periodistas Aris Chatzistefanou y Katerina Kitidi, analiza el colapso financiero y pone en cuestión la irrevocabilidad del discurso oficial sobre las obligaciones económicas que debe cumplir Grecia si quiere salir de su estado de profunda recesión. En definitiva, hay todo un corpus de películas que se postulan como reacción a ese contexto crítico, que se corresponden a este como síntomas directos o indirectos. Traducidas y sintetizadas en los términos de la gramática cinematográfica, estas se corresponderían a complejos planos de diversa profundidad, pero anclados en el instante histórico en el que se fundan y con el que mantienen una relación narrativa. El presente texto, sin embargo, busca entender la pérdida de identidad de Grecia en Europa dentro de un marco más amplio, capaz de trascender la circunstancialidad histórica y de adentrarse en los tortuosos recovecos históricos del país heleno, con la consciencia de que se trata de un camino abrupto. La herramienta, pues, sería el plano-secuencia, en tanto que supera las limitaciones del plano y canaliza una visión más amplia. Y particularmente, el plano-secuencia estudiado a través del cine de Theo Angelopoulos, uno de los realizadores modernos que más ha trabajado en las posibilidades expresivas de este recurso. Desde su debut *Reconstrucción* (*Αναπαράσταση*, 1970) hasta su póstuma *Trilogía II: El polvo del tiempo* (*Η Σκόνη του Χρόνου*, 2008), el plano-secuencia ha sido ese dispositivo que se postulaba como unidad narrativa en constante reelaboración del tiempo y el espacio. Los párrafos que siguen buscan apuntar, a través de varios

ejemplos de su filmografía, la función dialéctica que establecen estos planos con respecto a la Historia y la identidad griega, como paso previo a su consideración dentro del actual contexto de una Europa atenazada por la crisis.

El tiempo atraviesa el plano: el plano-secuencia y la disección de la realidad

En su búsqueda de una ética del realismo cinematográfico, André Bazin defendía el plano-secuencia como unidad que, aliada con la profundidad de campo, no renunciaba al montaje sino que lo integraba en su plástica (Bazin, 1990: 94). De esta manera se evitaba el montaje analítico al servicio de una idea que, según el crítico y teórico francés, las imágenes no contenían por separado. El repudio a Kulechov significaba al tiempo el elogio de Welles, la constatación de que la compleja interioridad de un plano siempre se aproximará más a la realidad que la suma de efectos relacionales entre varios de ellos. En el cine de Theo Angelopoulos, esa búsqueda baziniana del realismo a través del plano-secuencia o la profundidad de campo se traduce en una vocación por alcanzar una cosmovisión que trascienda las limitaciones de la representación cinematográfica. En el uso de estas herramientas, aspira a superar las carencias de la mera sucesión de encuadres más o menos estáticos, la cual forzosamente descarta elementos contextuales que definen el aquí y ahora cifrado en la imagen, además de determinar la continuidad entre planos y señalar al espectador el sentido que esta construye. Transponiendo a imágenes lo expuesto por Michel Foucault en *El orden del discurso*, esa dialéctica determinada es el resultado de un proceso que restringe las diversas posibilidades que operan dentro del plano para establecer un único orden discursivo (Foucault, 1999). Para Angelopoulos, esa ordenación dada no es válida en tanto que entiende el plano como un espacio en el que los hechos no pueden estar inscritos en la circunstancia, sino atravesados por el tiempo, la Historia y el mito. Es de esta manera que el director griego articula su compromiso intelectual

a través de sus imágenes: en la adopción de un punto de vista que se debe al historicismo marxista, en su contemplación de la lógica interna de un gran relato griego en el que la tragedia y la oscuridad vuelven una y otra vez como las mareas. Esa praxis fílmica con el plano-secuencia en el centro es, en palabras de Imanol Zumalde, «rica en esa suerte de lances nodulares en los que *ideología temática e ideología estética* se imbrican en un estado de equilibrio que se antoja perfecto» (Zumalde, 2013: 201-202). En este sentido, esa opción gramatical se confirmaría como la alternativa y resistencia cultural frente a los elementos dominantes en el cine de Hollywood que identificaba Horton², y se opondría frontalmente a la utilizada por Constantin Costa-Gavras, conterráneo de Angelopoulos que en un título como *Z* (1969) abrazaba esas formas narrativas más próximas al mainstream norteamericano para abordar la denuncia de los hechos que rodearon al asesinato del político demócrata Grigoris Lambrakis en 1963³. No significa esto que Costa-Gavras renuncie a la militancia política en su cine, sino que su aproximación a los hechos históricos se postula como heredera directa de la crónica periodística y, por tanto, busca el impacto inmediato de la verdad desvelada —a partir, claro está, de la novela homónima de Vassilis Vassilikos—, mientras que Angelopoulos minimiza el hecho y amplía el foco para proponer una reflexión que sobrepasa el episodio particular, entendiéndolo como parte y producto de una narración superior sin cuya alusión este no puede entenderse.

Los planos-secuencia, constantes en su filmografía, concentran en esencia esa voluntad de representar esa narración superior mediante la supresión de barreras temporales y espaciales que condicionen el curso de la acción. Como en las largas secuencias de las películas de Andréi Tarkovski, el tiempo fluye en esos planos como

² «The starting-point for Angelopoulos' cultural resistance to Americanization was to analyze the dominant elements in Hollywood features and seek viable alternatives» (Horton, 1997: 31).

³ En el cine de Angelopoulos, el episodio encuentra su reflejo en *Los cazadores* (*Oi xuvnigoi*, 1977), en la escena en la que se teatraliza una manifestación en la que la extrema derecha, con el apoyo de la gendarmería, asesina al diputado Lambrakis, si bien en la escena el muerto es Yannis Damantis (Alberó, 2012).

elemento de presión, transformador de la imagen, algo que en el caso del cineasta ateniense no solo funciona sobre la interacción de los personajes, sino que lo hace sobre el tiempo mismo, puesto que abundan en su obra los planos en los que se producen saltos temporales de años o incluso décadas. A este respecto, habría que tener en cuenta el apunte que realizaba Gilles Deleuze a propósito de Tarkovski, proclamando la imposibilidad de la autonomía total como imagen-tiempo de cada uno de esos planos-secuencia —así lo pretendía el realizador soviético—, la necesaria dependencia de un orden superior de montaje recorrido por el flujo del tiempo (Deleuze, 1987: 65).



Aun aceptando la apostilla de Deleuze, lo cierto es que los prolongados planos que configuran el credo estético de ambos directores a menudo constituyen de por sí fragmentos, episodios autoconclusivos en los que la reflexión sobre el tiempo y el espacio mantiene una coherencia férrea entre la elección estética y la temática a las que se refería Zumalde —el travelling final de *Nostalgia* (*Nostalgia*, Tarkovski, 1983), la secuencia en la casa familiar de *La mirada de Ulises* (*To βλέμμα του Οδυσσέα*, Angelopoulos, 1995) sobre la que profundizaremos más tarde—. Mediante la maniobra de relativización —si no liquidación— de las coordenadas espacio-temporales, Angelopoulos pretende activar en el espectador una

conciencia crítica intemporal y deslocalizada que opera, según Lino Micciché, bajo parámetros vinculados al teatro épico brechtiano (Micciché, 2012: 81). Esta operación, dice Micciché, estaría asociada al concepto gramsciano de un arte nacional-popular en el que se entrecruzarían materiales históricos y mitológicos bajo una óptica del distanciamiento impuesta por el plano general y el plano-secuencia. No anda desencaminado el autor italiano, en tanto que el cineasta griego entiende ese plano-secuencia como un espacio-tiempo líquido en el que el pasado y el mito se igualan y se confunden en la representación. Para Angelopoulos la distinción no es posible y el dispositivo pertinente para transmitir esa idea será siempre el mismo, el plano-secuencia como demarcador de la ontología de la imagen cinematográfica, emparentado con una tradición literaria que se remonta hasta Homero:

Cuando me preguntan por qué hago planos secuencia y no sé qué contestar, digo que no lo inventé yo. Fue Homero. Hay una descripción de las armas de Aquiles de seis páginas. Una simple descripción, nada más. Cuando Joyce escribió el monólogo de Molly al final de *Ulises* sin comas, sin puntos, en no sé cuántas páginas... es un plano secuencia. A menudo, el lado memoria-presente-pasado es Proust. Pero también es Homero»⁴.

Ese lugar de indisolubles concomitancias que es el plano-secuencia se ejemplifica en varias escenas de *El viaje de los comediantes* (*O Θίασος*, 1975). Tercer largometraje de Angelopoulos tras *Reconstrucción* y *Días del 36* (*Μέρες του '36*, 1972), la película narra las andanzas de una compañía teatral a lo largo de 14 años de convulsa historia griega. En ese periodo de tiempo los protagonistas sobreviven viajando de pueblo en pueblo y representando el drama bucólico *Golfo, la pastorilla*, escrito por Spyros Peresiadis a finales del siglo XIX. En ese itinerario errante, los personajes sufren las consecuencias de la dictadura del general Metaxas, la del mariscal Papagos, la ocupación alemana durante la Segunda Guerra Mundial, la ocupación británica y la guerra civil.

⁴ Declaraciones de Theo Angelopoulos extraídas de la entrevista titulada «El mito y el viaje», incluida en el DVD de *La mirada de Ulises* editado por Intermedio.



El plano inicial y el final delimitan, respectivamente, el final y el principio de ese periodo histórico: se trata de planos prácticamente idénticos que muestran a los comediantes, cargados con sus maletas, llegando a Aeigon; una voz en off ubica la primera llegada en 1952, mientras que la misma voz datará la conclusión en 1939. Entre uno y otro, la narración avanza a la deriva entre los diversos episodios enumerados sin orden cronológico⁵, a menudo superponiéndolos en un mismo plano-secuencia. En una de las escenas, vemos a los comediantes paseando por las calles de un pueblo, mientras la megafonía que se oye desde un vehículo invita a la gente a participar en las elecciones y a votar al Mariscal Papagos, como único modo de evitar otro Diciembre Rojo⁶. Nos hallamos, pues, en los días

⁵ Para determinar las fechas concretas de los hechos que se narran en *El viaje de los comediantes* se recomienda consultar la cronología realizada por Francisco Javier Gómez Tarín (2004).

⁶ El episodio conocido como Diciembre Rojo tuvo lugar en diciembre de 1944. El tercer día de ese mes, las tropas británicas dispararon en la Plaza Sintagma contra manifestantes griegos, de los que murieron 15 personas. Las tensiones dentro del gobierno griego por restaurar la monarquía, desarmar a los partisanos y olvidar el papel de los colaboracionistas habían resultado en la salida de los miembros del EAM (Frente Nacional de Liberación). Tras la violenta represión, el ELAS (Ejército Popular de Liberación Nacional), brazo armado del EAM, vuelve a las armas y lucha durante 33 días en la llamada Batalla de Atenas o Diciembre Rojo. Este hecho marca el primer acto de la Guerra Civil, cuyo primer periodo –habrá

previos a las elecciones de 1952, a las que Papagos volvía a presentarse tras dirigir el ejército en el último tramo de la Guerra Civil. El paseo de los comediantes prosigue y suben por una calle en la que se cruzan con el vehículo de la megafonía, el cual tiene colgadas fotos de Papagos en los lados y desde el que un hombre lanza cuartillas de propaganda. La cámara abandona a los comediantes para seguir a ese vehículo que abandona el plano por la derecha, dejando únicamente en el encuadre la vista de unos raíles de ferrocarril y unas casas que hay junto a estos. Significativamente, mientras el plano queda vacío de actividad humana, se diluye el discurso que recuerda la victoria de Papagos sobre los comunistas y que identifica su posible triunfo electoral con la paz, la prosperidad, la ley y el orden. Apagada esa voz, la cámara queda contemplando el paisaje vacío durante unos segundos, hasta que poco después un coche negro aparece desde el fondo el plano para hacer el recorrido inverso que el vehículo anterior. Este coche remonta la calle por la que antes subían los comediantes, solo que esa calle ha cambiado: ahora hay un puesto de control presidido por un soldado alemán armado con metralleta; nos hemos trasladado, pues, a la Grecia de la ocupación nazi. En paralelo a ese tránsito histórico que se produce, la imagen del grupo paseando, recurrente a lo largo de la película, activa el mito de los Atridas, recogido por Esquilo en su *Orestíada*. Los Atridas fueron un linaje maldito descendiente de Tántalo, hijo de Zeus. El nombre deriva de Atrio, nieto de Tántalo, quien se enfrentó a su hermano Tiestes por el trono. En esa competición Zeus intercedió por Atrio y este fue finalmente coronado rey, mientras que Tiestes fue desterrado. Al tiempo, Atrio descubrió que su mujer le había engañado con su hermano, la arrojó al mar e invitó a Tiestes a un banquete en el que le sirvió los cuerpos despedazados y guisados de sus hijos. Al descubrirlo, Tiestes vomitó y maldijo para siempre a los descendientes de Atrio. A partir de ahí, la descendencia atrida estuvo marcada por incestos, parricidios e infanticidios, maldición que solo

un segundo, de 1946 a 1949– se prolongará hasta la firma del tratado de Varkiza, en febrero de 1946.

sería detenida con el juicio de Orestes por el tribunal del Areópago en Atenas. En *El viaje de los comediantes* ese destino maldito de los Atridas se traduce en el destierro permanente del grupo: los comediantes tratan de sobrevivir, dictadura tras dictadura y guerra tras guerra, vagando por paisajes hibernales de una Grecia sobre la que se arrojan una y otra vez las sombras del fascismo y la intolerancia. Varios de los miembros de la compañía morirán y, efectivamente, será el juicio y ejecución de Orestes (Petros Zarkadis) a finales del segundo periodo de la Guerra Civil el que servirá como simbólico punto y seguido que, no obstante, no funciona como catarsis en el relato. Antes al contrario, la idea de que la película acabe en 1939 con un plano casi idéntico al el que inauguró la narración en 1952 –tiempos ambos que se funden en la primera escena– anuncia el retorno perpetuo del tiempo histórico que Ángel Quintana vincula con el eterno retorno de Nietzsche (Quintana, 2013: 30).

Sin embargo, el plano-secuencia no monopoliza esa superposición de niveles. Si bien es la herramienta de trabajo que la articula en constante movimiento, hay en *El viaje de los comediantes* un plano estático en el que dicha superposición se presenta diáfana al espectador. Se trata, precisamente, de aquella escena en la que Orestes irrumpe en plena representación y asesina a su madre y a Egistos para vengar a su padre. La cámara filma ese momento desde el punto de vista de un espectador más en la platea, con un plano frontal que encuadra el escenario. Tras el doble asesinato, Orestes abandona el escenario y la gente aplaude, convencida de que es parte de la representación. Esa reacción, seguida del plano que muestra detrás del telón a varios de los comediantes alrededor de los cuerpos sin vida de sus compañeros, pone de manifiesto cómo el dispositivo representacional ha solapado, diluido tanto la dimensión histórica –los enfrentamientos, traiciones y ajustes de cuentas que resultan del contexto bélico– como la mitológica –la venganza de Orestes dentro de la saga de los Atridas–. Así pues, y llegados a este punto, cabe señalar que no es el plano-secuencia entendido como panorámica en larga y lenta itinerancia el que necesariamente atesora

la esencia de la mirada de Angelopoulos, sino el plano-secuencia como imagen en transformación que perdura en el tiempo para invalidar las limitaciones cronológicas y espaciales del montaje analítico. Un buen ejemplo sería la mencionada secuencia de la casa en Constanza en *La mirada de Ulises. A.*⁷ (Harvey Keitel) deambula por el plano como un fantasma que asiste a través del tiempo a episodios clave de su infancia que transcurren entre 1945 y 1950. Si bien al principio del plano-secuencia la cámara deambula por la casa para presentar el espacio, el baile familiar que supone el grueso de la escena está filmado sin apenas movimientos. Es la entrada y salida de actores en el campo visual lo que determina el paso de un recuerdo a otro. Después de que la cámara siga a A. mientras saluda a sus familiares en el comedor –se preparan para celebrar el fin de año, pero también para la liberación y vuelta a casa del padre de A.–, esta toma posición en el salón principal. Allí, toda la familia se prepara para la llegada del padre de A. Este aparece por la puerta y se funde en un largo abrazo con su madre, antes de hacer lo propio con él mismo. Acto seguido, la familia brinda por el nuevo año (1945) y se pone a bailar. El baile se prolonga durante varios minutos hasta que dos hombres entran por la puerta. Lentamente, la mayor parte de los miembros de la familia se retiran del encuadre. Esos dos hombres llegan para llevarse al tío de A., quien antes de irse arrastrado por ellos se gira para desear un feliz 1948. La escena prosigue y los familiares que quedaron fuera de cuadro se reincorporan a este para continuar con el baile. En un momento dado, el padre saca unos papeles y anuncia que finalmente ha obtenido el permiso para volver a Grecia. El plano ha pasado, pues, a 1950, y la familia abandonará Constanza. Antes de eso, la sirvienta anuncia que ha llegado el Comité de Confiscación, consistente en un grupo de hombres que procederá a llevarse los muebles de la casa. La secuencia finaliza en una foto familiar en la que A. coincide con su yo infantil frente a la cámara, la cual sin desplazarse ocuparía ahora

el lugar del fotógrafo. Llegado este punto, la escena ha recogido cinco años de su infancia., observados desde su yo adulto y con la constante referencia de los días de Nochevieja⁸. En ese recorrido, la cámara ha permanecido ausente a través de su inmovilidad, dejando que fueran los elementos en la escena los que activaran todo sentido de transformación. De igual manera, en sus panorámicas Angelopoulos tampoco otorga el protagonismo a la cámara para abordar las frecuentes situaciones catalíticas que pueblan su cine y que, según Juan Miguel Company y Pablo Ferrando, constituyen la esencia poética de su cine en tanto que suspenden momentáneamente la acción narrativa al tiempo que suministran el clima visual de sus películas (Company y Ferrando, 2013: 123). Una vez más, y pese a la noción de movimiento, de tránsito entre tiempos que incorporan, el ejercicio de estilo viene marcado en gran parte por las transformaciones que suceden en el interior del plano. Por ponerlo de nuevo con palabras de Company y Ferrando, «...lo que subrayan tanto las panorámicas como los planos fijos sostenidos y el fuera de campo, no es tanto la presencia de la cámara sino su propia irrelevancia, la limitación de la propia instancia narradora» (Company y Ferrando, *id.*: 125). En el uso de ambos recursos al servicio de esas catálisis esenciales de su cine, se advertirá, especialmente en el último tramo de su filmografía, que la dialéctica de antaño entre la Historia, el mito y la representación va a mutar para dejar paso a una nueva en la que la Historia dialogará con la posibilidad de la construcción de un proyecto transnacional y con el desencanto del individuo que experimenta o ha experimentado ya su fracaso. En esta etapa, Angelopoulos partirá de la metonimia de los Balcanes para alcanzar Europa.

⁷ Habitualmente, los protagonistas del cine de Angelopoulos permanecen en el anonimato o llevan un nombre que empieza por la A, sugiriendo en esos casos una cierta proyección biográfica de la propia figura del director.

⁸ La Nochevieja, en tanto que marca la transición temporal hacia otro año, supone en múltiples ocasiones en el cine de Angelopoulos el momento en que se articulan estos planos-secuencia atravesados por el tiempo histórico y el de los personajes o, simplemente, aquel punto que pone de manifiesto una dialéctica histórica. Un ejemplo sería la célebre escena de Nochevieja en *El viaje de los comediantes*, en el que dos grupos enfrentados, uno reaccionario y otro progresista, intercambian cánticos de uno y otro bando. El duelo concluye cuando un miembro del primer grupo saca una pistola y dispara al aire. La música cesa, los progresistas reconocen que no tienen armas y abandonan la sala.

Las fronteras de Europa

Desde *Reconstrucción*, el cine de Theo Angelopoulos ha compuesto un paisaje griego distinto al propuesto por otros relatos cinematográficos que tienen por contexto el país del Peloponeso. Lejos de las soleadas postales de pueblos blancos bañados por el Egeo o idílicas islas foco de atención turística, sus películas muestran inhóspitos paisajes rurales del norte, predominantemente dominados por la estación hibernal. Solo en *Días del 36* Angelopoulos sitúa la trama en verano para trasladar de esta manera al espectador el asfixiante contexto socio-político en el que se enmarcan unos hechos ficticios: la Grecia de la Junta Militar, previa a la instauración el 4 de agosto de la dictadura del general Metaxas⁹. Esta elección deliberada de exteriores agrestes se corresponde a un estado de ánimo que a menudo manifiestan sus películas, y que queda canalizado a través del desencanto y la desolación que se concentra en unos protagonistas siempre acechados, si no derrotados, por la perpetua vuelta de los fascismos y la injusticia. En la tensión entre esos personajes y la Historia se conjuga una poética personal que, en una primera etapa de su filmografía, constata la defunción del sueño del marxismo, el fracaso de la lucha obrera en una Grecia una y otra vez devastada.



⁹ Lo que, por otra parte, sirve al director para crear una de sus obras más áridas, ambientada en el escenario único de una prisión e igualmente alejada de toda imagen de postal.

Se trata de una derrota que se experimenta como colectividad y que encuentra su expresión en los repartos corales de *El viaje de los comediantes* y *Los cazadores*. Posteriormente, sin embargo, Angelopoulos trasladará su mirada al individuo, entendido como sujeto anacrónico que ya no reconoce un mundo que se ha deshecho de valores y convicciones políticas. Un sujeto en el que, tal y como señala Quintana, se identifica la figura del realizador: «A partir de *Viaje a Citera* (*Ταξίδι στα Κύθηρα*, 1984), toda la filmografía de Angelopoulos es un lamento sobre la angustia generada por la muerte de las grandes esperanzas colectivas. Lo que varía en cada película es el estado de ánimo del cineasta frente a la concepción de la utopía» (VV. AA., 1997). Esa utopía nunca alcanzada ya no pertenece —o ya no solo— a la idea de una Grecia que busca superar sus luchas intestinas, sino que trasciende la frontera helena para apuntar hacia un proyecto de comunidad transnacional. El propio Angelopoulos confirma esa búsqueda que, aunque revisada en sus parámetros, no deja de conferir al cine un papel decididamente político: «Ahora más que nunca, el mundo necesita cine. Puede que sea la última forma de resistencia ante el deteriorado mundo en el que vivimos. Al tratar de fronteras, límites, la mezcla de idiomas y culturas de hoy, intento buscar un nuevo humanismo, una nueva vía» (Horton, 2001: 15).

En esa reflexión transfronteriza se inscribe, sobre todo, la llamada trilogía de las fronteras, compuesta por *El paso suspendido de la cigüeña* (*Το μετέωρο βήμα του πελαγοού*, 1991), *La mirada de Ulises* y *La eternidad y un día* (*Μια αιωνιότητα και μια μέρα*, 1998). En la primera de ellas, Aléxandros (Gregory Karr) viaja a la sala de espera, un lugar de la frontera entre Albania y Grecia en el que refugiados de diversa procedencia esperan un permiso que les permita salir de allí. En la segunda, A. es un cineasta que recorre varios países balcánicos en plena Guerra de Yugoslavia en busca de unos rollos que contienen la primera película filmada por los hermanos Manakis, y que supone también la primera obra filmada en los Balcanes. En la última de ellas, Alexander (Bruno Ganz) es un escritor que, en sus últimos días de vida, se

propone aprender a amar a los demás y decide ayudar a un niño albanés a pasar la frontera. En las tres obras, la frontera se presenta como límite imaginario que cristaliza el conflicto. Un espacio que, tal y como describe Faustino Sánchez, «es el territorio de lo indeterminado, donde es necesario explorar, ya que, además de desconocido, es un lugar sin identidad propia» (Sánchez, 2013: 24). Para Sánchez, además, es en la existencia de ese territorio donde Angelopoulos constata el fracaso del ser humano:

La frontera es el confín, el confín del universo. La exploración de estos límites requiere de una tenacidad indeleble, de una preparación para asumir la derrota. Angelopoulos, mejor que nadie, ha ido dibujando a lo largo de su obra una crónica de la derrota moral del ser humano del siglo XX. La derrota viene acompañada de frustración, decepción y tristeza, pero también de hallazgos, destellos que surgen de la explotación de esos territorios desconocidos por los que debemos caminar a ciegas, errantes, intentando sortear la desesperación y haciendo valer nuestra máxima paciencia (Sánchez, *ibid.*).

Ese fracaso reside en la explotación de una dialéctica de la diferencia en la que la identidad, naturalmente móvil y mutable, abierta a la influencia y el intercambio, se ve obligada a constreñirse en una delimitación arbitraria, convencional. Lo fronterizo, pues, obliga a la fractura de la identidad, al tiempo que delimita actores/sujetos concretos para unas interrelaciones que pueden traducirse en fricción o en diálogo. En el primer caso, la frontera sigue siendo el lugar idóneo para desvelar la raíz del problema, allí donde la ruptura y la diferenciación encuentran su mejor diagnóstico. Esta segunda vertiente la postula como lugar de reflexión desde el que encontrar esa nueva vía para el humanismo de la que hablaba Angelopoulos. En *El paso suspendido de la cigüeña*, Aléxandros se sitúa sobre la línea que al principio de un puente marca la separación entre Grecia y Albania. Acto seguido, levanta un pie haciendo el ademán de dar un paso hacia el lado albanés, y al fondo del plano vemos como un guardia fronterizo se pone en guardia, a la espera de intervenir si es necesario. En *La eternidad y un día*, cuando el escritor lleve al niño a otro lugar de esa misma frontera, la imagen mostrará a un grupo de personas encaramadas a la valla que sirve de límite entre ambos países, completamente inmóviles como si fueran



Ambas escenas, una articulada desde un sencillo plano general que juega con la profundidad de campo y la otra desde una panorámica, se erigen como imagen-conflicto en tanto que sintetizan una relación traumática entre uno y otro lado y enfatizan tanto el carácter arbitrario sobre el que se constituye lo fronterizo como el drama humano que supone para los afectados por esa separación. En la segunda, particularmente, el grupo de estatuas flotantes activa el recuerdo de los barcos desbordados de inmigrantes albaneses intentando llegar a Italia a principios de la década de los 90, una imagen que fue utilizada por la empresa textil Benetton para una de sus controvertidas campañas de publicidad. Con todo, las películas de Angelopoulos no se limitarán con a mostrar la tragedia que nace de la ruptura de un diálogo cultural, del entendimiento entre los pueblos. Indefectiblemente, su cine deambula entre el pesimismo y la tímida esperanza, efectúa trayectos desde el horror que no debe ser olvidado —expresión de su permanente compromiso con la memoria histórica— y destellos en los que, como el anciano de *La eternidad y un día*, aún es posible la comunicación y la aceptación del otro. Si *El paso suspendido de la cigüeña* empieza con una frontera cerrada, sobre la que se cierne la amenaza, el plano-secuencia que clausura la película es, por el contrario, una apuesta por seguir extendiendo los lazos humanos más allá de cualquier barrera. En él, Aléxandros asiste como espectador al espectáculo de varios hombres subiendo a postes próximos entre sí para instalar una línea de comunicación. La cámara encuadra tanto al atento protagonista como a los escaladores que se elevan sobre

el fondo de un cielo nublado, y realiza una panorámica en la que finalmente se aleja para mostrar el río que transcurre paralelo a la escena. La imagen, puntuada por una música orquestal y melancólica, funciona como una llamada al entendimiento, una metáfora de la necesidad de la comunicación que no olvida el oscuro paisaje a través del cual esta debe abrirse paso. A su respecto, Brad Stevens señalaba en la revista *Sight & Sound* el modo en que la secuencia establecía una dialéctica entre el grupo y el individuo:

...los hombres extendiendo los cables telefónicos están comprometidos en un proyecto de grupo, pero sin embargo están aislados en postes separados, la cuidadosa y coreográfica precisión con la que llevan a cabo su tarea y la manera en la que permanecen inmóviles una vez la han completado, sugiriendo que las actividades comunales y las solitarias son las dos caras de la misma moneda¹⁰



La doble vertiente individual/comunal de la imagen, pues, pone sobre la mesa el sueño comunitario al tiempo que se encarga de señalar los conflictos que este plantea. De este modo, en la esencia de esa escena radicaría parte de la problemática del proyecto europeo, aquella que Edgar Morin identificaba en «la

¹⁰ «...the men positioning the telephone wires are engaged in a group Project, but nonetheless remain isolated on separate poles, the carefully choreographed precision with which they carry out their task and the way they remain motionless once it has been completed suggesting that communal and solitary activities are two sides of the same coin» (Stevens, 2012: 79). La traducción es mía.

dificultad de pensar lo uno en lo múltiple, lo múltiple en lo uno: la *unitas multiplex*» (Morin, 1988: 25). Para reforzar esta idea, la elección del plano-secuencia/ panorámica con que concluye *El paso suspendido de la cigüeña* no es casual, sino que responde a la lógica de una imagen y un discurso que se erige como *work in progress* al igual que la misma Europa, una continuidad que el montaje analítico a la fuerza desecharía para priorizar el sentido concreto sobre un marco abierto de reflexión. Las concomitancias de la herramienta con la alegoría humanística no terminan ahí. En *La mirada de Ulises*, el conservador de la filmoteca de Sarajevo (Erland Josephson) invita a A. a salir con él a dar un paseo, ya que la niebla ha invadido la capital bosnia y, según él, es el momento en el que cesan los disparos y la ciudad recupera la normalidad. A. escucha una música en la lejanía y el conservador le explica que se trata de la orquesta de los jóvenes: serbios, croatas, musulmanes salen al exterior y aprovechan la niebla para tocar juntos. Efectivamente, cuando ambos hombres salen fuera a dar su paseo, el plano-secuencia muestra una orquesta en la niebla que interpreta uno de los temas compuestos por Eleni Karaindrou para la banda sonora de la película. En ese momento, Angelopoulos retrata una pequeña victoria: la del diálogo intercultural produciéndose de manera conjunta y armónica, al que asisten los transeúntes que vuelven a poblar las calles destruidas de Sarajevo. Sin embargo, esta tendrá su contraplano trágico minutos más tarde. A. acompaña al conservador y su familia en su paseo a través de la niebla. En un momento dado, varios miembros se adelantan y A. y el conservador quedan rezagados. Acto seguido, se oye el motor de un coche y unos gritos. El conservador pide a A. que se quede donde está y que no haga nada pese a lo que pueda oír. En los minutos siguientes A. quedará paralizado en la niebla escuchando y siendo testigo de un horror que no puede ver: unos militares paran a la familia del conservador junto al río y, pese a las súplicas, acaban ejecutándolos y lanzando los cadáveres al agua antes de irse. En este nuevo plano-secuencia, el individuo se encuentra aislado y perdido, indefenso frente a una barbarie que en cualquier instante puede

surgir de la nada a su encuentro. Así, entre ambas escenas se produce un diálogo nítido: el sueño colectivo aún es posible incluso en la niebla, pero siempre que este se fundamente en una unión y entendimiento que permitan hacer frente a los monstruos que acechan entre la bruma. Es en ese espacio en blanco —en el que la frontera y el *aquí* geográfico pierden su significado— que el relato de las esperanzas comunes debe de ser reescrito, sin olvidar que lo hace sobre las ruinas de proyectos anteriores y sobre una Historia siempre traumática, que pone de manifiesto las condiciones que proponía Morin a la hora de hablar de una nueva conciencia europea:

La nueva conciencia europea es la conciencia de las fragilidades culturales, energéticas, económicas, demográficas, morales y más que nada, políticas y militares de una Europa atormentada por el doble espectro del exterminio y el totalitarismo. La nueva conciencia europea asocia, de modo indisoluble, a la conciencia de todas estas fragilidades, la de ser depositarios de una herencia singular de valor universal» (Morin, *id.*: 138).

Esa conciencia se levanta, inevitablemente, sobre los escombros de sueños precedentes. En *La mirada de Ulises*, A. viaja a bordo de un barco que transporta una gigantesca estatua de Lenin descompuesta en trozos. A lo largo de su recorrido por el Danubio, la imponente imagen de la estatua tumbada se erige como alegórica despedida de una utopía ya vencida, que en palabras de Manuel Vidal funciona como perfecto símbolo del final de ese siglo XX que el historiador Eric Hobsbawm señaló como el más corto¹¹ (Vidal Estévez, 2009: 55). Así pues, el viaje de A. hacia la restauración de esa mirada primigenia, identificada en la película de los Manakis, camina forzosamente por la memoria y ofrece un último suspiro por las esperanzas desvanecidas, antes de hallar otras nuevas que sorteen el regreso del doble espectro apuntado por Morin y permitan por fin avanzar hacia el deseado y largamente postergado proyecto transnacional y transcultural.

¹¹ El concepto se encuentra desarrollado en Eric Hobsbawm (1998). *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Grijalbo Mondadori.



Conclusiones

En su última etapa, el cine de Theo Angelopoulos ha abordado una revisión de la lógica instrumental y discursiva del plano-secuencia, la herramienta a través de la cual se canaliza su disección política de la realidad. En *El viaje de los comediantes* este servía a un ejercicio de memoria histórica en el que pasado y presente no se distinguen y en el que ambos quedan marcados por el eterno retorno de los fascismos, al tiempo que disponía en el mismo nivel el mito, la historia y la representación. En *La mirada de Ulises* ese plano se hace consciente de la defunción del sueño marxista y dialoga en torno a nuevos retos colectivos que, irremediamente, se levantan sobre los anteriores fracasados. Esa nueva lectura no ha dejado atrás la hibridación mítico-histórica¹: antes al contrario, potencia el legado griego –en este caso, el viaje homérico– y lo convierte en hoja de ruta a través de unos Balcanes –metonimia de Europa– asolados por la destrucción. Lo que ha cambiado es la aproximación del autor y su cámara, más consciente de las derrotas morales del ser humano y más desencantado, pero con todo resistente a dejar de creer en un futuro proyecto común. Ese horizonte en apariencia utópico se manifiesta en breves destellos, imágenes que cristalizan la posibilidad de una armonía intercultural, que trascienda cualquier tipo de barreras, caso de la descrita secuencia de la orquesta en Sarajevo en *La mirada de Ulises*. Pero imágenes, también, que cuentan con un contraplano que nos recuerda la fragilidad de esa esperanza a la vista del reincidente relato que arroja la Historia. Angelopoulos propone dos condiciones fundamentales para que ese futuro prospere: la asunción del diálogo desde la diferencia intercultural, basal en el punto de vista de Edgar Morin y otros autores, pero, tal y como recalca Aude Jehan, ausente en unas políticas europeas que siguen reglando el proyecto transnacional desde intereses económicos y políticos²; y la centralidad

de una herencia cultural europea en cuyo corazón se hallaría el legado griego, tal y como lo comprendía un indignado Godard frente a las exigencias económicas de la Unión Europea al país heleno. Solo así, entiende el cineasta ateniense, el destino común puede hallar una identidad en la que el conflicto se manifiesta en las visibles heridas de los dialogantes, pero no como obstáculo de una comunicación que, como al final de *El paso suspendido de la cigüeña*, debe seguir extendiéndose a pesar de todo, de persona a persona y por encima de cualquier frontera.

Bibliografía

- ALBERÓ, Pere (2012), «Theo Angelopoulos, una cronología», *Cofre Theo Angelopoulos 1980-1986*, Blog Intermedio, [http://intermediodvd.wordpress.com/2012/01/26/theo-angelopoulos-una-cronologia-por-pere-albero-en-cofre-theo-angelopoulos-1980-1986] (consulta: 7 agosto 2014).
- ALIGISAKIS, Maximos (2013), «Les racines grecques de l'Europe», *EU-topías*, 6, pp. 75-84.
- BAZIN, André (1990), *¿Qué es el cine?*, Madrid: Rialp.
- COMPANY, Juan Miguel (1995), *El aprendizaje del tiempo*, Valencia: Ediciones Episteme.
- COMPANY, Juan Miguel & FERRANDO GARCÍA, Pablo (2013), «El tiempo suspendido», Aarón Rodríguez Serrano (coord.), *Theo Angelopoulos. El paso suspendido: punto de encuentro*, Santander: Shangrila, pp. 116-129.
- DELEUZE, Gilles (1987), *La imagen-tiempo*, Barcelona: Paidós.
- FOUCAULT, Michel (1999), *El orden del discurso*, Barcelona: Tusquets.
- GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier (2004), «Angelopoulos y *El viaje de los comediantes*. Importancia perenne de la mise en abîme», Juan Domingo Vera Méndez & Alberto Sánchez Jordán (ed.), *Cine y literatura: el teatro en el cine*, Murcia: Universidad de Murcia.

¹ Buena muestra de ello sería la primera escena de *La mirada de Ulises*, en la que A. escucha el relato que da pie a la búsqueda de los rollos de película al tiempo que este sucede en escena, o aquella secuencia en la que la memoria del protagonista se confunde con la de Yannakis Manakis.

² «Has the defense of this “European cultural identity” not become a ban-

ner that is brandished in order to conceal purely economic and political interests that are the real motivation behind EU's front?» (Jehan, 2011: 89).

- HORTON, Andrew (2001), *El cine de Theo Angelopoulos*, Madrid: Akal.
- JEHAN, Aude (2011), «Culture as a Key Factor Within Western Societies and a Political Tool for the European Union», *Eu-topías*, 1-2, pp. 85-93.
- LALANNE, Jean-Marc & KAGANSKI, Serge (2010), «Jean-Luc Godard: “Europa existe desde hace mucho tiempo, no había necesidad de construirla como lo hemos hecho”», *El Cultural*, 3 de diciembre de 2010.
- MICCICHÉ, Lino (2012), «El materialismo estético de Theo Angelopoulos», *Caimán. Cuadernos de cine*, 3 (54).
- MORIN, Edgar (1988), *Pensar Europa*, Barcelona: Gedisa.
- QUINTANA, Ángel (2013), «Angelopoulos, el círculo, la historia y la utopía», Aarón Rodríguez Serrano (coord.), *Theo Angelopoulos. El paso suspendido: punto de encuentro*, Santander: Shangrila, pp. 26-33.
- SÁNCHEZ, Faustino (2013), «Investigación, búsqueda y derrota: Angelopoulos en la frontera», Aarón Rodríguez Serrano (coord.), *Theo Angelopoulos. El paso suspendido: punto de encuentro*, Santander: Shangrila, pp. 10-25.
- STEINER, George (2005), *La idea de Europa*, Madrid: Siruela.
- STEVENS, Brad (2012), «Split Decision», *Sight & Sound*, 22 (9), p. 79.
- VIDAL ESTÉVEZ, Manuel (2009), *Poemas de la desolación: el cine de Theo Angelopoulos*, Huesca: Festival de cine de Huesca.
- VV. AA. (1997), «Theo Angelopoulos», *Nosferatu*, 24.
- ZUMALDE, Imanol (2013), «Liturgia materialista. La ideología estética del plano-secuencia de Angelopoulos», Aarón Rodríguez Serrano (coord.), *Theo Angelopoulos. El paso suspendido: punto de encuentro*, Santander: Shangrila, pp. 200-213.

Educación y propaganda en los textos confederados para niños (1861-1865)

María Galán

Recibido: 31.07.2014 – Aceptado: 15.12.2014

Resumen / Résumé / Abstract / Sommario

Los textos orientados a la infancia han sido tradicionalmente decisivos en la conformación de las mentes más jóvenes, siendo utilizados en muchas ocasiones como refuerzo de la política propagandística pensada para los adultos. La Confederación, en pleno proceso de construcción de una nueva identidad nacional, no fue ajena a este poder de influencia. El presente trabajo analiza qué ideas de las empleadas por la propaganda confederada tuvieron cabida en los textos dirigidos a la población infantil, señalando cuáles de ellas iban destinadas a la formación de futuros ciudadanos y cuáles tenían como intención actuar como refuerzo del discurso propagandístico-ideológico confederado, observando además en qué cuestiones ambos discursos, el pensado para los niños y el pensado para adultos, siguieron una línea similar (exaltación patriótica de la nación) y en cuáles se produjo una cierta ruptura (defensa de la esclavitud).

Les textes pensés pour enfants ont joué traditionnellement un rôle décisif dans la formation des esprits les plus jeunes, étant souvent utilisés comme renfort pour la propagande orientée vers les adultes. La Confédération, dans le processus de construction d'une nouvelle identité nationale, était au courant de ce pouvoir d'influence. Le présent travail analyse quelles idées utilisées par la propagande confédérée sont apparues dans les textes adressés aux enfants, signalant quelles ont été dirigées à la formation des futures citoyens et quelles étaient destinées à agir en tant que renfort du discours de propagande confédérée; et observant quelles questions ont suivi une ligne similaire dans les deux discours, l'adressé aux enfants et l'adressé aux adultes (comme dans l'exaltation patriotique de la nation), et dans lesquelles il y a eu une certaine rupture (défense de l'esclavage).

Texts intended for children have traditionally played a decisive role in forming the youngest minds, being often used as reinforcement for the propaganda oriented to adults. The Confederacy, in the process of building a new national identity, was aware of this power of influence. The present work analyzes what ideas used by Confederate propa-

ganda appeared in texts addressed to children, pointing which ones were aimed to the formation of future citizens and which ones were meant to act as reinforcement of Confederate propaganda discourse; and observing what issues followed a similar line in both discourses, the one for children and the one for adults (as in the patriotic exaltation of the nation), and in which ones there was a certain breakup (defense of slavery).

I testi destinati ai bambini hanno sempre giocato un ruolo decisivo nella formazione delle menti più giovani, essendo spesso utilizzati come rinforzo per la propaganda orientata agli adulti. La Confederazione, nel processo di costruzione di una nuova identità nazionale, era a conoscenza di questo potere di influenza. Il presente lavoro analizza quali idee utilizzate dalla propaganda della Confederazione apparvero in testi indirizzati ai bambini, indicando quali sono state destinate alla formazione di futuri cittadini e come la trasmissione di queste idee sia stata utilizzata come rinforzo di discorsi propagandistici della Confederazione. Il presente lavoro osserva in quali situazioni entrambi i discorsi, ovvero quello pensato per i bambini e quello pensato per gli adulti, seguirono una direttrice simile (l'esaltazione patriottica della nazione) e in quali si produsse una certa rottura (difesa della schiavitù).

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Propaganda, educación, libro de texto, literatura infantil, Guerra de Secesión, ideología

Propaganda, education, text book, children's literature, American Civil War, Confederacy, ideology

Propagande, éducation, manuel scolaire, littérature pour enfants, Guerre de Sécession, Confédération, idéologie

Propaganda, educazione, libro di testo, letteratura per l'infanzia, Guerra di Secessione, Confederazione, ideologia

1. Introducción

Cada cierto tiempo se conocen casos de versiones manipuladas de libros de texto que ponen de relieve el debate sobre la influencia que ejercen en las mentes infantiles los textos normativos y los materiales didácticos especialmente preparados para lectores de corta edad.

En este sentido, lo que aquí se propone es trasladar ese debate sobre la capacidad de condicionamiento que detentan los textos dirigidos al público infantil a un contexto de guerra y de conformación de una nueva identidad nacional, disruptiva y pretendidamente opuesta a la ostentada antes del inicio del conflicto, como el que se dio en el Sur confederado durante la Guerra de Secesión, para plantear además la cuestión de si esos materiales formaron o no parte de una estrategia propagandística más amplia y dirigida a otro tipo de audiencia.

Desde esta perspectiva, al igual que la producción propagandística confederada ha pasado bastante desapercibida y ha recibido una atención mucho menor que su equivalente unionista, los trabajos existentes acerca de los textos confederados para niños se han centrado básicamente en su contenido y en los cambios que incorporan con respecto a la producción anterior a la secesión, ignorando los vínculos existentes con el discurso propagandístico imperante en el momento de su difusión y cuya identificación constituye el objetivo central de este trabajo.

1.1. Breve introducción al concepto de discurso propagandístico-ideológico confederado

Pese a que la Confederación no contó con un aparato centralizado de propaganda, ni con las estrategias que ahora se entienden como necesarias para la orquestación de los diferentes mensajes, sí que puede hablarse propiamente de un discurso propagandístico pro confederado articulado fundamentalmente desde tres núcleos o esferas de poder (Religión, Política/Ejército, Prensa) que desarrollaron sus propias líneas discursivas, que se

influyeron mutuamente a la hora de construir sus mensajes propagandísticos y que buscaron refuerzo en otras instituciones para ampliar la resonancia de sus ideas y afirmaciones. A este respecto, es igualmente importante señalar que en esta investigación se ha entendido como propaganda todos aquellos mensajes elaborados por un emisor A (vinculado a/relacionado con una de las esferas de poder) y dirigidos a un receptor B (audiencia objetivo) con la finalidad de provocar una respuesta/reacción cuyos resultados no tienen por qué resultarle beneficiosos a B.

1.2. Campaña por la creación de libros propios y la búsqueda de la independencia intelectual

Para conseguir la independencia política era necesario asegurar la independencia intelectual y eso solo podía lograrse cuando el Sur contase con sus propios autores y sus propios libros, dando prioridad a los libros de texto antes que a cualquier otra manifestación literaria. Así de contundente se mostraba Calvin H. Wiley (1861), superintendente de las escuelas públicas de Carolina del Norte, en su discurso al frente de la *Conference of Teachers and Friends*.

El nacimiento de los Estados Confederados de América, oficializado en Montgomery (Alabama) el 18 de febrero de 1861, había dejado a maestros y escuelas sureños desprovistos del elemento esencial para llevar a cabo su actividad: los libros de texto. Los materiales que hasta ese momento habían sido empleados para la formación de los niños sureños, creados y publicados en el Norte, habían dejado de estar disponibles y, en los casos en que todavía podían ser adquiridos, su contenido había dejado de ser aceptable¹.

Sin embargo, esta idea de la independencia intelectual vinculada al establecimiento de una industria pro-

¹ Antes de la Guerra de Secesión, la mayoría de los libros escolares se publicaban en grandes ciudades del Norte, como Nueva York, Filadelfia o Cincinnati. Establecida la Confederación, las escuelas sureñas empezaron a hacer uso de los libros que salían principalmente de las imprentas de Texas, Alabama, Carolina del Norte y Virginia.

pía de los libros de texto no era algo novedoso entre los círculos intelectuales sureños. Como recoge Knight (1947: 247), ya en 1795, el juez St. George Tucker había mostrado su desaprobación ante el reforzamiento de las posturas ideológicas del Norte que llevaban a cabo los libros de texto elaborados allí y que solían desembocar en un retrato poco favorable del Sur y sus instituciones. Este rechazo hacia los productos de la industria nortea de los libros de texto se acrecentó en los años 1850 -cuando surgieron voces que acusaban a los autores del Norte de envenenar las mentes de los niños sureños (*Richmond Daily Dispatch*, 14 de diciembre de 1853) y que recalaban, por primera vez, el deber del Sur de escribir sus propios libros para asegurarse que la historia fuese contada desde una perspectiva sureña, basada en la moral y los valores de la cultura sureña (Kopp, 2009: 4)- y terminó cristalizando con la secesión.

En este sentido, la preocupación por la influencia que los libros elaborados por autores norteaños podía tener en los escolares confederados quedó patente desde los primeros meses de vida de los Estados Confederados. En el ya mencionado discurso, Wiley (1861: 11) advertía a los ciudadanos de su Estado y, por extensión, de toda la Confederación, de los peligros de dejar las cuestiones educativas en manos del Norte, «the very enemy whom we are now fighting, and from whose political association, as unworthy and disastrous, we have withdrawn», y enumeraba una serie de libros que cualquier nación independiente que quisiera seguir siéndolo debía tener escritos y publicados por sus propios ciudadanos, especialmente si, como era el caso de los Estados Confederados, la nueva nación estaba distinguida por un «sistema social peculiar», expresión de uso común para hacer referencia a la esclavitud.

Este llamamiento del superintendente de Carolina del Norte fue recogido por varios autores que se lanzaron a la producción de materiales para los pupilos confederados y entre los que conviene destacar a Marinda Branson Moore, autora, entre otros, de *The First Dixie Reader* (1863). En abril de 1863, reunida en Columbia (Carolina del Sur) la *Convention of Teachers of the Confederate States*, buena parte de las opiniones expresadas por Wiley

volvieron a escucharse, especialmente las referidas a romper con la dependencia del Norte y a la necesidad de continuar impulsando la industria encargada de aprovisionar a profesores y alumnos con genuinos libros de texto sureños².

El punto culminante de este movimiento fue la búsqueda por parte de algunos de dotar al Sur de una ortografía y una gramática propias, que retornasen a las formas puras del inglés y se alejasen de las perversiones lingüísticas norteañas (Faust, 1988: 11) y de los africanismos heredados del contacto con los esclavos (Chaudron, 1864: 26). En esta línea, la idea defendida desde algunos sectores de la sociedad confederada era que, igual que el Sur se había provisto de una nueva moneda propia, también debía dotarse de «an entirely new language, unknown and unpronounceable in Yankeeland» (*Richmond Whig*, 25 de julio de 1863). Cortados todos los lazos con el Norte, el Sur ya podía lanzarse a consolidar su independencia, tanto política como intelectual.

1.3. El papel de la escuela y de la literatura para niños en la consolidación del nuevo país

La importancia de la escuela para conquistar las mentes y los corazones de los más jóvenes y asegurar así el futuro de la Confederación (Wiley, 1861: 8) estuvo presente desde el principio en el ideario de los intelectuales sureños. Apenas efectuada la secesión de los últimos Estados, Wiley y sus compañeros al frente de la *Conference of Teachers and Friends of Education* manifestaban abiertamente la creencia de que la lucha por la independencia se llevaba a cabo no solo en el campo de batalla, sino también en las aulas, «great nurseries of the popular energy and patriotism», y equiparaban la labor de las escuelas con la que se

² «Confederates did not view these books as mere afterthought in the establishment of a new nation. Rather, they saw the cultural life of the school house as an important stage for creating responsible citizens of the Confederacy. When children read their lessons in school and in home, they were participating in a broader movement for intellectual independence» (Kopp, 2009: 8).

llevaba a cabo en los campos de entrenamiento del ejército (Wiley, 1861: 10-14). Ambas ideas fueron recogidas dos años después por la *Convention of Teachers of the Confederate States* que, con el apoyo del mismísimo Presidente, afirmaba lo siguiente:

We recognize in our educational systems an important interest of the country, which [...] contributes most to the greatness of the present and the hope of the future; and that they should be maintained with energy, for the sake, both of the beneficial results to us and to our posterity, and as an illustration to the world of the civilization of the people of the Confederate States (*Convention of Teachers of the Confederate States*, 1863: 8).

Ahora bien, esta defensa de la escuela no quedó limitada a las personalidades y entidades directamente vinculadas al mundo educativo. Tal y como apunta Kopp (2009: 5) en su trabajo sobre los libros de texto confederados, una parte importante de la población de la Confederación veía la educación de los niños sureños como el camino para asegurar el futuro de la nueva nación y entendían que si estos estaban destinados a ser sus herederos, necesitaban acceder a una educación libre de influencia nortea.

Por este motivo, y gracias a la campaña para proveer a las escuelas con lecturas auténticamente sureñas, no es extraño que de las publicaciones para público no adulto de las que se tiene constancia que vieron la luz en el período 1861-1865, tres cuartas partes fuesen libros de texto de algún tipo, ni tampoco que el florecimiento de la industria de los libros de texto confederada se produjese, precisamente, en los años más críticos del conflicto, 1863 y 1864 (Crandall, 1955; Harwell, 1957; Parrish y Willingham, 1987). Los libros, señala Kopp (2009: 18), animaban a los niños a seguir siendo patriotas sureños, aun cuando los ánimos de sus progenitores empezaban a decaer, convirtiéndose en un elemento determinante para ganar apoyos para una Confederación en horas bajas en el frente

En este sentido, el papel que desempeñaron estas publicaciones destinadas a los confederados más jóvenes fue tan importante que Marten (1988) llega a sugerir que si la guerra se hubiese decidido por el contenido de

los libros de texto y no por el resultado en el campo de batalla, el desenlace del conflicto habría sido diferente.

Por lo que respecta a la literatura infantil, esta ha jugado tradicionalmente un rol determinante en el mantenimiento del statu quo. Esta idea la refuerza R. Gordon Kelly, en su revisión historiográfica de la literatura infantil estadounidense, al afirmar que

The young, who will eventually inherit responsibility for maintaining a given social group (and the distinctive world view which at once sustains, integrates, and gives identity to that group), must become convinced of its absolute legitimacy and inevitability-its rightness, in short» (Kelly, 1973: 91).

Por ello, afirma, los libros destinados a la infancia acostumbra a recoger aquellas cuestiones que se espera que los niños conozcan y crean, cumpliendo con una capacidad dual de persuasión y confirmación que lo que pretende es atraer al lector hacia un determinado punto de vista.

Trasladado al contexto confederado, si bien resulta difícil hablar en sentido estricto de literatura infantil, ya que la mayoría de los libros que los niños leían no estaban específicamente escritos para ellos, también es cierto que, con el inicio de la guerra y la necesidad de explicar a los ciudadanos más jóvenes de la Confederación la situación que estaban viviendo, algunas editoriales empezaron a idear publicaciones y colecciones orientadas a un público más infantil. En este contexto, vieron la luz publicaciones como *The Child's Index*, *Children's Guide*, *The Portfolio* o *The Sunday School Paper for the South* (Kennerly, 1956) y colecciones de cuentos con títulos tan sugerentes como *Boys and Girls Stories of the War*. Sin embargo, los problemas logísticos que afectaron a la industria editora sureña durante la guerra (escasez de materiales, mala calidad del papel utilizado, falta de personal, destrucción de manufacturas por parte del ejército unionista, dificultades de comunicación y transporte) hicieron que la publicación de este tipo de materiales fuese intermitente.

Finalmente, también habría que reseñar que durante la guerra se produjo un aumento en el consumo de librillos, hojas musicales y folletos que contenían principalmente poesías y canciones caracterizadas por su conteni-

do patriótico, sus rimas sencillas y sus melodías fáciles de memorizar, lo que las convertía en un producto adecuado tanto para niños como para adultos. En este sentido, adquirieron especial popularidad durante el conflicto los llamados *songsters*, colecciones económicas de canciones seculares destinadas a sostener la moral sureña y de los que se publicaron más ejemplares en los cuatro años que duró la contienda que en los cuarenta años previos.

2. Corpus

Para la realización de esta investigación se ha trabajado con materiales cuyo destinatario principal en el momento de su difusión era la población infantil del home-front o frente doméstico confederado. Para este caso concreto, se ha entendido como población infantil a los niños y niñas blancos entre las edades de seis y doce años, sin hacer distinciones en función del origen social y/o geográfico. En este sentido, el objeto de estudio ha sido una muestra de 25 libros de texto publicados en la Confederación entre 1861 y 1865³ que incluye *readers* o libros de iniciación a la lectura, *spellers* o libros de deletreo, *grammars* o libros de gramática y *geographies* o libros de geografía.

Asimismo, se ha hecho lo propio con otros materiales que se han identificado como «literatura infantil», si bien no puede afirmarse que su audiencia objetivo fuesen exclusivamente los niños residentes en los hogares confederados. Se incluyen bajo esta denominación los poemarios, las canciones y los recopilatorios de cuentos e historias breves que por su léxico pudiesen resultar comprensibles para los niños, habiéndose analizado un total de 170 ejemplos.

Finalmente, conviene reseñar que se han excluido del estudio las imágenes que acompañan a los textos, ya que, debido a la situación de bloqueo que vivía la Confederación, los materiales necesarios para su realización eran difíciles de obtener y las casas de edición se vieron obligadas a reutilizar algunos de los grabados que habían sido empleados en otros libros publicados en la misma imprenta.

³ Las diferentes recopilaciones de Confederate Imprints sitúan el total de libros de texto publicados en esos años en 136 (Kopp, 2009: 106).

3. Metodología

Por lo que respecta a la metodología aplicada, esta ha consistido en la realización de un análisis de contenido, entendido como «una técnica de investigación destinada a formular a partir de ciertos datos, inferencias reproducibles y válidas que puedan aplicarse a su contexto» (Krippendorff, 1990: 28). La pregunta inicial de este estudio se ha basado en localizar en los textos destinados a los niños confederados una serie de ítems o ideas que fueron reiteradamente empleados en la propaganda destinada a los adultos, con independencia del origen del discurso propagandístico-ideológico. Entre estos temas más recurrentes se han seleccionado para su identificación y análisis los siguientes grandes bloques:

- Derechos del Sur
- Identificación con la Revolución Americana
- Exaltación patriótica de la Confederación y de sus héroes
- La guerra es culpa del Norte / Solo queremos que nos dejen en paz
- Victimismo y demonización del enemigo
- Pautas de comportamiento

4. Objetivo

El objetivo principal de este trabajo ha sido constatar qué ideas de las empleadas por la propaganda confederada tuvieron cabida en los textos dirigidos a la propaganda infantil. Asimismo, se ha querido identificar también cuáles de ellas iban dirigidas a la formación de futuros ciudadanos de un nuevo país y cuáles tenían como intención actuar como refuerzo del discurso propagandístico-ideológico confederado emitido desde los diferentes núcleos de poder de la época, esto es, la política, el ejército, la prensa y la religión.

5. Resultados

Los resultados de la investigación se exponen aquí por separado, atendiendo de forma independiente a cada uno de los bloques seleccionados para el análisis.

5.1. Derechos del Sur

Una de las ideas defendidas con más fuerza desde el discurso propagandístico ideológico confederado fue que los Estados sureños se habían visto obligados a secesionarse para salvaguardar sus derechos constitucionales y que la propia Constitución recogía el derecho a abandonar el compacto cuando este hubiese dejado de cumplir con el fin para el que fue constituido (Davis, 1861). Esta fórmula de los derechos del Sur, que ya se escuchaba en los discursos pronunciados por los representantes sureños tanto en el Congreso como en la Cámara de Representantes antes incluso de la secesión de Carolina del Sur, se convirtió en una de las respuestas favoritas de los líderes de opinión a la pregunta que la mayoría de sureños se planteaban: por qué luchamos.

Sin embargo, pese a su notable presencia dentro de la propaganda confederada, la cuestión de los derechos del Sur aparece de forma muy marginal en los libros de texto y de forma casi testimonial en canciones, cuentos y poemas. En el caso de los libros de texto, se utiliza de forma puntual en algunos ejemplares a modo de recordatorio de qué estaba en juego, como un intangible que justificaba las durezas que la guerra había traído a los hogares y por el que valía la pena arriesgarlo todo; era preferible morir a renunciar a unos derechos que, en ningún momento, se explicita en qué consistían. Del mismo modo, en los poemas y, sobre todo, en las canciones deviene en una especie de eslogan destinado a exaltar por igual a emisores y receptores, sin necesidad de pararse a pensar qué se esconde detrás

5.2. Identificación con la Revolución Americana

Los sureños se veían a sí mismos como los herederos de los Padres Fundadores: ambos grupos de revolucionarios creían que estaban disolviendo compactos lockianos, el Imperio Británico y los Estados Unidos de América. Durante un tiempo, estos compactos habían sido beneficiosos para las partes, pero en un momento dado, igual que Jorge III y su Parlamento habían puesto en riesgo el bienestar de las colonias, también Lincoln y los republicanos amenazaban la esencia del modo de vida sureño. Los sureños, echando mano de la teoría lockiana de la revolución justa, entendieron entonces que problemas similares requerían soluciones similares: secesión e independencia (Emory, 2011: 37).

Este vínculo con la Revolución Americana, ampliamente explotado desde todas las esferas de poder de la Confederación, tuvo una presencia significativa tanto en los libros de texto como en otros materiales destinados a los niños. El país necesitaba una historia y la Guerra de Independencia aportaba el pasado glorioso que los confederados anhelaban, con el añadido de que tanto Washington como Jefferson eran virginianos y, por tanto, sureños. Así, es frecuente encontrar entre las lecturas relatos de las batallas de los «héroes de 1776», poemas en los que se compara a Jefferson Davis con George Washington o canciones en las que, desde el mismo título, se busca reforzar los paralelismos entre los dos grandes hitos de la historia sureña hasta la fecha: *Seventy-Six and Sixty-One* (Shepperson, 1862: 62).

Lejos de querer desvincularse del nacimiento de Estados Unidos como nación independiente, las obras pensadas para los lectores más jóvenes, al igual que hizo la propaganda confederada, se esforzaron mucho por convertir la lucha de las colonias americanas en el primer capítulo de la historia de la Confederación, tal y como demuestra uno de los libros de texto en el que se pide a los alumnos que escriban una redacción sobre el 4 de julio, dando respuesta a una serie de cuestiones entre las que llaman especialmente la atención las siguientes: «Does not this day commemorate the greatest event in history? Ought not its observance to be perpetuated?» (Branson, 1863: 117-119).

5.3. Exaltación patriótica de la Confederación y de sus héroes

La exaltación patriótica de la nación fue probablemente el tema preferido de la propaganda confederada durante los primeros años de guerra. Destacar las virtudes de la Confederación y los rasgos que la hacían única –y digna de preservar– entre las naciones del mundo se convirtió en uno de los mejores recursos a la hora de movilizar a la población.

Los libros de texto contribuyeron a esta tarea a través de lecturas y ejercicios que favorecían tanto la creación de un sentimiento de orgullo nacional como la familiarización de los niños con la nueva patria. En este sentido, eran frecuentes las actividades en las que, además de exaltar la belleza de la Confederación y su riqueza en recursos –«No country in the world excels the Confederate States in the richness of its soil, and the variety and value of its productions» (Sterling y Campbell, 1862: 111)- se incluían lecciones sobre la historia, la geografía o la economía de los Estados Confederados de América con las que se pretendía construir y reforzar el sentimiento de pertenencia de los niños. Las canciones patrióticas, por su parte, buscaban hacer lo mismo fuera de las formalidades del aula.

Uno de los puntos clave de este proceso fue, sin duda, la referencia a los héroes confederados. La nueva nación necesitaba dotarse de su particular Olimpo y, para ello, los generales fueron los favoritos de la propaganda⁴. Entre todos los líderes militares de la Confederación, el preferido fue «Stonewall» Jackson, al que se dedicaron todo tipo de composiciones antes y después de su muerte en 1863, seguido muy de cerca por el General Lee. Sin embargo, en el caso de los libros de texto, fue mayor la presencia de los protagonistas de las primeras batallas, siendo Beauregard, el héroe de Sumter, el más represen-

⁴ Aparecieron incluso colecciones dedicadas a la exaltación de los héroes militares. Este es el caso de *The War & Its Heroes*, anunciado en la contraportada del libro de texto de Campbell y Dunn (1864): «The handsomest book ever published in the Confederacy, containing portraits and biographical sketches of Generals».

tado. Asimismo, en toda la producción destinada a los niños, hubo espacio para los héroes anónimos, para los soldados rasos que daban su vida por la nación y para los abnegados habitantes del frente doméstico –entre los que se encontraban los lectores infantiles- que soportaban estoicamente las durezas de la guerra y contribuían con su sacrificio a sostener el esfuerzo bélico del Sur (*The Brave at Home*, Shepperson, 1862: 174).

5.4. La guerra es culpa del Norte / Solo queremos que nos dejen en paz

Planteadas de inicio como ideas diferentes, estos dos argumentos, de los que hizo uso hasta el Presidente (Davis, 1862), se coordinaron en el seno de la propaganda confederada para defender la justicia de la secesión y exculpar a la Confederación de los sufrimientos de su pueblo.

Tampoco los libros de texto y la literatura infantil fueron ajenos a esta estrategia, centrando sus esfuerzos en explotar la dualidad «legalidad de la secesión» versus «ilegalidad de las acciones de la Unión». Aunque largo, este ejemplo de Moore (1863: 13-14) es uno de los que mejor ilustra el proceder de los textos para niños a este respecto⁵:

In the year 1860 the Ablitionists [sic] became strong enough to elect one of their men for President. Abraham Lincoln was a weak man, and the South believed he would allow laws to be made, which would deprive them of their rights. So the Southern States seceded, and elected Jefferson Davis for their president. This so enraged President Lincoln that he declared war, and has exhausted nearly all the strength of the nation, in a vain attempt to whip the South back into the Union. Thousands of lives have been lost, and the earth has been drenched with blood; but still Abraham is unable to conquer the «Rebels» as he calls the South. The South only asked to be let alone, and to divide the public property equally. It would have been wise in the North to have said to her Southern sisters, «If you are not content to dwell with us longer, depart in peace. We will divide the inheritance with you, and may you be a great nation».

⁵ También resultan igualmente ilustrativos el poema acróstico *Secession*, escrito por Blackwell (1861: 213) y la explicación de Estados Unidos que Stewart (1864: 200) incorpora en su *Geography*.

5.5. Victimismo y demonización del enemigo

La representación del Sur como víctima de la barbarie unionista fue un recurso comúnmente utilizado por la prensa sureña, que habitualmente llenaba sus páginas con relatos de la crueldad de los soldados nortños contra los desvalidos ciudadanos de la Confederación. Sin embargo, las historias de casas quemadas, cultivos arrasados y posesiones robadas apenas tuvieron cabida en los libros de texto, mientras que en el caso de los cuentos estas adoptaron la forma de historias de refugiados, las víctimas con las que los niños estaban más familiarizados, especialmente si vivían en núcleos urbanos.

Por lo que respecta a los enemigos, mientras que la propaganda dirigió sus ataques tanto al ejército de la Unión como a los políticos de Washington, los libros de texto y la literatura infantil focalizaron su atención principalmente en una figura: Abraham Lincoln, al que Stewart (1864) excluyó de su lista de Presidentes de Estados Unidos.

Finalmente, habría que incluir también como ejemplo de demonización del enemigo la idea ampliamente utilizada por los propagandistas sureños de que era preferible la muerte a la reunificación, ya que eso significaría la esclavización del Sur y la pérdida de todo aquello que hacía que la vida valiese la pena ser vivida. Este argumento, que no aparece en los libros de texto, encontró cabida en poemas y canciones, en las que se detecta una tendencia a dramatizar las consecuencias de la derrota.

5.6. Pautas de comportamiento

Una de las cuestiones que aparece con mayor frecuencia en los libros y textos pensados para niños y que entronca directamente con la idea de formar nuevos ciudadanos, son las referencias a normas de conducta.

Más allá de las pautas de comportamiento estándar, es decir, aquellas aplicables también en tiempos de paz y principalmente relacionadas con cuestiones básicas

de educación (Smith, 1864: 16), la producción infantil se apoyó con frecuencia en el uso de fábulas sencillas para transmitir valores morales y otras enseñanzas que remitían a las actitudes que se esperaba que los jóvenes confederados adoptasen ante determinadas circunstancias provocadas por la guerra. No es extraña, por tanto, la presencia de historietas moralizantes en las que se recuerda a los lectores la obligación de cuidar de las familias de los soldados (especialmente de las viudas y los huérfanos) y que fue uno de los temas recurrentes de la propaganda a medida que el conflicto se iba recrudeciendo. Asimismo, aparecen con frecuencia relatos e himnos belicistas en los que se habla de pequeños que deciden abandonar la comodidad del hogar para unirse al ejército como tamborileros o portadores de banderas, para orgullo de sus madres y de su patria⁶. Para el caso de las niñas, se les pide que hagan su parte incorporándose a los círculos de costura donde se tejía para los soldados. De esta forma, niños y niñas, podían ayudar a la Confederación al tiempo que se convertían en los héroes anónimos de los que hablaban las canciones y los cuentos.

Por el contrario, resulta llamativo que uno de los temas favoritos tanto de los libros de texto como de la literatura al alcance de los niños sea la defensa de la abstinencia y de sus ventajas: ««Touch not, taste not, handle not», is the only safe rule» (Sterling y Campbell, 1862: 108). El abuso del alcohol, junto con el juego y los llamados «vicios de la vida en el campamento», fue una de las principales preocupaciones de los propagandistas confederados, especialmente de aquellos vinculados a la esfera religiosa. Por ello, puede entenderse que, además de querer mantener a los niños alejados de las bebidas espirituosas, con las referencias positivas a la templanza se busque influir también en sus progenitores, especialmente en aquellos que forman parte del ejército de la Confederación.

⁶ Se les transmite la idea de que si ellos acuden a ocupar estas posiciones no combatientes, entonces permitirán que otros hombres ejerzan como soldados, reforzando así al ejército confederado (Campbell y Dunn, 1864: 31-32).

6. Conclusiones

Un contexto en el que se conjugan la escasez de materiales educativos y la necesidad de formar nuevos ciudadanos para una nueva nación resulta el escenario idóneo para que surjan voces reclamando el desarrollo de una industria propia de los libros de texto. Estas dos condiciones se dieron en el Sur estadounidense en 1861.

Entre las diversas funciones que los textos para niños analizados cumplieron, más allá de las puramente formativas, la más importante fue la de facilitar a los confederados más jóvenes la transición entre identidades, ofreciéndoles un imaginario común, formado por un pasado glorioso y un futuro prometedor. Asimismo, igual que hacía la propaganda con los adultos, los textos normativos les enseñaron cómo ser buenos ciudadanos y les ayudaron a entender lo que estaba ocurriendo, a hacerles ver que no estaban solos en su sufrimiento y a identificar a los culpables del mismo. Además, al mostrarles las formas en que podían ayudar a su país, les brindaban la posibilidad de convertirse en héroes y de equipararse, a su manera, a los grandes generales que protagonizaban sus historias preferidas.

Por lo que respecta a la estructura de los libros, cabe reseñar, como aspecto llamativo, que las lecciones aplicables a la guerra se encuentran casi siempre en las primeras páginas. En un escenario en el que se está debatiendo sobre cuestiones como el alistamiento de los maestros y el cierre de las escuelas, es como si los autores intuyesen la posibilidad de que las clases fuesen suspendidas y de que solo pudiesen trabajarse en el aula las enseñanzas recogidas al principio de los manuales.

Otro de los aspectos llamativos es el del destinatario concreto de los textos trabajados. Aunque teóricamente (y así lo manifiestan varios libros de texto en sus prólogos) los materiales analizados se dirigían a todos los niños de la Confederación, las circunstancias socioeconómicas propias del Sur decimonónico, caracterizado por altos niveles de analfabetismo inclu-

so entre la población blanca, llevan a pensar que los principales consumidores, tanto de los libros de texto como de los ejemplares identificados como literatura infantil, eran los hijos de la clase plantadora. Estos niños, pertenecientes a la aristocracia sureña, eran los que podían recibir una instrucción más completa, los que tenían un acceso más fácil a los materiales de lectura y los que más tiempo podían pasar en compañía de sus progenitores que, en algunos casos, ejercían también como instructores. Así, se entiende que algunos de los mensajes, contenidos sobre todo en los libros de texto, den la impresión de estar más dirigidos a los hombres y mujeres de la clase alta que a sus descendientes. Este es el caso, por ejemplo, de los textos en los que se combinan alabanzas a los soldados con mensajes de condena dirigidos a los desertores y a los que eludían su responsabilidad para con la nación. Si bien la desertión fue un problema que afectó a todos los estamentos sociales (y, por ende, los mensajes podrían ser igualmente efectivos si fuesen leídos por niños de las clases bajas), en un contexto de conscripción como el existente en la Confederación durante buena parte de la guerra, solo los hombres de los sectores más acomodados podían escapar a este reclutamiento forzoso contratando los servicios de un sustituto. Asimismo, eran también estos hombres los que ocupaban empleos con más posibilidades de estar incluidos en la lista de exenciones a la conscripción. No sorprende, por tanto, que la maquinaria propagandística confederada, si es que puede denominarse así, pensara en hacer uso de los niños para que, actuando como mediadores del discurso, convenciesen a sus mayores de la importancia de apoyar el esfuerzo bélico del Sur. En esta misma línea estarían los mensajes destinados a crear conciencia acerca de la necesidad de prestar ayuda y cuidados a las familias de los soldados y a los propios combatientes, mensajes muchas veces dirigidos a las mujeres y que permitieron reforzar la campaña que desde la prensa se había llevado a cabo casi desde el inicio de la guerra y que encontró su mayor exponente en las crónicas del *corresponsal del Savannah Republican* y del *Mobile Advertiser and Register*,

Peter W. Alexander (Andrews, 1970: 218). Esta distinción por el origen socioeconómico del destinatario, sin embargo, desaparece en los casos en los que los textos se centran en la transmisión de normas de conducta. Las enseñanzas en las que los textos hacen hincapié, sobre todo las referidas a la abstinencia y a la colaboración a pequeña escala con el esfuerzo bélico del Sur, trascienden las clases sociales.

Por otra parte, hay que reseñar también que la cuestión de la esclavitud y la defensa de la supremacía blanca es uno de los pocos temas en los que se produce una cierta ruptura entre los distintos discursos. La esclavitud acabó siendo un tema controvertido para los sureños y, a medida que se hizo más necesaria la colaboración de los ciudadanos sin esclavos, la Confederación y sus defensores se inclinaron por desvincular guerra y esclavitud y por reforzar la idea de que la motivación del conflicto eran los derechos del Sur. Así, mientras que el tema ocupó un lugar relativamente central en el mensaje propagandístico inicial, tanto en el orquestado desde la política como desde el púlpito, su presencia en la propaganda pro confederada fue diluyéndose hasta casi desaparecer, volviendo solo a la palestra en momentos puntuales, como en el debate sobre la conveniencia o no de armar a los soldados. Algo parecido ocurrió en el caso de las publicaciones periódicas destinadas a los niños y en el de las canciones y los poemas, en los que, aunque sí se llevó a cabo una idealización del Sur de antes de la guerra, no era frecuente encontrar composiciones que hicieran referencia explícita a la esclavitud. Dentro de los cuentos y las novelas, lo más habitual era la presencia normalizada de esclavos en la narrativa, pero sin que

se pueda hablar de una defensa abierta de la institución⁷. Sin embargo, dentro de los libros de texto, con independencia de su año de publicación, abundan desde justificaciones bíblicas de la institución hasta clasificaciones pormenorizadas de las razas existentes sobre la tierra. Por lo tanto, puede afirmarse que a la hora de abordar la «peculiar institución» sureña, el contenido de los libros de texto se desmarca tanto del proceder del discurso propagandístico confederado como del de las demás publicaciones.

Finalmente, por lo que respecta a las diferencias entre los libros de textos y la literatura infantil, puede decirse que los primeros se centraron fundamentalmente en la formación de ciudadanos y en la familiarización con la nueva nación (pasado glorioso, nuevos héroes, exaltación patriótica); mientras que canciones, poemas y cuentos desempeñaron un papel fundamental como refuerzo de la propaganda en cuestiones clave como las alusiones a los derechos del Sur y la exaltación patriótica de la nueva nación. Por lo tanto, es posible afirmar que el conjunto de la producción orientada a los niños confederados, si bien solo pudo ejercer su influencia sobre aquellos con capacidad de leer, cumplió una función dual de formar nuevos ciudadanos y de reforzar el discurso propagandístico-confederado dirigido a los adultos, haciendo uso de los niños como mediadores entre el mensaje y los adultos de su entorno.

⁷ Una excepción sería la novela *Nelly Norton*, cuyo título completo (*Nellie Norton: or, Southern Slavery and the Bible. A Scriptural Refutation of the Principal Arguments upon which the Abolitionists Rely. A Vindication of Southern Slavery from the Old and New Testament*) deja claro que se trata de una narración consagrada a justificar y defender la esclavitud. No obstante, difícilmente podría considerarse esta novela como un ejemplo de literatura infantil.

Bibliografía

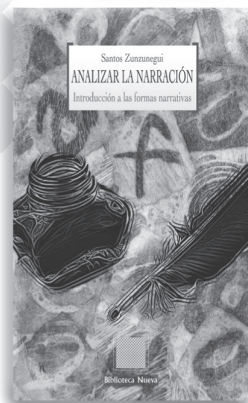
- ANDREWS, J. Cutler (1970), *The South Reports the Civil War*, Princeton: Princeton University Press.
- CONVENTION OF TEACHERS OF THE CONFEDERATE STATES (1863), *Proceedings of the Convention of Teachers of the Confederate States, Assembled at Columbia, South Carolina, April 28th, 1863*, Macon: Burke, Boykin & Co., Steam Book and Job Printers.
- BLACKWELL, Robert (1861), *Original Acrostics on All the States and Presidents of the United States, and Various Other Subjects, Religious, Political, and Personal. Illustrated with Portraits of All the Presidents, and Engravings of Various Other Kinds* [<http://docsouth.unc.edu/imls/blackwell/blackwell.html>] (consulta: 21-06-2014).
- BRANSON, L. (1863), *First Book in Composition. Applying the Principles of Grammar to the Art of Composing. Also, Giving Full Directions for Punctuation; Especially Designed for the Use of Southern School*, Raleigh: Branson, Farrar & Co.
- CAMPBELL, William A. & DUNN, William R. J. (1864), *The Child's First Book*, Richmond: Ayres & Wade.
- CHAUDRON, Adelaide de Vendel (1864), *The Third Reader, Designed for the Use of Primary Schools*, Mobile: W. G. Clark.
- CRANDALL, Marjorie Lyle (1955), *Confederate Imprints: A Check List Based Principally on the Collection of the Boston Athenaeum*, Portland, Maine: The Anthoensen Press.
- DAVIS, Jefferson (1862), *Jefferson Davis' First Inaugural Address* [<https://jeffersondavis.rice.edu/Content.aspx?id=88>] (consulta: 15-07-2014).
- (1862), *Jefferson Davis' Second Inaugural Address* [<https://jeffersondavis.rice.edu/Content.aspx?id=107>] (consulta: 15-07-2014).
- FAUST, Drew Gilpin (1988), *The Creation of Confederate Nationalism: Ideology and Identity in the Civil War South*, Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- HARWELL, Richard (1957), *More Confederate Imprints: Supplement to Confederate Imprints, A Check List Based Principally on the Collection of the Boston Athenaeum, by Marjorie Lyle Crandall*, Richmond: Virginia State Library.
- KELLY, R. Gordon (1973), «American Children's Literature: An Historiographical Review», *American Literary Realism*, 6 (2), pp. 89-107.
- KENNERLY, Sarah Law (1956), *Confederate Juvenile Imprints: Children's Books and Periodicals Published in the Confederate States of America 1861-1865*, Tesis doctoral: University of Michigan.
- KNIGHT, Edgar W. (1947), «An Early Case of Opposition in the South to Northern Textbooks», *Journal of Southern History*, 13, pp. 245-264.
- KOPP, Laura Elizabeth (2009), *Teaching the Confederacy*, M.A. Thesis: University of Maryland, College Park.
- MARTEN, James (1998), *The Children's Civil War*, Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- MOORE, Marinda Branson (1863), *The First Dixie Reader: Designed to Follow the Dixie Primer*, Raleigh: Branson, Farrar & Co.
- (1863), *The Geographical Reader for the Dixie Children*, Raleigh: Branson, Farrar & Co. Publishers.
- PARRISH, T. Michael & WILLINGHAM, Robert Marion Jr. (1987), *Confederate Imprints. A Bibliography of Southern Publications from Secession to Surrender*, Austin: Jenkins Publishing Co.
- SHEPPERSON, William G. (1862), *War Songs of the South*, Richmond: West & Johnston.
- SMITH, R. M. (1864), *The Confederate First Reader: Containing Selections in Prose and Poetry, as Reading Exercises for the Younger Children in the Schools and Families of the Confederate States*, Richmond: G. L. Bidgood.
- STERLING, Richard & CAMPBELL, J. D. (1862), *Our Own Third Reader: For the Use of Schools and Families*, Greensborough: Sterling, Campbell, and Albright.
- STEWART, Rev. K. J. (1864), *A Geography for Beginners*, Richmond: J. W. Randolph.
- THOMAS, Emory M. (2011), *The Confederate Nation 1861-1865*, Nueva York: Harper Perennial.
- WILEY, Calvin H. (1861), *Address to the People of North Carolina (speech given at the Conference of Teachers and Friends of Education, Raleigh, N.C.)* [<http://docsouth.unc.edu/imls/confteach/confteach.html>] (consulta: 14-07-2014).

Biblioteca Nueva

www.bibliotecanueva.es

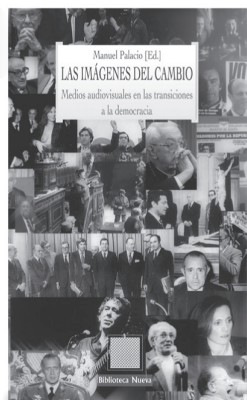


Otras Eutopías



ANALIZAR LA NARRACIÓN

Santos Zunzunegui
112 páginas



LAS IMÁGENES DEL CAMBIO

Manuel Palacio (Ed.)
248 páginas



LA TRANSPARENCIA ENGAÑA

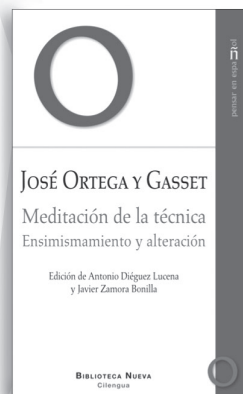
María Albergamo (Ed.)
192 páginas

pensar en español Pensamiento hispánico en sus textos



DISCURSO DESDE LA MARGINACIÓN Y LA BARBARIE

Leopoldo Zea
344 páginas

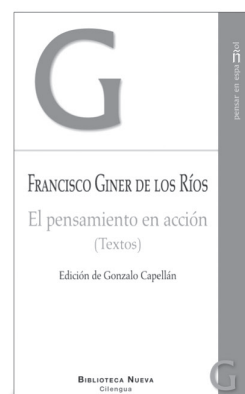


MEDITACIÓN DE LA TÉCNICA Ensimismamiento y alteración

José Ortega y Gasset
232 páginas

EL PENSAMIENTO EN ACCIÓN (Textos)

Francisco Giner de los Ríos
472 páginas



FRANCISCO GINER DE LOS RÍOS El pensamiento en acción (Textos)

Edición de Gonzalo Capellán



DOSSIER

La violencia de la imagen o la imagen de la violencia
La violence de l'image ou l'image de la violence
The violence of image or the image of violence
La violenza dell'immagine o l'immagine della violenza

Coordinado por Tarcisio Lancioni & Santos Zunzunegui

Introducción

Tarcisio Lancioni & Santos Zunzunegui

Los artículos que el lector encontrará a continuación son fruto de una convicción y de una voluntad. La convicción advierte que siendo cierto que la violencia ha estado siempre presente en las sociedades humanas y en sus sistemas de representación, no lo es menos que el auge de imágenes violentas y crueles se ha convertido en nuestros días en algo cotidiano e invasivo cuando antes estaba limitado a sus emergencias bajo formas más o menos artísticas y/o de difusión restringida. Sin duda detrás de este hecho se encuentra el rol que juegan en nuestra vida los medios de masas, las denominadas «nuevas tecnologías» e Internet. Lo que hace más necesaria que nunca la reflexión sobre el poder de estas representaciones icónicas, sobre su impacto emocional, sobre su alcance cognitivo, sobre las distintas formas en que nos relacionamos con ellas y que colocan a sus potenciales espectadores en una situación que les permite asistir desde el exterior de las mismas a lo que Luc Boltanski (1993) denominó «la souffrance à distance», a la fabricación del dolor y al sufrimiento que éste causa, a la brutalidad del verdugo y al padecimiento del torturado.

La voluntad tiene que ver con la necesidad de tratar de establecer unos consensos mínimos a la hora de explorar los límites de este territorio y de atender a las rugosidades de su espacio conceptual, haciendo buena la idea de que, como sostenía un ilustre semiólogo, los siete artículos aquí presentes buscan comprender de manera pertinente no solo las condiciones generales de producción y captación de la significación, sino, además, dar cuenta en profundidad de la diversidad de sus formas significantes. En este sentido conviene subrayar que este dossier reúne textos que provienen de dos instancias de investigación diferentes y complementarias: de un lado, se encuentra la aportación del Centro

di Semiotica e Teoria della immagine «Omar Calabrese» de la Università di Siena; de otro, la que tiene su base en el Grupo de Investigación «Mutaciones del Audiovisual Contemporáneo» (MAC) de la Universidad del País Vasco (UPV / EHU). Los miembros de ambos grupos vienen trabajando con idénticas armas conceptuales desde mucho tiempo atrás gracias sobre todo a los lazos, epistemológicos y de amistad, que Omar Calabrese, alma mater del primero, estableció con la Asociación Vasca de Semiótica allá por la década de los años ochenta de la pasada centuria. Haciendo referencia a la clásica terminología cinematográfica (hecho autorizado porque buena parte de los artículos utilizan el cine como banco de pruebas) podríamos hablar de coproducción italo-española.

En otro orden de cosas no cabe ninguna duda de que hablar de la relación entre la violencia y las imágenes es, más allá de cualquier tópico fácil, afrontar dos temas diferentes que suelen solaparse a la hora de su estudio. Como es bien sabido las imágenes han mantenido, a lo largo de su historia, una intensa relación con la violencia. Bien convirtiéndose en receptáculos para la representación de la misma, construyendo una imagen de la violencia que se ha modificado a lo largo de los tiempos y a través de las distintas culturas, bien siendo ellas mismas un instrumento para llevar a cabo el ejercicio de esa violencia. Estaríamos, entonces, ante una violencia de las imágenes. Obviamente nada impide que el primer caso (la representación de la violencia) pueda convertirse en una forma de ejercicio de violencia simbólica.

Una definición suficiente consensuada de la violencia aunque presente notables problemas de partida a la hora de establecer sus límites conceptuales (como testi-

monia, sin ir más lejos, el texto de Lancioni) no dejaría, en ningún caso, de poner sobre la mesa la idea de que esta noción recubre una variada serie de actos o comportamientos en los que se hace uso de una fuerza física o simbólica con el objetivo de producir daño a otros en sus personas, bienes o derechos. Afinando un poco la definición podríamos decir que, en el fondo y en cualquiera de sus variantes, al hablar de violencia estamos hablando de una configuración discursiva que, más allá de sus formas exteriores, se basa en una performance en la que el sujeto que la lleva a cabo tiene como objetivo la conjunción con un Objeto de Valor (OV) mediante el expolio de dicho valor al actante que lo poseía antes. En cualquier acto violento las formas coercitivas se manifiestan mediante una serie de fuerzas performativas que, marcando de forma indeleble el cuerpo individual o social sobre el que se ejercen, buscan reducir al antagonista a una pasividad que haga factible la expropiación del valor en disputa. En todos los casos, hablemos de violencia explícita o implícita, individual o colectiva, pública o doméstica, visible o invisible, estamos haciendo referencia a formas discursivas que reposan sobre un esqueleto conceptual común¹.

Las páginas y los artículos que siguen exploran una serie de variantes de la imagen de la violencia. Variantes que no quieren perder de vista su dispositivo profundo, pero buscan ser sensibles a la manera concreta en que se lleva a cabo su particular emergencia como formas

¹ El lector habrá reconocido en la terminología utilizada en este párrafo alguno de los conceptos básicos de la semiótica estructural. Para una profundización en los mismos debe consultarse A. J. Greimas y J. Courtés, 1979.

de representación singulares a través de obras particulares. En unos casos se tratará de discutir las nociones de violencia inminente e inmanente (Larrauri) o la eficacia simbólica de las imágenes violentas (Zumalde), pasando por la relación de la violencia con el cuerpo y la identidad o su dimensión misógina (Fernández de Arroyabe). En otros, el foco del trabajo apuntará en dirección a las complejas relaciones que se establecen entre fuerza, violencia y poder (Lancioni) o en las nuevas formas que la violencia adopta en el capitalismo contemporáneo (Addis-Tagliani), sin olvidar la huella indeleble de la misma que se hace patente mediante la compleja reconstrucción narrativa de un pasado traumático (Coviello-Zucconi).

Todos los textos buscan, cada uno a su manera, hacer buena la idea de Omar Calabrese, a cuya memoria los coordinadores quisieran dedicar el conjunto de los mismos, de que «la descrizione, l'interpretazione e la spiegazione di un fenomeno particolare (...) serve al continuo avanzamento e alla costante modifica della teoria medesima. (...) L'analisi dei testi non già come applicazione, quanto piuttosto come banco di prova».

Bibliografía

- BOLTANSKI, Luc (1993), *La souffrance à distance*, Paris: Editions Métailié.
- GREIMAS, Algirdas J. & COURTÉS, Joseph (1979), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la Théorie du langage*, Paris: Hachette.

De cerca y de lejos Pensar (y pesar) la violencia

Iñigo Larrauri

Recibido: 09.10.2014 – Aceptado: 20.02.2015

Resumen / Résumé / Abstract / Sommario

Existe un tipo de imagen que calificamos como violenta: aquella que nos agrede y produce dolor a distancia. Por otro lado podemos encontrar un grupo de imágenes que llamamos sublimes y que, aunque tienen un componente de violencia, lejos de incitarnos a cerrar los ojos nos invitan a deleitarnos con lo que nos dan a ver. Allí donde unas ofrecen rechazo, las otras permiten el goce; sin embargo, ambas imágenes comparten algunos elementos. Es precisamente la manera de gestionar estos rasgos comunes lo que nos lleva a proponer un esquema para medir, pesar o, al menos, pensar las imágenes violentas. Para este fin nos ayudaremos también de algunos ejemplos (audiovisuales, pictóricos, fotográficos y escultóricos) que ilustren las diferencias que detectamos entre las imágenes que llamaremos de *violencia inmanente*, y aquellas otras que consideramos de *violencia imminente*.

Il y a un des images que nous qualifions comme violente: celles qui nous agressent et qui, en quelque sorte, nous fait souffrir, à distance et il ya d'autres images que nous appelons "sublimes" et qui, loin de nous inciter à fermer les yeux, elle nous procurent un vif plaisir malgré son contenu violent évident. Des images qui suscitent le rejet et d'autres qui procurent du plaisir. Néanmoins, elles ont des caractéristiques communes. Ce texte propose un cadre théorique pour mesurer, évaluer et penser les images violentes en tenant compte des composantes communes des deux catégories d'images. A cet effet, nous nous appuyons sur quelques oeuvres audiovisuelles, picturales, photographiques et sculpturales, qui illustrent les différences détectées entre les images que nous qualifierons de *violence immanente* et les autres, de *violence imminente*.

There is a kind of image we call violent. One which attacks us and somehow inflicts pain from a distance. At the same time, there is a group of images we call sublime which are violent to some extent, and yet invite us to take delight in watching rather than making us close our eyes. While the former kind give rise to rejection, the latter allows enjoyment; both

groups, however, have some common features. It is precisely the way in which each group manages its own common features what invites us to propose a way to measure, weight, or at least think of, those violent images. For such purpose, we will make use of examples (audiovisual, pictorial, photographic, and sculptural) illustrating the differences between images of what we will call *immanent violence* and those of what we will call *imminent violence*.

Ci sono immagini che definiamo come violente: quelle che ci aggrediscono e che, in una certa maniera, ci provocano dolore a distanza. Ci sono tuttavia delle immagini che chiamiamo sublimi e che, nonostante il componente di violenza che presentano, ci invitano a dilettarci in quello che ci mostrano invece di indurci a chiudere gli occhi. Le prime provocano rifiuto, le seconde offrono godimento; però entrambe presentano tratti comuni. È la forma di 'gestire', in maniera diversa, tali tratti in comune, ciò che ci muove a proporre uno schema che renda possibile misurare, soppesare o, almeno, pensare le immagini violente. A tale scopo, utilizzeremo alcuni esempi (audiovisivi, pittorici, fotografici e plastici) per illustrare le differenze tra quelle che chiameremo immagini di *violenza immanente* e le immagini che consideriamo di *violenza imminente*.

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Sublime, imagen violenta, violencia imminente, violencia inmanente, previsibilidad, distanciamiento

Sublime, image violente, violence imminente, violence immanente, prévisibilité, éloignement

Sublime, violent image, imminent violence, immanent violence, predictability, estrangement

Sublime, immagine violenta, violenza imminente, violenza immanente, prevedibilità, allontanamento

«...Debo justificar lo que me hiere...»

Jorge Luis Borges (*El cómplice*)

Justificar o, al menos, definir. Según el diccionario de la Real Academia Española la violencia es una «acción violenta o contra el natural modo de proceder»; se refiere a su vez a lo *violento* como aquello «que está fuera de su natural estado, situación o modo»; sobre el hecho de *violentar*, señala que se trata de «poner a alguien en una situación violenta o hacer que se moleste o enoje»; en otras palabras, en una situación «difícil de tolerar», que es una de las acepciones del término *terrible*, también considerado como aquello «muy grande o desmesurado» y «que causa terror». Si tratáramos de delimitar la *imagen violenta* ateniéndonos a estas definiciones podríamos determinar que se trata de una imagen que está fuera de su estado natural y que, al mismo tiempo, nos hace sentir incómodos, bien poniéndonos frente a hechos intolerables, bien causándonos terror, pudiendo darse ambos casos conjuntamente. Sin embargo, los límites de lo tolerable no están delimitados a fuego. Por más que queramos negarlo y cerrar los ojos, los atractivos de la violencia pueden ser también fuente de placer: ya Nietzsche sembró hace mucho la sospecha de que, en el fondo, nuestra precaución ante la violencia quizá no sería sino la construcción de un muro apolíneo que nos impide ver nuestra inevitable naturaleza animal.

Pero cuando decimos imagen violenta, ¿a qué nos referimos? Porque imágenes violentas son tanto aquellas que nos muestran hechos violentos, como aquellas otras que nos violentan, agreden, no siempre mostrándonos explícitamente la violencia: *imágenes de la violencia*, en un caso; *violencia de las imágenes*, en el otro. Y límites poco nítidos entre ambas; límites difusos que nos llevan a dar la razón a Roland Barthes (2005: 261) cuando señalaba que «se puede tener una acepción estrecha de la violencia, pero si se reflexiona, su sentido se agranda hasta el infinito»¹.

Sin embargo, el propio Barthes (*ibid.*) sugería una solución para poner término a esa reflexión infinita:

¹ Entrevista a Barthes realizada por: Jacqueline Sers y publicada previamente en *Réforme* el 2 de noviembre de 1978.

«elegir el registro para tratar el tema de la violencia». En nuestro caso ese registro no es otro que la relación que establece el concepto de lo sublime con la imagen violenta, entendida sobre todo en la segunda *acepción* apuntada (*violencia de las imágenes*); porque una imagen sublime, nos preguntamos, ¿no es acaso una imagen terrible que nos pone en situación incómoda, *al borde*, pero sin rebasar el límite de lo tolerable; que nos agrede, pero no hasta el punto de hacernos daño? Y más aún: la imagen sublime, situada en esa frontera entre el miedo y el agrado, ¿no pone, pues, sobre la mesa, la incómoda cuestión de hasta qué punto podemos disfrutar de aquello que, en teoría, debería causarnos rechazo? «Deleite» llamaba Burke a esta relación entre el goce y el sufrimiento al ocuparse del concepto de lo sublime. Un concepto, también este, como la violencia, difícil de asir y que llevaba al filósofo irlandés a plantearse su abordaje en términos similares a los propuestos por Barthes. «¿Qué tema no se ramifica hasta el infinito?» se preguntaba Burke, para proponer a continuación que «Lo que debe poner fin a nuestras indagaciones es el carácter de nuestro esquema particular, y el simple punto de vista desde el que lo consideramos» (Burke, 2014: 65). Y considerando que lo sublime está en contacto con lo violento en algunos aspectos clave, una reflexión en torno a la evolución del término bien merece ocupar un apartado de nuestro esquema particular.

1. Lo sublime: la violencia tolerada

«Mucho se ha hablado de lo sublime pero nadie se ha puesto de acuerdo en lo que respecta a su significado»
Jonathan Richardson (*An Essay on the Theory of Painting*)

Efectivamente, lo sublime no es un concepto fácil de asir. Como es sabido, fue Longino quien con su tratado *De lo sublime* (I d. C.) sentó las bases de los muchos acercamientos que con posterioridad se harían a lo sublime. Hijo de su tiempo, el texto aborda el concepto a través de la poesía y la oratoria, analizando pasajes de

autores clásicos, como Homero, Virgilio o Demóstenes. Así, cuando Longino escribe que «Imagen es cualquier clase de pensamiento que produzca expresión» (2014: 38), obviamente está tratando de figuras retóricas empleadas en pasajes de nuestros clásicos, no de la imagen tal como aquí nos interesa abordar. A esta distancia respecto a los referentes analizados, se suma el hecho de que en la obra de Longino el concepto de lo sublime se encuentra todavía, por decirlo así, «en bruto»²; no obstante, en el tratado podemos ver un elemento que nos interesa recoger: la importancia que otorga a la disposición de los elementos del discurso para que este adquiera, precisamente, la calificación de sublime. En su texto hay varios análisis de distintas estrategias narrativas en las que Longino advierte y destaca la importancia de la disposición de los hechos narrados para conseguir el efecto deseado en el lector³; sin ir más lejos, el comentario del pasaje de la *Iliada* en el que Héctor exhortaba así a los troyanos:

² Longino (*id.*: 17) manifiesta que «Podría decirse que las fuentes principales de la sublimidad expresiva son cinco (...) La primera y más importante es la concepción elevada de pensamientos (...) La segunda es una pasión vehemente e inspirada» [a estas dos, innatas según Longino, se sumarían aquellas otras que] son, además, producto del arte, a saber: la doble formación de figuras, según sea del pensamiento y de la expresión, la dicción noble, que comprende la selección de palabras, la alocución metafórica y el pulimento del lenguaje, y por fin, la quinta causa de la grandeza y adecuada conclusión de las precedentes, la dignidad y elevación de estilo en la composición».

³ En distintos capítulos, Longino analiza fragmentos de obras clásicas con especial atención a estas cuestiones. Se ocupa, por ejemplo de obras de Demóstenes (págs. 45 y 60), Hecateo de Mileto (pág. 60), o incluso del Génesis (pág. 23). Respecto a esta última referencia, Nicolas Boileau realizó una interesante reflexión que Tonia Raquejo recoge en su documentada introducción a Joseph Addison (1991: 52-53). Boileu, reflexionando sobre la cita del Génesis incluida por Longino en su tratado, señala la diferencia entre dos formulaciones de la misma frase, a saber: «El soberano árbitro de la naturaleza con una palabra, hizo la luz» y «Dios dijo: “Que sea la luz”. Y la luz se hizo». Para Boileau, sólo la segunda disposición podría calificarse como sublime, pues en ella se muestra la sumisión del cosmos a la orden de su Creador. Sin embargo, esto también queda patente en la primera frase; lo que el francés parece querer resaltar no es sino la expectación que se crea en la segunda formulación al dejar el desenlace en suspenso para, inmediatamente después, confirmarlo. Así, aunque el hecho es de una grandeza indiscutible (el origen de los tiempos, nada menos) y se prestaría por sí mismo a ser calificado como sublime, no es el contenido sino el orden narrativo el que le otorga tal categoría. Por otra parte, la posible interpolación de esta frase del *Génesis* al tratado de Longino ha sido señalada por José García López (1979, 163n.).

Adelante hacia las naves, dejad los despojos sangrientos,
Al que vea que no quiere ir a las naves
Lo condenaré a muerte (*Iliada*, XV)

Señala Longino que en estos versos

el poeta se reserva la narración como cosa propia, pero súbitamente y sin previo aviso asigna la abrupta amenaza al líder enfurecido, porque hubiera quedado frío de haber puesto ‘Y entonces Héctor dijo esto y lo de más allá’. La transición en el texto sucede tan de golpe que adelanta a la propia transición en el entendimiento (*id.*: 59).

El rebrote del texto de Longino se produjo muy significativamente en el siglo XVIII, y sus ideas fueron recogidas con especial énfasis por Joseph Addison, que las redefinió y difundió ampliamente desde su tribuna del diario *The Spectator* (1711-1712). Así, en el setecientos la idea de lo sublime fue tomando forma y dando cuerpo, a su vez, al Romanticismo, y en ese proceso la obra de Longino fue un referente importante; es entonces cuando el concepto empieza a definirse tal como hoy lo conocemos o, dicho de otra forma, cuando lo sublime «en bruto» comienza a destilarse. De esta reconstrucción de la idea de lo sublime dan cuenta los problemas iniciales para la traducción del término original, el griego ὑψους, título con el que se publicó el tratado de Longino cuando fue descubierto (Basilea, 1554). Aunque poco después fue latinizado como *De sublimae*, es curioso que la primera traducción al inglés, de John Hall, no incluyera la palabra sublime en su título (*Peri Hupsous or Dionysius Longinus or the Height of Eloquence*, 1652) y, más curioso aún, que pese a que Nicolas Boileau lo tradujo al francés, en 1674, como *Traité du sublime*, tampoco en la segunda edición inglesa figurara el vocablo (Pulteny, *The Loftinessh of Elegancy of Speech*, 1680); sería finalmente W. Smith quien, en 1739, llamaría al tratado *On the sublime*. Nos interesa señalar este recorrido⁴ porque *Los placeres de la imaginación* de Addison, obra que fija muchos de los temas estéticos que en adelante se asociarán a lo sublime, fue publicada por entregas en *The Spectator* cuando todavía el término no

⁴ Recorrido en el que Tonia Raquejo abunda en su «Introducción» a Joseph Addison, *Los placeres de la imaginación*, *op. cit.*

había sido *normalizado* en el marco de la crítica británica. A ello parece deberse que en su obra Addison utilice expresiones como «asombro agradable» o «deliciosa inquietud» para referirse a las emociones que despiertan objetos que en adelante serán considerados sublimes; tal vez sea la combinación «agradable horror» la que más se aproxima a la configuración posterior. En cualquier caso, las dificultades de traducción señalan la complejidad del concepto de partida (eso que hemos llamado «sublime bruto»), y las variantes que integra en su interior.

Es cierto que en el texto de Addison hay ideas ya presentes en Longino; por ejemplo, la preocupación por la disposición narrativa de los elementos, y de ahí que advierta que, para obtener un juicio recto, es necesario «haber pesado bien la fuerza y energía de las palabras de un idioma, de suerte que sea capaz de discernir cuáles son mas significantes y expresivas de sus propias ideas, y qué fuerza ó belleza adicional reciben por su unión con otras»⁵. Pero más interesantes son las novedades que introduce en la consideración de lo sublime, aún por definir: para empezar, Addison crea su propio sistema de percepción basándose en el esquema cartesiano que divide esferas de percepción superior (donde actúa la razón) e inferior (donde lo hacen las pasiones) con la actividad estética como puente entre ambas. Para él, las esferas no son dos, sino tres, y esa intermedia, ausente en Descartes, sería, precisamente, la imaginación, que nace de nuestras percepciones visuales (a este respecto, no es casual que la primera frase de *Los placeres de la imaginación* sea «La vista es el más perfecto y delicioso de todos nuestros sentidos»⁶). Addison considera además dos placeres visuales: los primarios, que aprehendemos directamente de la naturaleza, y los secundarios, que ofrecen aquellos objetos que nos hacen recordar la imagen primaria (en este grupo entrarían las pinturas, esculturas o las descripciones poéticas a las que se refería Longino). Por tanto, también estos placeres visuales secundarios tendrían su origen en la imagen.

⁵ Joseph Addison, *id.*: 177. La singularidad del castellano se debe a que la traducción que utilizamos es la realizada por Jesús Muñárriz en 1804.

⁶ Joseph Addison, *id.*: 129.

En cuanto a la noción de lo terrible, Addison afirma que, si bien es cierto que todos los placeres de la imaginación emanan de cosas grandes, singulares o bellas, «A la verdad en un objeto puede encontrarse alguna cosa tan terrible y ofensiva, que el horror y disgusto que excita supere el placer que resulta de su grandeza, novedad ó belleza»⁷, aunque sostenga que aun cuando estas ideas intervengan en el placer, lo grande, singular o bello seguirán, en algún grado, presentes.

En relación con lo anterior, otra de las contribuciones destacables de Addison es la proposición de temas iconográficos, pues

inspiró vistas de páramos, montañas y, en general, de terrenos accidentados en los que el pintor pudiera recrearse con los contrastes, impulsando así lo que más tarde, al final del dieciocho, acabaría estableciéndose (coincidiendo con las teorías de Gilpin, Knight y Price) como lo pintoresco y lo sublime en el género del paisaje (Raquejo, *id.*: 86).

Efectivamente, a partir de sus textos, tormentas, acantilados y escenas dominadas por marcados contrastes de luz y apoyadas en la idea de elevación (que, recordemos, también Longino señalaba como rasgo sublime) formarían el imaginario visual del Romanticismo. Con todo, la mayor aportación de Addison, a nuestro modo de ver, es la idea de la distancia del receptor respecto al peligro representado en las obras artísticas. Es decir, la sugerencia de que el extraño placer que sentimos ante obras desagradables

no nace tanto de la descripción de lo terrible, como de la reflexión que hacemos de nosotros mismos al tiempo de leerla. Mirando objetos [odiosos] de esta clase nos complace no poco la consideración de que no estamos á peligro de ellos. Los vemos al mismo tiempo tan temibles como inocentes: y quanto más terrible sea su apariencia, tanto mayor es el placer que recibimos de nuestra propia seguridad. En una palabra, miramos en la descripción los objetos terribles con la misma curiosidad y satisfacción con que examinamos un monstruo muerto⁸.

⁷ *Op. cit.*, pág. 137. Conceptos que, andando el tiempo, se convertirían en lo sublime (lo grande) y lo pintoresco (lo singular).

⁸ Joseph Addison, *Los placeres de la imaginación*, *op. cit.*, pág. 189; la nota entre corchetes corresponde a la autora de la edición, Tonia Raquejo, basándose

No cabe duda de que los escritos de Addison fueron un importante eslabón tanto en la configuración iconográfica del Romanticismo como en la de ese concepto, lo sublime, que sobrevuela *Los placeres de la imaginación* sin llegar a definirse. Fue finalmente Edmund Burke quien trató de abordar el concepto de manera más sistemática en su *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (1757).

En primer lugar, Burke diferencia el placer *per se* (que él llama simplemente «placer») y el placer relativo (al que llama «deleite») y que nace de la «remoción de dolor o peligro»⁹ (Burke, *id.*: 76). Así, cuando Burke afirma que «el terror es una pasión que siempre produce deleite cuando no aprieta demasiado» (*id.*: 87) se refiere, obviamente, a la distancia del receptor que ya señalara Addison. En cuanto a la relación entre lo sublime y lo terrible, Burke afirma que lo terrible «es una fuente de lo sublime» y con respecto a la cuestión iconográfica, coincide también con Addison al señalar la importancia de los fuertes contrastes como seña de identidad del estilo sublime, aunque en su exposición la oscuridad ocupa un lugar preeminente, en tanto que la considera como un campo fértil para lo sublime¹⁰. Pero el aspecto que más nos interesa destacar de la aportación de Burke y que, junto a la distancia del objeto terrible o peligroso, creemos fundamental para nuestra definición de lo sublime es el que plantea en la sección IX de su trabajo, bajo el título de «Sucesión y uniformidad». Allí señala que

La *sucesión* y *uniformidad* de las partes son lo que constituye el infinito artificial. La *sucesión* es un requisito para que las partes puedan prolongarse tanto y en tal dirección como para que sus frecuentes impulsos sobre los sentidos impresionen la imaginación con una idea de su progreso más allá de los límites reales. La *uniformidad* se explica porque si las figuras de las partes hubieran de cambiar, la imaginación encuentra en cada cambio un obstáculo; en cada alteración nos encontramos ante el fin de una idea y el principio de otra; por lo cual resulta imposible continuar aquella progresión ininterrumpida, que es lo único que puede dotar de carácter de infinito a los objetos limitados (*id.*: 120-121)¹¹.

Lo que se desprende del pasaje citado es que aquellos objetos que estén configurados de manera que podamos reconocer una serie de elementos semejantes (uniformes) que nos permitan avanzar en su lectura a un ritmo continuo (sucediéndose regularmente) permitirán prolongar la experiencia del receptor más allá de las formas representadas, acercándolo así al original imitado. Por tanto, es la sucesión predecible de formas uniformes la que nos lleva a imaginar lo que sigue: una continuación de lo ya visto¹². El efecto que surge de esta operación no es otro que el de la *previsibilidad*, que en cierta manera Kant ya detectaba en sus *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*: «Un largo periodo es sublime. Si se trata de un tiempo pasado es noble; si se prevé para un futuro incalculable, tiene entonces algo en sí de terrible» (2012: 35).

Dicho lo anterior, en los siguientes puntos trabajaremos con lo sublime como eje, definido el

en la confrontación con el texto original de Addison y a fin de aclarar posibles equívocos en la traducción de Muñarriz.

⁹ Burke llama a estos placeres de «autoconservación», en tanto que disfrutamos de ellos conservando nuestro bienestar intacto

¹⁰ Cree Burke que «Para que una cosa sea muy terrible, en general parece que sea necesaria la oscuridad. Cuando conocemos todo el alcance de cualquier peligro, y cuando logramos acostumbrar nuestros ojos a él, gran parte de nuestra aprensión se desvanece» por lo tanto, la oscuridad en su teoría abona el territorio para lo sublime en tanto que fomenta la incertidumbre, la confusión, el ocultamiento: «Aquellos gobiernos despóticos que se fundan en las pasiones de los hombres, y principalmente en la pasión del miedo, mantienen a su jefe alejado de la mirada pública tanto como pueden. La religión, en muchos casos, ha practicado la misma política. Casi todos los templos paganos eran oscuros» (ambas citas en Edmund Burke, *id.*: 101).

¹¹ Cursivas en el original. En un contexto muy diferente, pero con Burke como referencia, Jon Juaristi (2000: 45-46) ha señalado la manera en la que sucesión y uniformidad funcionan en relación con el nacionalismo: «la nación es también un objeto terrible: no solo porque puede exigir nuestra muerte o la del vecino, sino porque es imposible imaginarla fuera de las categorías de sucesión y uniformidad. La nación supone, en efecto, una sucesión ilimitada en el tiempo y una progresión difícilmente acotable en el espacio (puesto que las fronteras son a menudo sentidas como restricciones injustas) de partes que cada individuo imagina como idénticas en lo esencial de uno mismo: los franceses, los italianos, los turcos, etc.»

¹² Nos acordamos en este punto de Hume cuando señalaba en su *Tratado de la naturaleza humana* que «cinco notas tocadas en una flauta nos dan la impresión e idea del tiempo, aunque el tiempo no sea una sexta impresión que se presente al oído o a algún otro sentido».

término a partir de los dos conceptos que hemos destacado: distancia (de lo representado) y previsibilidad (de lo que vendrá). Somos conscientes de que esta definición no es única y puede excluir otras posibles; sin embargo, creemos en este punto, con Wolfflin, que «hay que decidirse a detener las diferencias en un momento fecundo y hacerlas hablar por contraste de unas y otras» (2009: 37).

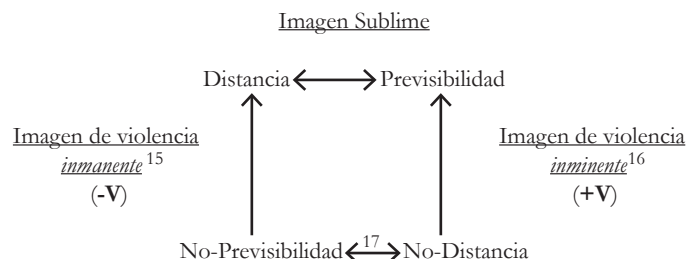
2. Violencia de la imagen: un fenómeno gradual

«...las imágenes que hieren y conectan...»

W. H. Auden (*El compositor*)

Como hemos visto, cuando todavía el significado de lo sublime no estaba asentado, Addison trataba de describirlo con combinaciones como «asombro agradable», «deliciosa inquietud» o «agradable horror». Las dos primeras fórmulas parecen encontrar su correlato visual en esos conocidos cuadros de caminantes (con el *Wanderer* de Friedrich a la cabeza¹³) absortos ante lo inconmensurable del paisaje; es decir, serían terribles de acuerdo con la siguiente acepción del término según la RAE: «Muy grande o desmesurado». Sin embargo, cuando habla de «agradable horror», parece que estamos de lleno ante aquello «que causa terror» y es «difícil de tolerar». Estaríamos pues ante una imagen que despierta en nosotros pasiones cercanas al miedo, al horror, pero que nos permite disfrutar de este horror en tanto que es percibida de acuerdo a dos parámetros ya señalados: *distancia* (emocional) y *previsibilidad* (narrativa)¹⁴. Ahora bien, teniendo en cuenta que es la combinación de estos dos elementos la que nos permite disfrutar de una imagen violenta (convirtiendo el horror en agradable), se nos ocurre plantear si la ausencia de uno de los dos elementos, la distancia, no podría ser la culpable de convertir ese horror «difícil de tolerar» en directamente

intolerable. Y por otro lado, si no sería, a su vez, la ausencia de previsibilidad la que llevaría la violencia de la imagen a un grado menor. En definitiva, nos preguntamos si podríamos *pesar* (y pensar) la violencia de las imágenes en base a este cuadro semiótico:



Antes de aplicar este esquema a ejemplos concretos, creemos oportuno ponerlo en relación con los elaborados sobre las mismas cuestiones por autores como Omar Calabrese y Luc Boltanski. El primero de ellos, en su ensayo *La era neobarroca*, en el que se ocupa de analizar las fluctuaciones hacia lo inestable que se dan en los sistemas (tanto de creación como de interpretación) característicos de las épocas barrocas¹⁵, señala en relación con el concepto de lo sublime que este se mueve entre las nociones que define como «más-o-menos» y «no-sé-qué». El objeto (la imagen diríamos nosotros) sublime se caracteriza por representar algo *más-o-menos*, lo que equivale a decir, señala Calabrese, que se mueve entre la representación de casi-todo y de casi-nada, efecto que consigue difuminando sus límites, con lo que no podemos ver con claridad todo lo que se nos presenta; pero precisamente esa falta de claridad es la que nos permite imaginarnos aquello que no vemos (y que no

¹⁵ Según la definición de la RAE: «Inmanente: Que es inherente a algún ser o va unido de un modo inseparable a su esencia, aunque racionalmente pueda distinguirse de ella».

¹⁶ Según la definición de la RAE: «Inminente: Que amenaza o está para suceder prontamente».

¹⁷ Como ejemplo de esta imagen no-previsible y no-distante podría considerarse una radiografía que, en un reconocimiento rutinario, nos revela una enfermedad grave: tan imprevisible como el disgusto que crea, y nada distante en tanto que está, desgraciadamente, en nuestro interior.

¹⁸ Calabrese (1989: 13) parte de la idea de Wölfflin ya citada (esto es, desligar las formas clásicas y barrocas de épocas históricas concretas) llevando las diferencias a «Una forma. Es decir, un principio de organización abstracto de los fenómenos que preside su sistema interno de relaciones».

¹³ Nos referimos a: C. D. Friedrich, *Wanderer über dem Nebelmeer*, 1818, óleo sobre lienzo, 94,8 x 74,8 cm, Kunsthalle, Hamburgo.

¹⁴ Recordemos a este respecto la importancia que Longino otorgaba a la disposición de los hechos narrados, por encima incluso del contenido de los propios hechos.

podríamos ver en un objeto nítido y, por ello, limitado). Por otro lado, el sujeto ante este objeto o imagen sublime se movería en el terreno del no-sé-qué. Es decir, puede ver (o imaginar a partir de lo que ve) más de lo que puede definir (pues aquello que ve es indefinido y, por tanto, indefinible). De ahí que Calabrese señale que para llegar a ese juicio inexacto (no-sé-qué) debe darse en el sujeto una *intravisión* de sí mismo ([yo] no-sé-qué): un análisis de la tensión en la que se encuentra atrapado entre su situación cognoscitiva (sabe qué ve) y la inversión pasional de esta (pero no puede explicarlo). Lo más que puede decir del objeto sublime es aquello que Baltasar Gracián describía con ingeniosa agudeza: «Déjase percibir, no definir».

Por otro lado tenemos a Boltanski. En un interesante ensayo sobre la cuestión de la violencia y de elocuente título, *La souffrance à distance*,¹⁹ el sociólogo francés construye un esquema que posibilita ese sufrimiento a distancia y que, simplificando la compleja elaboración propuesta por Boltanski, podría definirse así: por un lado, el *objeto* que muestra una situación en la que alguien sufre en manos de otro: víctima y verdugo (al que él llama «agente»); por otro, el espectador de esa escena que, basándose en una idea tomada de *La teoría de los sentimientos morales* de Adam Smith, Boltanski describe como un sujeto desdoblado entre, podríamos decirlo así, su posición de juez de lo que ve y, al mismo tiempo, inquisidor de su propio juicio.

Tratemos de poner en relación estos dos esquemas entre sí y con los dos conceptos que rigen nuestro cuadro. Por un lado, ese *más-o-menos* del objeto de Calabrese podría relacionarse con la situación que conforman víctima y verdugo en el esquema de Boltanski: una situación en la que hay dos elementos calificados como víctima y verdugo lleva implícita una acción supuesta, *previsible*, es *más-o-menos* el hecho hacia el que apunta, sin llegar a serlo. Por otro lado, ese sujeto exigido de una *intravisión* para determinar que *no-sabe-qué*, es un espectador también requerido a ser inquisidor de su propio juicio. Y autojuzgar su posición

requiere tomar una *distancia* respecto a aquello que ve, que lo interroga; requiere desde luego no *dejarse llevar*. Para bascular una imagen hacia grados de violencia más intensos (+V) habría que reducir su indefinición (dotarle de mayor realismo y *previsibilidad*) lo que, a su vez, restaría dudas de interpretación, anulando esa suerte de proceso judicial del espectador consigo mismo y facilitando su implicación; reduciría, pues, la *distancia* hacia el objeto. La operación inversa (reducir la definición y previsibilidad del objeto, aumentando así el esfuerzo de interpretación y la distancia) daría como resultado los efectos contrarios, haciendo a la imagen bascular hacia el polo opuesto (-V). Dicho lo anterior, tratemos de aplicar nuestro esquema a ejemplos concretos.

3. Imágenes violentas. Un recorrido en dos direcciones

«El corazón pide placer primero,
Luego excusa del dolor,
Luego los pequeños detalles
Que matan el dolor»
Emily Dickinson (*El corazón pide placer primero*)

Empecemos por un episodio citado infinitas veces, pero que nos servirá como punto de partida del recorrido por distintas obras de arte que *trabajan* la violencia en las dos direcciones señaladas (-V; +V). Nos referimos al atentado terrorista del 11 de septiembre en el World Trade Center de N. Y., que nos dará la oportunidad de ver el funcionamiento del esquema allí donde no hay una construcción consciente del objeto que analizamos. Se trata de un punto de partida neutro, y ello se debe a que, como ya señalara André Bazin en un texto clásico sobre la potencia irrefutable de las imágenes de guerra,

Nada vale lo que el acontecimiento único, tomado en vivo, en el instante mismo de su creación. El teatro de operaciones tiene sobre el otro la inestimable superioridad dramática de inventar la obra sobre la marcha. *Commedia dell'arte* en la que el borrador permanece siempre incierto²⁰.

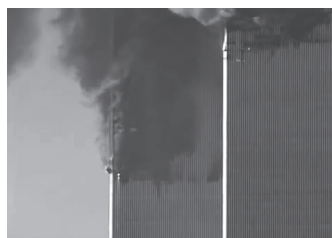
²⁰ André Bazin, «A propósito de *Why We Fight*» (1966: 34).

¹⁹ Luc Boltanski, *La souffrance à distance*, Editions Métailié, 1993 (Existe una edición inglesa: Luc Boltanski, *Distant Suffering. Morality, Media and Politics* [traducción de Graham Burchell], Cambridge University Press, Cambridge, 2004).

Qué duda cabe de la imprevisibilidad del ataque, que fue tomando forma de relato a medida que los hechos avanzaban (el segundo avión abolía cualquier posibilidad de azar) y definían los límites en los que se enmarcaba el atentado, añadiendo un *verdugo preciso* a la escena y subrayando así la condición de *victima* de los oficinistas. De esta manera podríamos decir que esa distancia inicial, debida a la atribución del hecho al anónimo responsable del *accidente* fue apagándose al hacernos conscientes del asesinato en masa que allí se estaba produciendo. Pero en este caso nos interesa analizar a la luz de nuestro esquema un momento concreto: el trágico instante en el que las dos torres se desplomaron.

Atónitos ante la pantalla, pudimos ver cómo bajo el shock del ataque, en una expectativa incierta, la televisión miraba a las torres con desconcierto. El derrumbe de la primera torre era posible, pero no previsible, y dio como resultado lo que llamaremos una imagen -V; este derrumbe, a su vez, activó en los que miraban aquella imagen la expectativa, en este caso amenaza, de la caída de la segunda torre. En el entreacto, la distancia se redujo: si en las primeras imágenes del ataque se podía aún imaginar que los trabajadores situados por debajo de la zona del impacto tendrían la oportunidad de salir del edificio, después de la caída de la primera torre, el receptor miraba ya con una angustia mayor el posible desalojo de la segunda: el reloj corría en su contra. Menor distancia con los afectados, por tanto, y una previsibilidad ausente hasta la caída de la primera torre: imagen violenta, a tiempo real, que sentimos casi en carne propia (en especial los allegados de las víctimas de la torre 2, cuya expectativa era más dramática a cada segundo), precisamente, porque el horror del desenlace nos había sido ya anunciado (V+, por tanto).

Pero esta imagen tiene varias peculiaridades: se trata de una imagen audiovisual, emitida en directo y sin una construcción estética consciente: mero registro del horror. Pone sobre la mesa, además, una cuestión central para nuestros intereses, porque la imagen varía su previsibilidad a partir de un momento concreto (el derrumbe de la torre 1). Sin embargo, eso no sucede así cuando nos encontramos ante obras, sean pinturas o fotografías, de tiempo ausente. En estos casos, tanto la previsibilidad como la distancia aumentan o decrecen en función de otros parámetros, como veremos a continuación.



3.1. De cerca...

Para poder analizar con precisión las imágenes que conforman el recorrido que proponemos, nos resulta necesario definir con mayor precisión qué entendemos por previsibilidad en una imagen pictórica o fotográfica. Recurriremos para ello, de nuevo, a la obra de Calabrese (*id.*: 88), más concretamente, a la distinción que el semiólogo plantea entre «detalle» y «fragmento». Entendemos que podríamos hablar de previsibilidad ante aquellas obras que están construidas como un «detalle» de un entorno mayor que no muestran, pero al que aluden. Creemos que eso sucede, precisamente,

por la naturaleza de la operación detallante o mejor aún por su función. Cuando se «dee» un entero cualquiera por medio de detalles está claro que el objetivo es el de «mirar más» dentro del «todo» analizado, hasta el punto de descubrir caracteres del entero no observados a «primera vista». La función específica del detalle, por tanto, es la de reconstituir el sistema al que pertenece el detalle, descubriendo sus leyes o detalles que precedentemente no han resultado pertinentes a su descripción.

Hechas las aclaraciones pertinentes, empecemos nuestro recorrido con dos ejemplos de esas dos acepciones de lo sublime señaladas: *asombro agradable* en el primer caso (imagen 1); *agradable horror*, en el segundo (imagen 2). Como ya hemos señalado, nos interesa seguir la vía en la que se ubica la segunda imagen: se trata de una obra de Turner surgida en el contexto histórico que hemos resumido más arriba y, como puede verse, el paisaje cumple con nota los requisitos que hemos establecido para ser calificado como sublime: disfrutamos del placer de la *distancia* por no estar amenazados por esa terrible tormenta que augura el *previsible* y trágico final de los marineros. Estaríamos pues en la parte superior de nuestro cuadro, pero lo que queremos es ver de qué manera podemos ilustrar su dos lados. Empecemos por el flanco derecho (V+); es decir, por ver las distintas formas de reducir la distancia manteniendo la previsibilidad intacta; *formas de acercamiento de la distancia* que serán más conseguidas en unos casos que en otros, pero lo que aquí nos interesa es atender las formas de operar, no tanto al éxito de los resultados.



Imagen 1. Caspar David Friedrich, *Paisaje al atardecer con dos hombres*, 1830-1835, 25 x 31 cm, óleo sobre lienzo, Museo del Hermitage, San Petersburgo



Imagen 2. J. M. W. Turner, *The Wreck of a Transport Ship*, circa 1810, óleo sobre lienzo, 173 x 245 cm, Museo Calouste Gulbenkian, Lisboa

Nuestro primer ejemplo, *Auto de fe presidido por Santo Domingo de Guzmán*, de Berruguete (imagen 3), nos muestra una escena dividida en dos partes y cuatro secuencias. En la parte superior, Santo Domingo de Guzmán dicta sentencia mientras, al fondo, un grupo de personajes esperan su juicio; en la inferior, dos hombres ya juzgados son llevados al patíbulo, en el que otros dos están siendo ajusticiados. Se trata, por tanto, de una instantánea del momento del juicio que, al mismo

tiempo, propone una lectura abiertamente narrativa. Las distintas escenas que componen la obra hacen la sentencia del Santo (que ocupa la parte superior y preeminente)²¹ del todo previsible: los herejes arderán en llamas. En este sentido nos encontramos ante una obra no concebida como un detalle que no remite fuera de sí misma, pero organizada de manera que propone una lectura de los detalles por separado para entender el conjunto. Y precisamente esta disposición en cuatro tiempos (espera, condena, tránsito y ejecución) lleva a que la distancia respecto al trágico destino de los pecadores sea recortada; el deleite, reducido: el tránsito hacia la muerte, primera secuencia de la escena inferior (imagen 3A), situada entre la condena y su ejecución, facilita la identificación con estos personajes. Esta composición, además de proponer una lectura exterior de los episodios representados, se revela significativa dentro del cuadro, mostrando a estos personajes su propio final y añadiendo dramatismo al conjunto.



Imagen 3. Pedro Berruguete, *Auto de Fe presidido por Santo Domingo de Guzmán*, 1493-1499, óleo sobre tabla, 154 x 92 cm, Museo del Prado, Madrid



Imagen 3A

Es cierto que la sensación de terror sigue lejana ante la obra de Berruguete, y esto se debe a que la distancia no ha sido eliminada con éxito; pero subyace en la disposición el interés de infundir el mensaje del miedo y disuadir de cualquier tentación de herejía, mostrando el precio a pagar por faltar a la norma divina²². Difícil no recordar ante esta obra la reflexión de Kant cuando señalaba, refiriéndose al carácter español, que «El *auto de fe* [sic] no se sustenta tanto en la superstición, como en la inclinación extravagante de la nación, que se conmueve ante un cortejo venerablemente horrible»²³.

Nuestro segundo ejemplo corresponde a uno de los más grandes artistas españoles, Francisco de Goya (imagen 4). La estrategia para acercar la distancia es en este caso distinta: la utilización de un *fuera de campo*²⁴ histórico inmediato: el fusilamiento de los sublevados contra la ocupación francesa. De esta manera, la obra se entiende como el funesto desenlace de una narrativa

²² La información sobre la obra que puede consultarse en la página web del Museo del Prado señala que «Por el testimonio de Cruzada Villamil en 1865 consta que la tabla del Auto de fe presidido por Santo Domingo de Guzmán estaba en la sacristía del convento de Santo Tomás de Ávila junto con otra tabla compañera suya» [<https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/auto-de-fe-presidido-por-santo-domingo-de-guzman-berruguete>].

²³ Immanuel Kant, *Observaciones...*, *op. cit.*, págs. 95-96.

²⁴ Pese a tratarse de un concepto cinematográfico, no creemos que haya inconveniente en aplicarlo a obras pictóricas. Ya S. M. Eisenstein (2014) demostró la operatividad de conceptos como el *montaje* para abordar la obra de *El Greco*.

²¹ Y que preside también el título de la obra.

que es popularmente conocida. Si observamos la pintura, veremos que la previsibilidad es absoluta (además de fatal), al mostrarnos el instante previo al fusilamiento del personaje central de la tela (resaltado por esa iluminación contrastada) que terminará de la misma forma que el compañero que yace muerto junto a él y que ha pasado por su mismo trance instantes antes.

La referencia a la Historia real, por tanto, podría ser una segunda estrategia para incluir la obra en un relato y reducir nuestra distancia ante la escena representada; reproducir un suceso que ocurrió realmente consigue un efecto que, por ejemplo, las escenas de sacrificios protagonizadas por personajes mitológicos no pueden generar, en tanto que son personajes sobrenaturales con los que no nos podemos identificar²⁵.

Efectivamente, las escenas mitológicas, en tanto que se mueven en el territorio de la ficción, no generan la misma empatía que aquellas protagonizadas por nuestros semejantes; sin embargo, a medio camino entre la mitología y la historia podríamos situar las escenas de la Historia Sagrada, al menos sus pasajes más célebres. Estos tienen una dimensión popular debido a la misma naturaleza ambigua de Dios, carne y esencia; Padre, Hijo y Espíritu Santo. Así, las escenas de la Pasión de Jesús despiertan un sentimiento de identificación (al menos entre los creyentes) en tanto que Él *también* fue como nosotros somos. Si atendemos a la obra de *el Greco* (imagen 5) veremos cómo la estrategia de acercamiento que se utiliza en este caso es el subrayado de la previsibilidad: detener la historia en un momento de la Ascensión al Gólgota, para subrayar así el fuera de campo inmediato al que se dirige la imagen: la Crucifixión.



Imagen 4. Francisco de Goya, *El tres de mayo de 1808 en Madrid* (o *Los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío* o *Los fusilamientos del 3 de mayo*), 1813-1814, óleo sobre lienzo, 268 x 347 cm, Museo del Prado, Madrid



Imagen 5. Doménikos Theotokópoulos, *el Greco*, *Cristo abrazado a la cruz*, circa 1602, óleo sobre lienzo, 108 x 78 cm, Museo del Prado, Madrid

²⁵ Encontramos elementos relacionados con las ideas de sucesión y uniformidad en las dos obras analizadas. En la primera, el proceso es representado en cuatro movimientos de una misma secuencia que amenaza con repetirse, de la misma forma, sucesivamente. En la segunda, si atendemos a la disposición de los soldados, también observamos como la sucesión escalonada de sus figuras casi uniformes dibuja una diagonal en la tela hacia un final no divisible, lo que fomenta la sensación de infinito en esa hilera de fusilamientos.

Y en el mismo campo religioso podemos observar un ejemplo de otra de estas formas de acercar la imagen: el recurso a un realismo exacerbado. El Cristo yacente (imagen 6) forma parte obviamente de una narrativa bien conocida y previsible; en este caso, se trata de llevar la escultura a un efecto impactante tratando de convertir, podría decirse así, la pintura roja que señala las heridas del yacente en una falsa sangre real.



Imagen 6. Gregorio Fernández, *Cristo yacente*, 1627, madera policromada, Museo Nacional de Escultura, Valladolid

Hemos visto cómo los distintos métodos para acercar la distancia o generar empatía empleados en los ejemplos pictóricos tienen, por un lado, una estrecha relación con la narratividad, en tanto que pretenden bien incluir un relato en la obra, bien incluir la obra en un relato; por otro, el recurso al realismo (extremo en el último caso citado). Sin embargo, la genialidad del artista difícilmente podría llegar a los grados de realidad que puede ofrecer la fotografía, capaz de atrapar directamente fragmentos de realidad. Precisamente por esta cualidad, el acercamiento al receptor sucede en la fotografía de forma distinta. Si miramos la imagen 7, veremos cómo ahora es la propia semejanza contrastable con el sujeto en peligro lo que nos acerca esa distancia y hace el deleite casi imposible: se trata de una imagen cargada de violencia, en la que la previsibilidad se subraya (como en la obra de *el Greco*) al captar la antesala

del desenlace, fatal una vez más²⁶. Con todo, no es tanto el final de la secuencia interrumpida lo que más nos agrede, sino la constatación de que aquella persona (y ya no personaje) amenazado en la imagen es (o fue, si el desenlace prometido se ha cumplido) como nosotros.



Imagen 7. Eddie Adams, *Saigon execution. South Vietnamese Officer Executes a Viet Cong Prisoner*, 1968, Eddie Adams/Associated Press

Esta superioridad de la fotografía, con la que ningún arte excepto el cine podrá competir, era descrita así por André Bazin (*id.*: 16-17):

La fotografía y el cine son invenciones que satisfacen definitivamente y en su esencia misma la obsesión del realismo. Por muy hábil que fuera el pintor, su obra estaba siempre bajo la hipoteca de una subjetivización inevitable. Quedaba siempre la duda de lo que la imagen debía a la presencia del hombre. De ahí que el fenómeno esencial en el paso de la pintura barroca a la fotografía no reside en un simple perfeccionamiento material (la fotografía continuará siendo durante mucho tiempo inferior a la pintura en la imitación de los colores), sino en un hecho psicológico: la satisfacción completa de nuestro deseo de semejanza por una reproducción mecánica de la que el hombre queda excluido.

Y esta satisfacción psicológica de la semejanza es la que, a su vez, nos lleva a la identificación psicológica

²⁶ A no ser que se trate de una puesta en escena, sospecha de la que la fotografía nunca puede huir.

con el dolor de nuestro semejante, y hace que nuestra reacción no sea la misma ante, por ejemplo, estas dos imágenes:



Imagén 8. Pedro Berruguete, *Decapitación del Bautista*, 1483-1485, óleo sobre tabla, 135 x 75 cm, Iglesia de la Asunción de Santa María del Campo, Burgos.



Imagén 9

Y sin embargo se trata de dos imágenes similares en varios aspectos: previsible ambas, responden en cada caso a su propia iconografía²⁷. En el primer caso (imagen

²⁷ Iconografía subrayada, en un caso, por el título; en otro, por el titular que acompaña habitualmente a estas imágenes, tanto en la televisión como en la prensa. *Titular y título* actualizan el relato en el que lo representado se incluye.

8), es el relato en off que conocemos, los episodios de la Historia Sagrada, el que incluye al Bautista en una narrativa mayor; en el segundo, la *actualidad* cumple esa función. En ambas imágenes se opta por detener la *secuencia* en el instante anterior al desenlace fatal para reducir la distancia²⁸. Pero el pintor más hábil no podría acercarnos la infamia como lo hacen los noticieros al reproducir las imágenes macabras de decapitaciones de ciudadanos occidentales a manos de yihadistas radicales (imagen 9). Ambas imágenes inscritas en una historia, la pintura nos acerca modestamente al mártir mientras que la pantalla lo hace brutalmente. La semejanza fotográfica subraya el horror.

Si hasta este punto hemos tratado de las imágenes que se sitúan de distinta forma, con diversos métodos y en grado desigual, en la parte derecha de nuestro cuadro (+V), a continuación nos ocuparemos de aquellas que se ubican en el polo opuesto (-V); aquellas que tratan la violencia de una forma distante e imprevisible.

3.2....y de lejos

Si hasta ahora, pues, por decirlo de nuevo con Bazin, reflexionábamos sobre aquellas obras cuya aspiración «no es más que un deseo totalmente psicológico de reemplazar el mundo exterior por su doble» (Bazin, *id.*: 15), en adelante lo haremos en torno a aquellas otras cuya aspiración es «propriadamente estética —la expresión de realidades espirituales donde el modelo queda trascendido por el símbolo de las formas» (*ibid.*).

Tal como hacíamos *de cerca* con lo previsible, conviene también aquí precisar la manera en la que entendemos ese concepto de imprevisibilidad, y para ello debemos volver a esa distinción de Calabrese (*id.*: 89) entre «detalle» y «fragmento». Si asociábamos lo previsible con el detalle, asociamos lo imprevisible con el fragmento porque

²⁸ No debemos perder de vista que estas imágenes rara vez se muestran en televisión en toda su crudeza; por el contrario, la escena se detiene instantes antes del sacrificio y somos nosotros quienes completamos su desenlace, que sucede en off. Sin embargo, es cierto que, en el infinito espacio de la red, quien tenga interés podrá encontrar la secuencia completa.

A diferencia del detalle, el fragmento, aun perteneciendo a un entero precedente, no contempla su presencia para ser definido; más bien, el entero está *in absentia* (...). Otra diferencia respecto al detalle es la de que los confines del fragmento no son «de-finidos» sino más bien «interrumpidos». No posee una línea neta de confin, sino más bien lo accidentado de una costa. (...) El análisis de la línea irregular de frontera permitirá entonces no una obra de *re-constitución*, como se decía a propósito del detalle, sino de *reconstrucción*, por medio de hipótesis, del sistema de pertenencia.

Por imprevisibles entendemos por tanto esas imágenes que exigen del espectador no una reconstitución del contexto inmediato al que pertenecen, sino una reconstrucción de su sentido profundo. Y de la misma manera que el acercamiento, también el distanciamiento puede darse de distintas formas: alejar el sentido de la reacción inmediata, esquematizar, en última instancia, abstraer. Pero sin perder de vista la observación de uno de esos *autores de la distancia*, Harun Farocki:

Abstracción no significa siempre abstracción en sentido elevado, también puede ser una abstracción banal, como la de la representación cinética de un proceso técnico, o el plano de la planta baja de una prisión (...) Entonces, [se trata] especialmente [de] trabajar con diferentes modos y, en consecuencia, llamando la atención sobre su uso, evitando la «inmersión»²⁹.

Sin perder de vista estas precisiones previas, pasemos a analizar nuestro recorrido -V; para ello prestaremos atención a las imágenes que siguen.

La primera imagen, la obra de Manet (imagen 10), representa, como es sabido, el fusilamiento en tierras mexicanas del Archiduque Maximiliano I de Austria a manos de las tropas liberales del presidente Juárez, y tiene el referente inmediato y muy evidente de los fusilamientos de Goya, que situábamos en +V. De ahí que la confrontación resulte interesante para ver cómo el artista francés *aleja* esa pintura, la lleva hacia la distancia. Sin entrar en un análisis profundo de la obra, podemos ver varios elementos que distancian al espectador de

una identificación inmediata: en primer lugar, el soldado de la parte derecha, que carga su fusil, distraído, como si el fusilamiento no fuera un acontecimiento crucial; por otro lado, los espectadores al fondo de la tela, que miran el espectáculo desde el muro, situados en relación especular con nosotros, ambos testigos de la escena; asimismo, la cercanía del fusil y el fusilado, inverosímil, que resta realismo al acontecimiento y, por último, el hieratismo de todas las figuras, tanto de las víctimas como de los verdugos³⁰.



Imagen 10. Édouard Manet, *L'execution de Maximilien*, 1867, óleo sobre lienzo, 252 x 305 cm, Galería Nacional, Londres.

Con el referente superpuesto de las obras de Goya y Manet, Picasso realizó en 1951 su cuadro *Masacre en Corea* (imagen 11)³¹. En este caso, la distancia es mayor

²⁹ Hieratismo que para algunos tendría su origen en *El juramento de los Horacios* (J. L. David, *Le serment des Horaces*, 1784, óleo sobre lienzo, 330 x 425, Museo del Louvre, París), obra con la que, ciertamente, comparte rasgos en la disposición de la escena y en el estatismo de las figuras.

³¹ Debemos hacer notar que en este caso es el título la única referencia al contexto en el que la obra se incluye. Si en los casos anteriores el título apuntalaba el contexto que la iconografía presentaba (ver nota 27), la abstracción de la obra de Picasso hace que no podamos servirnos de otra referencia que su título para ubicar el relato: no hay vestimentas o paisajes que nos den a conocer el marco donde lo que vemos sucede. Y precisamente esta desubicación es la que lleva la obra hacia un sentido más amplio, alejado del episodio concreto, tal como ocurre también en el *Guernica* (Pablo Picasso, *Guernica*, 1937, óleo sobre lienzo, 349 x 776,6 cm, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid).

²⁹ Harun Farocki, en la entrevista realizada por Rodrigo Alonso y Marcelo Panozzo, en Buenos Aires, a 16 de marzo de 2013. Puede consultarse en [https://www.youtube.com/watch?v=6_HPoLh161A] (dividida en dos partes, el fragmento citado corresponde a la primera).

(y la previsibilidad, menor) que en el cuadro de Manet, por varias cuestiones: por un lado, lo irrealista de las formas, divididas a su vez entre las líneas curvas de las víctimas frente a la rígida geometría de los verdugos; por otro, el tratamiento del personaje de la derecha, heredero del soldado despistado de Manet, pero operando aquí como jefe del pelotón de fusilamiento que, al mismo tiempo, ordena el asesinato (mirando y señalando con su espada en dirección a las víctimas) y se desentiende de su materialización (la posición de sus pies, en dirección contraria al crimen), proponiendo así una reflexión sobre las relaciones de poder dentro del grupo agresor. Como puede verse, Picasso introduce una serie de elementos formales que nos llevan a pensar; que enfrían, intelectualizan, esquematizan; en definitiva, distancian.

Una última cuestión presente en ambas obras y que colabora al distanciamiento es la referencia a obras previas; es decir, la propia metatextualidad, que podría considerarse una herramienta de distanciamiento en tanto que permite dibujar una escena a partir de un referente artístico, con lo que evidencia la (re) construcción de un hecho, restándole así realismo³².

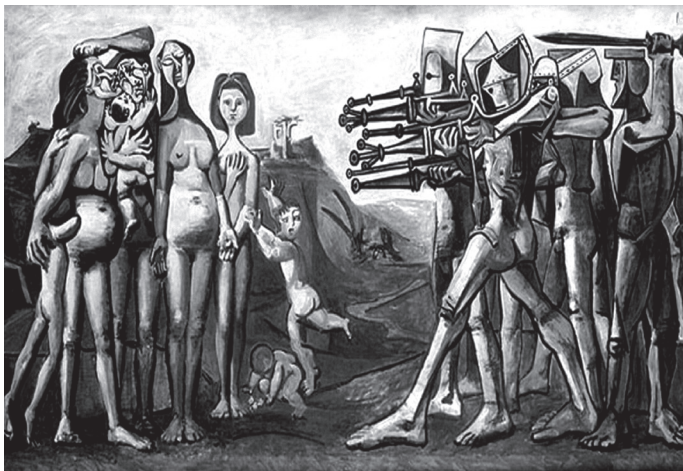


Imagen 11. Pablo Picasso, *Masacre en Corea*, 1951, óleo sobre tabla, 110 x 210 cm, Museo Nacional Picasso, París.

³²También comparten las dos telas la ausencia de un personaje ya fusilado y yacente, como sucedía en la obra de Goya, adelantando el final del resto de las víctimas.

Si en el alejamiento propuesto en la obra de Picasso los elementos de reflexión incluidos en la tela tienen una importancia central, en nuestro siguiente ejemplo sucede justamente lo contrario. Andy Warhol ha sido calificado no pocas veces como una artista superficial; sin embargo, quizás sería interesante dejarnos caer en la paradoja y señalar que lo era en un sentido profundo. En el ejemplo que traemos a colación, *Four Electric Chairs* (imagen 12), se da una interesante tarea de aplanamiento de un objeto siniestro. Tratándolo como a un icono pop, de la misma manera que a Marilyn o Elvis, produciéndolo en masa, coloreándolo, Warhol lleva ese objeto, la silla, a su aspecto más superficial, desnudo, desactivando las connotaciones fatales que le son propias; el objeto queda así vaciado de su función: la previsibilidad es anulada en tanto que la silla se convierte en una simple *imagen de la silla*. La opción de Warhol parece ajustarse en este punto a esa «abstracción banal» a la que se refería Farocki; incluso podría decirse que se trata de una abstracción no carente de malicia si reparamos en la elección del objeto, tan maliciosa al menos como la elección del retrato de Mao para otra de sus célebres serigrafías³³.

Nuestro último ejemplo lo ocupa una de las obras más conocidas del gran escultor vasco Jorge Oteiza: la Piedad que preside la fachada principal de la Basílica de Nuestra Señora de Aranzazu. Resultará clarificador confrontar la obra con otra escultura de otro artista español, alejado de Oteiza en el tiempo y también en su concepción del arte: Gregorio Fernández. Este último plantea su Piedad (imagen 14) subrayando el realismo de la escena, facilitando así una identificación inmediata con una escena previsible (*reconstituible* tanto hacia atrás como hacia delante: Pasión y Resurrección). Oteiza, por el contrario, dueño de una espiritualidad muy especial, propone en su Piedad una religiosidad que va más allá de

³³Sobre la fecha de producción de las *sillas eléctricas* de Warhol, conviene precisar que la primera serie fue realizada por el artista en 1963, el mismo año en que se realizaron las dos últimas ejecuciones en la silla eléctrica en la penitenciaría estatal de Sing Sing, N. Y. (la misma de la ejecución de la foto de Vander Weide, imagen 13). Posteriormente realizaría, con ligeras variaciones sobre la imagen (coloreados diversos, principalmente), otras series de la misma obra, como la que aquí citamos o la realizada en 1968 con motivo de la retrospectiva que le dedicó el Moderna Museet de Estocolmo.

la traducción realista del mito. En su escultura (imagen 15), se trata de construir en el vacío una suerte de sacra comunión de espacio y tiempo (muy acorde con el resto de su obra) sirviéndose de una imagen, la Piedad, que es utilizada como disparadero para una *reconstrucción* intelectual de la propia escena. La distancia es absoluta y la previsibilidad nula en tanto que, más allá del marco religioso del que la iconografía utilizada proviene, su interpretación requiere de una lectura profunda, difícilmente aprehensible de inmediato. Lo que aquí está en juego es la conversión de una imagen en un símbolo.



Imagen 14. Gregorio Fernández, *La Quinta Angustia*, 1625, madera policromada, Iglesia de S. Martín y S. Benito el Viejo, Valladolid

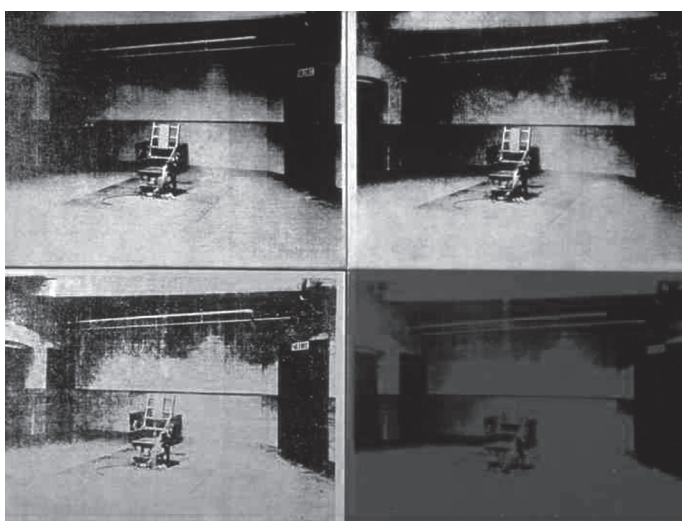


Imagen 12. Andy Warhol, *Four Electric Chairs*, 1964, tintas de serigrafía y polímero sintético sobre lienzo, 111.7 x 142.3 cm (56 x 71 cm cada imagen), comprado por un anónimo en Sotheby's, Londres, el 8 de noviembre de 1989 (lote 49A)



Imagen 13. W. M. Vander Weyde, *Man in Electric Chair at Sing Sing Prison*, ca. 1900



Imagen 15. Jorge Oteiza, *Piedad*, 1969, piedra, parte alta del conjunto escultórico que conforma la fachada principal de la Basílica de Nuestra Señora de Aranzazu, Oñate

4. Volapié: coda taurina

«...y los toros de Guisando,
Casi muerte y casi piedra,
mugieron como dos siglos
hartos de pisar la tierra»

Federico García Lorca («La sangre derramada»)

En los estertores de la Guerra de los Balcanes, cuando todavía los casquillos no habían sido barridos de la antigua Yugoslavia, el escritor austriaco Peter Handke se personó en el lugar de los hechos para tratar de ver *qué pasaba en realidad*. En realidad, el motivo de su viaje estaba en su sospecha ante la cobertura de aquella masacre en los medios occidentales, pues observaba en las imágenes del conflicto que llegaban a Europa cierto interés en subrayar el dolor de las víctimas del lado croata: «siendo como eran gente que sufría de verdad, se les mostraba en una “pose” de la gente que sufre». Ante esa desigualdad que detectaba en el tratamiento informativo de la guerra, Handke (1996: 43) se preguntaba: «¿Dónde estaba el parásito que desplazaba las realidades, o que, como si fueran meros decorados de teatro, las movía: en las noticias mismas o en la consciencia de aquellos a quienes iban dirigidas?».

Esta pregunta pone sobre la mesa una cuestión que nos atañe: la consciencia del receptor, es decir, la posibilidad de recepción de los mismos hechos de distintas maneras. Y uno de esos hechos percibidos de forma contrapuesta nos parece que es la fiesta taurina; un espectáculo a estas alturas en vías de extinción, probablemente por ser uno de los últimos provenientes de un tiempo anterior, en el que lo apolíneo en su forma extrema (léase lo políticamente correcto) no había devorado aún cualquier atisbo de hecho dionisiaco.

A día de hoy son mayoría aquellos que rechazan absolutamente este espectáculo y que trabajan para su definitiva clausura; pero todavía existen *aficionados*³⁴ a

³⁴Y nos preguntamos si no es significativo a este respecto la connotación que en el ámbito taurino tiene la palabra *aficionado*, equivalente a la de *entendido* en otros deportes o espectáculos. Una connotación similar, por otra parte, a la de *cátedra* para referirse a los aficionados que apuestan dinero habitualmente en las distintas modalidades de pelota (mano, cesta-punta, remonte) que se juegan en el frontón.

la fiesta que se *deleitan* cada vez que suenan los clarines. Su percepción de los mismos hechos es contrapuesta, antagónica a la de los antitaurinos, pero ¿qué la diferencia? Creemos que los dos elementos que se encuentran en la base de estas páginas, *distancia* y *previsibilidad*, pueden sugerirnos una respuesta.

Porque para el antitaurino lo que sucede todas las tardes no es sino la muerte, gratuita, de un animal a manos de un pintoresco asesino de otro tiempo. Para el aficionado, sin embargo, no es un asesino sino un matador (o *maestro*) el que se enfrenta al animal, armado con su arte. Para unos, espectáculo siempre previsible: víctima, verdugo, sangre y muerte; para otros, en cambio, ni hay dos *verónicas* iguales, ni dos *naturales* detienen el tiempo de forma idéntica; para el aficionado, nunca dan las cinco de la tarde a la misma hora. ¿Qué sucede, pues, entre estos dos sujetos, o mejor, entre estas dos percepciones? Podríamos, para concluir, proponer una respuesta ateniéndonos a lo dicho hasta el momento: allí donde unos no ven más allá de lo inmediato del acontecimiento, de la evidencia en primer grado (el intolerable goce ante la muerte del toro) otros ven el espectáculo con *distancia*, son capaces de abstraer el símbolo de la ceremonia, la fiesta, que sucede en la plaza. Para unos, por tanto, *muerte*; para otros, *piedra*. Unos miran *de cerca*; otros, *de lejos*.

Bibliografía

- ADDISON, Joseph (1991), *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator* [ed. Tonia Raquejo], Madrid: Antonio Machado.
- BAZIN, André (1966), *¿Qué es el cine?*, Madrid: Rialp.
- BOLTANSKI, Luc (1993), *La souffrance à distance*, Paris: Editions Métailié.
- BURKE, Edmund (2014) [1757], *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Madrid: Alianza.
- BARTHES, Roland (2005), *El grano de la voz. Entrevistas 1962 – 1980*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- CALABRESE, Omar (1989), *La era neobarroca*, Madrid: Cátedra.

- EISENSTEIN, S. M. (2014), *El Greco, cineasta*, Barcelona: Intermedio.
- DEMETRIO, *Sobre el estilo* / LONGINO, *Sobre lo sublime* (1979), [ed. José García López], Madrid: Gredos.
- HANDKE, Peter (1996), *Un viaje de invierno a los ríos Danubio, Save, Morava y Drina o Justicia para Serbia*, Madrid: Alianza.
- JUARISTI, Jon (2000), *Sacra némesis. Nuevas historias de nacionalistas vascos*, Barcelona: Debolsillo.
- KANT, Immanuel (2012) [1764], *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*, Madrid: Alianza.
- LONGINO (2014) [s. I d. C.], *De lo sublime* [trad. Eduardo Gil Bera], Barcelona: Acantilado.
- RAQUEJO, Tonia (1991), «Introducción», Joseph Addison, *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*, Madrid: Antonio Machado, pp. 15-122.
- WÖLFFLIN, Heinrich (2009) [1915], *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, Madrid: Espasa-Calpe.

Vintage Violence

La strana violenza del cinema di Losey

Tarcisio Lancioni

Ricevuto: 15.09.2014 – Accettato: 16.01.2015

Sommario / Resumen / Résumé / Abstract

Poiché i testi sulla violenza tendono a non interrogarsi sul senso di questo concetto, l'articolo prova a delinearne una definizione attraverso la lettura di qualche classico e di voci dizionariali, per proporre una caratterizzazione della violenza come dispositivo semiotico, di ordine figurale, che articola due diverse figure di aggressione («lacerazione»/«costrizione») contro una soglia «convenzionale». Questa ipotesi viene sviluppata analizzando i film di Losey, in cui la violenza appare sotto molteplici forme, pur senza mostrarsi come totalmente esplicita o spettacolare. L'articolo riprende l'analisi di Gilles Deleuze in *L'Image-Mouvement*, in cui la violenza viene essenzialmente ricondotta al corpo dell'attore e alla sua capacità di vibrare sotto la forza delle pulsioni. Nel cinema di Losey ci sono però anche altre espressioni di violenza, che l'articolo cerca di descrivere con l'ausilio del dispositivo proposto. Infine, l'articolo si sofferma su *The Lawless*, film che viene assunto come riflessione meta-teorica sulla costituzione della violenza, attraverso un gioco di intrecci tra la dimensione enunciativa e quella enunciazionale.

Los textos sobre la violencia tienden a dar por sentado este concepto. En este artículo se intentará esbozar una definición semiótica a través de una breve relectura de algunos clásicos y de algunas entradas de vocabulario, para sugerir una caracterización de la violencia como dispositivo semiótico: una articulación de dos figuras diferentes de agresión («laceración»/«constricción») contra un umbral convencional. Esta hipótesis se desarrolla en el análisis de las películas de Joseph Losey, donde la violencia aparece de muchas formas, pero nunca llega a ser (con raras excepciones) totalmente explícita o espectacular. El artículo reconsidera el análisis de Gilles Deleuze en *L'Image-Mouvement*, donde la violencia de Losey está esencialmente relacionada con el cuerpo del actor y su poder para vibrar bajo la influencia de sus «pulsiones» naturales. Pero en el cine de Losey también hay otras expresiones de violencia, que el artículo trata de comprender siguiendo el dispositivo sugerido. Por último, se centra en *The Lawless*, considerada aquí como una reflexión sobre la dinámica de la construcción de la violencia, a través de un juego complejo entre el desarrollo diegético de la película y las estrategias para involucrar al espectador.

Les textes sur la violence ne s'interrogeant pas sur le concept même de violence, l'article essaye de tracer une définition de violence à travers une rapide relecture de certains classiques et des entrées du dictionnaire à fin de suggérer une caractérisation de la violence comme dispositif sémiotique d'ordre figurale, en tant qu'articulation de deux figures différentes de l'agres-

sion («laccération» / «contrainte») face un seuil «conventionnel». Cette hypothèse est développée dans l'analyse des films de Joseph Losey dans lesquels la violence apparaît sous différentes formes sans pourtant jamais devenir totalement explicite ou spectaculaire. L'article reprend l'analyse de Gilles Deleuze dans *L'Image-Mouvement*, où il montre comment la violence de Losey est principalement inscrite au corps de l'acteur et au pouvoir de ce dernier de vibrer sous l'influence des pulsions. Mais dans le cinéma de Losey nous pouvons aussi y retrouver d'autres expressions de violence et cet article cherche justement à les comprendre selon le dispositif proposé. Dans sa conclusion, l'article se concentre sur le film *The Lawless* que l'on considère comme une réflexion sur les dynamiques de construction de la violence, à travers un jeu complexe d'entrelacement de l'énonciatif et l'énonciatif.

Texts about violence tend to take this concept for granted. This article tries to sketch a semiotic definition through a brief re-reading of some classics and of some vocabulary entries, to suggest a characterisation of violence as a semiotic device: an articulation of two different figures of aggression («laceration»/«constraint») against a conventional threshold. This hypothesis is developed in the analysis of Joseph Losey's films, where violence appears in many forms, but never becomes (with rare exceptions) totally explicit or spectacular. The article reconsiders the analysis by Gilles Deleuze in his *L'Image-Mouvement*, where Losey's violence is essentially related to the actor's body and its power to vibrate under the influence of original «drives». But in Losey's cinema there are also others expressions of violence, that the article tries to understand following the suggested device. It finally focuses on *The Lawless*, considered here as a reflection on the dynamics of violence building, through a complex play between the film's diegetic development and the strategies to involve the viewer.

Parole chiave / Palabras clave / Mots-clé / Keywords

Violenza, Semiotica, Teoria dell'enunciazione, Dispositivo figurale, Gilles Deleuze, Louis Marin, Joseph Losey

Violence, Semiotics, Enunciational theory, Figural Device, Gilles Deleuze, Louis Marin, Joseph Losey

Violencia, Semiótica, Teoría de la enunciaci3n, Dispositivo figural, Gilles Deleuze, Louis Marin, Joseph Losey

Violence, Sémiotique, Théorie de l'énonciation; Dispositif figurale, Gilles Deleuze, Louis Marin, Joseph Losey

«nulla di decisivo può essere pensato
al di fuori della violenza»
É. Balibar

1. Della violenza

«Cos'è la violenza»? da che cosa la riconosciamo?
quand'è che qualcosa ci appare violento? o meglio,
quand'è che qualcosa ci significa «violenza»?

La letteratura semiotica non ci offre grande aiuto,
e benché non manchino studi e lavori su «cose» che
classificherebbero senza esitazione «violente», come
guerre, delitti o torture, non sono riuscito a trovare
qualche testo che cerchi specificamente di definire «la
violenza».

D'altra parte anche la letteratura «classica» sul tema,
dal Walter Benjamin critico di Sorel ad Hannah Arendt,
o da Pierre Clastres a René Girard, sembra assumere
la violenza come qualcosa di scontato: vi si discute
della legittimità del suo uso, del ruolo della violenza
nel formarsi delle società primitive e del suo valore
fondativo, ma non si tenta di dire in cosa essa consista
né da cosa effettivamente riconosciamo «la violenza».
Per trovare una via di accesso al problema proviamo
perciò a rivolgerci al dizionario, luogo istituzionale della
memoria semantica della lingua:

violenza. s.f.

1 Forza impetuosa e incontrollata; estens.: la v. del temporale.
2 Azione volontaria, esercitata da un soggetto su un altro, in
modo da determinarlo ad agire contro la sua volontà. Violenza
assoluta (o violenza materiale), se la resistenza del soggetto è
totale. Violenza morale, se è relativa e basata sul timore di chi la
subisce. Violenza fisica, se attuata come costrizione materiale.
Violenza carnale, il reato di chi impone ad altri con la forza
un rapporto sessuale. Violenza privata, il reato che consiste
nel costringere altri a fare, tollerare o omettere qualcosa.
Accentuata aggressività: la v. dei suoi modi, delle sue parole;
una polemica giornalistica di una v. inaudita. Tendenza sorda e
animalesca all'oppressione e alla sopraffazione: la v. del tiranno
aveva esasperato gli animi. Ricorso all'uso della forza fisica e
delle armi¹.

violence

1 a: exertion of physical force so as to injure or abuse (as in
warfare effecting illegal entry into a house) b: an instance of
violent treatment or procedure
2: injury by or as if by distortion, infringement, or profanation:
outrage
3 a: intense, turbulent, or furious and often destructive action
or force (the ~ of the storm) b: vehement feeling or expression:
fervor ; also: an instance of such action or feeling c: a clashing
or jarring quality: discordance
4: undue alteration (as of wording or sense in editing a text)².

L'esercizio di una forza, al limite metaforica, sembra
costituire il nucleo di queste definizioni. Forza che
può essere fuori controllo come quella della natura
o di un individuo in preda alla passione, oppure,
alternativamente, una forza esercitata coscientemente,
per superare una resistenza, contro un ostacolo, contro
una volontà opposta, o addirittura contro il senso di
un'espressione.

Forza esercitata che è innanzitutto fisica ma che
può anche essere di ordine «simbolico», caso in cui
potremmo definirla come «minaccia dell'uso della forza
fisica». Dunque forza agita o forza semplicemente
attualizzata e «fatta intendere». Ma, come sappiamo,
anche l'esercizio della forza fisica può avere una
funzione simbolica, ad esempio nelle cosiddette azioni
dimostrative, che tendono ad offrire solo un esempio, o
un annuncio, di quale potrebbe essere l'effettiva portata
della forza che potrebbe essere usata: si tratta sì di forza
esercitata, ma di una forza che non sta solo per se stessa,
bensì per una forza «altra», di altro ordine e intensità,
che si vuole far credere sussistente.

Questo inquadramento della violenza non può non
richiamare, in un contesto semiotico, quanto scritto da
Louis Marin sul «potere» (Marin, 1981, 1993 e 2005),
che egli definisce esattamente come «forza messa in
riserva». O meglio come rappresentazione di una forza
in riserva. Il Potere, in Marin, è in ogni senso una
forma persuasiva, non è forza esercitata, agita, poiché
l'esercizio continuo della forza non porta al dominio
ma alla distruzione, mentre la logica del potere è quella

¹ Il *Devoto-Oli. Dizionario della lingua italiana*.

² *Encyclopaedia Britannica. Merriam-Webster's Dictionary*.

del dominio, ovvero di un disequilibrio fra un polo «forte» e un polo «debole», che il polo «forte» cerca di mantenere, e che il polo «debole» può solo cercare di rovesciare, determinando con la sua «resistenza», con la sua «contro-forza», il rivelarsi della forza insita nel potere, che altrimenti resterebbe invisibile, come accade, dice Marin, nei regimi assolutistici, dove non ci sono resistenze o contro-forze da piegare.

In entrambi i casi, con i dizionari che definiscono la violenza e con Marin che definisce il potere, possiamo dire che ci troviamo all'interno di un quadro di relazioni polemiche in cui uno dei poli è dotato di una forza in grado di sopraffare la resistenza dell'altro. Nel caso del «potere» (per Marin) si tratterebbe sempre di una forza «rappresentata», al limite rappresentata attraverso esercizi esemplificativi della forza stessa, dunque di una forza che ha essenzialmente una dimensione semiotica (potenza dei ritratti e delle narrazioni), mentre nel caso della «violenza» (i dizionari) potremmo avere sia una forza «rappresentata», come quella di Marin, dunque messa in riserva e minacciata, sia una forza pienamente agita. Se in Marin possiamo disimplicare un'idea di violenza, questa non può che essere nel carattere della rappresentazione della forza stessa, funzionale a renderla più credibile, più potente e più minacciosa. Una violenza «da parata», potremmo dire.

I dizionari, ci suggeriscono poi altre tracce interessanti, a partire da una marcata focalizzazione sul «danneggiato». All'indifferenza sul carattere più o meno «motivato» della forza agente (la presenza eventuale di un Programma Narrativo) risponde una duplice accentuazione dal lato della forza subita: quella della «resistenza» (determinante nella definizione di forza assoluta), e quella relativa al danno subito. Come se la violenza fosse più propriamente qualcosa che si subisce, anziché qualcosa che si esercita.

In una prospettiva esattamente opposta, però, in cui si torna a focalizzare l'attenzione su chi esercita la forza, la definizione italiana ci dice anche che ad essere violento può essere non solo uno specifico atto mirante a uno scopo, uno specifico uso della forza, ma anche un certo «carattere», una tendenza ad agire in modo aggressivo,

che riavvicinerebbe l'uomo all'animale, implicando una sua uscita dal «culturale», come se la violenza non fosse propria dell'uomo «civile» ma rinviata ad un universo «pre-umano» o «non-umano»: quello delle «bestie», appunto, o delle «forze della natura».

In ogni caso, le definizioni ruotano intorno all'idea di un carattere sopraffattivo della forza, volontario o meno, al limite oltraggioso e ingiurioso (specie in inglese, dove le prime accezioni coprono l'area semantica del termine italiano «violare», a sua volta imparentato etimologicamente con *vis*, forza), che ha come esito un «danno» del «violentato».

E in ogni caso, l'idea di violenza sembra costruirsi a partire da quella della forza e del suo esercizio, praticato o subito, inestricabile da una logica del potere, del dominio. Questa prossimità della violenza alla forza, esercitata o minacciata, se da un lato offre una guida per comprendere il fenomeno della violenza, dall'altro può però rischiare di renderlo ancora più ambiguo (che non escludiamo possa essere proprietà del nostro oggetto): si ha violenza ogniqualvolta si ha un esercizio di forza? ogniqualvolta qualcuno cerca di aver ragione di un altro contro la sua volontà? in qualsiasi circostanza? contro uomini, animali, cose o ambienti e indipendentemente da chi la esercita?

Ne deriverebbe una generalizzazione della violenza che giuristi e politologi mettono però subito in discussione, spiegandoci che l'uso della violenza è consentito solo ad alcune Istituzioni, in un quadro legislativo determinato. Un diverso ricorso alla violenza si pone al di fuori dell'ordine legale, e diviene perseguibile, o lo sospende, come nel caso della guerra. Dunque la violenza dovrebbe configurarsi come qualcosa di «eccezionale» e raro. D'altra parte, però, altre voci ci avvertono che è proprio questa legittimazione istituzionale della violenza a costituire una macchina generatrice della violenza stessa, in quanto produce necessariamente una violenza contraria di liberazione, senza la quale non sarebbe possibile realizzare nessun ideale di giustizia.

Forza, Violenza e Potere sembrano così configurarsi come strettamente imbricate, difficili da separare, tanto

che una lingua come il tedesco può permettersi di fonderle in una medesima espressione: *Gewalt*.

Ma se ogni forma di sopraffazione è violenta, e se il potere in quanto tale, in quanto costruito sulla rappresentazione e sulla minaccia di una forza, appare strettamente legato alla violenza, non è altrettanto ovvio che ogni esercizio della forza sia riconducibile alla violenza, come ad esempio identificando la forza lavoro con la violenza (anche se si tratta di agire contro un ambiente che oppone resistenza), né mi pare sufficiente una eventuale specificazione quantitativa della forza, come pure suggeriscono i dizionari: intensa, turbolenta, veemente, impetuosa, incontrollata. Saremmo cioè di fronte ad un atto violento quando c'è una grande quantità di forza impiegata. Anche in questo caso infatti è facile immaginare casi che richiedono l'impiego di una grande forza senza che siamo portati a riconoscerli come «violenti». Forse più che di semplice quantità si tratta allora di «eccesso», sorta di «lusso» della forza che viene applicata in misura superiore al necessario per conseguire un determinato scopo. Ma neanche questa specificazione sembra del tutto soddisfacente, benché più prossima a ciò che consideriamo «violento», perché chi agisce con forza per piegare la volontà di un altro, costringendolo contro la sua volontà, non usa necessariamente «più forza» di quella che sia necessaria, anche se possiamo comunque riconoscere l'esercizio di una violenza.

E con ciò siamo ritornati al punto di partenza, e forse possiamo chiederci se la «violenza» non sia altro rispetto alla semplice forza utilizzata, magari legato ad una implicita valutazione «morale» o di «opportunità» dell'esercizio della forza stessa, ma noi, e i nostri dizionari, parliamo di violenza anche a proposito di eventi naturali, o dell'agire animale, e al di fuori della sfera umana le idee «moralì» relative al carattere ingiurioso e oltraggioso appaiono difficilmente applicabili.

Una ulteriore definizione, che modula in forma un po' diversa le accezioni già incontrate, ci viene proposta da Françoise Héritier nella sua introduzione a un lavoro collettivo dedicato alla violenza:

Chiameremo dunque violenza ogni costrizione di natura fisica o psichica che porti con sé il terrore, la fuga, la disgrazia, la sofferenza o la morte di un essere animato; o ancora qualunque atto intrusivo che ha come effetto volontario o involontario l'espropriazione dell'altro, il danno o la distruzione di oggetti inanimati (Héritier, 2005: 15).

La violenza vi ricopre due forme di azione, più specifiche, la costrizione e l'intrusione, e in ognuno dei due casi ad assumere rilevanza per la definizione è l'«esito», comunque dannoso, dall'azione stessa, sia esso di carattere patemico o materiale.

Sulla qualità dell'esito, viene rimodulata anche l'idea di «volontarietà» della violenza: a poter essere indifferentemente volontario o involontario non è l'atto stesso, quanto il danno arrecato. Ne verrebbe da desumere che la violenza «letterale» è quella degli atti volontari che arrecano un danno, magari involontario, mentre gli atti involontari possono forse essere «violenti» solo metaforicamente, impropriamente.

I due tipi di azione che per la Héritier compongono il campo della violenza mi sembrano interessanti anche perché implicano una dimensione diagrammatica³ o «figurale», che possiamo provare a esplicitare per evidenziarne le proprietà.

La «costrizione», che in termini semiotici può essere tradotta modalmente come la riduzione ad una condizione non-poter-non-fare, cioè come delimitazione esclusiva delle possibilità, potrebbe essere rappresentata diagrammaticamente come una forma di «chiusura», o con un movimento di condensazione, che, anticipiamo, nei film di Losey si figurativizza ulteriormente come un «rattrappimento» del violato: è il Pablo di *The Lawless* al momento della cattura, ma è anche Tony, in *The Servant*, al termine del processo «invasivo» del servitore.

L'«intrusione» può essere schematizzata come una sorta di attraversamento, illegittimo, di una soglia, o di uno «schermo» protettivo che viene così «infranto». La sua figura diagrammatica è dunque quella di un vettore che attraversa una soglia e che indica, in opposizione alla prima, un movimento di «espansione» e di apertura.

³ Sul concetto di «figurale» si veda Calabrese, 2006, per l'importanza semiotica delle forme diagrammatiche si veda Manchia (a cura di), 2014.

Ne deriva una sorta di pulsazione, tra il movimento di espansione di una violenza che rompe soglie e si appropria di «mondi», e il movimento di costrizione di una violenza che rattrappisce e immobilizza. Dunque una dinamica «figurale» che rende conto di una violenza soffocante, asfissiante, alternata a una violenza lacerante. Costrizione/Intrusione. Non necessariamente due forme disgiunte ma due dispositivi di violenza che possono benissimo combinarsi.

Due immagini che, mi sembra, possono aiutarci a chiarire la dimensione «topologica» della violenza che emerge dalla definizione della Héritier, opposta all'immagine che possiamo desumere dalle definizioni precedenti, e che, per contrasto, potremmo definire «fisica» in quanto riconducibile ad un differenziale «energetico», che si «scarica» da un polo ad un altro.

Ma di che natura è questa «soglia» che la violenza infrange? può trattarsi certo di una soglia materiale, come nel caso delle effrazioni citate dalla definizione inglese, ma, più in generale, possiamo forse dire che si tratta di una soglia «legale», nel senso ampio del termine, ovvero di una soglia convenzionalmente riconosciuta e che viene normalmente rispettata nelle forme non violente di interazione. In questo senso, la soglia materiale, rappresentata ad esempio dalle mura domestiche, non è che la manifestazione di una soglia «immateriali» riconosciuta dalla comunità come non attraversabile se non con il consenso del suo «proprietario», come lo è la soglia della propria intimità, quella del proprio corpo fisico o quella dei sentimenti privati, ma anche quella che manifesta socialmente l'identità di un individuo o di una collettività.

La «violenza», in quanto attraversamento di questa soglia, si traduce in una sorta di «vettore» che passa da un campo all'altro, indipendentemente dalla forza esercitata.

A questo proposito, possiamo notare, limitandoci alla sola dimensione «corporale», che un colpo inferto con forza può essere considerato violento al pari di una carezza «impropria».

D'altra parte, colpire un uomo, anche con forza, non è necessariamente un atto di violenza, come ci mostra ad

esempio il racconto di Darwin sul suo primo incontro con i fuegini, quando viene amichevolmente accolto con colpi sul petto che gli tolgono il fiato (Lancioni, 2009), o basta ancora osservare come i colpi inferti ad animali sono percepiti come atti di violenza solo in determinate culture.

Se così è, contrariamente a quanto prima ci sembrava di poter dedurre dalle voci dizionariali, la violenza, almeno in questa accezione, non può essere che affare strettamente umano, non può sussistere che là dove ci sia il riconoscimento «legale» di spazi differenzianti che non possono essere oltrepassati se non in condizioni determinate. In assenza di tali soglie, fra le «bestie» o tra i fenomeni naturali, la violenza non potrebbe esistere, se non come estensione metaforica. Il tratto di «bestialità» che sembra caratterizzare la violenza potrebbe allora consistere proprio nel disconoscimento di queste soglie legali, di questi spazi di privatizzazione, culturalmente variabili, costitutivi di ciò che è «umano». Non sono le bestie ad essere violente, in quanto non hanno schermi o norme da infrangere, ma sono bestiali gli uomini violenti che disconoscendo o infrangendo tali soglie ritornano a uno «stato di natura».

Un ulteriore approfondimento semiotico della questione, dovrebbe opportunamente sviluppare anche il problema, occasionalmente emerso durante le considerazioni precedenti, della specificazione della violenza rispetto all'ordine narrativo e modale⁴. Questione che mi limito qui ad accennare, in quanto marginale rispetto al piano di analisi che intendo sviluppare. Innanzitutto, possiamo osservare che la violenza assume aspetti diversi in relazione al momento narrativo in cui si situa: possiamo infatti prevedere una «violenza coercitiva» che si esercita nella fase di Persuasione, o motivazione, e che avrebbe come obiettivo la trasformazione della volontà del Destinatario della manipolazione qualora questi opponga resistenza; una violenza «educativa», relativa all'acquisizione della

⁴ Il riferimento è al cosiddetto Schema Narrativo Canonico, che serve a descrivere le relazioni interattanziali nelle diverse fasi del Processo Narrativo, che viene articolato in quattro fasi: *Persuasione* (Manipolazione) - *Competenza* - *Esecuzione* (Performance) - *Sanzione*. Cfr. Greimas e Courtés, 1979.

Competenza, insita nei modi in cui un determinato saper-fare può essere imposto a un Soggetto. Vi rientrerebbero ad esempio le violenze dei rituali di iniziazione, che la Héritier definisce «costruttive» e «integrative». Ambito in cui potrebbero rientrare anche le tante riflessioni di Foucault sulle forme coercitive legittimate dalla società per la costituzione dei «ruoli» sociali, o ancora, per iniziare a scivolare in ambito cinematografico, le forme di violenza «formativa» su cui indugia ripetutamente Stanley Kubrick in *A Clockwork Orange* (Cfr. anche Marrone, 2005), o in *Full Metal Jacket*. Avremmo poi una violenza puramente pragmatica, determinata dai modi di esecuzione e sviluppo del confronto polemico fra Soggetto e Antisoggetto; e infine una «violenza sanzionatoria», che può esprimersi come punizione o spossessamento.

Per quanto concerne la fase di Persuasione, potrebbe essere utile anche articolare ulteriormente le differenze integrando le riflessioni di Eric Landowski (2005) sui diversi possibili regimi di interazione, la violenza potrebbe avere il suo territorio di esercizio sia nell'ambito della Manipolazione propriamente detta, sotto forma di intimidazione (minaccia dell'uso della violenza), sia in quello della Programmazione.

Ma, dopo questa lunga premessa è sicuramente giunto il momento di passare all'oggetto specifico di questa ricerca, la cui scelta forse merita a sua volta una breve motivazione.

2. Violenze d'altri tempi

Di fronte alle efferatezze accuratamente dettagliate che costellano il panorama mediatico odierno, documentale e finzionale, la scelta di studiare la messa in scena della violenza in «vecchi» film, come quelli di Joseph Losey, può sembrare una scelta strana, poiché quella che vi troviamo è una violenza pudica, una violenza d'altri tempi, oseremmo dire, lontana da quello che Foucault ha chiamato «lo splendore dei supplizi», con il quale ci si presentano oggi sia la «spettacolarità» oscena della violenza terroristica sia il pornografico indugiare in dettagli cruenti della fiction di massa.

E in parte è proprio questo «pudore» a motivare la scelta, che non ci interessa quanto fatto moralistico, come insinua Serge Daney (1984), ma proprio perché la violenza, pur senza spettacolo, quasi muta, è presente nei film di Losey in modo diffuso, come un basso continuo, e in innumerevoli forme. Una presenza che potremmo dire «adombrata», salvo rari casi, o salvo che non vi sia presente in forma iperbolica e parodistica, come accade ad esempio in *Modesty Blaise* con la risibile crudeltà di Mrs. Fothergill, nel qual caso abbiamo sì una «violenza rappresentata» ma finiamo con il perdere l'«effetto violenza».

Nella sua intervista/libro con Michel Ciment (1979), Joseph Losey sostiene anzi di esser contrario alla violenza e alle sue rappresentazioni, e come esempio di questa avversione cita le differenze che corrono fra *A Clockwork Orange* di Stanley Kubrick e il suo *The Damned*. Film che, come il capolavoro di Kubrick, mette in scena una banda giovanile dedita ad aggressioni contro malcapitati, per denaro, per antipatia, o solo per noia, sulle note di un riff rock che incita «smash, smash ... kill, kill, kill».

Aggressioni che vengono presentate, o «spiegate» dalle autorità del film come «violenza gratuita», conseguenza della colonizzazione americana dei costumi.

La violenza vi è dunque espressamente tematizzata, ma certo sia il grado di violenza praticato dai teddy boys di Losey, sia le modalità della sua rappresentazione, appaiono molto attenuati rispetto all'opera di Kubrick: l'occhio di Losey non si sofferma mai a lungo sull'aggressione stessa, non ne mostra i dettagli e anzi tende a coglierla di riflesso, nelle ombre proiettate, come accade anche nel remake di *M* o in *The Sleeping Tiger*, oppure a lasciarla appena fuori scena, come accade anche, ad esempio, in *Figures in a Landscape*. A quest'ultimo proposito, lo stesso Losey nota:

Quando Robert Shaw uccide il pastore, si vede lui ma non il pastore. E lei può verificarlo durante tutto il film. Non mostro molte cose orribili. Ne *L'incidente*, quando la ragazza viene uccisa, è più bello che orribile (Ciment, 1979: 192).

Quella di Losey dunque non è la violenza «oscena» di Kubrick, e tanto meno di Peckinpah, per restare a comparazioni proposte dallo stesso Losey, pure la violenza non è quasi mai assente dai suoi film. Anzi, è come se questo modo indiretto di filmare la violenza, di ritrarsi da essa, non ne eludesse gli effetti ma finisse invece con l'accentuarli. Daney, nell'articolo citato parla di una violenza non risplendente ma «mortifera».

Dunque, benché Losey si dica contrario alla violenza e alle sue rappresentazioni, essa è presente, insistentemente presente, nei suoi film, come rileva anche, nel corso della medesima intervista, lo stesso Ciment:

Comunque i suoi film danno un senso straordinario di violenza. Ne *L'alibi dell'ultima ora* (*Time without Pity*), ad esempio, in *Giungla di cemento* (*The Criminal*), e anche in *Trotsky*, si sente il criminale nel personaggio (Ciment, 1979: 192).

Di fatto, Losey non nega che ci sia «violenza» nei suoi film, ma sostiene che ce ne sia solo dove narrativamente indispensabile, e che si tratti comunque di una violenza, salvo rari casi, «suggerita», senza una effettiva «messa in scena»:

La violenza fisica di *Giungla di cemento* (*The Criminal*), ad esempio è un elemento essenziale del film. E in particolare la bastonatura brutale nella cella. Non mi piace mostrare nei dettagli la violenza fisica (...). Quindi non sono un Peckinpah. Ne *L'assassinio di Trotsky* ho mostrato una corrida che mi ha fatto star male fisicamente. Ma ritenevo che fosse necessaria. Tuttavia in generale non è il mio stile (Ciment, 1979: 191).

Dunque, e questa mi sembra questione semioticamente interessante, i suoi film eviterebbero, nei limiti del possibile, di mettere in scena la violenza, che viene così negata, o almeno «velata», sul piano della rappresentazione, generando però, allo stesso tempo, «effetti di violenza» che tutti i suoi critici notano e sottolineano. Questo apparente scollamento fra il piano della rappresentazione e quello degli effetti, ci suggerisce che il modo di presenza di questa violenza sia completamente «costruito», significato, dunque dipendente dai modi particolari di arrangiamento

dell'Espressione, e non una semplice «presentazione», e ci conferma anche che ciò che cogliamo come «violento» non è esclusivamente di natura «pragmatica» e legato ai modi dell'azione.

Tra coloro che hanno meglio descritto questa dimensione violenta che sottende il cinema di Losey, c'è sicuramente Gilles Deleuze. In un capitolo magistrale di *Immagine Movimento* (1983), Deleuze riconduce questi effetti di violenza, al carattere «naturalistico» del cinema di Losey⁵ e alla sua capacità di far emergere con forza la matrice stessa della violenza: il sistema pulsionale⁶ che determina l'agire di tutti i suoi personaggi.

In questo lavoro di emergenza delle pulsioni dei personaggi, Losey, dice Deleuze, sarebbe aiutato in gran parte dagli attori, e ci sarebbe sempre violenza non tanto perché la violenza viene praticata ma perché essa è iscritta nei corpi stessi degli attori. Più che «scene violente» avremmo cioè «corpi» violenti, in cui il lavoro di regia consisterebbe essenzialmente in un lavoro sulla «figura», come in certe immagini di Bacon o in certi dettagli di Genet:

Ciò che appare anzitutto in Losey, è una violenza molto particolare che impregna o riempie i personaggi, e che precede ogni azione (un attore come Stanley Baker sembra appunto dotato della violenza che lo predestina a Losey). E' il contrario della violenza dell'azione, realista. E' una violenza in atto, prima di entrare in azione. Non è legata a un'immagine di azione più che alla rappresentazione di una scena. E' una violenza non solo interiore o innata, ma statica (...). *L'alibi dell'ultima ora* (*Time Without Pity*) presenta un giovane accusato, di cui viene detto non solo che è innocente, ma anche dolce e affettuoso; e tuttavia lo spettatore trema quanto lo stesso personaggio trema di violenza, trema sotto la propria violenza contenuta (Deleuze, 1983: 162-163).

La violenza «statica» del cinema di Losey, al pari del «potere» secondo Louis Marin, si configurerebbe come una forza in riserva, attualizzata ma non realizzata,

⁵ «Il naturalismo non si oppone al realismo, ma ne accentua invece i tratti prolungandoli in un surrealismo particolare» (Deleuze, 1983: 149).

⁶ «Una pulsione non è un affetto, perché è un'impressione, nel senso più forte, e non un'espressione; ma non si confonde nemmeno con i sentimenti o le emozioni che regolano e scompigliano un comportamento» (Deleuze, 1983: 148).

sempre pronta ad esplodere, che si manifesta attraverso il corpo dell'attore e in particolare attraverso una sorta di «tremore» che avrebbe la capacità di propagarsi attraverso l'intero sistema rappresentativo: sul piano dell'enunciato, con la «contaminazione» dell'intero ambiente in cui si muove il personaggio; come sul piano dell'enunciazione, attraverso la messa in vibrazione dello stesso spettatore, che finisce con il tremare di violenza insieme al personaggio.

Ciò che l'osservazione di Deleuze non articola, ma pure lascia intravedere, è la differenza fra una violenza «puntuale», che può caratterizzare un qualsiasi personaggio in un momento dato della narrazione, e una permanenza durativa di questa violenza attualizzata, che può determinare l'emergenza di un vero e proprio «ruolo patemico» (Cfr. Fabbri e Sbisà, 1985; Greimas e Fontanille, 1991), il «violento», non perché capace di vibrare occasionalmente, ma perché in grado di imprimere una vibrazione continua, come in *The Accident*.

L'importanza di questo lavoro sull'attore è riconosciuta anche da Losey che però, sempre nella citata intervista a Ciment, specifica che una cosa è ottenere qualcosa dall'attore, altra è riuscire a mostrarla sullo schermo.

A proposito di *Mr. Klein*, dice:

Avevo detto ad Alain: «Lei dev'essere totalmente animalesco; dev'essere una specie di enorme felino della giungla che balza con l'intenzione di uccidere. Il suo odio è tanto più grande dato che i suoi sentimenti verso l'avvocato sono complessi: senso di colpa, perché lei va a letto con sua moglie; disprezzo perché lei sa che è un truffatore e che chiude gli occhi sulla sua relazione; odio, perché ha raggiunto lei mirando a Klein». E Delon mi chiese: «Che tipo di urlo devo fare?». «Quello che farebbe se fosse un cane selvaggio». Lui lo ha fatto. Una volta sola e alla perfezione. Ma al momento del messaggio ho tagliato l'urlo, perciò è silenzioso, ma ancora più terribile a mio avviso (Ciment, 1979: 191)

L'urlo silenzioso, come l'aggressione ridotta alla sua ombra, come la vittima lasciata fuori scena, sono esempi di un unico stile ellittico, che non nega la violenza ma, senza «dirla», riesce a farla apparire ancora più terribile.

Nella scena descritta c'è certo il corpo di Delon, che come quello di Stanley Baker, dice Deleuze, sembra perfetto per vibrare di violenza, ma c'è anche tutta la dimensione narrativa che esplose in quell'atto, che non è di Delon, ovviamente, ma del suo personaggio, e c'è poi la scelta di che cosa inquadrare e cosa lasciare fuori, sul piano dell'immagine e su quello del suono, per quanto tempo, con quale ritmo. Anche se i teorici del cinema lo sanno fin troppo bene, ci permettiamo di riprendere un ormai remoto suggerimento di Jurij Lotman (1973): è sempre bene distinguere ciò che è dell'attore, ciò che è del personaggio, e ciò che è della sua ripresa filmica. La figura attoriale non è un supporto espressivo unitario ed omogeneo ma è un sistema complesso che articola più forme semiotiche contemporaneamente. Forme che concorrono ad articolare il senso che «il corpo» assume in scena: corpo materiale con i suoi tratti somatici e le sue posture, ruolo tematico con la memoria dell'intero sviluppo narrativo, ruolo patemico con il suo stile passionale, e infine «immagine», che è l'esito di inquadratura, dettaglio, ecc.

La «vibrazione» dei corpi, immagine letteralmente incarnata della «forza messa in riserva» mariniana, è sicuramente centrale, ma non è l'unica forma espressiva della violenza in Losey, che può infatti assumersi molte facce. Senza alcuna pretesa di esaustività, possiamo indicare: quella totalmente iperbolica e parodica di *Modesty Blaise*, che potremmo anche leggere come ironia sulla violenza nella cultura di massa, del cinema di genere come dei *comics*; quella drammatica e collettiva di *The Boy with the Green Air*, di *The Lawless*, di *The Criminal*, di *The Gypsy and the Gentleman*, di *M*, tutti film che mettono in scena l'aggressione di una collettività contro un solo individuo; quella individuale e disperata di *Time Without Pity*, o di *Big Night*; quella «istituzionale» di *Mr. Klein*, di *Galileo*, di *The King & Country* o, ancora, di *The Damned*; fino a quella, forse più caratteristica del cinema di Losey, fredda e insinuante, che si annida sul fondo di *The Prowler*, di *The Sleeping Tiger*, di *The Gypsy and the Gentleman*, e che trova probabilmente la sua espressione più intensa in *The Servant* e in *Accident*.

3. Soglie infrante

Secondo Deleuze, il cinema di Losey, come quello di Buñuel e di Stroheim, è un cinema «naturalistico», distinto da quello «realistico» in quanto non si limiterebbe a mettere in scena un solo mondo «reale» ma, al di sotto di questo, lascerebbe sempre apparire un altro mondo, «originario», che balugina per frammenti, in figura di pulsione o di feticcio.

Questo mondo originario può essere segnato tanto da una marcata artificialità delle scene quanto da una pretesa «autenticità»: palude da teatro di posa come vero deserto, dice Deleuze. Il camerino in cui lo zio Gramp riceve la visita del re, con cui improvvisa il balletto (*The Boy with Green Hair*), ne costituisce un primo abbozzo, le montagne innevate su cui si chiude *Figures in a Landscape*, l'espressione più rarefatta. E' uno sfondo, dice ancora Deleuze, fatto di materia non formata, di abbozzi, in cui i personaggi stanno come altrettanti animali, e in cui la violenza assume la forma del male assoluto. Questo «mondo originario» è l'al di qua e l'al di là della narrazione, «inizio radicale e fine assoluta, collegati da una linea di massima pendenza», luogo, dunque, in cui tutto «precipita», e nei confronti del quale il mondo «reale» non può che essere continuamente in bilico. Questo essere in bilico di un mondo sull'altro, questa presenza dispersa di frammenti, di residui, di annunci del mondo originario, concorre a quell'effetto di vibrazione di cui anche i personaggi divengono partecipi, sismografi delle pulsioni che li attraversano, senza possibilità di controllo. Le stesse pulsioni che, vorrei continuare, proprio in quanto frammenti incontrollabili, possono diventare parti, ingranaggi, di una diversa «macchina», di una «macchina folle» che procede in completa autonomia, come accade in *The Lawless*, in cui il «corpo collettivo» che cerca rabbiosamente un oggetto su cui abbattersi è ben altro che la condivisione di una volontà comune, di un progetto controllato collettivo. E' una «macchina», un Attante autonomo, con una sua traiettoria folle.

Nella parte introduttiva, ho cercato di mostrare che il senso della violenza può essere espresso, oltre che da un uso «fuori misura» della forza, anche da un esercizio

di «costrizione» oppure dalla rottura non consensuale di soglie. Vorrei ora suggerire che quest'ultima «figura» della violenza sia centrale in Losey e che riguardi, in maniera pressoché sistematica, tutte le soglie che strutturano i suoi film, con un conseguente effetto diffuso di violenza: sia le tante soglie, individuali e sociali, che configurano il «mondo reale», sia i rapporti fra il «mondo reale» e il «mondo originario» ne vengono intaccati. E', ad esempio, la violenza del modo in cui Hugo e Vera si appropriano dello spazio, e dell'intera vita, di Tony (*The Servant*). Violazione che riprende e modula ulteriormente un'idea «invasiva» già presente in nuce nell'intrusione di Frank all'interno del mondo privato del Dr. Desmond e di sua moglie (*The Sleeping Tiger*). E' la violenza della Zingara rossa che si appropria del mondo del «gentleman» Paul Deverill (*The Gypsy and the Gentleman*), o ancora quella del poliziotto che si insinua nella vita di Susan (*The Prowler*), e che ritroveremo ancora in *The Accident*, nell'intrusività insostenibile di Charley⁷. Una forma di violenza specifica, subdola e insinuante, che appare ben individuabile anche quando viene raddoppiata da altre manifestazioni violente: gli atteggiamenti «maneschi» di Frank verso la cameriera in *The Sleeping Tiger*, l'aggressività pulsante di Charley in *The Accident*, o quando pulsa in contrappunto con la sua forma costrittiva: il corpo rannicchiato, contratto, soffocato di Tony (*The Servant*), o della reclusa Sarah (*The Gypsy and the Gentleman*).

Tutte queste situazioni sono accomunate da una medesima dinamica, che Deleuze riconduce alla capacità diffusiva della pulsione, sorta di «virus» impegnato a saturare gli ambienti che infetta, che ben illustra l'idea di una continua «rottura» di soglie, e dei relativi meccanismi di difesa, rivelandone l'intrinseca debolezza. La violenza che vi viene espressa non è questione di forza, anzi è spesso una violenza «fredda».

Certo, la combinazione con la dimensione «energetica» della violenza, come in *The Accident*, sembra renderla irresistibile e tanto più minacciosa in quanto capace di far saltare «tutte le regole», tutte le convenzioni,

⁷ Si tratta ovviamente di semplificazioni, in ognuno di questi film l'intrusività non è mai a senso unico e si situa su più piani.

tutti gli argini che separano gli spazi fisici e morali: si tratti dello spazio dei privilegi di classe, della proprietà privata, degli affetti, dei segreti della psiche, dei desideri inconfessati, ma può essere affidata anche a «corpi» il cui tratto forte non è certo quello dell'«esplosività», per così dire, come il Dirk Bogarde di *The Sleeping Tiger* e di *The Servant*. Violento senza forza fisica, senza armi, di una capacità insinuante che sembra anch'essa «predestinarlo» a Losey, almeno quanto Stanley Baker.

La particolarità dell'effetto violenza di queste situazioni è segnalata anche dalla sostanziale inversione rispetto a quanto suggerito da Deleuze: qui lo spettatore non è portato a vibrare in consonanza con un corpo in procinto di «esplosione», al contrario, è la sperimentazione della posizione «violata» che lo porta a «sentire» la violenza dell'intrusione, siamo portati a vibrare come in cerca di un argine, di un aiuto, che possa fermare la violazione dilagante.

Vorrei ora soffermarmi, per lo spazio che resta, su *The Lawless*, che non solo è un film che presenta forme di violenza ma è anche un film sulla violenza, in cui ritorna il tema dell'accusa ingiusta o eccessiva che espone l'individuo a una macchina troppo potente: come già in *The Boy with Green Hair*, e poi ancora in *Time with no Pity*, o in *Mr. Klein*. Tutti costruiti intorno a quell'idea dell'«essere braccati» che trova la sua totale autonomia in *Figures in a Landscape*.

The Lawless è certo più acerbo e muscoloso dei lavori successivi, ma ne mostra già le scelte «pudiche» che velano o mettono fuori scena i momenti più «cruenti».

Al centro del film la forte tensione fra la comunità bianca di una piccola città della provincia americana (Santa Marta) e gli ispanici relegati in un ghetto della città stessa. Durante una festa a Sleepy Hollow, il ghetto, scoppia una rissa, provocata da giovani benestanti bianchi, nel corso della quale un ragazzo ispanico, Pablo Rodriguez, già introdotto come ragazzo «bravo e rispettoso», colpisce per sbaglio un poliziotto con un pugno. Il ragazzo scappa e la situazione precipita fino a trasformarsi in una vera e propria caccia all'uomo nei confronti del ragazzo, le cui difese pubbliche sono

assunte dal direttore del giornale locale, una firma celebre che ha lasciato i riflettori della grande città dell'est per ritrovare la purezza e la genuinità della provincia americana.

Gli altri media (TV e giornali nazionali) ritraggono invece il ragazzo, con enfasi crescente, come un pericoloso criminale, alimentando una tensione razziale che spinge una parte dei cittadini a cercare di farsi «giustizia» autonomamente, con una caccia che porta il «branco» a scatenarsi prima contro un gruppo di ragazzi ispanici malcapitati (in quanto «amici di Pablo»), poi li orienta verso Sleepy Hollow («andiamo a bruciare le loro baracche») e si riversa infine contro la redazione del giornale locale che, avendone assunto le difese, è accusato di complicità con Pablo.

Il film si chiude dopo la devastazione del giornale, la decisione del direttore di abbandonare il paesino e infine il ripensamento, con la scelta di creare un nuovo giornale, insieme alla giovane ispanica di cui nel frattempo si è innamorato.

Anche in *The Lawless*, oltre ai diversi mondi privati e sociali messi in contrasto (Lancioni, 2012): razziali, di classe, di genere, generazionali, lungo le cui soglie si sviluppano le violenze, c'è una linea di tensione che corre fra un mondo «reale» e un mondo «originario». Un mondo «originario» che balugina occasionalmente sullo sfondo della narrazione, determinato dalla complessità e dalla stratificazione della stessa Santa Marta.

Se infatti Santa Marta è presentata «realisticamente» come un luogo specifico, singolare, in un determinato momento storico, essa è più in generale «la provincia americana» nella sua essenza, che Losey ricostruisce a partire dalle foto di Walker Evans e Paul Strand. Un luogo «reale», dunque, che è però anche un luogo «originario»: Santa Marta è la provincia americana in quanto tale, con le sue cattiverie, violenze, meschinità, brutalità. Allo stesso tempo però è anche il luogo in cui emergono i feticci di un'altra provincia americana, puramente idealizzata: luogo dei sentimenti puri, dell'odore delle foglie bruciate in autunno, per ritrovare il quale il Direttore ha rinunciato alla fama e al successo; dei filari di pesche mature da contemplare serenamente

come frutto del proprio lavoro onesto, sognati da Paul quale unico ideale di vita. Paese ideale evocato ancora dal cartello-feticcio che segna l'ingresso in città, e che viene inquadrato due volte: immediatamente prima dell'incidente d'auto di Pablo e Lopo, al rientro dal lavoro, e poi in piena caccia all'uomo: «Welcome to Santa Marta. The Friendly City» (Figura 1). E' il paese ideale in cui, come ribadisce Paul prima della sua disgrazia «razziale», «tutti siamo americani».



Figura 1

Rispetto a quanto suggerito da Deleuze, questo «mondo ideale» non è il luogo del «male radicale», anzi, all'opposto, appare come il luogo della totale pacificazione. Si tratta certo di un piano diverso rispetto a quello additato da Deleuze, simmetricamente opposto, dove, anziché le pulsioni, è la cancellazione delle pulsioni a dominare la scena. Se il mondo pulsionale è un mondo senza «storia» perché vi sono impossibili il controllo e la pianificazione, questo è parimenti un mondo senza tempo ma per il fatto che non vi sono tensioni.

In *The Lawless*, è rispetto a questo piano ideale che il mondo reale costituisce una derivazione degenerata, una lacerazione violenta: il mondo «reale» non è che il luogo «neutro» di un attraversamento, della precipitazione (la linea di massima pendenza di Deleuze) delle pulsioni dentro un mondo ideale.

C'è a questo proposito una scena del film che mi sembra illustrare drammaticamente il conflitto fra

questi mondi, è una scena che nella mia incompetenza trovo assolutamente sorprendente. Il «branco», guidato da Jim Wilson, il datore di lavoro, responsabile dello screezio che inaugura il film, ha appena terminato l'inseguimento dei ragazzi spagnoli per le vie della città e ha deciso di raggiungere Sleepy Hollow, per incendiarla. La camera finora ha sempre seguito lo svolgersi dei fatti, ha seguito i movimenti principali dei diversi personaggi, con una dinamica, vedremo, costrittiva nei confronti dello spettatore. Ora, invece, con uno stacco, si allontana da tutto e presenta una scena «vuota»: è una striscia di strada che attraversa diagonalmente lo schermo, dall'alto a sinistra al basso a destra, con ai lati auto parcheggiate (Figura 2). E' un mondo vuoto, deumanizzato, che balugina per un istante al fondo di tutto, prima che dei piedi, quindi delle gambe e dei corpi compaiano dall'alto, in marcia, occupando rapidamente questo spazio. La macchina non li ha seguiti, è andata ad aspettarli, perché sapeva dove sarebbero passati. Ha cambiato modalità di «presa», di «cattura» della scena, dall'inseguimento alla «posta». E in questo spostamento, unico nel film, ha sorpreso per un attimo un «vuoto», luogo neutro che permette l'esistenza dei diversi mondi, inattuabile se avesse semplicemente «seguito la scena».



Figura 2

I momenti di violenza in *The Lawless* sono molteplici, come abbiamo detto, ed è facile vedere come questa violenza, oltre al carattere «brutale» di alcuni atti

e momenti, in cui è l'uso della forza a dominare la scena, sia legata anche al dispositivo «topologico» dell'oltrepasamento illegittimo di soglie. Vorrei però richiamare l'attenzione sul fatto che questo stesso meccanismo diviene, in una sorta di gioco metafilmico - e metateorico -, oggetto tematico all'interno dello stesso film, nella misura in cui viene usato per costruire il ruolo di Pablo come «criminale violento e pericoloso», e rispetto alla cui costruzione «falsa» siamo chiamati a testimoniare.

Sinteticamente: sappiamo che Pablo è un «bravo ragazzo» in quanto rispetta le regole e sa stare «al suo posto», come vediamo sia nello screzio iniziale con il datore di lavoro, in cui è lui a trattenerlo Lopo, riportandolo nel «proprio ambito» e invitandolo a non reagire, o nel confronto con il padre. Sempre rispetto a Lopo, che ha proprio la funzione di caratterizzare, per contrasto, Pablo stesso, almeno nella prima parte, vediamo che Pablo ha ideali di vita semplici, sogna un futuro di lavoro sereno nei campi, con una proprietà tutta sua a cui dedicarsi insieme alla famiglia, mentre Lopo è insoddisfatto, non ha prospettive «attraenti», non gli piace la vita che fa, preferirebbe tornare «sotto le armi», anche se quando c'era avrebbe voluto scappare. Pablo sogna uno spazio proprio entro cui stare, senza intrusioni, mentre Lopo non ha spazi, e ciò lo rende minaccioso, potenzialmente «violento».

La violenza di Pablo è puramente difensiva, dopo l'incidente d'auto come nella rissa di Sleepy Hollow, ed è sempre per aiutare qualcuno colpito ingiustamente che agisce. E' un tentativo di arginare intrusioni o di reagire a costrizioni. Possiamo cioè dire che la sua violenza è mossa da un senso di ingiustizia generato da violazioni altrui: nell'incidente, lui e Lopo sono insultati dai ragazzi bianchi (rottura di un «codice» rispettoso di comportamento), che si sentono a loro volta «invasi» dagli ispanici, non a caso chiamati «vagabondi»; a Sleepy Hollow la causa della rissa è l'intrusione, a più livelli, dei ragazzi bianchi che a) invadono non invitati uno spazio non proprio; b) cercano di «toccare» le ragazze ispaniche senza il loro consenso; c) violano lo spazio personale colpendo

con violenza il ragazzo intervenuto in difesa di una ragazza.

Questi sono i «fatti» rispetto ai quali la telecamera ci istituisce quali «testimoni». E siamo testimoni di ciò che accade a Pablo durante la fuga: in preda al panico per aver colpito il poliziotto fugge su un carrettino da gelati; nascosto in un mucchio di fieno viene scoperto da un contadino, che vuole acciuffarlo, e dal quale si difende brandendo la prima cosa che gli capita in mano, un forcone, che però getta via immediatamente; nascosto in una fattoria viene scoperto da una ragazza che si spaventa e nel fuggire batte la testa e cade svenendo.

Allo stesso tempo, parallelamente, vediamo il lavoro di costruzione dei media che mette in scena una serie completamente diversa di eventi: le bande di Sleepy Hollow sono in guerra, nel corso della battaglia un giovane, assai pericoloso, ha aggredito un poliziotto e rubato un'auto per mettersi in fuga. Il fuggitivo è stato segnalato dopo aver aggredito con un forcone un contadino e dopo aver cercato di brutalizzare una povera fanciulla indifesa, della quale si era introdotto in casa. Il fuggitivo, a questo punto «pericoloso criminale», è infine riuscito a scappare nuovamente alla polizia in un incidente che è costato anche la vita a un poliziotto.

Ecco così che Pablo, ragazzo bravo e «rispettoso», insisto sul rispettoso perché questo termine indica proprio il rapporto del ragazzo nei confronti delle convenzioni sociali e dei suoi sistemi di soglie, diventa un «criminale» pericoloso proprio perché non rispetta alcunché, e appare capace di violare tutte le soglie che strutturano la società: colpire poliziotti, rubare, aggredire armati, introdursi in case altrui, violare fanciulle. Abbastanza per costruire un personaggio «violento», la cui violenza consiste proprio in questo infrangere senza consenso le soglie che articolano spazi privati e sociali, e dunque abbastanza per far scattare i «meccanismi difensivi» della società stessa, non solo i meccanismi «propri», legali, chiamati a difendere il sistema, ma quelli puramente «pulsionali» che iniziano a ribollire alimentando sdegno, paura, fobie.

Il gioco di strutturazione appare metateorico perché ciò che alimenta l'indignazione della massa contro Pablo è, spostato di un piano, ciò che alimenta lo spettatore contro quella che oggi chiameremmo «macchina del fango», attivata per costruire il «criminale Pablo».

C'è una sequenza del film che mi sembra molto significativa a questo proposito. Pablo è appena stato catturato, definitivamente, grazie al Direttore che lo salva dall'uccisione raccogliendolo rannicchiato, piangente. Vittima di una forza costrittrice. Una carrellata lo porta in primo piano, sporco, piangente intimidito, l'esatto opposto dell'immagine del pericoloso criminale. Stacco: lo stesso primo piano riempie lo schermo di un televisore, visto dalla pubblica piazza. Tra «noi» (la macchina) e lo schermo televisivo ci sono le schiene e le nuche della folla assiepata. La posizione che la macchina ci assegna è quella di membri della folla. Siamo fra coloro che conoscono gli eventi attraverso la TV. Dalla prima fila un uomo si volta verso di «noi», è Jim Wilson, il futuro «capo-branco». Mentre la camera lo porta in primo piano, guarda diretto verso di noi interpellandoci: «lavorava per me, sapevo che era un poco di buono. Tutti poco di buono» (Figure 3-4). Poi ci volta nuovamente le spalle, e con un gesto rabbioso strappa un manifesto dal muro e si allontana, e noi con lui, siamo «intrappolati» nel suo seguito, parti di una folla «malinformata» e fremente che ci trascina con sé.

Lo spettatore, chiamato a condensare la posizione di due osservatori distinti, uno, diciamo così, ben informato, per aver seguito i fatti in prima persona, e uno malinformato dai media è posto in bilico fra due indignazioni praticamente opposte.

La medesima lacerazione è giocata da Losey nelle sequenze che documentano la «caccia», prima contro i ragazzi ispanici arrivati in città con Lopo, poi contro la redazione del giornale, e potevamo già trovarla in opera nelle sequenze «persecutorie» di *The Boy with Green Hair*.



Figura 3



Figura 4

La sequenza vi è costruita inquadrando alternativamente fuggitivi e inseguitori, in quello che sarebbe un comune gioco di campo/controcampo se non fosse che i due Attanti non sono inquadrati per così dire «lateralmente» rispetto al punto di vista dell'osservatore, che resterebbe così neutro rispetto alla scena, in un rapporto esterno di «oggettivazione». Sono spesso invece alternati «in profondità»: gli inseguitori sono inquadrati frontalmente, sono cioè visti dal punto di vista dell'inseguito, che li fronteggia o che si volge mentre scappa (Figure 5), mentre d'altra parte il fuggitivo è inquadrato di spalle, con una inquadratura che spesso comprende anche le spalle di parte degli inseguitori, è dunque visto dal punto di vista della folla che lo insegue, dal suo interno o dalla sua coda (Figure 6).



Figure 5

Ne deriva una forte tensione che impone all'osservatore le due posizioni opposte, e gli chiede di essere alternativamente, o peggio simultaneamente, aggressore e aggredito: si avvicina alle spalle dei fuggiaschi che sta per ghermire, insieme al branco che lo ingloba, attraversato da una pulsione predatrice, mentre quasi allo stesso tempo gli è chiesto di tremare, con i fuggitivi, di fronte al branco che si avvicina minaccioso. Con i termini di Benveniste, possiamo dire che in questi casi Losey sceglie una strategia enunciazionale «soggettivante», che impedisce allo spettatore di essere semplicemente, per l'appunto, «spettatore». Al contrario gli impone una partecipazione «da protagonista» agli eventi, con la rottura, finale, di una ulteriore soglia: quella che separa gli eventi narrati dallo spazio della loro fruizione, dallo spazio dello spettatore. Inoltre, «subdolamente», non

si limita a imporgli un punto di vista, marcando una posizione stabile di «osservatore», ma lo fa oscillare continuamente fra i due punti di vista opposti dell'aggressore e dell'aggredito. E forse è in questa incertezza generalizzata che tocca anche lo spazio dello spettatore, che si aggiunge all'emergere di pulsioni e feticci da un mondo «altro», alla vibrazione di corpi pronti ad esplodere sotto la pressione di forze fuori controllo, alla pressione costante a cui sono soggette tutte le soglie di differenziazione, che i film di Losey trovano il loro carattere violento pur rifuggendo ogni spettacolarizzazione della violenza stessa. E forse è nell'immergerci nella pervasività di questa dimensione «mortifera» della violenza che i film di Losey hanno ancora qualcosa da insegnarci sulla violenza in generale, e: « nulla di decisivo può essere pensato al di fuori della violenza ».

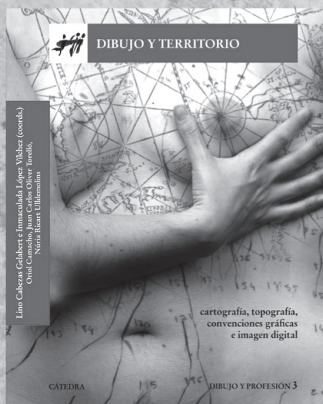
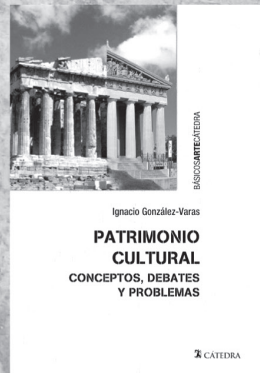
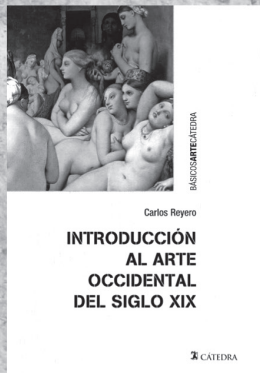
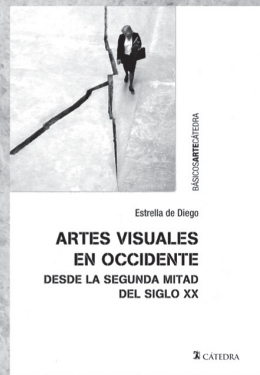
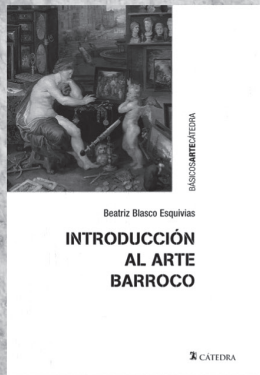


Figure 6



Bibliografia

- BALIBAR, Étienne (2005), «Violenza: idealità e crudeltà», Françoise Héritier, *De la violence : Tome 1*, Paris: Odile Jacob [tr. it. *Sulla violenza*, Roma: Meltemi 2005].
- CALABRESE, Omar (2006), *Come si legge un'opera d'arte*, Milano: Mondadori Università.
- CIMENT, Michel (1979), *Le livre de Losey*, Paris: Stock [tr. it. *Il libro di Losey: un dialogo autobiografico*. Roma, Bulzoni, 1983].
- DANEY, Serge (1984), «Losey. Cinq paradoxes», *Libération*, 24 giugno.
- DEL MARCO, Vincenza & PEZZINI, Isabella (ed.) (2012), *Passioni Collettive. Cultura, politica e società*, Roma: Nuova Cultura.
- DELEUZE, Gilles (1983), *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris: Minuit [tr. it. *Cinema 1. L'immagine-movimento*, Milano: Ubulibri, 1984].
- FABBRI, Paolo & SBISA', Marina (1985), «Appunti per una semiotica delle passioni», *aut-aut*, 208 [Ora in FABBRI, Paolo & MARRONE, Gianfranco (2001), *Semiotica in nuce. Vol. II. Teoria del discorso*, Roma: Meltemi, 2001].
- GREIMAS, Algirdas J. & COURTÉS, Joseph (1979), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris: Hachette [tr. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Milano: Bruno Mondadori, 2007, nuova ed. curata da Paolo Fabbri].
- GREIMAS, Algirdas J. & FONTANILLE, Jacques (1991), *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris: Seuil [tr. it. *Semiotica delle passioni. Dagli stati di cose agli stati d'animo*, Milano, Bompiani, 1996].
- HÉRITIER, Françoise (2005), «Riflessioni per nutrire la riflessione», *De la violence: Tome 1*, Paris: Odile Jacob. [tr. it. *Sulla violenza*, Roma: Meltemi 2005].
- LANCIONI, Tarcisio (2009), *Immagini narrate. Semiotica figurativa e testo letterario*, Milano: Mondadori Università.
- (2012), «The Lawless. Passioni e azione collettiva», Vincenza del Marco & Isabella Pezzini (ed.) (2012), *Passioni Collettive. Cultura, politica e società*, Roma: Edizioni Nuova Cultura, pp. 128-153.
- LANDOWSKI, Eric (2005), *Les interactions risquées*, Limoges: Pulim.
- LOTMAN, Jurij (1973), *Semiotika kino i problemi kinoestetiki*, Tallin: Eesti Raamat [tr. it. *Semiotica del cinema*, Edizioni del Prisma, Catania, 1994].
- MANCHIA, Valentina (ed.) (2014), «Immagini che fanno segno. Modi e pratiche di rappresentazione diagrammatica nelle informational images», *Carte Semiotiche. Annali 2*, Firenze-Lucca: La Casa Usher.
- MARIN, Louis (1981), *Le portrait du roi*, Paris: Minuit.
- (1993), *Des pouvoirs de l'image*, Gloses, Paris: Seuil.
- (2005), *Politiques de la représentation*, Paris: Kimé.
- MARRONE, Gianfranco (2005), *La cura Ludovico. Sofferenze e beatitudini di un corpo sociale*, Torino: Einaudi.



ARTE

www.catedra.com
@Catedra_Ed



El embrujo de la violencia

Las cuatro caras de la barbarie

Imanol Zumalde

Recibido: 05.10.2014 – Aceptado: 21.01.2015

Resumen / Résumé / Abstract / Sommario

Este texto sopesa el fenómeno de la violencia desde una óptica centrada en sus formas de expresión audiovisual y propone la hipótesis de que su formidable impacto actual se debe en buena medida a una cuestión de *eficacia simbólica*. En otras palabras, la violencia constituye hoy día un espectáculo cautivador porque, entre otras causas, el ser humano ha conseguido poner en pie una imagería que moviliza una específica serie de registros figurativos orientados a gestionar su influencia con rentabilidad tanto económica como estética. Aquí se abordan las estrategias formales en la representación de la violencia a partir del análisis del discurso cinematográfico, televisivo y documental, advirtiendo las diferencias existentes entre los regímenes de escritura *transformacional* y *referencial*. Las páginas que siguen describen, apoyándose en ejemplos reveladores, los mecanismos formales en los que se fundan algunos de los modelos estéticos en los que se concita la *escritura audiovisual de la barbarie*.

Ce texte interroge le phénomène de la violence à partir d'une optique centrée sur ses formes d'expression audiovisuelle. Il émet l'hypothèse selon laquelle leur impact énorme actuel est, notamment, dû à leur *efficacité symbolique*. En d'autres termes, la violence constitue aujourd'hui un spectacle captivant car, entre autres raisons, l'être humain a réussi à mettre en place une imagerie qui mobilise un ensemble spécifique de registres figuratifs, capable d'orienter son influence avec une rentabilité économique et esthétique. On aborde les stratégies formelles dans la représentation de la violence, à partir de l'analyse des discours cinématographique, télévisuel, et documentaire, en mettant l'accent sur les différences entre l'écriture *transformationnelle* et *référentielle*. Les pages qui suivent décrivent, en s'appuyant sur des exemples révélateurs, des mécanismes formels sur lesquels sont fondés certains modèles esthétiques qui convoquent *l'écriture audiovisuelle de la barbarie*.

This text deals with the phenomenon of violence from the point of view of its forms of expression, arguing that the formidable visibility of violence in our iconsphere is due in great part to its *symbolic effects*. In other

words, violence is now a captivating show because, among other reasons, humans have managed to build several figurative formulas that are able to conjugate both economic and aesthetic efficiency. This article gives an account of the representation of violence in the discourse of cinema, television and documentary by analysing the formal strategies at work in each discourse and by pointing to the differences between the regimes of *transformational* and *referential* writing. Several revealing examples are used to point to the formal mechanisms that give support to the aesthetic models in which *audiovisual inscriptions of barbarism* can be found.

Il testo descrive il fenomeno della violenza audiovisiva dal punto di vista della forma espressiva a partire dall'ipotesi che la sua enorme visibilità nell'iconosfera contemporanea è dovuta in gran parte a una questione di *efficacia simbolica*. In altre parole, la violenza è oggi un spettacolo che sembra affascinare soprattutto perché gli esseri umani sono riusciti ad articolare un immaginario che mobilita una serie di registri figurativi che funzionano con straordinaria efficacia tanto nella dimensione economica quanto in quella estetica. Nel saggio si studiano le strategie formali utilizzate per rappresentare la violenza nel discorso cinematografico, televisivo e nel documentario e si segnalano le differenze tra i regimi di scrittura *trasformativa* e *scrittura referenziale*. Si descrivono inoltre, mediante l'uso di esempi eloquenti, i meccanismi formali alla base dei modelli estetici che fondano la *scrittura audiovisiva contemporanea della barbarie*.

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Violencia, representación, audiovisual, semiótica, figurativo

Violence, représentation, audiovisuel, sémiotique, figurative

Violence, representation, audiovisual, semiotics, figurative

Violenza, rappresentazione, audiovisivi, semiotica, figurativo

«La violencia no es algo despojado de su materialidad»

G. K. Chesterton

Estudiosos de todas las ramas de las ciencias sociales señalan el impulso atávico a la violencia como uno de los grandes problemas a los que se enfrenta el mundo en el que vivimos. Este consenso se explica en buena medida por la omnipresencia y transversalidad del fenómeno que se manifiesta a escala individual, grupal, estatal y, como politólogos y estadista de toda tendencia advierten de un tiempo a esta parte, también irrumpe con estrépito en el ámbito macroestructural de las civilizaciones. Por si fuera poco, la violencia es un fenómeno poliédrico y de naturaleza múltiple que cobra virtualidad en todos los órdenes, también en el que nos atañe: el estético.

Este texto sopesa el fenómeno de la violencia desde una óptica que centra el foco en sus formas de expresión, lo que deja al margen otra serie de abordajes que son, justo es reconocerlo, los que se encuentran en el centro del debate público y atraen de forma comprensible el interés del ciudadano medio. Siendo esto cierto, las conclusiones de estas líneas pueden contribuir a esclarecer algunos de los motivos por los que la violencia, en sus plurales manifestaciones, se encuentra tan icónicamente presente en nuestro modo de vida.

Aunque sea una obviedad, no hay forma cabal de abordar la violencia como fenómeno estético sin discriminar taxativamente la realidad y su representación. Son muchas las personas que viven en sus carnes o asisten cotidianamente a actos de violencia, pero por fortuna son muchas más las que traban conocimiento de la misma a través de los medios de comunicación. Desde nuestra óptica, por consiguiente, existen dos tipos genéricos de violencia: la *real* o vivida *in situ*, y la *representada*. En lo sucesivo me ocuparé solo de la segunda atendiendo en exclusiva a sus *formas de representación visual*.¹

¹ Lo que supone que tomaré como banco de pruebas ese promiscuo espacio estético en el que se dan cita el cine y todas las formas de expresión que hoy cuestionan su hegemonía, desde la televisión en sus diversos formatos hasta el videoarte y los videojuegos, pasando por el abigarrado universo

1. Algunas aproximaciones poco fructíferas a la representación de la violencia

Son incontables los estudios publicados sobre el tema que nos ocupa, pero ninguno aborda la cuestión desde una perspectiva centrada en la materialidad de sus formas de expresión. Por ejemplo, el grueso de las aproximaciones al asunto se limita a evaluar la cobertura mediática de los acontecimientos violentos a la luz de criterios de tipo moral. Sirva de botón de muestra la ingente papelería publicada sobre el tratamiento periodístico de la violencia contra las mujeres o los conflictos bélicos.

Atendiendo al enfoque, la justificación, las explicaciones y las descripciones que las noticias concretas aportan sobre los hechos violentos, este tipo de estudios han espigado los valores y actitudes que proyectan los media. Así sabemos que la cantidad y calidad de las noticias varía en función del emplazamiento geográfico del conflicto, de la influencia geopolítica de las facciones enfrentadas y, sobre todo, del lugar de nacimiento de las bajas en combate, de la misma manera que la formidable visibilidad que las agresiones contra las mujeres exhiben en el paisaje informativo del presente responde también al oportunismo comercial de unas empresas informativas conectoras del interés, en cierta medida morboso, que despiertan los sucesos de esta naturaleza. No es de extrañar que este tipo de trabajos que denuncian el modelo eurocéntrico e imperialista y/o patriarcal y androcéntrico imperante también en el imaginario periodístico, concluyan por regla general con una serie de recomendaciones dirigidas a erradicar los usos informativos que legitiman los estereotipos y las actitudes peligrosas (o políticamente incorrectas).

Estos patrones de evaluación de sesgo reivindicativo también imperan hoy día a la hora de calibrar

del ciberespacio que asoma con cada vez mayor pujanza en esa constelación de nanopantallas que se han hecho imprescindibles en nuestra vida cotidiana.

la manera en la que la violencia tiene acomodo en la ficción audiovisual. La teoría de la recepción, la teoría postcolonial, los *gender studies* y los estudios culturales abordan el controvertido asunto de la interpretación con arreglo a criterios de nación, etnicidad, clase, género e ideología poniendo el acento en el hecho de que las *singularidades identitarias* del espectador determinan su comprensión del texto audiovisual. Por ese rasero, el análisis de la representación audiovisual de la violencia se convierte en un estudio de opinión sobre la manera en la que las distintas «comunidades interpretativas» (Fish, 1980)² ponderan ideológica, moral y emocionalmente el acto de barbarie puesto en imágenes. La recepción se convierte en un «campo de batalla discursivo» donde los diferentes sujetos interpretativos buscan reafirmar su identidad emprendiendo lecturas *resistentes*, lo que resta cualquier protagonismo no solo a la materialidad de las formas audiovisuales sino, lo que es más grave, a la literalidad de sus efectos de sentido.

Por si fuera poco, este marco epistemológico ha sido terreno fértil para el concepto de «violencia simbólica» propuesto por Pierre Bourdieu desde el campo de la sociología³. Arrimando el ascua a su sardina, estas escuelas han atribuido el concepto bourdiano a aquella representación (que puede o no serlo de un acto de barbarie) que resulta lesiva a los ojos histórica, cultural, política y/o socialmente fundados de determinada comunidad interpretativa. Es el caso, por ejemplo, de las películas de Tarzán o Rambo cuyos mecanismos de identificación con el héroe blanco han sido descritos por estos críticos de la cultura en términos de *violencia simbólica* ejercida sobre las audiencias africanas y vietnamita⁴.

² Este concepto es muy cercano a los «modos sociológicamente distintos de ser espectador» propuestos por Stuart Hall, uno de los padres fundadores de los *Cultural Studies* (v. Hall, 1980 y 2004).

³ La noción de «violencia simbólica» ocupa un lugar central en el análisis general de la dominación emprendido por Pierre Bourdieu sin la cual no es posible entender la raíz común de fenómenos tan heterogéneos como el colonialismo, la dominación de clase o la del hombre sobre la mujer. Una explicación centrada en el campo del lenguaje está disponible en Bourdieu, 2001.

⁴ Sobre la inestabilidad en la identificación cinematográfica de las películas de Tarzán puede consultarse a Frantz Fanon (1967).

Pese a su interés, las aproximaciones centradas en los valores y los usos sociales de la puesta en imágenes de la violencia resultan poco provechosas para un abordaje como el aquí propuesto que pretende taxonomizar sus formas y mecanismos de expresión. Porque, como se irá viendo, las tácticas de figurativización de la barbarie existen *per se* con independencia del uso o rendimiento semántico ulterior que estas adquieran insertas en uno u otro contexto discursivo. En otras palabras, el formato documental, ese dispositivo enunciativo que se configura en torno a unos estilemas formales concretos fácilmente inventariables, puede ser movilizado indistintamente con objeto de legitimar, banalizar o denunciar el acto de violencia que dan a ver. Estos rasgos formales, como los que caracterizan al dispositivo de la ficción, son esencialmente abstractos, funciones significantes vacías de contenido apriorístico y potencialmente susceptibles de acoger cualquier efecto de sentido. Se trata, en suma, de notaciones audio-visuales objetivamente neutras desde el punto de vista semántico y, por ende, ideológico.

A renglón seguido propongo un abordaje que, como diría la semiótica greimasiana, describe esas estrategias formales que preexisten en el nivel figurativo al margen de sus vínculos con el nivel temático. Desde esa perspectiva es factible esbozar una serie de patrones y modelos estéticos en los que se concita, si se me permite la expresión, la *escritura audiovisual de la barbarie*.

2. El régimen transformacional y el régimen referencial

Aunque la tipología es tan heterogénea que dificulta una cartografía precisa, me parece que es posible apreciar una dicotomía entre aquellos textos que buscan suscitar en la audiencia lo que llamaremos *credulidad fuerte* (es decir, una confianza absoluta acerca de la veracidad de lo que representa) para lo que juegan a plasmar el acontecimiento con vocación reproductiva haciendo uso de todo tipo de estrategias de corte mimético, y aquellos otros que, conformándose con lo que

llamaremos *credulidad débil* del espectador, toman un acontecimiento como objeto estético o pretexto para emprender maniobras retóricas. La teoría narrativa los denomina *documental* y *ficción* respectivamente, pero lo hace basándose en un criterio ontológico (a saber: la veracidad o falsedad del argumento a la luz de lo acontecido en el mundo real) que difumina de forma irreparable la frontera entre ambos espacios discursivos.

Solo si despejamos la ontología de la ecuación (lo que implica zanjar de una vez por todas el debate en torno al referente certificando su inutilidad) y nos atenemos a un criterio que sopesa las formas de la expresión, podremos cartografiar con cierta exactitud dos grandes espacios estéticos o modelos de escritura contrapuestos a los que denominaremos, respectivamente, *régimen transformacional* (que toma la barbarie como objeto estético o pretexto para emprender maniobras retóricas que promuevan lo que podríamos designar preliminarmente como *efecto arte*) y *régimen referencial* (que juega en esencia a reproducir el acto violento con vocación notarial o mimética de cara a producir una suerte de *efecto verdad*).

Como se ve, estos dos grandes ejes que desencadenan patrones de representación de la violencia diferentes, manifiestan a su vez desdobles o divisiones internas, de suerte que contaríamos a la postre con cuatro paradigmas formales autónomos. Pasémosles revista atendiendo a su puesta en práctica.

3. Los dos modelos de escritura transformacional (la violencia como argumento estético)

No hay manera operativa de calibrar el régimen transformacional (aquel que toma la violencia como excusa u objeto estético) sin traer a colación lo que el poeta inglés Samuel Taylor Coleridge denominó «suspensión voluntaria de la incredulidad» («willing suspension disbelief») en la que se cimienta la ficción narrativa. De manera que la estilización audiovisual de los actos violentos en la que repararé de inmediato tiene

acomodo en ese territorio discursivo cuyo espectador modelo acepta, a pesar de que conoce su falsedad, las premisas sobre las que se basa la ficción con objeto de disfrutar de los placeres del texto. Bajo el paraguas de esa *credulidad débil*, el espectador asume que la violencia que se le da a ver está, como la totalidad del discurso que la contiene, laboriosamente construida para su deleite visual. El régimen transformacional, en suma, modifica, retoca, adereza y acicala la violencia con fines primordialmente estéticos.

La estilización audio-visual de la violencia puede materializarse poniendo en práctica muy heterogéneas estrategias figurativas. No parece desencaminado sostener, sin embargo, que este trabajo de la forma dirigido a la puesta en imágenes de la violencia puede resolverse genéricamente por dos vías: por medio de la *estilización elusiva* o a través de la *estilización manierista*. En otras palabras, a la hora de gestionar visualmente la figura de lo violento disponemos de dos modelos de estilización: uno que pivota en lo no visto o poniendo en juego tácticas sustractivas, otro en lo visto por medio de maniobras diversas de mostración. Empecemos por el primero.

3.1. La estilización alusiva y/o elusiva⁵ (tácticas sustractivas)

En lugar de centrar el foco en el acto violento, la estilización elusiva busca producir un efecto estético aludiéndolo en filigrana⁶. Este tipo de maniobras han sido puestas históricamente en juego por aquellos

⁵ Aunque un tanto equívoca, la denominación es, como se verá, apropiada indistintamente dado que la maniobra estética consiste en *eludir* la mostración del acto violento para *aludirlo* retóricamente.

⁶ Aunque a pie de página, convendría señalar que la formulación químicamente pura de la estilización elusiva se halla en esos lances en los que la cámara deja el acto violento fuera de cuadro para, en su lugar, dar a ver un espacio neutro adyacente en el que la violencia no se refracta de ninguna manera. Desde Jean Renoir (*La bestia humana, La bête humaine*, 1938) a Charles Chaplin (*Monsieur Verdoux*, 1947) pasando por John Ford (*Centauros del desierto, The Searchers*, 1956), algunos de lo más grandes cineastas de la historia optaron esporádicamente por rehuir la mostración directa de la barbarie. Este grado cero de la estilización elusiva, como se verá, admite distintas modalidades (metonímica o metafórica) de impostación retórica.

cinéastas convencidos de que las potencialidades de un medio de expresión cuya razón de ser reside en la puesta en imágenes del mundo no se agotan por la vía de lo explícito, sino que, antes al contrario, se verían en buena medida fortalecidas con el concurso del espacio fuera de campo, así como de las diversas tácticas que apostarían por la puesta en cuadro oblicua o parabólica de los hechos dramáticos.

Por razones obvias, la violencia ha sido, junto al sexo y lo monstruoso, uno de los motivos temáticos que más ha contribuido al desarrollo de esa suerte de *poética de lo implícito* que está en la base de las tácticas de figuración elusiva. Aunque la tipología es muy amplia y heterogénea, soy de la opinión de que en la práctica existen dos procedimientos genéricos para aludir a la violencia confinada o desplazada al fuera de campo, léase dos fórmulas retóricas de estilización elusiva: la metonimia y la metáfora.

La figura retórica de la metonimia, como se sabe, tiene distintas manifestaciones, algunas de las cuales pueden ayudarnos a arrojar luz sobre la naturaleza de esa estilización alusiva que aparta la vista del espectador del acto de barbarie. El mecanismo de la sinécdoque (es decir, la alusión a la totalidad por medio de una de sus partes), por ejemplo, está en el origen conceptual de las operaciones de estilización que dejan el acto violento en el espacio off contiguo, para dar cuenta de él en sesgo con la irrupción en cuadro de alguno de sus componentes, ya sea el sonido que provoca, la sombra que proyecta, la sangre que salpica o el destrozo que genera en las inmediaciones.

Esencialmente metonímica es, también, aquella maniobra de estilización que elude la muestra directa de la violencia con objeto de aludirla mediante la puesta en cuadro del impacto o los efectos que esta causa en los personajes que, a diferencia del espectador, sí la ven. De naturaleza metonímica es, asimismo, esa magnífica idea cinematográfica consistente en soslayar la explícita exhibición de la barbarie mediante su glosa verbal por uno de los personajes. Como los ejemplos son legión, solo señalaré uno que amén de categórico funciona de vademécum de todas las tácticas de estilización metonímica recién consignadas.

La mujer pantera (*Cat People*, Jacques Tourneur, 1942) cuenta la insensata historia de Irena Dubrovna, una bella joven que se transforma en pantera y mata a un hombre. Acuciados por un presupuesto muy ajustado, Val Lewton y Jacques Tourneur, productor y director del filme respectivamente, optaron por sugerir en lugar de mostrar al felino y sus estragos, para lo que se sirvieron de las sombras, los ruidos, las huellas y los daños colaterales de sus ramalazos violentos con tal eficacia y brillantez que esta producción de serie B de la RKO se cuenta entre lo más sobresaliente del cine clásico americano. Como no podía ser de otra manera, uno de sus momentos álgidos tiene lugar en las postrimerías del filme cuando la joven transmuta en fiera, ataca a su psiquiatra y lo mata en un desigual combate cuerpo a cuerpo que es resuelto metonímicamente por medio de las estilizadas sombras que una lámpara caída al suelo proyecta en la pared así como por los desgarradores sonidos de la lucha (imágenes 1, 2 y 3).

Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3



Para esas alturas el espectador conoce que la prodigiosa capacidad de mutación de la joven se debe a unos hechos sangrientos acaecidos tiempo atrás en su familia que la convirtieron en víctima de una maldición fatal (al parecer su madre mató a su padre). Pues bien, en lugar de ser puestos en imágenes en un socorrido *flashback*, esos truculentos acontecimientos son mencionados por el psiquiatra tras una sesión de hipnosis en la que la joven parece haber aludido freudianamente a la *escena originaria*. El filme, para concluir, cuenta con dos escenas magistrales (la de la piscina y la que tiene lugar en el estudio en el que trabaja el marido de Irena) en las que, amén de las sombras y los rugidos de la fiera, las reacciones de pavor de los personajes que ven merodear a la pantera con las peores intenciones se convierten en pantalla metonímica de una violencia latente que no se hace visible⁷.

Por otra parte, la variante metafórica de la estilización elusiva consiste en sustituir la mostración directa del acto violento por la puesta en cuadro de una imagen con la que guarda alguna semejanza (si se prefiere, representa la barbarie en parábola por mediación de una imagen que la evoca simbólicamente). La elusión metafórica no ha deparado resultados tan pródigos como la metonímica, pero disponemos de ejemplos deslumbrantes que dan fe de sus potencialidades. Valga uno tomado de las antípodas.

En *Los cuarenta y siete samuráis* (元禄 忠臣蔵, 1941/42) Kenji Mizoguchi relata una historia tan conocida⁸ que le permite narrar sobre sabido renunciando a mostrar algunos de los jalones dramáticos de la peripecia de los que el espectador, al tanto de los pormenores de la trama, traba conocimiento de forma indirecta mediante maniobras de pura estilización metonímica: a través de su glosa verbal⁹ o gracias a los sonidos de

lo que acontece en el espacio off¹⁰. Pues bien, todo ese baño de sangre, y la historia en su conjunto, tiene su origen en el seppuku inaugural de Asano que, omitido de facto, es ilustrado en parábola con la imagen metafórica de su esposa cortándose la coleta en rigurosa sincronía con el acto que provoca su enviudamiento y desencadena, a la postre, la matanza (imágenes 4 y 5).



Imagen 4



Imagen 5

⁷ Para una descripción más detallada del rendimiento que las sombras presentan en este filme y en otros que no le andan a la zaga, debería consultarse Zunzunegui, 2009.

⁸ No solo para el público japonés: Jorge Luis Borges, por ejemplo, la narró cinco años antes en «El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké», relato recogido en *Historia universal de la infamia*, 1935.

⁹ Por ejemplo, el acontecimiento neurálgico de la venganza —léase el asalto

al castillo por los hombres de Oishi y la muerte del infame Kira— es referido en filigrana mediante la lectura de una carta por la criada de la viuda de su difunto jefe Asano.

¹⁰ La climática escena final deja fuera de campo el *seppuku* sucesivo de los 47 samuráis del que solo tenemos referencia gracias a la lenta salmodia de sus nombres que son declamados por el oficiante del rito sacrificial.

3.2. La estilización manierista (tácticas mostrativas)

Pese a los fecundos recursos de la elusión/alusión retórica, la pista central del circo icónico de la violencia se dirime hoy día en el ámbito de lo que llamaré *estilización manierista*. Todas las vertientes del audiovisual contemporáneo, desde el cine en sus diversas formulaciones genéricas¹¹ a los videojuegos pasando por la ficción televisiva y el videoarte, han convertido a la violencia explícita en argumento de toda suerte de alambicados ejercicios de estilo. Si la elusión retórica soslayaba la exhibición directa de la barbarie con vistas a un efecto estético, la estilización manierista, su complemento lógico, la escudriña con idéntico fin¹².

La celebérrima escena de la ducha de *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960) puede servir de paradigma dado que en ella se formulan con carácter ejemplar las tres características que definen la estilización manierista de la violencia: su carácter explícito (es retratada en primerísimo primer plano), su vocación de ejercicio de estilo (puesta en este caso de manifiesto a través de las técnicas del montaje) y su tendencia a la desmesura y el exceso. Sobre esos tres pilares, la praxis de la estilización manierista ha evolucionado exponencialmente hasta anegar el paisaje icónico del presente. Mencionemos otros casos arquetípicos.

Amén de las tácticas de fragmentación ensayadas por Hitchcock en *Psycho*, existen otros mecanismos de figuración más o menos estandarizados para declinar formalmente la violencia. Pienso, por ejemplo, en las ralentizaciones que se convirtieron en santo y seña del cine embebido de violencia de Sam Peckinpah, cuyo (pen)último descendiente tecnológico es *el efecto bala* (*Bullet Time Fighting*) que prodigaron los hermanos

Wachowski en la trilogía *Matrix* y que ha padecido otra vuelta de tuerca en la fascinante escena del tiroteo de *X-Men. Días del futuro pasado* (*X-Men: Days of Future Past*, Bryan Singer, 2014) en la que el personaje Mercurio da buena muestra de su velocidad sobrehumana (ver imágenes 6 y 7).

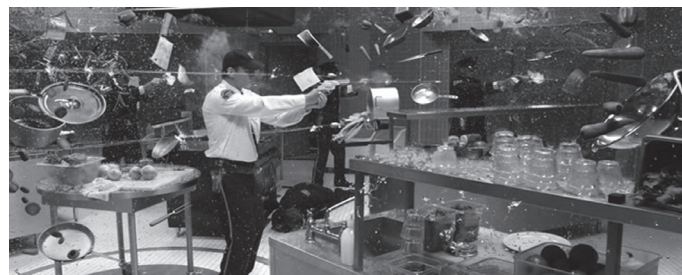


Imagen 6



Imagen 7

Es también el caso de la teatralización grotesca que caracteriza al cine *splatter* o *gore*, subgénero de terror cuyas señas de identidad vienen marcadas por la violencia gráfica, el exceso de hemoglobina y las mutilaciones. Entre ellos se cuenta asimismo la estilización coreográfica de la violencia cuyo máximo exponente se halla en ese género de artes marciales que, tras medrar durante años en la serie B, ha dado el salto a los presupuestos *blockbuster* de Hollywood. A los que, siendo muy restrictivos, habría que añadir al menos la variante performativa que han puesto en valor los videojuegos donde la más desafortunada violencia se gestiona interactivamente con el espectador-jugador.

Esta profusión de registros figurativos que exhibe la estilización manierista de la barbarie ha dejado un remanente iconográfico memorable en el audiovisual contemporáneo. Las batallas dirimidas en celuloide, cuya antología ha sido forjada por cineasta como S.M.

¹¹ El cine de acción, el thriller, el género fantástico y de terror, el cine bélico y de artes marciales, la ciencia ficción e incluso el género histórico son hoy día inconcebibles sin la estilización manierista de la violencia.

¹² Las diferencias entre ambas se aprecian a simple vista comparando la elipsis de la toma del castillo que Mizoguchi ejecuta en *Los cuarenta y siete samuráis* con las ampulosas sinfonías visuales que Akira Kurosawa compone en las batallas de *Trono de sangre* (蜘蛛巣城, 1957), *Kagemusha* (1980) o *Ran* (1985).

Eisenstein (*Alexander Nevsky*, 1935), Orson Welles (*Campanadas a medianoche*, *Chimes at Midnight*, 1965), Akira Kurosawa (*Ran*, 1985), Steven Spielberg (*Salvar al soldado Ryan*, *Saving Private Ryan*, 1998) o Peter Jackson (trilogía de *El señor de los anillos*, *The Lord of the Rings*, 2001-2003), han hecho palidecer el legado pictórico sobre el particular. Las secciones de peleas de cine de acción de nuestros días, coreografiadas por los más reputados especialistas¹³, no desmerecen a los números cantados y/o bailados del gran musical del Hollywood clásico. Tras desarrollarse a menor escala en Hong Kong y Taiwán, esa levitación exponencial del cine de artes marciales que es el género *Wuxia* ha alcanzado en manos de Ang Lee (*Tigre y dragón*, *Crouching Tiger, Hidden Dragon*, 2002), Zhang Yimou¹⁴ o Wong Kar-Wai (*The Grandmaster*, 2013) un esplendor que deja pequeños sus orígenes literarios. Pero hasta el diagnóstico más optimista ha de reconocer que se trata de islas belleza rodeadas de un mar de lodo de estridente violencia.

4. La escritura referencial: del documento en bruto a las formas del discurso documental

En este tiempo en el que el valor de la información se mide por su inmediatez y crudeza, hemos adquirido la costumbre de asistir a la retransmisión en vivo de toda suerte de acontecimientos violentos. Pese a que los veamos como un todo (valga de ejemplo el sangriento asalto al supermercado kosher parisino de enero de 2015; ver imágenes 8, 9 y 10), en esa suerte de objeto discursivo es posible discernir dos niveles referenciales.

¹³ Sirva de ejemplo la tetralogía *Bourne*, en especial las dos entregas centrales dirigidas por Paul Greengrass, cuyos impactantes combates cuerpo a cuerpo fueron coreografiados por el prestigioso Jeff Imada con tanto éxito que fue requerido por Xbox y Playstation como actor de captura de movimiento para sus videojuegos.

¹⁴ Las coreografías de Ching Siu-Tung y la dirección de Zhang Yimou convierten a la trilogía formada por *Hero* (2002), *La casa de las dagas voladoras* (*House of Flying Daggers*, 2004) y *La maldición de la flor dorada* (*Curse of the Golden Flower*, 2006) en un claro exponente de las bellas texturas que ofrece la violencia estilizada.



Imagen 8



Imagen 9



Imagen 10

Uno corresponde al formato televisivo férreamente codificado que llamamos informativo que, más allá de las variantes concretas de cada cadena (en este caso se trata del informativo *Soir 3* de la cadena pública France 3), se conforma en torno a una serie de estilemas estandarizados reconocibles a primera vista, a saber: uno o varios rostros parlantes sentados tras una mesa que hablan frontalmente a la cámara dando cuenta de los acontecimientos; eventuales insertos, en ventanillas

abiertas infográficamente en el decorado o acaparando por entero el encuadre, que muestran imágenes alusivas a esos hechos relatados; alternancia del parlamento del presentador y de otro periodista desplazado *in situ* para cubrir la noticia cuando esta se produce o a posteriori; si, como ocurre en nuestro ejemplo, la imágenes son lo suficientemente elocuentes esta alternancia no ha lugar y las imágenes son mostradas con una *voice over* periodística que describe los hechos; etc.

El segundo nivel corresponde a las imágenes y/o sonidos documento del hecho noticiado que ocasionalmente sirven de soporte y/o aval al relato del busto parlante. Por regla general estas imágenes y/o sonidos documento no aparecen en bruto, sino procesadas o filtradas informativamente, es decir enmarcados con una serie de signos e indicadores: una o varias voces en off que las glosan, el logotipo de la cadena en cuestión, unas inscripciones que aluden a algún aspecto de hecho (ubicación geográfica y hora del suceso, nombre del responsable del registro documental, etc.), alusiones gráficas destinadas a llamar la atención del espectador (del tipo «Direct», «On Air», «Breaking News», etc.) que inscriben el acontecimiento en un relato informativo y le dan marchamo de noticia. En el caso de las imágenes del asalto al supermercado kosher que hemos tomado como caso ilustrativo, son cuatro los indicadores de esta naturaleza: situado en el vértice superior izquierdo, «Live Leak» subraya el riguroso directo de los hechos consignados; en el ángulo superior derecha, el logotipo de France 3 sitúa las imágenes en el seno de la cadena de televisión pública francesa; en el faldón inferior la inscripción «SOIR/3 L'Intervention du raid Porte de Vincennes» contextualiza los hechos a modo de titular periodístico y los inserta en el marco de un programa informativo concreto que reconstruye el acontecimiento horas después; y en la zona superior izquierda el anagrama luctuoso «Je suis Charlie» muestra las condolencias de la cadena emisora respecto a la reciente masacre de los redactores de la revista satírica, así como la posición ideológica que adopta la cadena a propósito a los acontecimientos que muestra.

Si despojamos a las imágenes del asalto de todos estos aditamentos codificados que las modelan como noticia¹⁵ y las sacamos del sintagma o flujo audiovisual del informativo, tendríamos lo que Santos Zunzunegui (2005: 84) ha denominado «imagen-acontecimiento» y Oliver Joyard (2001: 45) «image zero», es decir la imagen documento en estado puro.

Ahí, en el salto cualitativo que va del acontecimiento *in nuce* que muestra el documento en bruto, a la reconstrucción narrativa que de ello hace el formato audiovisual que llamamos informativo, se sitúa la frontera, sin duda porosa y frágil pero heurísticamente válida, que nos permite discriminar los *dos modelos complementarios de escritura referencial de la violencia*: el correspondiente al *documento* y el propio de las formas del *discurso documental*. En otras palabras, en el régimen referencial se superponen dos registros figurativos: uno primario característico de esa grafía literal que denota inmediatez y transparencia absoluta respecto al acontecimiento violento que refleja; y otro manifiestamente construido que lo inserta en el marco codificado de un discurso que tiene por objeto explicar o procesar narrativamente el acto de barbarie¹⁶.

Como salta a la vista, ambos registros referenciales tienen otras codificaciones estandarizadas más allá de la imagen-acontecimiento *in live* y el noticiario informativo. En lo que hace al documento en bruto disponemos de modelos figurativos perfectamente reconocibles como el *homemovie*, la cámara oculta, la videovigilancia, el *slapstick* telefónico, etc., subformatos cuyos textos-documento, ya sea por su banalidad, crudeza o carácter extemporáneo, no tienen cabida en las parillas informativas de los telediarios (y si lo tienen, son mutilados en aras de la integridad emocional del espectador) y que, sin embargo, proliferan en la blogosfera, cada vez más escondidos en páginas de acceso encriptado. De hecho, estas plataformas cibernéticas se han convertido en ventanas

¹⁵ Muchas veces los materiales documento son «domesticados» de cara a su uso informativo alterando su materialidad con efectos de borrado de rostros, matrículas, marcas comerciales, etc., o resaltando las partes de la imagen que concitan el interés informativo mediante filtros o efectos *flow*.

¹⁶ Una explicación más detallada de la morfología del régimen referencial está disponible en Zumalde y Zunzunegui, 2014.

privilegiadas del aluvión imparable de toda suerte de imágenes documento violentas: agresiones arbitrarias registradas con teléfono móvil, accidentes domésticos, atracos captados por cámaras de vigilancia, percances violentos tomados en videocámara por transeúntes o turistas, imágenes de persecuciones y detenciones captadas por la cámara de un coche policial, brotes de brutalidad policial grabadas con cámaras ocultas en las comisarías, etc.

Nada como el denominado *snaff yihadista*, concebido para zaherir la mirada (y la conciencia) de los infieles, ejemplifica esta suerte de texto en el que la violencia parece ser mostrada tal cual. Depuración a la altura de los tiempos de las rudimentarias videograbaciones que daban fe de las acciones terroristas de los muyahidines de Al Qaeda en Afganistán y más tarde en Irak (tomas a distancia prudencial de atentados con bomba, fusilamientos de prisioneros, etc.), las degollaciones, lapidaciones, crucifixiones e incineraciones rituales frente a cámaras de última generación perpetradas en Oriente Medio por las huestes del Estado Islámico hablan bien a las claras de la inquietante prosperidad que depara a este inframundo documental.

En lo que hace al otro registro del régimen referencial, existen, amén del informativo televisivo estándar, otros formatos o dispositivos documentales, algunos perfectamente codificados como el histórico noticiario documental, y otros de geografía estética no tan precisa como ese promiscuo archiformato en el que tienen cabida desde los reportajes televisivos de actualidad que versan sobre acontecimientos bélicos, delictivos o violentos, hasta los documentales de perfil historiográfico, científico (valga el ejemplo de los documentales modelo *National Geographic* en los que la naturaleza se muestra ciertamente salvaje), o de divulgación que reconstruyen retrospectivamente sucesos de carácter violento acaecidos en el pasado.

La retransmisión televisiva de deportes «de contacto» o con alto componente violento tales como las artes marciales, el hockey sobre hielo, el fútbol americano o el boxeo, merecen capítulo aparte siquiera sea por el nivel extremo de estilización que han adquirido. Tomemos el

caso, ya lejano en el tiempo pero imperecederamente categórico, del combate que enfrentó a Evander Holyfield y Mike Tyson en el Grand Garden Arena del MGM de Las Vegas el 28 de junio de 1997, célebre porque, amén de la violencia inherente a una pelea que ponía en juego el campeonato del mundo de los pesos pesados, Tyson arrancó de un mordisco parte de la oreja derecha de Holyfield en el tercer asalto. La pelea, que escenificaba la revancha de un combate anterior en el que el todopoderoso Tyson perdió su cetro, fue publicitada a bombo y platillo con una campaña que, a semejanza de los lanzamientos de Hollywood, anunció la velada con el pomposo título *The Sound and the Fury. Holyfield-Tyson II*. La retransmisión televisiva llegó a su clímax cuando la dentellada del aspirante al título interrumpió el curso del combate en el tercer asalto y la realización del evento cubrió el impasse repitiendo el sanguinolento lance desde todos los puntos de vista y a todas las velocidades imaginables (imágenes 11 y 12).

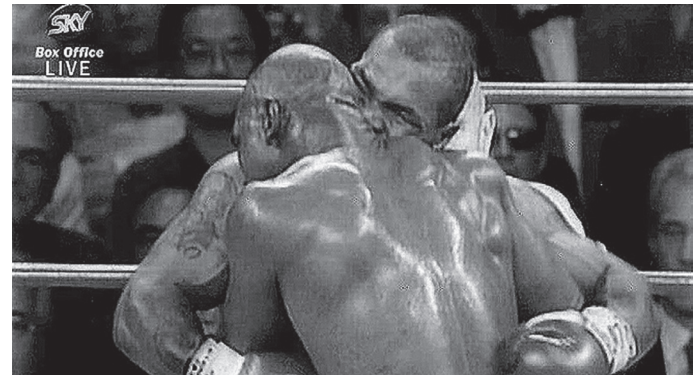


Imagen 11



Imagen 12

Ni exhaustivo ni tan preciso como cabía esperar, este esbozo de clasificación permite sin embargo apreciar con bastante claridad la existencia práctica de dos registros figurativos perfectamente discernibles en el seno del régimen referencial. Se trata, en esencia, de dos tipos de caligrafía audio-visual que conducen, por caminos estéticos bien distintos y sin embargo complementarios, al mismo *efecto verdad* con independencia, este es el dato determinante, de la ontología del hecho violento que dan a ver. Que esos acontecimientos sean verdaderos o falsos no afecta a la plausibilidad que el espectador atribuye convencionalmente a esos modelos de escritura audiovisual que considera portadores de verdad. Es así que lo más operativo será que los vaciemos de contenido, nos quedemos solo con los recipientes formales e inventariemos las marcas veridictorias que contribuyen en cada caso (porque la plausibilidad de un texto no depende solo de la concurrencia de estos estilemas) a crear ese *efecto verdad*.

5. La estética de lo fortuito

Los estilemas que configuran la peculiar caligrafía del documento en bruto son, en puridad, *formas de parecer documento*, es decir, rasgos significantes que denotan espontaneidad, neutralidad y/o improvisación, si se prefiere la antítesis del esfuerzo por domesticar figurativamente la violencia que denotan, cada cual a su manera, el resto de los formatos estéticos. Me estoy refiriendo a una serie de *indicadores de analogía* o potenciadores icónicos de veracidad que transgreden de alguna manera el formato de la escritura profesional. Para decirlo rápido (y es obvio que este inventario ha de ser afinado considerablemente) la caligrafía del documento instituye una suerte de *estética de lo aleatorio* o *lo fortuito* impugnando por dos vías los estándares profesionales que asociamos *trabajo de la forma* o a la estilización que busca un efecto estético:

1) Por la vía del *énfasis en el soporte*, espacio en el que tienen cabida todos los indicadores plásticos que

denotan la mediación de una tecnología subestándar: el grano de imagen, la temperatura de color, el blanco y negro sin contraste, el desenfoque, el empleo brusco o aleatorio del zoom, la falta de profundidad de campo, la iluminación escasa, excesiva o poco empastada, el uso de cámaras de visión nocturna o infrarrojas, el «efecto salto de imagen» característico de las cámaras de vigilancia, etc.

2) Por la vía de la *planificación* donde se dan cita todos aquellos rasgos (y la tipología es ciertamente amplia) que connotan una puesta en imágenes amateur, neutra o improvisada en la que el punto de vista, la distancia y el movimiento de la cámara son, para decirlo genéricamente, inapropiados o contraproducentes para la nítida visualización del acto violento puesto en escena. A este efecto contribuyen una serie de indicadores: por ejemplo, que la ubicación de la cámara anteceda al hecho registrado, que esté demasiado lejos o demasiado cerca del acontecimiento, que no lo enfoca debidamente, que sus movimientos, ya sea por su estatismo imperturbable que deja esporádicamente fuera de campo al acto o por los abruptos vaivenes que ejecuta en su afán por registrarlo, desfigure su diáfana plasmación, que el montaje brille por su ausencia o intervenga de forma abrupta, o que el flujo de imágenes concluya antes que la acción.

Esta morfología visual subestándar que caracteriza a la *estética de lo fortuito* tiene su equivalente sonoro en una serie de marcas o indicadores acústicos que contravienen la calidad profesional: mala ecualización, efectos cacofónicos, conversaciones apenas audibles o enmarañadas de ruidos ambientales, voces filtradas por otros aparatos tecnológicos tales como el teléfono, megafonía, contestadores de servicios de emergencia, etc.

6. Formas del discurso documental

Hacer una taxonomía de las formas del discurso documental es más complejo ya que se trata de una amalgama o archiformato que, ya lo hemos dicho, se organiza en diversos subformatos relativamente codificados y autónomos. Como no pretendo realizar una clasificación exhaustiva de los estilemas que conforman la escritura o el registro figurativo documental, sino solo llamar la atención sobre su existencia y su eventual praxis, quizá pueda ser suficiente con poner sobre el tapete algunas de las *marcas veridictorias* que le definen y discriminan del documento en bruto; mecanismos, en suma, que producen un efecto verdad en sinergia con esa *suciedad audio-visual* que, como acabamos de señalar, funciona a modo indicadores de analogía en la imagen documento.

Al margen de la infinidad de variaciones estilísticas que pueda adoptar en los casos concretos, el dispositivo del reportaje documental estándar se caracteriza canónicamente por una serie de rasgos identitarios, a saber:

1) Una dialéctica precisa entre la banda de la imagen y el sonido donde la voz en off traza el hilo del discurso y la imagen lo refrenda.

2) La alternancia (el montaje alternado se erige en la figura sintáctica clave) entre pasado (materializado en imágenes documento más o menos procesadas) y presente (testimonios a posteriori que lo rememoran).

3) Una fisonomía audiovisual ambivalente de manera que los fragmentos resueltos con la calidad subestándar de los materiales de archivo conviven con numerosas fragmentos testimoniales puestos aseadamente en escena (quiere decirse que son emplazados en lugares a salvo de las contingencias que contrastan con la escenografía catastrófica del lugar de los hechos).

Estas podrían ser, en aras a la brevedad, las señas de identidad de uno de los formatos que adopta la escritura documental, esa que el espectador considera convencionalmente vehículo de hechos verdaderos. Sin embargo, esta presunción ha sido puesta en tela de

juicio por cierto cine de ficción que ha vampirizado las diversas marcas de estilo del régimen referencial. Hay ejemplos por doquier pero creo que ninguno muestra de manera más contundente el rendimiento de las formas discursivas documentales llevadas al terreno de la ficción que *Zelig* (1983), filme en el que Woody Allen mimetiza los recursos formales del documental histórico para narrar la improbable peripecia de un sujeto camaleónico. Tampoco existe catálogo más exhaustivo de las diversas variantes formales que adopta hoy día la escritura subestándar del documento en bruto que *Redacted* (2007) de Brian De Palma, filme basado en cruentos hechos reales acontecidos en Irak pero que se sitúa sin ambages en el territorio de la ficción. Por seguir con el tema, las incursiones militares norteamericanas en Irak y Afganistán (incluso en Pakistán) ha dado pie más recientemente a un ramillete de filmes como *En tierra hostil* (*The Hurt Locker*, 2009) y *La noche más oscura* (*Zero Dark Thirty*, 2012) ambas de Kathryn Bigelow, *El francotirador* (*American Sniper*, 2014) de Clint Eastwood, o *Green Zone: Distrito protegido* (*Green Zone*, 2010) de Paul Greengrass, filmes de ficción basados en hechos reales impregnados de violencia cuya factura formal hace suyos de forma más o menos acusada el empleo de la cámara en mano, los desenfoques forzados y el montaje convulso que hemos atribuido a la caligrafía borrosa del documento en bruto.

La rentabilidad de medir los objetos textuales atendiendo a sus efectos discursivos en lugar de en términos de ontología se aprecia en tesisuras como esta. En todos los ejemplos citados en el último párrafo, el efecto o el rendimiento estético de los rasgos formales distintivos del régimen referencial prima sobre el verismo que, por inercia, confieren a la narración de ficción. La convulsa caligrafía del documento y el dispositivo documental son, en todos los casos recién contemplados, argumentos o motivos estéticos antes que marcas veridictorias. La plasticidad de la cámara al hombro y el montaje abrupto, por ejemplo, prevalecen sobre su poder de convicción. Su estilización y uso ornamental, en suma, los sitúan al otro lado, en el terreno de juego del modelo figurativo que más arriba denominaba régimen transformacional.

7. Breve colofón

Ha llegado el momento de que nos interroguemos acerca de la formidable visibilidad que exhibe la violencia en nuestra *iconosfera*. Que imágenes violentas asomen a borbotones por todas las ventanas de lo audiovisual da que pensar. Sin duda pueden aducirse poderosas razones de índole antropológica, histórica, cultural y psicológica que justifiquen esa tendencia del género humano hacia lo violento. Todo indica, sin embargo, que la ubicuidad de la violencia representada en imágenes hunde además sus raíces en una cuestión de *eficacia simbólica*. Quiere decirse que la violencia constituye hoy día un cautivador espectáculo que nuestros ojos no pueden soslayar porque, entre otras causas, el ser humano ha conseguido poner laboriosamente en pie una profusa imaginería que, como hemos comprobado en estas líneas, cuenta con varios registros figurativos para gestionarla con rentabilidad tanto económica como estética.

Disponemos, en efecto, de cuatro grandes modelos estéticos de gestión audiovisual plenamente operativos que han convertido a la violencia o a la barbarie en uno de sus motivo fetiche. Por un lado, se encuentran el documento en bruto y el (archi)formato documental, los dos registros figurativos complementarios que se postulan como reflejo mimético del hecho violento. Al otro lado de la barrera maniobran la estilización alusiva y la estilización manierista, las dos caras de esa moneda consistente en tomar a la barbarie como objeto estético o pretexto para realizar ejercicios formales. Por si fuera poco, estos cuatro arquetipos figurativos se polinizan recíprocamente (los combates de boxeo, ya lo hemos visto, se retransmiten con ralentizaciones, reiteraciones y congelados provenientes de la estilización manierista

de la ficción, del mismo modo que el cine bélico remeda como argumento estético la convulsa caligrafía del documento en bruto) con lo que la violencia se ha convertido hoy día en un espectáculo fascinante que tiene embrujada nuestra mirada.

Bibliografía

- BOURDIEU, Pierre (2001), *Langage et pouvoir symbolique*, Paris: Seuil.
- FANON, Frantz (1967), *Black Skin, White Masks*, New York: Grove Press.
- FISH, Stanley (1980), *Is There a Text in this Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge: Harvard University Press.
- HALL, Stuart (1980), «Encoding/Decoding», Centre for Contemporary Cultural Studies (ed.), *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972-79*, London: Hutchinson, pp. 128-138.
- (2004), «Codificación y decodificación en el discurso televisivo», *CIC: Cuadernos de información y comunicación*, 9, pp. 215-236.
- SHOHAT, Ella & STAM, Robert (1984), *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*, London: Routledge.
- ZUMALDE, Imanol & ZUNZUNEGUI, Santos (2014), «Ver para creer. Apuntes en torno al efecto documental», *L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos*, 17, pp. 87-94.
- ZUNZUNEGUI, Santos (2005), *Las cosas de la vida. Lecciones de semiótica estructural*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- (2009), «Sonata de espectros», Victor I. Stoichia (ed.), *La sombra*, Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza & Fundación Caja Madrid, pp. 70-81.

The Wolf of Wall Street Sopravvivere nello stato di natura

Maria Cristina Addis e Giacomo Tagliani

Ricevuto: 10.11.2014 – Accettato: 30.03.2015

Sommario / Resumen / Résumé / Abstract

Il cinema contemporaneo ha intensamente indagato il portato di violenza del capitalismo finanziario e *The Wolf of Wall Street* (2013) di Martin Scorsese si propone di istruire una rappresentazione adeguata delle forme di vita e delle relazioni di potere inaugurate dalla globalizzazione dei mercati e dalla smaterializzazione dei beni. Il racconto del ritorno ad una dimensione selvaggia della violenza mette in scena infatti uno stato di natura alieno alle leggi che regolano l'agire sociale e che nondimeno diviene il fondamento di una nuova contrattualità antagonista rispetto allo stato di diritto esistente. A sua volta, questa dimensione tematica appare doppiata da un livello enunciazionale, laddove è l'immagine stessa a esercitare violenza sullo sguardo, imponendogli il punto di vista unico del protagonista che sembra espellere dall'orizzonte qualsiasi forma di alterità e differenza. Il presente contributo intende mettere in luce una riflessione per immagini sulle forme di soggettivazione e assoggettamento specifiche della competizione animale traslata al mondo virtuale degli scambi finanziari, intrecciando la teoria interna all'opera con le posizioni dell'estetica e della teoria critica.

El cine contemporáneo ha profundizado en el retrato de la violencia del capitalismo financiero y *The Wolf of Wall Street* (2013) de Martin Scorsese denuncia el intento de establecer una representación plausible de las formas de vida y relaciones de poder que emergen de la globalización y de la volatilización de los mercados y de los bienes. El retorno a una dimensión salvaje y primordial de la violencia pone en escena un estado de naturaleza ajeno a las leyes que regulan el comportamiento colectivo, y que se convierten en el fundamento de un contrato social opuesto al del estado de derecho. Esta forma de violencia se desdobra en la enunciaci3n con imágenes que agreden al espectador, imponiéndole un único punto de vista que fagocita el relato. Desde una perspectiva que combina la metodología semiótica y la teoría crítica, se analiza aquí el modo en que el film aborda las formas de subjetivaci3n específicas del capitalismo financiero.

Le cinéma contemporain a enquêté sur les conséquences de la violence du capitalisme financier et *The Wolf of Wall Street* (2013) de Martin Scorsese se propose d'établir une représentation adéquate des relations de pouvoir inaugurées par la globalisation des marchés et la dématérialisation des biens. Le récit du retour à une dimension sauvage et primordiale de la violence met en effet en scène un état de nature étranger aux lois qui régulent l'agir social, mais qui n'en devient pas moins le fondement d'une nouvelle contractualité antagoniste par rapport à l'état de droit existant. Cette dimension thématique apparaît à son tour con-

stamment doublée d'un niveau énonciationnel, là où c'est l'image elle-même qui exerce la violence sur le regard, en lui imposant le point de vue unique. On entend proposer une réflexion en images sur les formes de subjectivation spécifiques de la compétition animale transférée dans le monde virtuel des échanges financiers, en croisant la théorie interne de l'œuvre cinématographique avec les positions de l'esthétique et de la théorie critique.

Contemporary cinema has widely inquired the regime of violence deployed by financial capitalism and *The Wolf of Wall Street* (2013) by Martin Scorsese elaborates an appropriate representation of power relationships arisen from market globalization and the dematerialization of the goods. The narration of a return to a savage and primordial dimension of violence thus stages a state of nature which is foreign to the laws ruling social behavior and nevertheless becomes the ground for a new contractuality opposed to the existing state of right. In turn, this thematic dimension seems to be constantly doubled by an enunciational level, since it is the image itself to use violence against spectral gaze, imposing the main character's unique and swallowing point of view, which seems to expunge any form of otherness and difference. This paper aims at proposing a reflexion through images about the forms of subjectivation specific of the animal competition transposed to the virtual world of financial trade, intertwining the theory in action inside the film with Aesthetics and Critical Theory positions.

Parole chiave / Palabras clave / Mots-clé / Keywords

Capitalismo, cartografia, controllo, Wall Street, Martin Scorsese, soggettivazione, assoggettamento

Capitalismo, cartografía, control, Wall Street, Martin Scorsese, subjetivaci3n, sujeci3n

Capitalisme, cartographie, contrôle, Wall Street, Martin Scorsese, subjectivation, sujétion

Capitalism, cartography, control, Wall Street, Martin Scorsese, subjectivation, subjection

* Il presente lavoro è stato pensato e discusso nella sua totalità da entrambi gli autori. Per motivi pratici, Giacomo Tagliani ha redatto i paragrafi 1, 4, 5, mentre Maria Cristina Addis i paragrafi 2 e 3.

1. L'immagine del nuovo capitalismo

Hanna: — It's all a Fughazi. Do you know what a fughazi is?

Belfort: — Fugazi it's a fake...

Hanna: — Yeah, Fugazi, Fughazi... It's a wazi, it's a woozi... fairy dust. It doesn't exist. It never landed. It's not fucking real! Stay with me: we don't create shit. We don't build anything.

Per il giovane Jordan Belfort (Leonardo Di Caprio), desideroso di farsi un nome nel mondo vorace della finanza, il primo giorno a Wall Street è la scoperta di un orizzonte diverso da quello immaginato. È il senior broker Mark Hanna (Matthew McConaughey) a introdurlo nei meandri della borsa americana, svelando segreti e prescrivendo accorgimenti. «Cocaine and hookers» sono la chiave per la sopravvivenza: bisogna rimanere rilassati e al contempo iper-efficienti, non farsi travolgere dalle cifre e dai grafici, e tuttavia aumentare continuamente la propria performatività. Il rischio di implodere è assai elevato. Questo gioco al limite, questa schizofrenia intrinseca del capitale sul crinale tra XX° e XXI° secolo è l'oggetto al centro di *The Wolf of Wall Street* (Martin Scorsese, 2013), film che affronta il mondo della speculazione finanziaria attraverso gli occhi di uno dei suoi protagonisti più emblematici e controversi, il broker Jordan Belfort, a partire dalla sua autobiografia¹. Mediante l'analisi delle modalità di rappresentazione e delle strategie retoriche adottate, il presente lavoro si propone di evidenziare la specifica capacità del testo filmico di affrontare la natura violenta del capitalismo contemporaneo, ben diversa dalla violenza statale novecentesca o da quella coloniale precedente, benché ne assommi alcuni tratti piegandoli all'interno di una dimensione culturale all'apparenza anacronistica.

Reprimere la violenza: questo il compito che impegna lo stato moderno e la sua natura contrattuale. Repressione che assume le sembianze di gestione poliziesca, anzitutto, finalizzata però alla costruzione di un corpo sociale assuefatto a questa pacificazione per

chiudere gli spazi di conflitto interni. Messa al bando della violenza dal tessuto statale, dunque, e riconduzione della conflittualità politica all'interno dello scambio simbolico di carattere legislativo e parlamentare: democrazia, pertanto, è assenza di guerra o, ancora, una condizione di non-violenza. Questo quadro astratto viene tuttavia costantemente messo in discussione nella pratica quotidiana, dai movimenti antagonisti, che vedono la politica come radicata indissolubilmente nel conflitto, allo Stato stesso, che in più occasioni ricorre all'uso della forza come deterrente alle spinte di rottura dell'ordine sociale. Esiste però un ulteriore livello sul quale situarsi per affrontare la questione, che consiste nell'individuare le tracce che lo «stato di natura» dissemina all'interno dell'ordine pacificato delle società di matrice contrattualistica, senza però che queste sfocino in esplosioni di violenza esplicita, a causa di un'incapacità dei soggetti coinvolti nell'abbandonare le costrizioni di una condotta modellata sui canoni di un auto-controllo moralizzato. È su questo versante che si posiziona *The Wolf of Wall Street*: la sua disamina delle strategie di successo nell'ambito delle speculazioni finanziarie sarà la base d'appoggio per affrontare alcune questioni cruciali che legano violenza e capitalismo.

Torniamo allora al dialogo precedentemente tratteggiato. Le rivelazioni del senior broker non incrinano in realtà le convinzioni di Belfort; è invece un altro il passaggio che lo lascia interdetto: la soddisfazione del cliente è un elemento totalmente trascurabile. Perché il sistema funzioni, dice Hanna, nulla deve essere reale. *Fugazi, fughazi*: non permettere mai all'investitore di trasformare la vincita in qualcosa di concreto. Solamente il broker avrà il privilegio di interagire con denaro tangibile: i clienti — «fucking junkies» — non potranno più resistere alla tentazione di reinvestire il proprio capitale in brillanti idee sempre nuove. Questo è il principio del neo-capitalismo finanziario: non costruire nulla, ma auto-alimentarsi a partire da qualcosa di non-reale. Quanto è in gioco non è più dunque la produzione di beni in vista di un utile esterno di carattere sociale, come ancora credeva un ingenuo Belfort pensando che l'arricchimento dei propri clienti

¹ *Il lupo di Wall Street*, Milano: Rizzoli, 2014.

fosse un impegno da onorare, bensì il consumo in quanto tale, dove l'utile si autodefinisce ricorsivamente e la crescita si alimenta attraverso un incremento del debito. Momento fondativo del tempo della storia, il dialogo tra Belfort e Hanna fissa le coordinate entro le quali l'azione dovrà svilupparsi per essere efficace, determinando un istante originario che riconduce la vita del protagonista esclusivamente nell'alveo del mondo della finanza. Il racconto esordisce infatti *in media res* per operare immediatamente una digressione che occupa circa il primo terzo del film, dove la narrazione ritrova il suo presente; tale risalita temporale, tuttavia, comincia dall'arrivo a Wall Street, condensando i primi 22 anni di vita in una fotografia e una breve frase: non c'è più alcuna *Rosebud* per i capitalisti di fine millennio.

All'interno di una struttura filmica che adotta una focalizzazione interna e in soggettiva sulle vicende, questa scena originaria assume un carattere fortemente ambivalente. Da un lato, classicamente, è questo il luogo deputato alla formazione del soggetto, incrocio fra premonizione e retrospezione e momento di passaggio tra infanzia – simbolica o anagrafica – ed età adulta; dall'altro, invece, è qui che la diegesi assume un compiuto profilo oggettivo grazie all'alternanza di totali e campi e contro-campi estremamente lineare. Se tutto il testo è attraversato da un'alterazione percettiva sia a livello di inquadrature (l'uso quasi esclusivo del grandangolo per i totali dell'ufficio) che di montaggio (giustapposizione di dettagli in rallenti) e da un insistente ricorso alla modalità enunciativa dell'interpellazione, qui i fatti sono resi col massimo distacco, «si raccontano da soli», un intermezzo storico dentro un insieme discorsivo (Benveniste, 1971). Ma allora, questo momento è fondativo tanto per il soggetto quanto per il testo, origine critica che orienta l'inquadratura delle vicende successive e il giudizio spettatoriale associato.

Un altro livello può però ancora essere innestato a partire da questo dialogo, a ben vedere il problema di base che il film intende affrontare. L'insistenza di Hanna sul carattere non-reale e invisibile delle transazioni finanziarie assume i contorni di un'«ornitologia del denaro»; cinguettii, battito di braccia, gesti icastici, suoni onoma-

topeici: tutto il corpo del senior broker concorre ad associare il nuovo capitale alla sfera della volatilità. Metafora seducente, che tuttavia non coglie ancora la questione centrale: esiste un'immagine del capitalismo finanziario?

La possibilità di rappresentare qualcosa di escluso o precluso alla vista è stato un nodo teorico centrale per i teorici e gli artisti a partire dal Rinascimento, da quando cioè la tecnica prospettica sembrò in grado di ricondurre tutti gli eventi e gli esistenti sotto la sfera del visibile, e di conseguenza del rappresentabile, mediante specifiche regole (Damisch, 1987). Ben oltre gli espedienti particolari codificati nel corso dei secoli, il problema connesso alla creazione di un'immagine adatta a rappresentare i rapporti di produzione attraverso il cinema almeno da Ejzenstejn, quando però le dinamiche potevano essere ricondotte con più facilità all'interno di uno schema più convenzionale in relazione a modi di produzione e beni prodotti. Su questo modello si basano ancora *Wall Street* (Oliver Stone, 1987) e *Wall Street: Money Never Sleeps* (Oliver Stone, 2010), fotografie sfocate rispettivamente di una fase pionieristica e di una patologica del presente. Nonostante il protagonista del dittico, il famigerato Gordon Gekko (Michael Douglas), sia assurto a icona di un'epoca, al punto da essere citato proprio in uno dei dialoghi di *The Wolf of Wall Street*, la materialità fornita da Stone al mondo esterno alla finanza riconduce tali rapporti di forza nella sfera del visibile e dell'esperibile, ricorrendo dunque a uno schema d'impostazione classica che, se riesce ancora a rendere conto degli esiti della conformazione economica della società contemporanea (Piketty, 2014), non ne mette a fuoco i modi e le strategie peculiari.

Perché il nodo centrale è diventato il seguente: nel momento in cui la vita quotidiana si basa sempre più sulla trasmissione di informazioni lungo cavi e reti informatiche che passano sotto la superficie terrestre o oltrepassano la biosfera grazie ai satelliti, l'esperienza visibile perde progressivamente la sua capacità di spiegare e dare forma al mondo in favore della predominanza di modelli matematici astratti. Come scrive Franco Fari-nelli, «è lo stesso processo della produzione, compresa quella della città, a essere progressivamente fagocitato

dall'immateriale e dall'invisibile, dalla rivoluzione informatica» (Farinelli, 2004: 190). Di fronte a questo ritorno potente dell'invisibile, che erode terreno al dominio della vista, appare più chiaro come questa scena iniziale dischiuda lo spazio per un'interrogazione teorica che il cinema si trova a fronteggiare quando si muove sul terreno di una rappresentazione critica del reale. E il fatto che questa scena si situi al «grado zero» tanto della scansione cronologica (origine simbolica dell'intreccio) quanto delle modalità enunciazionali (oggettiva trasparente) ci impone di considerare con serietà le parole di Hanna, apparizione fugace e fantasmatica la cui esistenza testuale si compie nel giro di questi pochi minuti, per poi scomparire definitivamente.

2. Mappe del fugazi: il ragionamento spaziale di *The Wolf of Wall Street*

Da una fotografia delle officine Krupp o dell'AEG non si ricava quasi nulla sul conto di queste istituzioni. La vera realtà concreta è andata scivolando verso l'elemento funzionale. Il coalizzarsi dei rapporti umani, quindi per esempio la fabbrica, non lascia più affiorare alla superficie tali rapporti. Bisogna dunque effettivamente «costruire qualcosa», qualcosa di «artificiale», di «collocato in un sistema di funzioni». Effettivamente quindi anche l'arte è altrettanto necessaria. Ma il vecchio concetto di arte, basato sull'esperienza vissuta, viene appunto meno. Infatti anche chi riproduce solo quel tanto della realtà che può venir direttamente vissuto non riproduce la realtà stessa. Già da tempo non è più possibile viverla nella sua totalità (Brecht, 1973: 72).

La crisi del dispositivo prospettico quale rappresentazione votata a effetti di trasparenza e piena intelligibilità del visibile è una costante della riflessione estetica impegnata a interrogare il potere diagnostico delle arti: l'osservazioni di Bertolt Brecht, rese celebri dalle riletture, fra gli altri, di Walter Benjamin (2011), attestano la coscienza dell'opacità costitutiva dei rapporti di forza incarnati agli spazi che articolano il mondo e ai corpi che li praticano, tanto più efficaci quanto invisibili e naturalizzati all'interno dei «rapporti funzionali» che informano e valorizzano

il vissuto individuale e collettivo. *The Wolf of Wall Street* sembra però far fronte a un problema ulteriore rispetto a quello del fotografo delle officine Krupp: il mondo degli scambi finanziari, a differenza della fabbrica e delle altre istituzioni moderne preposte al governo dei corpi – la scuola, l'ospedale, il carcere – è, letteralmente, *fugazi*, polvere di stelle. La descrizione della Borsa fornita dal senior broker Mark Hanna – «it never landed» – coglie appieno l'aporia aperta dalla Rete all'interno dei modelli che l'uomo moderno ha elaborato per convertire lo spazio fenomenico in oggetto di conoscenza.

Come osserva Franco Farinelli (2009), gli scambi delle merci più preziose del mondo occidentale, denaro e informazioni, avvengono su un piano della realtà presoché indifferente all'estensione spaziale e la sequenzialità temporale: la globalizzazione impone di gestire cognitivamente e pragmaticamente un genere di totalità – la *sfera* – irriducibile alla presa sinottica dello sguardo prospettico. In continuità con le riflessioni della teoria e semiotica dell'arte (Damisch, 1987; Calabrese, 2012), il filosofo riconosce alla «pretesa, che fu allora della pittura, di produrre un nuovo tipo di verità» (Damisch, 1987) il portato di modello fondante dell'episteme moderna, uno dei dispositivi principali che ha guidato la storia delle scienze nell'oggettivazione del mondo. Da questo punto di vista, le innumerevoli «mappe della rete» non sono altro che metafore poco efficaci, nella misura in cui mancano i tratti costitutivi della geografia: i concetti di distanza (fra porzioni di superficie terrestre in rapporto di reciproca esclusione) e durata (dei percorsi di congiunzione fra di essi) fondano il dispositivo concettuale di traduzione del mondo in immagine di mondo e viceversa, il principio attraverso cui la carta dischiude sapere su zone inaccessibili all'esperienza diretta e supporta progetti d'azione e trasformazione delle stesse.

Seppure da tempo sappiamo che «la realtà non può essere pensata come totalità», da dove cominciare per immaginare un fenomeno che non siamo nemmeno in grado di assegnare allo spazio e al tempo? I teorici del post-moderno hanno spesso utilizzato i concetti di

flusso, fluido, continuum per riferirsi alla condizione delle società globalizzate, ma questi stessi concetti, più che produrre modelli conoscitivi, sembrano attestare una sorta di soglia d'arresto dell'intelligibilità, additando un fenomeno esperito in definitiva come informe e disarticolato. Il film di Scorsese avvicina il tema del capitalismo avanzato a partire dallo scarto fondante fra i due spazi eterogenei e irriducibili del mondo e della rete, secondo una logica topologica che struttura l'organizzazione discorsiva e narrativa del film e orienta una riflessione teorica sul peculiare governo dei corpi derivante da un fenomeno allo stesso tempo efficace e inconfondibile, che inibisce costitutivamente la distanza riflessiva e l'azione progettuale.

The Wolf of Wall Street si cimenta nel tentativo di introdurre un principio di intelligibilità dei rapporti di forza inscritti nel campo di interazioni sociali e forme di vita aperto dalla speculazione finanziaria in quanto attività produttiva, attraverso un raffinato ragionamento spaziale imperniato sul concetto di limite, di ciò che separa e collega il qui dall'altrove, lo spazio proprio da quello sociale, l'io dal mondo, e allo stesso tempo può assurgere a positività paradossale e incollocabile (Marin, 1973; Polacci, 2012). Ci concentreremo in particolare sulle prime due sequenze del film, appena precedenti al flash-back che sbocca nel rito di iniziazione del giovane Belfort prima citato, nell'ipotesi che costituiscano il contro-canto figurativo della sintetica e cruciale *lectio* di Hanna.

3. *Hic sunt leones vs homo homini lupus: le barbarie di Wall Street*

La prima sequenza coincide con lo spot pubblicitario che inaugura l'ingresso della Stratton Oakmont nei circuiti ufficiali dell'alta finanza. Il video vede susseguirsi la veduta a volo d'uccello di una landa naturale in cui campeggia un imponente leone; frammenti sincopati di figure della Borsa (l'ingresso di Wall Street, scorci di monitor, agenti concitati); l'insieme ordinato dei dipendenti della società all'interno di un grande ufficio open

space attraversato dal leone iniziale, la cui sagoma, apposta su un globo terrestre ridotto a paralleli e meridiani, forma il logo della società e si appone al panorama che apre e chiude il filmato. Nella seconda, il «dupo» ci si presenta per la prima volta impegnato insieme a soci e dipendenti in un perverso gioco d'azzardo, una versione del tiro al bersaglio che sostituisce alle freccette dei veri nani «affittati» ad hoc per l'occasione.

L'esplicita omologazione fra la giungla e «il pericoloso mondo degli investimenti» introduce l'isotopia del caos violento, di un luogo sottratto alle leggi e alle regole che normano l'agire sociale, che la scena successiva sembra confermare e rafforzare. Nondimeno, le due «giungle» intrattengono un rapporto molto più complesso, che l'effetto di referenzializzazione innescato dalla seconda scena porta a leggere rispettivamente come il *sembrare* e l'*essere* della Stratton Oakmont. Nella micro-narrazione allestita dal promo pubblicitario, la qualità principale del «re della giungla» non è la violenza, ma la forza, il potere di dominare e assoggettare alla propria legge l'intero collettivo. A differenza delle altre belve (un orso impagliato e una statua raffigurante un toro), il leone-Stratton è «autentico», portatore di un effettivo controllo sul corso degli eventi che si svolgono nelle lande selvagge degli scambi azionari, e in quanto tale operatore di conversione della barbarie in civiltà: Il primo scenario prospetta infatti «professionisti addestrati» a convertire il rumore caleidoscopico dei dati in oggetto di informazione e conoscenza, come attestano le pacate e amichevoli conversazioni telefoniche e faccia a faccia che i dipendenti intrattengono con i clienti, mentre sui display alle pareti scorrono ininterrottamente stringhe di cifre e dati. Il secondo mostra invece un addestramento del tutto diverso, fondato sull'incitazione a «centrare» un obiettivo fine a se stesso, il guadagno, attraverso lo sfruttamento di piccoli uomini inermi, naturalmente svantaggiati quanto a prestanza e capacità di difesa. Il punto di vista, da posizione di dominio prospettico dell'orizzonte, si converte in centro di un'immagine sigillata su se stessa, bersaglio inconsapevole di un'azione di manipolazione da cui si espunge qualunque funzione conoscitiva.



Significativamente, le due narrazioni rispondono a opposte strategie discorsive: mentre le figure che popolano la prima giungla non guardano mai in macchina, e la violenza di cui sono portatrici rimane un fenomeno circoscritto a un *altrove* distinto e separato dal mondo dell'osservatore, quelle che abitano la seconda sono sistematicamente in posizione di prossimità frontale, e la violenza con cui si incitano a vicenda al lancio del nano per «25.000 fottutissimi dollari» è direttamente rivolta verso il *qui* dello spettatore. Il cliente nel primo caso è testimone della storia di una guerra già vinta, che investe il leone della competenza di poter far sapere il vero; nel secondo è partner obbligato di una lotta perenne, che si svolge attraverso un discorso strutturalmente impari, fondato sul poter far credere il falso. Se il primo ufficio appartiene contemporaneamente ai due mondi, e si profila come il luogo della loro mediazione, il secondo non appartiene né all'uno né all'altro, è al contrario lo spazio che si crea nel loro scarto: proprio perché si tratta di due universi irriducibili il broker può *non sapere* e *non informare*, sostituirsi in toto al campo del visibile e del

conoscibile senza che la sua performance possa essere verificata e comparata con altro da sé.

Lo spazio tipico della mediazione finanziaria, l'ufficio, lungi da conciliare miticamente competizione e cooperazione, interesse individuale e diritto collettivo, rilancia e riproduce all'infinito il paradosso della loro differenza: l'efficacia del broker sembra dipendere dal fatto di prendere parola a partire da un luogo che non è quello dei flussi finanziari né quello quotidiano della vita comune, u-topico in quanto non assegnabile. Come osserva Louis Marin (1973), a cui si deve una densa e più volte elaborata teoria degli spazi utopici, l'etimologia stessa del neologismo coniato da Thomas More nell'omonimo romanzo, *utopia*, non rimanda propriamente a un non-luogo quanto a un'«assenza di luogo», a un principio di neutralizzazione del *qui* e dell'*altrove*, che delinea a livello ideologico una posizione enunciazionale che non prevede comparazione diretta con valori che possano dirsi opposti o contrari, e in quanto tale costitutivamente sottratta alla critica dell'enunciatario, nel senso kantiano di discriminare e distinzione. Uno dei dettagli più significati-

vi del breve «dittico» che apre il film è che la figura della *giungla* viene introdotta per convincere gli esterni e non per addestrare gli interni: poiché il mondo della finanza, a differenza del nostro, è violento e caotico, l'unico modo di accedervi è affidarsi a qualcuno che partecipi di entrambi i regimi di senso, selvaggio verso i selvaggi e civile verso i civili. Dopo aver assistito per quasi tre ore all'enfatica affabulazione del *lupo*, la qualifica euforica di *leone* è riaffermata, alla fine del film, da un altro video pubblicitario. Nel nuovo spot Belfort, reo confesso di truffa ai danni di migliaia di cittadini americani e reduce da un periodo di reclusione, grazie al patteggiamento con l'F.B.I., in un'ambigua «prigione-resort», compare in qualità di docente di marketing. In quanto testimone diretto e protagonista in prima persona della violenza di Wall Street, l'ex-broker si profila come il più attendibile degli informatori circa un mondo che è rimasto inenarrabile, di cui nulla sappiamo se non che è *wild and dangerous*. L'affollamento della sala in cui Belfort tiene la sua prima lezione a una massa di individui dall'aria sprovveduta e intimidita attesta che la truffa di cui si è reso responsabile non è affatto recepita come *menzogna* – affermare il falso o negare il vero – ma come eccesso, ora rientrato, di *simulazione* che sposta il livello dell'interazione su un piano della realtà – quello ludico – sottratto alle sue coordinate e i suoi sistemi di valori. A differenza del primo spot, in cui il leone fornisce informazioni in grado di trasformare uno scarto virtuale in beneficio reale, nel secondo il sapere trasmesso al nuovo «cliente» consiste nelle istruzioni del gioco che vediamo rappresentato dal violento «lancio del nano»: la guerra permanente dell'utile virtuale ha dunque avuto la meglio sugli apparati del mondo reale. Significativamente, è il vero Jordan Belfort a introdurre alla platea, alla fine del film, il lupo / Di Caprio. Il breve cammeo, lungi dal produrre effetti stranianti o di frizione fra la rappresentazione e un fuori finalmente visibile, sancisce la consumata indiscernibilità dei due ordini di cose.

Il film sembra interessato non tanto a mettere in luce la violenza singolare di un individuo amorale e spregiudicato, quanto le condizioni che rendono quella violenza non solo possibile ma normale e normativa

all'interno delle società capitalistiche contemporanee. La barbarie del lupo è quella di un operatore utopico, principio dinamico di neutralizzazione delle differenze che rendono l'esperienza individuale e collettiva degli esseri culturali un'esperienza sensata. Da questo punto di vista, l'opposizione elaborata da Gilles Deleuze e Felix Guattari fra *macchine da guerra* e *apparati di cattura* è particolarmente utile a liberare da svianti metafore evolutiviste l'opposizione fra violenza immediata di individuo contro individuo e violenza mediata da un'istanza sovra-individuale. Diversamente dalle tesi che tendono a leggerci i poli di un progressivo addomesticamento delle società e degli individui, i due filosofi ripensano l'opposizione come tensione fra dinamiche opposte e coesistenti: «i nomadi non precedono i sedentari, ma il nomadismo è un movimento, un divenire che colpisce i sedentari, come la sedentarizzazione è un arresto che fissa i nomadi» (Deleuze & Guattari, 1980: 23). Il nomade de-codifica e dinamizza, il sedentario ri-codifica e stabilizza: la violenza del nomade è «immediata» non perché istintiva o in qualche modo «prima» a quella sovra-individuale esercitata dal sedentario, ma perché disconosce le leggi che mediano quest'ultima, così come la violenza «mediata» dell'apparato di stato appone nuove striature nello spazio liscio dalla macchina da guerra nomade.

Il modello è utile, a nostro avviso, a definire la violenza di cui il lupo è portatore: benché a-riflessivi e tesi unicamente a soddisfare gli impulsi e i bisogni più elementari, né Jordan Belfort né i suoi accoliti possono dirsi animali in preda all'istinto, quanto piuttosto barbari, individui non-culturali. La loro violenza consiste nella de-codifica delle *striature* che articolano il sociale e assegnano gli individui a spazi e tempi distinti: lavoro e svago, dovere e piacere, sfera pubblica e sfera privata vengono a fondersi e schiacciarsi in un unico spazio-tempo che non prevede controcanti. L'ufficio della Stratton si profila come la sede di una contro-società opposta e speculare a quella che abita il «fuori», imperniata sulla celebrazione perenne di un vitalismo cieco che inverte di segno costumi e pratiche dei civili. Nella continua auto-celebrazione della Stratton quale

corpo unico e indistinto si dispiega un controllo capillare del lupo verso i suoi adepti, a cui non è consentita l'iniziativa individuale né la possibilità di non prestare totale e completa attenzione al gruppo e ai suoi capi. L'autorità del capo-nomade, a differenza di quella insignita dalla legge, non può essere capitalizzata: la guida di una macchina da guerra presuppone di riaffermare costantemente il proprio potere sugli altri membri del gruppo², e la violenza del lupo verso le vittime è replicata in quella rivolta agli adepti.

Agli albori della storia della Stratton, al fine di istruire i futuri collaboratori, il lupo si cimenta in una suadente conversazione telefonica in viva voce con il cliente, e contemporaneamente si rivolge ai colleghi allestendo una colorita pantomima dell'atto di sodomia: in entrambi i casi il tratto informativo della comunicazione è negato a favore della dimensione fiduciaria e affettiva della stessa, ed è questo potere di relazione, insito nel linguaggio, a prendere il sopravvento sulla sua carica informativa. In un caso Belfort simula la lingua degli umani per isolare e circuire, nel secondo la riduce a parola d'ordine per compattare e unire. La strategia adottata dall'antagonista di Belfort, l'agente Patrick Denham (Kyle Chandler), sfrutterà di fatto l'instabilità costitutiva della macchina per riaffermare lo Stato: basterà separare e dividere per rompere l'incanto e scatenare la lotta di tutti contro tutti; il corpo unico torna insieme di individui discriminabili e la disciplina sembra infine ricondurli alle sue leggi.

Limitarsi a questo livello sacrificerebbe però la riflessione più interessante di Martin Scorsese, il tentativo di immaginare la violenza del capitalismo contemporaneo quale forma di assoggettamento derivante dall'«assenza di luogo», riflessione anche in questo caso affidata all'articolazione contrastiva di figure e configurazioni spaziali che doppiano la diegesi. L'auto-presentazione che il lupo ci rivolge in una delle scene iniziali del film – «On a daily basis, I consume enough drugs to sedate Manhattan, Long Island, and Queens for a month» – racchiude l'idea di uno spazio intensivo e

inesteso, opposto ai corpi finiti che occupano le mappe e i calendari, punto d'arrivo di un processo che vede cadere progressivamente una serie concentrica di soglie – etiche, sociali, epidermiche – labili e quasi inconsistenti. Il giovane Belfort non resiste, se non per pochi istanti, all'attacco denigratorio del primo datore di lavoro, ad accettare di associarsi con un individuo incestuoso, Donnie, alla sua proposta di consumare droghe, alle avance di Naomi (Margot Robbie), la modella che diverrà immediatamente dopo la seconda moglie. Cedevole e incontenibile, lo «stronzone pazzo per i soldi» che approda per la prima volta a Wall Street mostra di percepire sempre meno, e senza soluzione di continuità, i limiti che articolano la topica culturale, sociale e, più avanti nel film, corporea, convertendosi progressivamente in energia vitale sottratta alle maglie della forma e ai reticoli della riflessività.

L'idea di un corpo intensivo e inesteso presenta diversi punti di continuità con il concetto di *corpo senz'organi* (da ora CSO) elaborato dai già citati Deleuze e Guattari, «uovo pieno prima dell'estensione dell'organismo e dell'organizzazione degli organi», materia energetica costantemente suscettibile di riconfigurazione. Di fatto, questo concetto è spesso stato ricondotto ai «corpi virtuali» della rete, sganciati dai limiti fisici e biologici dei soggetti storici. Il parallelo è nondimeno problematico, in quanto il CSO immaginato da Deleuze e Guattari non è una qualifica ma un processo di liberazione del corpo non dai condizionamenti materiali, ma dagli strati di linguaggio che lo striano. Non si tratta dunque del contrario dell'organismo, ma di una dinamica che lo presuppone, omologa a quella fra macchina da guerra e apparato di stato: il CSO de-codifica un organismo in cui si stratificano i codici del potere assoggettante («il giudizio di Dio»), l'organismo ri-codifica le energie lisciate dal CSO: «dell'organismo bisogna conservare quanto basta perché si riformi a ogni alba» (Deleuze & Guattari, 1980: 22-23), in quanto farsi un CSO significa disfare un ordine precedente che non prevede un grado ultimo e definitivo, ma che al contrario lavora a costruire piani di consistenza alternativi a una forma che è sempre già data. Arrestare il processo stesso di disfacimento; ri-precipita

² In ambito semiotico, una tale lettura del modello deleuziano è stata avanzata da Tarcisio Lancioni che ha ulteriormente rielaborato il concetto di apparato di cattura nei termini di un modello semiotico tout-court imperniato sul concetto di traduzione (2012).

automaticamente il corpo nelle morsa dell'organismo, di cui la «chiusura del totalmente aperto» costituirebbe una delle forme più dispotiche. Le riflessioni dei due filosofi inducono a ripensare in questi ultimi termini il corpo plastico di Jordan, significativamente ritratto delirante e fuori controllo all'interno di spazi a loro volta mobili e monadici – automobile, elicottero, aereo, yacht – che costituiscono altrettanti involucri inespugnabili. La scena in cui lo stesso, impietrito e impossibilitato alla posizione eretta dalla droga assunta qualche ora prima, attraversa la distanza che separa il club dalla propria automobile rotolando e strisciando senza troppa fatica fino all'interno dell'abitacolo, mostra un corpo in grado, nonostante la debilitazione, di riorganizzarsi alternativamente, assumendo un nuovo assetto che fa economia di muscoli e organi. Quella successiva svelerà però che, al contrario dell'esito euforico con cui si conclude la precedente, il corpo è ferito e l'auto distrutta: a partire dalla soggettiva sdoppiata in up e down da droghe del protagonista, lo spettatore avrà perso definitivamente la possibilità di accedere, attraverso la rappresentazione, a qualcosa di diverso dalla schizofrenia interna di Jordan Belfort. Parallelamente alla fulminante ascesa sociale, il lupo ripercorre a ritroso gli stadi dell'apprendimento e della maturazione fino a regredire all'infantilismo e precipitare, sotto gli effetti del temibile *quaalude*, nell'afasia e la paralisi, grado zero di un organismo sigillato in un infinito e sconfinato interno. Clienti, collaboratori e lo stesso Belfort rappresentano da questo punto di vista, più che opposte posizioni di forza, gli stadi incrementali di un processo di conformazione del soggetto non a un capo reale o simbolico, ma a ciò di cui il capo è diventato pura immagine: *fugazi*, flusso caleidoscopico di picchi e avvallamenti sterili e auto-referenziale, e non di meno agente dissipante, forte della propria a-significanza.

In uno dei suoi ultimi testi, Gilles Deleuze (1990) ritorna sul tema del controllo dei corpi in relazione alla teoria biopolitica foucaultiana, avanzando l'idea di un'ulteriore forma di governo, specifica delle società dei mercati globali, che intensifica la bio-politica fino a degenerare in qualcosa di ancora diverso, definito «controllo» in quanto il potere sembra consumarvi la totale e definitiva cattura del soggetto. A differenza de-

lla fabbrica, che discrimina individui e racchiude masse, l'impresa produce secondo il filosofo una soggettività plastica e internamente scissa, laddove l'«individuo-dividuale» è costretto a conformarsi a un'immagine di sé incrementale (esemplificata esemplarmente dal sistema del «salario al merito»), che inscrive la dinamica della competizione dentro il soggetto, il quale riproduce entrambe le posizioni in conflitto al proprio interno. La regola prima del marketing secondo Belfort, *act as if*, traccia sinteticamente la sintassi di un gioco simulacrale che esclude l'altro come esclude lo stesso, condannando l'individuo ad essere perpetuamente né qui né altrove, teso a inseguire un valore che, per sua natura, non può che differire incessantemente. A differenza delle giungle terrestri, il mercato non è striabile, in quanto non è uno spazio, ma al contrario un regime di interazione con il mondo e fra soggetti che inibisce che ve ne sia uno.

«Nobody - and I don't care if you're Warren Buffet or Jimmy Buffet - nobody knows if a stock is going up, down or f-ing sideways, least of all stockbrokers. But we have to pretend we know»: nelle stanze del potere non c'è qualcosa che possiamo identificare come un sapere, ma un'opacità primigenia cui ci si può solo adeguare, rilanciando all'infinito il paradosso di un'attività produttiva che non contempla mai, nemmeno all'apice delle piramidi che genera, un soggetto senziente in grado di gestire e trasformare ciò che lo condiziona. L'andamento imperscrutabile dell'imprevisto puro si tramuta così in necessità ineluttabile, in una *natura* che, a differenza di quella fisica, non è il punto di partenza di un percorso di conoscenza ma la sua soglia d'arresto.

4. Il culto del capitale

Tanto il corpo costituisce il luogo principale di esercizio e sperimentazione del capitalismo, quanto la sua evoluzione storica è segnata da una progressiva disincarnazione. *The Wolf of Wall Street* mette efficacemente in scena proprio questa assoluta astrazione e invisibilità che ha fagocitato tutto il mondo esterno senza lasciare resti. A differenza di Oliver Stone – nel cui dittico Gordon Gekko viene raffigurato secondo le caratteristiche tipiche del capitalista classico dell'età fordista e dunque elevato ad emblema

empirico di un sistema economico che si contrappone al mondo dei lavoratori – per Scorsese non esiste un fuori rispetto alla realtà dei mercati e della borsa, ormai unico orizzonte di senso nell'era contemporanea. Sin dal principio, anzi, lo configura come apparato di cattura in grado di raggiungere capillarmente gli estremi della società attraverso le famigerate «penny stocks», azioni di infima qualità non quotate ufficialmente a Wall Street destinate esclusivamente alla piccola borghesia e al proletariato, includendo così le fasce sociali più lontane dall'idea comune relativa alla speculazione finanziaria. È proprio qui che nasce la fortuna di Jordan Belfort.

Ne *La leggenda del santo bevitore* di Joseph Roth un mendicante alcolizzato, colui che per definizione vive ai margini della società e si disinteressa delle leggi che la regolano, riceve da un filantropo una somma inaspettata che si impegna a ripagare tramite una donazione in onore di Santa Teresa di Lisieux, trasformando di fatto l'elemosina in debito, che si estinguerà solo con la sua morte³. Dario Gentili ha fornito una profonda lettura del testo di Roth come impossibilità di uscita dal capitalismo, evidenziandone i risvolti teologico-politici in relazione al frammento benjaminiano *Capitalismo come religione*, al cui fondo poggia l'idea di un culto «che non consente espiatione, bensì produce colpa e debito» (Gentili, Ponzi & Stimilli, 2014: 61), sfruttando l'ambivalenza semantica del tedesco *Schuld*. Secondo Benjamin, al capitalismo è sottesa un struttura religiosa estremamente intricata, della quale - nel 1919, anno in cui il frammento è stato scritto - sono percepibili tre tratti, pur nell'impossibilità di sbrogliare completamente la rete implicata. Il capitalismo è dunque una religione puramente culturale, senza dogmatica né teologia; il suo culto è permanente, «senza tregua e senza pietà», non conoscendo giorni feriali; è infine un culto «colpevolizzante e indebitante», che universalizza questa colpa trascinandovi anche il dio stesso, di cui ogni trascendenza è caduta e con essa ogni possibilità di salvezza (Gentili, Ponzi & Stimilli, 2014: 9-10)⁴.

³ *La leggenda del santo bevitore*, Milano, Adelphi, 1975.

⁴ Esistono numerose traduzioni di questo frammento: la scelta di questa versione è determinata dall'esplicitazione della polisemia del sostantivo tedesco *Schuld* e derivati (*verschulden*), in grado di riconnettere l'elemento teologico e quello economico.

Riposizionandoci all'estremo opposto del «secolo breve», la visione sembra essere più limpida rispetto alle considerazioni benjaminiane. Come nel testo di Roth, in *The Wolf of Wall Street* la specificità della logica culturale capitalistica viene individuata anzitutto nella capacità di catturare, neutralizzare e risemantizzare le forze e le istanze ad essa esterne. Meccanici, postini, idraulici: sono loro il terreno sul quale la Stratton Oakmont getta le proprie fondamenta e costruisce la sua riconoscibilità, non i ricchi investitori con i quali trattava il giovane Jordan all'inizio della sua carriera. Nei loro confronti non c'è tregua né pietà, come suggerisce la prima moglie di Belfort, retaggio di un mondo passato che presto viene abbandonata in favore di Naomi, perfetta incarnazione dei nuovi canoni imposti dalla contemporaneità.

In effetti, la questione dello smarrimento e della capacità di orientamento nel crepuscolo degli anni '80 è un costante che attraversa il testo in numerosi punti nodali. La cura di sé, anzitutto, che obbedisce ad una nuova dietetica (il cocktail di droghe e farmaci descritto minuziosamente all'inizio), estetica (la depilazione integrale) ed erotica (la quotidianità di ogni genere di perversione), finalizzata al perpetuo incitamento di un godimento fine a se stesso e che svincola il corpo da ogni «normalità» sociale codificata e dal desiderio in quanto funzione mediatrice e programmatica (Foucault, 1976, 1984; Recalcati, 2012). La giurisprudenza, in secondo luogo, insufficiente ad affrontare i cambiamenti determinati dall'informatica e dalla massificazione del consumo e che portano sulla scena nuovi attori sociali lasciando spazi vuoti pronti ad essere colmati da pionieri e avventurieri in grado di imporre la propria legge, aggiornamento perverso del topos fondativo della «nascita della nazione». La percezione, infine, affetta da una schizofrenia che da un lato sottrae potere all'occhio attraverso il ritorno dell'invisibile come dimensione fondante dell'esperienza e dall'altro mediatizza all'eccesso quest'ultima, simulando un'interazione continua tra immagini e spettatori.

Acquistano pieno senso, allora, in relazione a quest'ultimo punto, le continue interpellazioni che scandiscono il racconto di Jordan, modellate su un dispositivo enunciativo che fa della dialogicità con il proprio

spettatore la sua cifra peculiare (Casetti, 1986). Il formato panoramico (detto 21:9) – indice nell’immaginario del grande cinema hollywoodiano – scelto per rappresentare le vicende viene frammentato da inserti che simulano sia la qualità che i formati delle riprese televisive anni ‘80 (il comune 4:3), creando così finte immagini d’archivio affette dai disturbi propri del tubo catodico, sia la tipologia degli spot promozionali e delle televisioni in alta definizione (il nuovo 16:9), con cui il film rispettivamente si apre e si chiude. Con uno stratagemma particolare, tuttavia: nell’ultima sequenza, il formato progressivamente si allarga, ripristinando nelle ultime due inquadrature il rapporto panoramico. Il circuito tra cinema e televisione, dunque tra una rappresentazione *del* passato e una rappresentazione al presente, si rilancia nella consapevolezza del carattere mediato della realtà contemporanea, evidenziando così quella indecidibilità costitutiva tra il vero e il finzionale che caratterizza il mondo odierno e trascina alla deriva l’immaginario (Grande, 2003).

Quanto sembra essersi smarrito, insomma, è proprio quel «senso comune» pensato da Kant come condizione di una possibilità di esercizio del giudizio all’interno di una comunità, quanto cioè presiede alla dimensione politica degli individui (Arendt, 1999). In un contesto dominato dall’incertezza completa e che presagisce l’imminente crollo dell’ordine socio-politico mondiale del 1989, il re-incantamento del mondo contribuisce all’apertura di una faglia nell’immanenza razionale del reale che tende ad essere colmata essenzialmente lungo due direttrici. La prima è rivolta verso l’inclusione di pratiche spirituali secondo il processo di cattura già menzionato, che ne disinnesca la componente ascetica e atarassica convertendo le tecniche in funzione di un auto-miglioramento inteso come accrescimento di produttività; la seconda comporta invece l’emersione di nuovi culti, dove alla dimensione trascendente se ne sostituisce una mondanizzata e alla codificazione teologica la prassi liturgica. Una spiritualità senza «trasformazione dell’essere» (Hadot, 2005) contrapposta ad una religione senza trascendenza, unite tuttavia da un elemento connettore: il denaro. Le banconote recano infatti impresse la loro contiguità con la sfera religiosa – «In God We Trust» compare sul retro dei dollari – fungendo da pilas-

tro per la più emblematica fra le «religioni civili», quella americana (Gentile, 2001); già lo stesso Benjamin aveva notato in un appunto a margine del frammento *Capitalismo come religione* come un percorso di ricerca dovesse passare da un «paragone tra, da un lato, le immagini sacre delle diverse religioni e, dall’altro, le banconote dei diversi Stati» (Gentili, Ponzi &, Stimilli, 2014: 11). Anche per il filosofo tedesco, la comprensione del capitalismo passava necessariamente dalla decodificazione delle sue insegne e dell’orizzonte simbolico implicato.

Nel suo elenco iniziale di sostanze stupefacenti, Belfort pone all’apice della lista proprio il denaro, al quale da un lato fornisce una dimensione strumentale e protesica privata di valore di scambio (cannuccia per inalare cocaina, gettato poi nel cestino una volta assolta tale funzione) e dall’altro ne configura il ruolo di destinante («Enough of this shit’ll make you invincible, able to conquer the world and eviscerate your enemies»), tributandogli la capacità di circoscrivere un orizzonte di efficacia entro il quale inserire la legittimità della propria azione. Tra essere ricchi ed essere poveri, dice Jordan, non esiste paragone possibile: «Money doesn’t just buy you a better life, better food, better cars, better pussy...but it also makes you a better person». La trasformazione dell’essere migra dalla sfera della spiritualità a quella materiale: tanto droga quanto idolo, il denaro diviene finalmente portatore di un’esperienza religiosa.

Un culto, quello del capitale, che mostra in fretta la propria natura esclusiva, intollerante e violenta. Anzitutto come gestione del culto stesso: solo i sacerdoti infatti hanno accesso diretto al denaro, hanno cioè la possibilità di un contatto diretto con l’idolo, come Hanna aveva provveduto a chiarire al giovane Belfort. Non vi sono inoltre spazi di legittimità al di fuori di questi: il motto «God Bless America» – in quanto terra delle opportunità e delle libertà – si trasforma in un più prosaico «Fuck you USA», spostando la sacralità dal suolo patrio, che identifica una comunità territoriale che si riconosce in valori comuni, all’oggetto d’uso, che determina invece un insieme di «flussi deterritorializzati» (Deleuze & Guattari, 1975: 253) e pone un discrimine basato sull’atteggiamento dei soggetti nei suoi confronti. Fondato su principi di selezione della specie («Jordan

Belfort said it works for me because I work hard for it. And if it doesn't work for you, it's because you're lazy and you should get a job at McDonald's»), il capitalismo instaura infine una relazione consustanziale con la violenza, messa tuttavia «in riserva» e lasciata esplodere in forme grottesche e puerili, dal turpiloquio alla distruzione di piccoli oggetti sino alle zuffe tra colleghi per una spogliarellista.

Quella reale, tangibile ed esercitata sui soggetti indebitati e dunque esclusi dal privilegio della «grazia» del capitale, viene espulsa nel fuori campo: non c'è spazio per la sofferenza nel mondo del puro godimento.

5. La violenza del capitale

Nella cartella Bottega Veneta porto una Ruger Mini (469 dollari), che molti specialisti preferiscono, ma che a me non piace granché; trovo che la Uzi sia molto più virile e scenografica ed eccitante, e con addosso le cuffie del walkman e un paio di pantaloni da ciclista neri in lycra da duecento dollari, guardo nel buio dell'armadietto mentre il Valium comincia a fare effetto, tentato. Ieri sera, dalle parti dei dormitori sulla University Place, proprio dietro Gristede's, ho stuprato e ucciso una studentessa della NYU, e malgrado l'ora inappropriata e l'inusuale brevità del tutto, la cosa mi ha assai gratificato, tanto che adesso, inaspettatamente, cambio idea, e pensieroso rimetto l'arma – un simbolo d'ordine, per me – nell'armadietto, per usarla un'altra volta (Bret Easton Ellis)⁵.

La vita di Patrick Bateman, il protagonista del romanzo di Bret Easton Ellis *American Psycho*, scorre seguendo un medesimo canovaccio: giornate di scarso lavoro a Wall Street, pranzi e cene con i colleghi nei locali più esclusivi di Manhattan, cura del corpo, assunzione di farmaci e stupefacenti, brutali omicidi notturni. Consumo e godimento si rincorrono e si intrecciano senza sosta, uniti dalla loro totale mancanza di senso e di scopo. La merce si trasforma in feticcio da esibire e in valore da quantificare, l'eros si congiunge inevitabilmente con il thanatos. I membri della ricca cerchia di eletti possessori di carte di credito senza limiti di spesa si isolano dalla massa dei perdenti senza tuttavia dar luogo ad una comunità di valori, ma rimanendo isolati in una intersoggettivi-

tà vacua retta da interessi individuali che rispondono a pulsioni originarie (Deleuze 1984). Il mondo, nelle sofisticate dissertazioni di Bateman, rimane un argomento di conversazione distante, confuso tra le discussioni sui giusti abbinamenti del vestiario, l'enumerazione dei beni posseduti e i commenti sui personaggi famosi che popolano le copertine dei settimanali.

American Psycho costituisce il risvolto letterale ed estremo di *The Wolf of Wall Street*, che riassorbe e apparentemente pacifica i tratti schizofrenici del romanzo di Ellis, lasciandoli tuttavia sotto traccia come presenza continua che preme sui bordi, invisibile eppure palpabile. La pulsione di morte consustanziale alla «civiltà capitalista» (Dostaler & Maris, 2009) riaffiora sporadicamente, come intermezzo svuotato da ogni singolarità discreta (la notizia del broker suicidatosi che inframorza senza soluzione di continuità il racconto delle abilità erotiche della moglie) e come metafora privata della sua forza viva e dirompente. «You are my killers»; «You'll be telephone fucking terrorists»: l'esortazione di Belfort ai suoi dipendenti, divenuta realtà per Patrick Bateman, rimane confinata nella sfera dell'immaginario, mostrando tutta la sua perversità in quanto inscritta nell'alveo dell'ordine sociale costituito, di cui forza continuamente i limiti. La dialettica lupo/leone agisce così lungo tutto il testo, articolando un'alternanza continua tra espansione territoriale e ri-codificazione delle sue leggi interne, che individua la causa del successo di Belfort nella capacità di muoversi lungo una linea di confine rideterminata di volta in volta. Un confine che divide in forme sfumate i territori della società civile da quelli dello stato di natura violento, emanando il fascino dell'impresa pionieristica fondatrice di una nuova civiltà, come l'articolo di Forbes legittimerà anche contro le proprie intenzioni.

Per Hannah Arendt la violenza è sempre strumentale e agisce proporzionalmente laddove il potere denuncia un'insufficienza o una mancanza (1996: 49). Il film di Scorsese sembra ribaltare questo duplice assunto: mettendo la violenza in riserva, il capitalismo finanziario da un lato la svincola da ogni strumentalità, e dall'altro basa il potere proprio su questa violenza invisibile e continua, violenza di un'imposizione che combina eliminazione di

⁵ *American Psycho*, Torino: Einaudi, 2001, p. 445.

un'alternativa con il congiungimento dell'orizzonte di attesa e dei bisogni dei consumatori. La violenza della generazione di squilibri e di imposizioni - entrambi sotto il segno della negazione - viene mascherata nelle fattezze positive di una meta ideale a cui tutti possono tendere, delegando al soggetto singolo la completa responsabilità del successo o dell'insuccesso. Tale sistema generatore di colpa è il perno sul quale si fonda la società del debito, dove ogni azione non ha più uno sbocco esterno a sé, ma si fa portatrice di una ricorsività del proprio senso; la violenza rientra pienamente in questa logica, diventando finalizzata nient'altro che a se stessa come bene di consumo in grado di innescare sempre nuovi bisogni.

Nell'arco di tre ore, *The Wolf of Wall Street* mette in scena un caleidoscopio di immagini, pulsioni e perversioni che restituisce il ritratto del nuovo capitalismo come dimensione totalizzante, colonizzatrice della superficie terrestre quanto dell'immaginario. L'impossibilità di pensare un'alterità rispetto all'ingiunzione al godimento e la sua congiunzione indiscernibile con la morte mostra la doppia faccia di un circuito che oscilla tra visibile e invisibile, volto suadente e terrore, inclusione e messa al bando, in una reversibilità perpetua e indecidibile. La violenza del nuovo capitale, sottratta dalla sua dimensione attiva e soggettivamente determinata, si configura come principio di esclusione sotto le spoglie di una libertà universale al consumo, nuovo culto che ha perso la capacità di una narrazione salvifica per chiudersi nella coalescenza immanente di mondo e simulacro. Un salto cognitivo la cui ampiezza sembra costituire il banco di prova per la comprensione del presente, compito politico urgente di questo inizio di millennio.

Bibliografia

ARENDE, Hannah (1996), *Sulla violenza*, Parma: Guanda.
 — (1999), *Tra passato e futuro*, Milano: Garzanti.
 BENJAMIN, Walter (2011), *Piccola storia della fotografia*, Milano: Skirà.
 BENVENISTE, Emile (1971), *Problemi di linguistica generale*, Milano: Il saggiatore.

BRECHT, Bertolt (1973), «Il processo dell'Opera da tre soldi», *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, Torino: Einaudi.
 CALABRESE, Omar (2012), *La macchina della pittura*, Firenze: La Casa Usher.
 CASETTI, Francesco (1986), *Dentro lo sguardo. Il cinema e il suo spettatore*, Milano: Bompiani.
 DAMISCH, Hubert (1987), *L'origine della prospettiva*, Napoli: Guida.
 DELEUZE, Gilles (1984), *Cinema 1. L'immagine-movimento*, Milano: Ubulibri.
 — (1990), «Post-scriptum sur les sociétés de contrôle», *Pourparlers (1972-1990)*, Paris: Minuit, pp. 240-247.
 DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix (1975), *L'Anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Torino: Einaudi.
 — (1980), *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma: Castelvecchi.
 DOSTALER, Gilles & MARIS, Bernard (2009), *Capitalismo e pulsione di morte*, Roma: La Lepre.
 FARINELLI, Franco (2004), *Geografia*, Torino: Einaudi.
 — (2009), *La crisi della ragione cartografica*, Torino: Einaudi.
 FOUCAULT, Michel (1976), *La volontà di sapere. Storia della sessualità 1*, Milano: Feltrinelli.
 — (1984), *L'uso dei piaceri. Storia della sessualità 2*, Milano: Feltrinelli.
 GENTILE, Emilio (2001), *Le religioni della politica. Tra democrazia e totalitarismi*, Roma-Bari: Laterza.
 GENTILI, Dario, PONZI, Mario & STIMILLI, Elettra (ed.) (2014), *Il culto del capitale. Walter Benjamin: capitalismo e religione*, Macerata: Quodlibet.
 GRANDE, Maurizio (2003), *Il cinema in profondità di campo*, Roma: Bulzoni.
 HADOT, Pierre (2005), *Esercizi spirituali e filosofia antica*, Torino: Einaudi.
 LANCIONI, Tarcisio (2012), «Apparati di cattura. Per una semiotica della cultura», *E/C* [www.ec-aiss.it].
 MARIN, Louis (1973), *Utopiques. Jeux d'espaces*, Paris: Minuit.
 PIKETTY, Thomas (2014), *Il capitale nel XXI secolo*, Milano: Bompiani.
 POLACCI, Francesca (2012), *Sui collages di Picasso*, Bologna: I Mulino.
 RECALCATI, Massimo (2012), *Jacques Lacan. Desiderio, godimento, soggettivazione*, Milano: Raffaello Cortina.

Cuerpo, identidad y violencia (en un cierto cine contemporáneo)

Iñigo Marzabal Albaina

Recibido: 01.09.2014 – Aceptado: 02.12.2014

Resumen / Résumé / Abstract / Sommario

Few things can be as certain as our own corporeality. The body is support of and limit to of our identity, it is what determines where I end and the other begins. And it is precisely in the cinema, because of its technological nature, where the issues of body and identity are closely related. There is a type of contemporary cinema inhabited by liminal and ambivalent, lonely and uprooted characters who maintain a complex relationship with violence. On the one hand, they expressed themselves through it; on the other, violence expresses itself in them through scars, tattoos and other bodily bricolage, making the human body unique. Since the body is the only tangible thing in a situation in which everything seems to fade, flesh stands out as the only surface on which to draw firmly an identity always prone to *Eastern Promises* (David Cronenberg, 2007) is one of such films.

De pocas cosas podemos estar tan seguros como de nuestra propia corporeidad. El cuerpo es soporte y límite de nuestra identidad, pues es lo que determina dónde acabo yo y comienza el otro. Y es precisamente en el cine donde, por su propia singularidad técnica, la cuestión del cuerpo y la identidad adquieren especial relevancia. Hay, además, un tipo de cine actual encarnado por personajes liminales y ambivalentes, solitarios y desarraigados que mantienen una doble relación con la violencia. Por una parte, se expresan a través de ella; por otra, es la violencia la que se expresa en ellos a través de cicatrices, tatuajes y demás bricolaje corporal, singularizándolos. Siendo el cuerpo lo único tangible en una situación en la que todo parece difuminarse, la carne se impone como la única superficie sobre la que dibujar de manera indeleble una identidad con tendencia a desdibujarse. A esta estirpe de narraciones pertenecen películas como *Promesas del Este* (*Eastern Promises*, 2007) de David Cronenberg.

Peu de choses nous pouvons connaître comme notre propre corporeité. Le corps est, en même temps, le soutien et la frontière de notre identité ; il est ce qui détermine où je finis et où l'autre commence. C'est précisément dans le cinéma, en raison de sa spécificité

technique, où la question du corps et de l'identité revêt une importance particulière. Il existe un courant de cinéma contemporain incarné par des personnages lumineux, ambivalents, solitaires et déracinés qui ont une double relation avec la violence. Tantôt, ils s'expriment à travers celle-ci; et tantôt, la violence se manifeste dans les personnages à travers les cicatrices, les tatouages et tout genre de bricolage corporel, qui les rend uniques. Étant donné que le corps est le seul support tangible dans une situation où tout semble disparaître, la chair s'impose comme la seule surface pour greffer une identité indélébile qui a tendance à s'effacer. *Les Promesses de l'ombre* (*Eastern Promises*, 2007) de David Cronenberg, fait partie de cette catégorie de films.

Di poche cose possiamo essere più sicuri che della nostra corporeità. Il corpo è sostegno e limite della nostra identità, è ciò che determina dove io finisco e inizia l'altro. Il cinema è —per la sua specificità tecnica— quel locus dove la questione del corpo e dell'identità rivestono speciale importanza. Un certo tipo di cinema contemporaneo è caratterizzato dalla presenza di personaggi liminali e ambivalenti, solitari e sradicati che hanno un duplice rapporto con la violenza. Da un lato la usano come forma d'espressione; dall'altro, è la violenza stessa che si esprime attraverso cicatrici, tatuaggi e altre forme di bricolage corporale. Essendo il corpo l'unico tangibile in una situazione in cui tutto sembra svanire, la carne diventa l'unica superficie su cui disegnare in maniera indelebile un'identità che tende a sfocare. *La promessa dell'assassino* (*Eastern Promises*, 2007) di David Cronenberg è uno di tali testi.

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Cuerpo, identidad, violencia, cine, David Cronenberg

Corps, identité, violence, cinéma, David Cronenberg

Body, identity, violence, cinema, David Cronenberg

Corpo, identità, violenza, cinema, David Cronenberg

La venganza del cuerpo

«Cuerpo soy yo íntegramente, y ninguna otra cosa; y alma es sólo una palabra para designar algo en el cuerpo»

Friedrich Nietzsche

«El cuerpo ya no es el obstáculo que separa al pensamiento de sí mismo, lo que éste debe superar para conseguir pensar. Por el contrario, es aquello en lo cual el pensamiento se sumerge o debe sumergirse, para alcanzar lo impensado, es decir, la vida»

Gilles Deleuze

Tras siglos de dualismos platónicos o cartesianos que contraponiendo alma y mente a cuerpo menospreciaban a éste (caduco, vulnerable, corruptible) ante el prestigio de los primeros, en la última centuria la carne ha tomado cumplida venganza. Si durante tanto tiempo el cuerpo fue condenado a un ominoso silencio, a la insignificancia, nunca como en la actualidad ha sido objeto de tanto discurso, nunca como hasta la fecha se ha reivindicado tanto su dimensión de significante. Nunca como hasta ahora habíamos asistido a un despliegue tal del pensamiento en-carnado. Porque el cuerpo no es sólo realidad física, mero envoltorio, carcasa de algo mayor. Es también, y por un lado, certidumbre de la propia identidad. En un momento de la historia en la que todo lo sólido parece desvanecerse, de pocas cosas podemos estar tan seguros como de nuestra propia corporeidad. Es, por otro lado y relacionado con lo anterior, límite de la identidad, pues el cuerpo es lo que determina dónde acabo yo y comienza el otro. Pero como frontera que es, al tiempo que separa, también constituye un lugar de encuentro, intercambio y negociación. Es, finalmente, una página en blanco o, si se prefiere, un palimpsesto donde lo vivido, sea gozoso o doloroso, va (re)escribiendo en él, va dejando su trazo, su huella, su cicatriz. De ahí la posibilidad de hablar del cuerpo, y con él de la identidad, como de materia inacabada:

Dans nos sociétés le corps tend à devenir une matière première à modeler selon l'ambiance du moment. Il est désormais pour nombre de contemporains un accessoire de la présence un lieu de mise en scène de soi. La volonté de transformer son corps est devenue un lieu commun. La version moderne du dualisme

diffus de la vie quotidienne oppose l'homme à son propre corps et non plus comme autrefois l'âme ou l'esprit au corps. Le corps n'est plus l'incarnation irréductible de soi mais une construction personnelle, un objet transitoire et manipulable susceptible de maintes métamorphoses selon les désirs de l'individu (Le Breton, 2002: 7).

Y es en el cine, arte precisamente del siglo XX, donde la cuestión del cuerpo, su construcción, transformación y representación, adquiere especial relevancia. Prácticamente desde sus inicios, y utilizando la fórmula del seminal texto sobre el cuerpo y el cine, la carne es el sujeto, la sustancia y el límite de la representación cinematográfica (Shaviri, 1993: 256). Y aunque el rigor del argumento sea sacrificado en aras de la capacidad evocadora de la metáfora, podríamos afirmar, incluso, que además de una historia de escuelas, estilos o autores, la Historia del Cine es, también, el relato del deseo de los cuerpos a ser encuadrados y de su resistencia a serlo (Comolli, 2012). Desde este punto de vista, todo el cine es, y nunca mejor dicho como se verá más abajo, una *historia de violencia*. Porque encuadrar un cuerpo, en tanto que restricción del campo visual, supone recortarlo, fragmentarlo, amputarlo, mutilarlo.

El cuerpo como territorio de la memoria

Pues bien, este primer acto violento parece redoblar en una parte del cine contemporáneo en el que asistimos a una saturación de cuerpos recortados, fragmentados, amputados y mutilados. Cuerpos doblemente violentados. Pero lo que viene a continuación no se va a interesar por esa violencia excedentaria, hiperbólica, fin en sí misma y al margen de cualquier coartada narrativa. De lo que se va a hablar es de un tipo de cine en el que la violencia es una de las maneras mediante las que el «mal-estar» contemporáneo (Imbert, 2010) tiende a expresarse. Un tipo de cine encarnado por personajes liminares y ambivalentes, solitarios y desarraigados que mantienen una doble relación con la violencia. Por una parte, se expresan a través de ella, porque su

situación no puede dejar de verse sino como una crisis del lenguaje mismo, como un acto lingüístico fallido, en tanto en cuanto supone la imposibilidad de que su palabra se prolongue, tenga eco y continuación en el discurso de los otros. Por otra, es la violencia la que se expresa en esos personajes mediante cicatrices, tatuajes y demás bricolaje corporal, singularizándolos. Siendo el cuerpo lo único tangible en una situación en la que todo parece difuminarse, la carne se impone como la única superficie sobre la que dibujar de manera indeleble una identidad con tendencia a desdibujarse. A esta estirpe de narraciones pertenecen películas tan paradigmáticas de la contemporaneidad, y tan analizadas hasta la extenuación, como *El Club de la lucha* (*Fight Club*, David Fincher, 1999) o *Memento* (*Memento*, Christopher Nolan, 2000). Pero también otras como *El luchador* (*The Wrestler*, Darren Aronofsky, 2008), que han pasado más desapercibidas.

De hecho, en esta última es cuestión de un cuerpo con dos identidades, con dos nombres: el real, Robin Randzinski, y el inventado, Randy «The Ram» Robinson. Y de dos tiempos: el glorioso pasado y el ramplón presente. Robin/Randy es una antigua estrella del *wrestling* de los 80 venida a menos. En los créditos, diversos carteles, noticias periodísticas, fotografías y la voz de un *speaker* dan cuenta de su lejano reinado en lo alto del ring; tras ellos, sobre la pantalla en negro oímos a alguien toser; la cámara a ras de suelo nos hace descender a la realidad veinte años después; nos muestra, de espaldas, al envejecido luchador en un aula que hace las veces de vestuario de los combates de exhibición a los que, ahora en los gimnasios de colegios, se ve obligado a participar para poder sobrevivir (Imagen 1). Robin/Randy es un pedazo de carne rota, la chatarra del sueño americano, incapaz de adecuarse a su nueva situación, como lo atestigua la *mobile home* en la que duerme cuando es capaz de pagar su alquiler. Así define él mismo su estado: «Soy un viejo trozo de carne podrida. Y estoy solo». A partir de este primer conflicto dramático, Aronofsky pone en marcha todo un juego de otras dualidades. Entre ellas, y por una parte, la de la violencia pactada y consensuada de la lucha libre, en la que cada contendiente constituye

un engranaje de la «dinámica morab» del espectáculo (Barthes, 1999: 10) y la de la violencia real¹ del mundo hostil y complejo² que existe fuera del cuadrilátero y que el personaje al que da cuerpo Mickey Rourke se niega a aceptar. Por otra parte, y relacionado con esto último, Robin/Randy se desdobra en otro personaje doble que constituye su reflejo invertido: Pam/Cassidy. Ella, bailarina en un espectáculo de *striptease*, también hace del cuerpo exhibido ante los demás su herramienta de trabajo, también el paso inexorable del tiempo va ajando su fisionomía. La diferencia entre ambos estriba, precisamente, en su relación con la realidad. Mientras ella diferencia radicalmente entre quién es (Pam) y a lo que se dedica (Cassidy) y tiene por norma no hacer confluír nunca esas vidas paralelas, él pretende subsumir al solitario, frágil, mal marido y peor padre Robin en el aclamado por los espectadores, victorioso y exitoso Randy. No obstante, la mil veces contada historia de caída y redención no tiene lugar aquí. Ni superación personal ni vuelta a la gloria ni aceptación del principio de realidad. Randy renuncia a Pam/Cassidy y a su propia hija Stephanie, a la vida ordinaria en el que el otrora campeón es ahora dependiente, no podría ser de otra forma, en la sección de charcutería de un hipermercado. Decide vivir y morir en el ring. De ahí que, al final del relato, ahora otra vez arriba, subido a las cuerdas del cuadrilátero, su corazón a punto de colapsarse, jaleado por un público entregado que reclama el golpe maestro de Robin, la embestida del carnero, se arroje al vacío³ (Imagen 2).

¹ No es menor la violencia a la que, fuera del ring, los luchadores someten a sus cuerpos mediante el empleo abusivo de analgésicos, esteroides, anabolizantes y demás sustancias y cuyo consumo el relato subraya reiteradamente.

² Mundo complejo en contraposición con el maniqueísmo que preside los combates. Buenos contra malos. El Bien contra el Mal. El momento de mayor esplendor de Randy «The Ram» Robinson y su último estertor coinciden con la doble pelea que mantendrá con el luchador significativamente apodado «El Ayatollah».

³ El mismo vuelo final hacia la muerte, amén del recurso a personalidades esquizoides, estigmas corporales y obsesiones carnales vinculan *El luchador* con la siguiente película de Aronofsky: *Cisne negro* (*Black Swan*, 2010). De hecho, ambas historias formaban parte de un único proyecto que, por su complejidad, el director de Brooklyn se vio obligado a desarrollar por separado.



Imagen 1



Imagen 2

Hay una escena en esta película que se desarrolla en una desolada Jersey. Robin, tras ser intervenido de una operación de corazón, parece querer recuperar el tiempo perdido. Eminentemente con su hija a la que abandonó años atrás para dedicarse a su pasión. Ambos pasean y recuerdan un tiempo mejor. De aquella plenitud sólo quedan ruinas, escombros y solares vacíos. Cicatrices dejadas por el tiempo en el espacio. También el cuerpo de Randy está surcado por cicatrices similares. Pues eso es una cicatriz, el trazo de la memoria en la carne, el precio a pagar en el intercambio simbólico con el Tiempo. Todas y cada una de las cicatrices que recorren su cuerpo poseen su propia historia, como relatará a Cassidy mientras se las muestra una por una. Y por tatuajes. Huellas indelebles de lo vivido. El cuerpo como el territorio de la memoria y, consecuentemente, de la identidad. También cuerpo

y violencia, identidad y memoria, tatuajes y cicatrices atraviesan la película sobre la que me detendré, con más detenimiento, a continuación. Se trata de la película de David Cronenberg *Promesas del Este* (*Eastern Promises*, 2007).

Un cuerpo extraño

Para David Cronenberg en el principio siempre ha sido el cuerpo:

For me, the first fact of human existence is the human body. That is the most real fact we have. The further from your own body you get, the less real everything is, the less verifiable, the less you connect with it (citado en Riches, 2012: 3).

Pero no un cuerpo inmutable, acabado, dado de una vez por todas y para siempre. Todo su cine trabaja con la imagen de un cuerpo en plena transformación, metamorfoseado, mutante, híbrido, en el que las fronteras identitarias (humano/animal, fisiológico/tecnológico, orgánico/inorgánico, masculino/femenino) son inestables, ambiguas, porosas. Malformaciones y excrecencias, virus y parásitos, prótesis y cicatrices jalonan todo su cine. Y la violencia, sea cual sea su etiología, como el cincel mediante el que el autor, escena a escena, modela su *corpus* fílmico, golpe a golpe, modifica el cuerpo en constante devenir de sus personajes.

También acontece así en sus películas tachadas de más convencionales como *Una historia de violencia* (*A History of Violence*, 2005) o *Promesas del Este*. De hecho, ambas constituyen un especie de díptico, de imagen especular invertida. Y no sólo porque están protagonizadas por el mismo actor, Viggo Mortensen, ni porque adoptan convenciones de género propias del thriller, el cine negro o de gánster, tan alejadas, en principio, de la particular cosmovisión de su autor⁴. Identidad, familia y violencia

⁴ Incluso en la cuestión del género al que ambas películas parecen adscribirse no puede dejar de observarse su carácter híbrido. Por ejemplo, *Una historia de violencia* bebe tanto de la fuente del cine negro como del western, de *Retorno al pasado* (*Out of the Past*, Jacques Tourneur, 1947) como de *Raíces profundas* (*Shane*, George Stevens, 1953). Bart Beaty extiende su filiación a otras obras del cine negro como *Forajidos* (*The Killers*, Robert Siodmak, 1946) o *El cabo del terror* (*Cape Fear*, J. Lee Thompson, 1962) (Beaty, 2008).

son los tres grandes ejes temáticos en torno a los que ambas obras se anudan, aunque invirtiendo algunas de sus coordenadas. Identidad, pues si el modélico marido y ejemplar padre de la primera oculta al que fuera cruel y brutal gánster, el hierático y eficiente miembro de la sección londinense de la hermandad mafiosa Vory v Zakone, en la segunda, es, en realidad, un agente infiltrado de los servicios secretos rusos al servicio de Scotland Yard. Familia, porque a la ambigua y precaria aceptación del protagonista en su seno con la que finaliza la primera, le (co)responde su radical soledad en el ocaso de la segunda. Violencia, en fin, porque si en *Una historia* se señala la imposibilidad de escapar de ella, certificándose su carácter genético (se transmite de padres a hijos) y viral (contamina todo aquello con lo que entra en contacto, sean relaciones sociales, personales, familiares o, incluso, sexuales⁵), *Promesas* anuncia un final más esperanzado, dejando entrever, cosa inédita en el cine de Cronenberg, la posibilidad de escapar del doble vínculo de la sangre que une padres con hijos y violencia con violencia.

En cualquier caso, el tema mayor que me interesa analizar, y que enlaza *Promesas del Este* no sólo con *Una historia de violencia* sino con el resto de la filmografía de su director, es el de la inserción violenta en un cuerpo normalizado de otro extraño y las transformaciones identitarias que ello acarrearán. Y lo hace en varios niveles.

En primer lugar, y yendo de lo general a lo particular, es preciso referirse al cuerpo social. Cronenberg abandona el Midwest (Millbrook, Indiana) de su film precedente para situar esta historia en Londres⁶. Pero no un Londres cualquiera. Sólo en una ocasión percibimos, en la lejanía y bajo un primoroso cielo azul, el Tower Bridge. Un Londres de postal. Todo el resto de

la trama va a discurrir en una ciudad suburbial, húmeda y sombría, en la que las barberías, los restaurantes o las farmacias están regentadas por individuos de razas y etnias diferentes que conservan tanto el idioma como las costumbres de sus países de procedencia. El Londres de los extranjeros. Un cuerpo social multicultural, en suma, que funciona como fondo, reflejo y caja de resonancia de los problemas de identidad en los que estarán sumidos los personajes que sobre él se recortan. Incluso la película parece ir más un poco más allá al asignar a este fenómeno migratorio el papel de cuerpo extraño que, a través de sus actividades delictivas y rigiéndose según sus propios códigos, normas y estructuras, parece estar socavando los cimientos mismos de la civilización occidental. Un virus proveniente del Este que está provocando mutaciones en nuestro sano cuerpo social. No es casual que, de las diversas actividades ilegales que la mafia rusa desarrolla, la película se detenga eminentemente en la prostitución. Los Vory v Zakone, bajo la promesa de una vida mejor, de ahí el título del film, se dedican a captar, secuestrar, violar y prostituir a niñas y adolescentes. Más cuerpos sobre los que se ejerce la violencia. Cuerpos cosificados, sin identidad, mero objeto de brutal consumo.

En segundo lugar, y relacionado con lo anterior, nos encontramos con la confluencia de la normalidad y la anormalidad que, en el cine de Cronenberg, puede adquirir desarrollos diferentes. Por ejemplo, acudiendo una vez más a *Una historia de violencia*, ya desde sus primeras escenas se nos anticipan las claves del relato: un único plano con travelling lateral de seguimiento de dos individuos que abandonan la habitación de un motel, la aparente normalidad, en contraste con la real monstruosidad de los asesinatos que han cometido en el interior de la recepción. La secuencia finaliza cuando uno de esos individuos se dispone a matar al único superviviente. Una niña. A través de una especie de raccord sonoro, el grito de otra niña que despierta de una pesadilla nos trasporta al hogar de los Stall. Es la hija pequeña de Tom y Edie. Ha soñado con «el monstruo de las sombras». Negando la existencia del mismo, toda la familia, en el mismo plano, consuela a

⁵ Dos escenas de sexo puntúan el relato. En la primera, conjugada todavía en torno a la normalidad, ella se traviste de *cheerleader*, como intentando conservar la inocencia de la adolescencia. En la segunda, habiéndose él despojado ya de su disfraz, se trata de sexo crudo, como corolario a un preámbulo de mutua agresión física.

⁶ El trayecto que conduce al protagonista de *Una historia de violencia* de Tom Stall a Joey Cusack y de éste otra vez a Tom Stall es, en realidad, un doble viaje de ida y vuelta temporal, del presente al pasado, y espacial, del campo a la ciudad. Como si el origen, el foco de la infección, se encontrase en un tiempo pretérito, en la Gran Ciudad de Filadelfia.

la pequeña. Todo está dicho aquí: lo que la aparente normalidad oculta; la continuidad, el corto trecho que une ambos mundos; la existencia de figuras monstruosas, entre los que el propio padre de la niña (Tom Stall/Joey Cusack), no es el mejor; y las consecuencias que todo ello tendrá para el núcleo familiar. Tom se quiere normal pero es un cuerpo extraño. De hecho, tras el prólogo del motel, todo el relato está enmarcado entre dos escenas domésticas. Esta primera y la otra, ya aludida más arriba, en la que Tom/Joey regresa, renace del pasado tras ajustar cuentas con su hermano⁷. Lo que al principio es unión al final es separación por el encuadre; las palabras de consuelo primeras devienen lágrima que surca el rostro de la esposa y mutismo absoluto en esta última escena: sólo los gestos de los hijos invitando al monstruo-padre a presidir la mesa otra vez. El menú: pastel de carne, verdura y puré de patatas. ¿Vuelta a la imposible normalidad?

Pues bien, también en *Promesas del Este* se trata de la normalidad amenazada por la anormalidad. También aquí los primeros minutos nos introducen en esa relación que Cronenberg piensa insoslayable. Un hombre es degollado en una barbería, una joven embarazada se desangra en una farmacia, Anna, comadrona del Hospital Trafalgar, atiende a la joven. La madre muere y nace una niña. Tres escenas, dos tijeras (la del barbero que conduce a su víctima de la vida a la muerte y la de la obstetra que corta el cordón que une a la madre muerta y la hija viva), un mismo rastro de sangre que vincula todos estos espacios y acontecimientos. Sangre roja. Como rojo es el diario de Tatiana, la muerta, que Anna encuentra en su bolso y que, a modo de un cuerpo extraño, alterará su cotidianidad. Así es como un acto de violencia irrumpe, inopinadamente, en el mundo de, como será definido por la madre de Anna, las «personas corrientes». De hecho, toda la historia parece concebida para confrontar dos familias. Por una parte, la mafiosa, la monstruosa, cuyo patriarca Semyon, dueño del lujoso restaurante Trans-Siberian, oculta, bajo la apariencia de un hombre culto, sensible y educado, un implacable, calculador y cruel

⁷ La alusión a la historia de Caín y Abel queda confirmada por toda la iconografía cristiana que se despliega a lo largo del relato.

asesino y violador. Por otra, la conformada por Anna, su madre Helen y su tío Stepan, la de la gente corriente. En la primera, rige el orden totalitario, la disciplina férrea, el espíritu grupal; la segunda es fruto de la confluencia de individualidades, a menudo en fricción. Así se expresa en las dos cenas navideñas que discurren paralelamente. Por un lado, la multitudinaria y lujosa que se celebra en el Trans-Siberian. En ella destacan los planos de conjunto y los suaves travellings que van agrupando a los comensales; sólo Semyon, el patriarca, el que da las órdenes, y su hijo Kirill, el que se sale del orden, van a ser individualizados; un uniforme murmullo de voces de las que nada se destaca acompaña la escena. Por otro lado, la mucho más sobria, y sombría, que une en torno a la mesa a Anna, Helen y Stepan. Aquí el montaje se encarga de separarlos y las palabras de hendir la carne, como el pavo que acaban de trincar. Al aludir a la malograda relación sentimental de Anna con un médico de raza negra, Stepan sentencia: «No es natural mezclar una raza con otra. Por eso se murió tu bebé». Una vez más, es de la cuestión de la identidad de lo que se trata aquí. Del malogrado fruto de la unión de dos cuerpos extraños por «naturaleza».

En tercer lugar, porque ese cuerpo extraño en el corazón de la civilización occidental que es la mafia rusa está, a su vez, infiltrado por otro, ajeno, que trabaja para su destrucción desde dentro. Ya ha sido expresado más arriba, Nikolai Luzhin, aparentemente al servicio de la organización criminal, es, de hecho, un agente ruso que colabora con la policía inglesa para dismantelar a los Vory v Zakone londinenses. Su labor, en este sentido es doble. Porque destruir la familia mafiosa implica, también, socavar la relación paterno-filial, Semyon-Kirill. El agente doble juega, también aquí, un doble juego. Porque si, en un principio, parece encarnar la figura del hijo que Semyon hubiese querido tener en contraposición con el débil e inestable Kirill⁸, finalmente encarnará para Kirill la figura del padre que éste hubiese deseado, en contraposición con el despótico y sanguinario Semyon, y entre los que se verá impelido a elegir al final de la película. De esta

⁸ En torno a este personaje Cronenberg apunta una indeterminación identitaria más: la identidad sexual.

manera, *Promesas del Este* presenta una especie de cuento de navidad, con sus inocentes doncellas y ogros, en el que un modesto chófer se convertirá en rey. El hecho de que la historia esté situada en Navidad conlleva, además, la idea del (re)nacimiento. No sólo la hija de la joven de 14 años obligada a prostituirse, y «bautizada» con el significativo nombre de Cristina, nace durante esas fechas. También lo hacen Anna y el propio Nicolai. Anna, en un doble sentido, pues doble es su carencia identitaria: sin raíces y desconocedora del idioma de su padre ruso será rebautizada mediante el patronímico, Anna Ivanovna⁹; habiendo perdido el hijo de su relación anterior, será a través de la adopción de la pequeña Cristina como colme su identidad de madre. También Nicolai experimenta un proceso de muerte y renacimiento. Dos escenas. Por una parte, la ceremonia de iniciación a la que se someterá para ser admitido como miembro de pleno derecho de los Vory v Zakone y que consistirá en renegar de su pasado, de su filiación biológica, de su familia, para abrazar otra nueva (Imagen 3): «No tengo ni madre ni padre. Sólo existe el código de los Vory v Zakone por el que siempre me he regido. Ya estoy muerto. Morí a los 15 años. Ahora siempre vivo al margen».

Las estrellas tatuadas en su pecho y rodillas serán los signos visibles de esa nueva identidad. Por otra, tras una breve escena de transición, la escena de lucha en los baños públicos. No podía ser de otra manera, una lucha cuerpo a cuerpo. El tatuado, desnudo y vulnerable de Nicolai y el completamente vestido de negro y cuero de los dos chechenos que quieren acabar con su vida. No hay armas de fuego en *Promesas*. Sólo afiladas navajas. Se hiere y mata desde la cercanía, desde el íntimo contacto con la carne. Tras más de tres minutos de violencia brutal, malherido, arrastrándose, en posición fetal, Nikolai parece volver a la vida, parece re-nacer. Como el bebé de Tatiana al inicio del relato. Ambos cuerpos cubiertos de sangre; la misma mascarilla de oxígeno sobre su rostro; los dos fruto de un acto de violencia (Imágenes 4 y 5).

⁹ Es Semyon quien le otorga ese nuevo nombre, pues la alargada sombra de su paternal figura, además de a Kirill y a Nicolai, también alcanza a Anna.



Imagen 3



Imagen 4



Imagen 5

En cuarto lugar y finalmente, porque los tatuajes que cubren el cuerpo de Nicolai Luzhin no pueden dejar de considerarse, en sí mismos, como otro cuerpo extraño susceptible de modificar la identidad de quien los exhibe. «Si no tienes tatuajes no existes», se dirá en la película; o: «Los tatuajes son la historia de tu vida escrita

en tu cuerpo». En un relato en el que nada es lo que parece, repleta de duplicidades y recovecos, esa tinta indeleble parece la única evidencia tangible en torno a la que los demás, atentos lectores de su trazo, serán capaces de determinar la identidad de quien los detenta. El cuerpo, en suma, como un libro en el que cada uno escribe su historia. No obstante, Cronenberg parece asumir el *dictum* semiótico de que aquello que sirve para expresar la verdad puede usarse para mentir. Y lo hace desde una triple perspectiva. Por una parte, porque la verdad de los tatuajes que Nicolai exhibe ante los demás y que muestran su curriculum como delincuente, criminal y ex presidiario permanece en suspenso cuando sepamos que, en realidad, es un agente de los servicios secretos rusos. Por otra, porque la ceremonia, impulsada por Semyon, en la que le son tatuadas las estrellas de los Vory v Zakone y a los que jura fidelidad encubre, también en realidad, una traición. El patriarca decide sacrificar a Nicolai para salvar a Kirill, sabedor de que el único medio que los chechenos poseen para identificar, para determinar la identidad de su hijo, son los tatuajes de las estrellas inscritos en su cuerpo. En tercer lugar y finalmente, porque el director canadiense juega a contraponer y equiparar dos *libros*, dos textos, dos documentos de barbarie, dos *historias de violencia*: el cuerpo de Nicolai y el diario de Tatiana.

El cuerpo de Nicolai en el que los demás leen los signos que lo recorren y traducen falsamente y el diario de Tatiana, que Anna manda traducir, y en el que descubre la verdad de la niña obligada a prostituirse con la promesa de una vida mejor. De hecho, todo el relato está articulado por los fragmentos del diario que la propia muerta enuncia en off. Hasta ocho veces se hace presente la palabra de la ausente. Por supuesto, la función del diario es diversa. No sólo la habitual de constituirse en el lugar de la memoria, el testimonio y la confesión; también es la excusa narrativa que el autor utiliza para poner en contacto dos mundos que nunca debieran haberse cruzado; también es metonimia de la propia Tatiana que, como su cuaderno, circulará de mano en mano hasta llegar a las de Semyon, que la destruirá; también es, en definitiva, la metáfora

mayor, junto con los tatuajes, del film: la búsqueda, la investigación, la pregunta sobre la identidad de la autora de esas palabras, sobre su historia, es la misma que cabe hacer a los personajes principales de *Promesas del Este*. Hay un solo pasaje del diario que se repite dos veces, al principio y al final del relato, cerrándolo en círculo: «Me llamo Tatiana. Mi padre murió en las minas en mi pueblo. Así que ya estaba enterrado cuando murió. Allí todos estábamos enterrados. Enterrados bajo tierra rusa. Por eso yo me fui en busca de una vida mejor».

La segunda de las veces lo será para unir las dos escenas que hacen las veces de epílogo del film. Justo antes, en el oscuro callejón que da a la orilla del Támesis y donde Nicolai acostumbra a *deshacerse* de los cadáveres, tres seres sin vínculo de sangre alguno se abrazan y besan fugazmente: Nicolai, Anna y Cristina. La familia que no podrá ser. Fundido a negro, el único de la película. Tras un salto temporal indeterminado, vemos a Anna en el jardín de casa de su madre, bajo la luz del sol, dando de comer a su hija; las palabras de Tatiana sobre la esperanza en una vida mejor comienzan ahora; por corte, pasamos al oscuro interior del Trans-Siberian; mientras las palabras continúan, la cámara se acerca lentamente a la única figura que preside el lugar: Nicolai, nuevo zar de los Vory v Zakone londinenses. Ambiguo final para el ya de por sí ambiguo Cronenberg. Por un lado Anna, cuya situación parece contradecir la idea fatalista que atraviesa toda la obra del canadiense: la imposibilidad de escapar a la llamada, al vínculo de la sangre. Anna vuelve al «lugar de la gente buena», como le había aconsejado Nicolai, sin tacha, sin haberse contaminado. Es más, negando que «las esclavas paren esclavas», ella parece ser capaz de ofrecer a Cristina, fruto de una violación, de un acto de violencia, la vida que su madre biológica no pudo alcanzar. Pero el otro lado Nicolai, cuya situación redobla la ambigüedad. Por una parte, porque parece haber logrado su objetivo de cuerpo extraño, de infiltrarse hasta el corazón mismo de la mafia. Desde este punto de vista, sacrifica sus sentimientos, la promesa de una vida mejor que le ofrecen Anna y Cristina, por el deber. Pero por otra

parte, también puede considerarse que Nicolai es un nuevo Semyon. Cuando Anna, después de que Nicolai haya conseguido salvar la vida de la niña, le pregunte por qué las ayuda, él afirmará: «Cómo iba a ser rey si el rey seguía en su sitio». Precisamente el último plano de la película muestra a Nicolai entronizado en el mismo sitio donde al principio del relato habíamos encontrado a Semyon (Imágenes 6 y 7).



Imagen 6



Imagen 7

Esta segunda interpretación sería más acorde a la axiomática cronenbergiana: si todo pecado deja su mácula, si toda mutación de la apariencia modifica la esencia, ¿los brutales actos que le hemos visto cometer a lo largo de la película lo han transformado? ¿es el tatuaje, con todo lo que él representa, el cuerpo extraño que modifica la identidad de Nicolai? ¿Decide no emprender una relación sentimental con Anna por responsabilidad o porque ya se sabe un monstruo?

¿Continuará?¹⁰

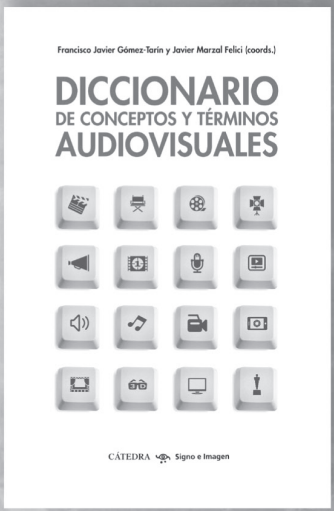
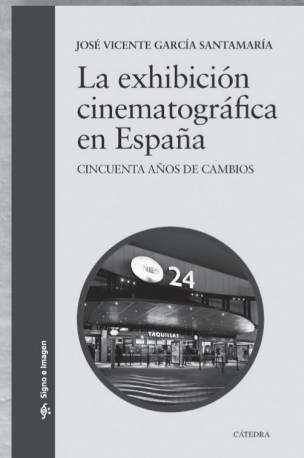
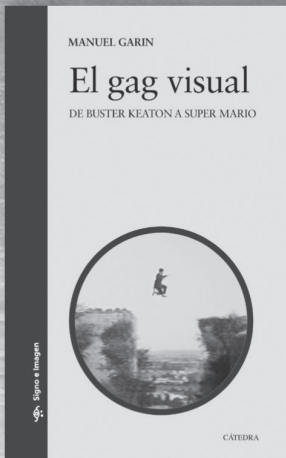
Bibliografía

- BARTHES, Roland (1999), *Mitologías*, México D.F.: Siglo XXI.
- BEATY, Bart (2008), *David Cronenberg's A History of Violence*, Toronto: University of Toronto Press.
- COMOLLI, Jean-Louis (2012), *Corps et cadre. Cinéma, éthique, politique*, Paris: Verdier.
- IMBERT, Gérard (2010), *Cine e imaginarios sociales*, Madrid: Cátedra.
- LE BRETON, David (2002), *Signes d'identité. Tatouages, piercings et autres marques corporelles*, Paris: Métailié.
- RICHES, Simon (2012), *The Philosophy of David Cronenberg*, Lexington: University Press of Kentucky.
- SHAVIRO, Steven (1993), *The Cinematic Body*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

¹⁰ Esta es la única de sus películas a las que Cronenberg ha tenido la tentación de dar una continuación. Escrito ya el guión de la segunda parte, que se iba a desarrollar en Rusia, y a pocos meses del inicio del rodaje, la productora Focus Features anuló definitivamente el proyecto.



SIGNO E IMAGEN



www.catedra.com

 @Catedra_Ed



Erotismo y profanación

La representación de la violencia misógina en *Drácula de Bram Stoker*

Ainhoa Fernández de Arroyabe

Recibido: 02.07.2014 – Aceptado: 03.10.2014

Resumen / Résumé / Abstract / Sommario

Drácula de Bram Stoker (1992) reinterpreta las dos representaciones de la violencia que contiene el original literario, el bestialismo sexual y el ritual de muerte vampírica, utilizando para ello los dispositivos del cine postmoderno y las referencias iconográficas de la pintura decadente, el romanticismo negro o el simbolismo. El resultado deriva en que la erotización de la belleza del ojo decadente transforma la extrema violencia sadomasoquista de los encuentros sexuales (entre Lucy y el vampiro, y Harker y las mujeres-bestia) en escenas voluptuosas en las que el placer escopofílico del espectador se ve notablemente incrementado por los dispositivos de inmersión del cine posmoderno que lo invitan a sumergirse en este universo de placer y dolor. En el otro extremo, la representación de la ejecución de la mujer-bestia opta por mantener la distancia y deleitarse en ilustrar la brutalidad con la que el amado destroza el cuerpo de su difunta prometida e instaura el orden civilizador de la sociedad victoriana.

Le film *Dracula d'après l'œuvre de Bram Stoker* (1992) réinterprète de manière créative les deux représentations de la violence décrites dans l'original littéraire, la bestialité et le rituel de mort vampirique, en se servant des moyens du cinéma postmoderne et des références iconographiques de la peinture décadente, du romantisme noir ou du symbolisme. Comme résultat de ces opérations de « recodage », l'érotisation de la beauté de l'œil décadent transforme l'extrême violence sadomasochiste contenue dans les rencontres sexuelles entre Lucy et le vampire et Harker et les femmes-vampires, en scènes voluptueuses où le plaisir scopophile du spectateur est considérablement accentué par les dispositifs enveloppants du cinéma postmoderne, qui l'invitent à plonger tout entier dans cet univers de plaisir et de douleur. À l'opposé, la représentation de l'exécution de la femme-vampire choisit de marquer la distance et se complait à illustrer l'énorme brutalité avec laquelle l'amoureux s'acharne sur le corps de sa défunte promise, instaurant l'ordre civilisateur de la société victorienne.

Bram Stoker's Dracula (1992) creatively re-interprets the two representations of violence in the original literary work: sexual bestiality, and the ritual of vampire death. This re-interpretation relies on the devices of postmodern cinema and the iconographic references of decadent painting like dark romanticism or symbolism. As a result, the eroticization of the beauty of the decadent eye transforms the extreme sadomasochistic violence that cha-

racterizes the sexual encounters between Lucy and the Vampire, Harker and the women-beasts in voluptuous scenes where the spectator's scopophilic pleasure is notably increased by postmodern cinema's mechanisms of immersion inviting the viewers to submerge themselves in this universe of pleasure and pain. Also, in the representation of the woman-beast's execution a distance is maintained and there is pleasure in illustrating the tremendous brutality with which the beloved destroys the body of his dead fiancée, and establishes the civilizing order of Victorian society.

Dracula di Bram Stoker (1992) si appropria dei dispositivi del cinema postmoderno e di riferimenti iconici a movimenti pittorici come il decadentismo, il simbolismo e il cosiddetto romanticismo nero, per proporre una nuova interpretazione delle due forme di violenza rappresentate nel romanzo originale: il bestialismo sessuale e il rituale di morte del vampiro. Come risultato di tale operazione di ricodifica, la erotizzazione della bellezza dell'occhio decadentista trasforma la violenza sadomasochista dei rapporti sessuali tra Lucy e il vampiro e fra Harker e le donne-bestia in scene voluttuose. La messa in scena della violenza bestiale adotta i meccanismi postmoderni responsabili dell'immersione dello spettatore nel film, intensificando il piacere scopico e sfruttando a fini persuasivi le emozioni del godimento e del dolore. Allo stesso tempo, l'esecuzione della donna-bestia situa lo spettatore in una posizione di contemplazione: di fronte alla brutale scena in cui il fidanzato di Lucy smembra con estrema violenza il corpo della vampira, si ripristina sotto i suoi occhi l'ordine civilizzatore della società vittoriana.

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Violencia y sexo, misoginia, erotismo, bestialismo sexual, iconografía decadente, cine de terror

Violence et sexe, misogynie, érotisme, bestialité, iconographie décadente, film d'horreur

Sex and violence, misogyny, eroticism, sexual bestiality, decadent iconography, horror films

Violenza e sesso, misoginia, erotismo, bestialismo sessuale, iconografia del decadentismo, cinema dell'orrore

Drácula, escrita por Bram Stoker y publicada en Londres en 1897, es uno de los clásicos de la literatura universal de terror. Mario Praz (1999) defiende que se trata de una obra tardía del romanticismo negro. Sin embargo, el libro es, ante todo, un retrato de las obsesiones de la sociedad victoriana y expresa de manera soterrada el miedo del hombre de finales del XIX al nacimiento de la nueva mujer. El conde Drácula es el paradigma de la maldad ancestral que anida en el Oriente feudal y cuya irrupción en el universo racional y moderno de Occidente supone una amenaza sexual. El vampiro libera los instintos primitivos que el orden social se esfuerza en reprimir y respecto a los que la mujer, debido a su naturaleza misteriosa y animal, es enormemente proclive.

La gran acusación y quizá la única que Stoker hace a su personaje central: el maligno poder que tiene de convertir a cualquier hembra en una mujer fálica [porque] la mujer- aunque malvada por naturaleza- debe recibir los poderes maléficos concretos de un varón (Gubern y Prat, 1979: 60).

Las víctimas de esta criatura satánica son Lucy Westenra y Mina Murray, personajes femeninos que representan, respectivamente, el fracaso y el éxito del hombre en su ardua tarea de civilizar a la mujer. Desde las primeras páginas del libro, Lucy actúa en función de sus instintos primitivos y se enamora de tres hombres a la vez. El personaje se concibe para demostrar que la poliandria de esta mujer arrastra al hombre al placer carnal, su naturaleza pulsional la condena a padecer la extrema violencia de los ataques bestiales del vampiro que la conducen a la no-muerte; la muchacha se convierte entonces en una mujer vampiro que agrede al varón. Este prototipo de la *femme fatale* o mito de la mujer rebelde pone en peligro el orden patriarcal (Gubern y Prat, 1979; Dijkstra, 1994; Praz, 1999 y 2002; Pedraza, 2004; Paglia, 2006). Las mujeres vampiro destruyen la familia: Harker es infiel y Lucy, polígama; son anti-madres: Lucy muere a los niños y las vampiras son caníbales, se alimentan de bebés; luchan contra la propiedad privada, son derrochadoras prostitutas babilónicas; y por último, se enfrentan al cristianismo propugnando orgiásticos rituales caníbales del culto pagano. En consecuencia,

Lucy sufre un segundo castigo que implica su violenta ejecución siguiendo el ritual de la muerte vampírica por parte de un miembro destacado de la sociedad, su prometido: Lord Holmwood le clava una estaca en el corazón y luego la decapita. Este ritual le confiere la buena muerte y devuelve el equilibrio del orden social establecido. El ritual de muerte vampírica tiene carácter aleccionador y didáctico.

En el lado opuesto a Lucy, Mina Murray se inscribe como el ideal femenino porque funde las virtudes de la mujer hogareña, sumisa y monógama con una inteligencia racional y masculina que le permite desarrollar las destrezas del mundo moderno; se convierte así en la eficiente secretaria personal cuya devota dedicación impulsa la carrera profesional de su marido. Los cinco personajes masculinos que se enfrentan al vampiro son el veterano Abraham Van Helsing, médico que combate los fenómenos paranormales desde la ciencia y la metafísica, y los cuatro jóvenes que representan distintos ámbitos de la sociedad moderna: Jack Seward, un psiquiatra novel, y Jonathan Harker, pasante en una firma de abogados, aspiran a desarrollar su profesión y progresar en la escala social; Lord Arthur Holmwood es un aristócrata que se adapta a los cambios de la sociedad moderna y Quincey P. Morris, un norteamericano que representa el espíritu aventurero del nuevo continente.

La novela dibuja un mapa de relaciones de poder que deja al descubierto dos tipos de violencia explícita: el bestialismo sexual, que cristaliza las fantasías sadomasoquistas de la sociedad victoriana y es inherente al vampiro masculino y al femenino; y la ejecución de la criatura satánica que se produce en dos ocasiones en la novela: en la primera, la víctima es Lucy y su aniquilación expresa la extrema crueldad con la que el hombre castiga a la mujer rebelde; y en la segunda y última, Drácula es exterminado por los caballeros victorianos y su muerte violenta simboliza el triunfo de la sociedad civilizada y moderna sobre el mal y la naturaleza primitiva. Este trabajo analiza el modo en que estas dos manifestaciones violentas, y en particular, la crueldad con la que se trata a los personajes femeninos se expresa en *Bram Stoker's Dracula* (*Drácula de Bram Stoker*, Francis Ford

Coppola, 1992): un film postmoderno cuyo proceso de construcción representa un paradigma creativo frente al agotamiento del cine contemporáneo.

La película es un *pre-sold title*: un *costume horror film* basado en un clásico literario cuya reedición despierta gran interés en un público amplio y heterogéneo que en su mayoría no ha leído la novela, pero que conoce a Drácula a través de la cultura de masas que ha moldeado y repetido su figura hasta la saciedad. Thomas Austin (2002) afirma que la primera característica de un *pre-sold title* es la estandarización y variación del producto; en este sentido, la cinta de Coppola ofrece una versión del clásico desde el prisma del cine de los noventa, respetuosa con la tradición y los referentes de la cultura popular, y que aporta elementos temáticos, iconográficos y formales innovadores. El segundo elemento clave es la integración de los gustos del público en el diseño del film, algo que Coppola tiene muy en cuenta en su película. Austin utiliza el término «co-autor» y Santos Zunzunegui (1995), «autor estadístico» para referirse al papel activo del público en el cine contemporáneo. Por último, el diseño de un film comercial de éxito implica que se trata de un producto popular.

Drácula de Bram Stoker parte de una lectura en clave romántica del mito que trae consigo un nuevo y sugerente universo visual, fruto de un trabajo enciclopédico que rastrea referentes visuales de movimientos pictóricos que entroncan con el espíritu o la época en la que se gestó la novela como el romanticismo negro, el decadentismo o el simbolismo; y tal y como subrayan Omar Calabrese (1994), Jonathan Bignell (1996), Laurent Jullier (1997), Vincenzo Buccheri (2000) y Ginette Vincendeau (2001), en tanto que film postmoderno pone en marcha la práctica de la cita intertextual. El cine es objeto de culto en la cinta: esta es la única adaptación en la que el vampiro visita el cinematógrafo; el texto practica la búsqueda de referentes y citación filmica, sobre todo de películas primitivas, del cine de terror y del ciclo de adaptaciones de Drácula. No obstante, el elemento más interesante es la recuperación de los efectos naíf del cine primitivo que pasan a formar parte del tejido filmico; como recuerda la crítica (Bignell, *op. cit.*; Vincendeau, *op.*

cit.) son artificios que maravillan al espectador y forman parte de la nostalgia posmoderna: la recreación de imágenes bellas que idealizan una época pasada.

Otro elemento sustancial de la película es la hibridación multimediática o inclusión de lenguajes y formas de expresión del audiovisual contemporáneo como el trailer, los spots publicitarios o el videoclip para narrar la historia; Zunzunegui (*op. cit.*) insiste en la transcendencia de este último en el film que nos ocupa. Estas nuevas formas de expresión entroncan con los mecanismos de inmersión espectral del cine postmoderno que Jullier (*op. cit.*) y Buccheri (*op. cit.*) describen pormenorizadamente y que tienen mucho peso en la construcción de esta película, sobre todo la cámara aérea y la banda sonora envolvente. La primera hace referencia al dispositivo tecnológico que permite realizar cualquier movimiento por complejo que sea sobre la imagen; la cámara vuela y es capaz de atravesar el espacio con rapidez y manteniendo la nitidez de la imagen. Este dispositivo crea la sensación en el espectador de estar penetrando en el universo diegético, es un artificio que proviene del videojuego y de la realidad virtual y que en el cine permite pasar de ver a participar o hacer sentir al espectador. La articulación de una banda sonora poderosa también sumerge al espectador en este mundo visual dotado de un espacio sonoro que lo envuelve y lo emociona; esta banda sonora es similar pero más compleja que el videoclip porque inserta los ecos del espacio diegético y juega con los distintos niveles en los que opone o contrasta varias fuentes para, de nuevo, provocar reacciones en el espectador.

Por último, la estructura narrativa del film está muy fragmentada. Yuxtapone y enlaza de manera fluida una serie de episodios narrativos que mantienen la multiplicidad de puntos de vista de la novela: algunos vehiculan los testimonios de Harker, Mina, Seward o Van Helsing, mientras que otros se limitan a mostrar lo sucedido. El montaje, por su parte, también es clave a la hora de construir el ritmo narrativo y la curva emocional del texto. En definitiva, cada fragmento se vale de los recursos más efectivos a la hora de dar cuerpo a una

narración que busca más que nada emocionar a la audiencia.

Respecto a las formas de representación de la violencia, en *Drácula de Bram Stoker* el relato de terror del original literario se transforma en una historia de amor inmortal, cuyo melancólico protagonista abraza el lado oscuro con el único objetivo de recuperar a la mujer amada: Mina Murray, la doble de su difunta esposa, Elisabeta. Esta lectura transforma, en parte, el mapa de relaciones violentas del original literario. A diferencia de la novela, el film separa de manera radical el amor y el sexo. En la película el vampiro mantiene una relación romántica e igualitaria con Mina en la que no hay rastro alguno de brutalidad: el monstruo se niega a poseer a la mujer porque la ama, e incluso borra de su mente el recuerdo de la feroz posesión bestial de la que Mina ha sido testigo. Asimismo, la ejecución de Drácula también se convierte en un acto de amor: Mina lo mata para liberarlo de su melancólica existencia y permitir que se una en espíritu con su difunta esposa. Más allá de estos dos cambios, el film comparte con la novela la relación inherente entre violencia y sexo: las víctimas de las feroces escenas sadomasoquistas son Lucy y Harker, y la muchacha también sufre la atroz profanación de su cuerpo durante el ritual de muerte vampírica. Con todo, mientras el libro narra estos pasajes con aséptica frialdad y distancia, la articulación de los referentes icónicos y de los dispositivos de inmersión fílmica en *Drácula de Bram Stoker* dan lugar a dos representaciones de la violencia: la primera es un espectáculo de voluptuosas perversiones y la segunda, la exposición de una ejecución brutal con claras connotaciones sexuales.

En su extenso estudio, Camille Paglia (2006) afirma que el origen de la extrema violencia sexual contra la mujer que se manifiesta en la novela, y en general, en el arte y la literatura occidental desde la antigüedad hasta nuestros días, radica en el enfrentamiento ancestral entre el orden apolíneo y la dionisiaca naturaleza cnótica. La mujer es un ser misterioso que pertenece a este universo, creador y devastador a un mismo tiempo, y en el que se desatan los instintos más básicos. El miedo atávico del hombre a ser devorado por

esta fuerza telúrica le empuja, entre otras razones, a dominar el arte y la literatura para construir la belleza apolínea del ojo occidental que transforma las más salvajes aberraciones sadomasoquistas de naturaleza primigenia en escenas de epicúrea hermosura. Junto con Paglia, Bram Dijkstra (1994), Erika Bornay (1995) y Mario Praz (1999 y 2002) coinciden en señalar que la belleza de estas representaciones provoca la erotización de la violencia; esta es una de las características que distinguen la pintura decadente y la corriente estética del romanticismo negro.

El film de Coppola se vale de la iconografía de ambas corrientes para dar cuerpo al universo sobrenatural en el que se producen las violentas escenas de sexo y que recupera uno de los temas más caros del arte decadente, que también está presente en la corriente del romanticismo negro: el bestialismo sexual. A finales del siglo XIX, los estudios de Darwin y los biosexistas sostienen que los instintos primitivos de la mujer la empujan a mantener relaciones sexuales con animales; es más, afirman que toda mujer que ha practicado la zoofilia prefiere al animal que al hombre (Dijkstra, *op. cit.*). En la pintura, por su parte, nace una corriente que se recrea en mostrar todo tipo de relaciones bestiales entre bellas mujeres y animales monstruosos con evidentes connotaciones demoníacas; la mitología es el marco de estas escenas que descargan las fantasías lujuriosas del hombre: «Fuese el compañero elegido un oso, un tigre, un león o un gato doméstico, los pintores se dedicaban a recalcar la afinidad entre la fémica y su animal» (Dijkstra, *id.*: 294).

Los dos fragmentos en los que Lucy es violada brutalmente por un monstruo, un hombre lobo, o un lobo, y el episodio en el que las mujeres vampiro fuerzan a Harker ponen en escena el bestialismo sexual en el film. La diferencia substancial entre ambas representaciones es que la naturaleza primitiva de la fémica la convierte en víctima y culpable de la violencia que el animal descarga contra ella; entretanto, el hombre es inocente porque se ha visto impelido a los placeres carnales por la instintiva mujer-bestia, lo que le permite gozar sin escrúpulos de esta sórdida experiencia

sexual; es más, tanto en la novela como en el ciclo de adaptaciones, Mina y el resto de personajes masculinos que representan a la sociedad civilizada comprenden y justifican las circunstancias que han llevado al hombre a sucumbir: su no culpabilidad lo libra de todo castigo. Por el contrario, la misma sociedad avanzada integrada únicamente por varones, tanto la novela como el ciclo de adaptaciones han eliminado a Mina de este espacio de poder, proyecta su ira hacia la mujer rebelde a través de la extrema brutalidad que encierra el ritual de muerte vampírica con el que castiga a Lucy.

De hecho, la representación de la violencia en *Drácula de Bram Stoker* aborda uno de los temas clave del original literario: el terror del hombre de finales del XIX a la nueva mujer. Para ello, según Vera Dika (1996), se produce la neo-mitificación o reinterpretación de los personajes femeninos a partir de los modelos de mujer de la sociedad victoriana y de la iconografía que los representa. En el film de Coppola, Lucy es la depositaria de la violencia de la sociedad patriarcal que deriva de su comportamiento sexual y que trae a colación la emergencia de la misoginia decadente en el texto; algo que resulta más ambiguo en el caso de Mina Murray.

El personaje de Lucy Westenra encarna en el film el epítome de la fémica primitiva, una criatura sexualmente activa y poliandra a la que la sociedad trata de civilizar imponiendo el matrimonio como freno a sus instintos; es decir, cristaliza la amenaza erótica: lejos de la monja hogareña del libro, la caprichosa y lasciva Lucy de la cinta es una flor venenosa movida por su irrefrenable curiosidad acerca de los placeres carnales; se siente atraída por tres hombres a la vez y en menor medida por Mina, con quien mantiene escarceos lésbicos, aunque su depravación llega al límite cuando práctica la zoofilia. Ligada al viejo mundo por su título aristocrático, presenta desde el inicio rasgos animales que la emparentan con la satánica mujer-ofidio, cuyo prototipo es la ginandroide Lilith. De hecho, las dos formas de representación de la violencia que ilustra la película están ligadas al mito decadente de la mujer-animal o *femme fatale*.

Los hombres de finales del XIX, atrapados en el mundo materialista, prosaico y aburrido que habían creado, y en el que se habían constituido como la esperanza intelectual de la civilización, se veían sumergidos en el universo poco excitante de costumbres y etiquetas (...). Al ser intelectuales, no podían admitir sus propios apetitos sexuales pero, aburridos, tenían demasiados. La mujer estaba allí, muy oportunamente, en primer lugar, para dar contenido a las fantasías y, en segundo, para culpabilizarla de ellas. El resultado fue el mito omnipresente de la mujer-animal (Dijkstra, *id.*: 309).

Sin embargo, la rebelión de Lucy contra la sociedad es inconsciente por lo que no acarrea el peligro real que supone la amenaza frontal de la mujer moderna: e film la convierte en un hermoso objeto sexual, que al igual que las tres vampiras, decora y erotiza las escenas de extrema violencia.

Más allá de la influencia de los referentes pictóricos, la clave de la representación del bestialismo sexual en el film está en la articulación de los dispositivos cinematográficos que permiten la inmersión del espectador en este hermoso y escopofílico universo sadomasoquista. Los tres episodios citados presentan características comunes: en primer lugar, se trata de fragmentos breves que no vehiculan el punto de vista de ninguno de los personajes narradores de la trama; es decir, son escenas que se limitan a mostrar lo que sucede, aunque como se verá más adelante, la ávida mirada del monstruo, o los *raccords* virtuales jugarán un papel crucial en más de una ocasión. En segundo lugar, la articulación de una banda sonora cuya intensidad emocional atrae al espectador, así como la utilización de un montaje obsesionado por mostrar el detalle recuperan las características del videoclip, a lo que hay que sumar otros tres mecanismos esenciales: los dispositivos de inmersión espectral del cine postmoderno, los efectos maravillosos del cine primitivo y la presencia de elementos que reencuadran la acción y remiten constantemente a una teatralidad excesiva y barroca. *Drácula de Bram Stoker* no se conforma con ofrecer lujuriosas escenas a un voyeur pasivo, sino que a través de la manipulación de todos estos mecanismos hace partícipe, sumerge al espectador en el tejido fílmico y trata de hacerle sentir emociones intensas.

Los dos episodios de masoquismo satánico entre Lucy y el monstruo se producen en un contexto onírico o sueño erótico en el que se conjugan tres factores: el sonambulismo que padece el personaje, un mal que acentúa su naturaleza salvaje y justifica su conexión telepática con la criatura satánica; el incubo: un extraño estado de letargo que el monstruo provoca en sus víctimas antes de asaltarlas y que forma parte de las raíces folclóricas del mito (Lecoteux, 1999); y en tercer lugar, este sueño se inspira en la hermosa y sugestiva imaginería de *La pesadilla* (1781) de Heinrich Füssli.

En sus obras repitió muchas veces, como un cliché exitoso, una composición de conmovedor efectismo, en la que suele aparecer el cuerpo tendido de una damisela, contemplado por algún personaje reflexivo, de ojos desorbitados que nada miran (...) es todo un guiño de voyerismo dirigido al espectador (Lorente, 2001: 84).

Los dispositivos de inmersión espectacular conducen al espectador al interior de estas escenas sadomasoquistas en las que Lucy mantiene un gesto característico de la pintura decadente: la postura de la espalda quebrada.

[Los pintores de la época] jugaban abiertamente con las fantasías de agresión de su audiencia e «invitaban» a la violación pintando mujeres desnudas y extremadamente vulnerables, por lo general caídas de espaldas en escenarios silvestres aparentando encontrarse en el clímax de un éxtasis incontrolable (Dijkstra, *id.*: 100).

Como si de un videoclip se tratara, los timbales del tema musical «The Storm» dan inicio al primer ataque que se abre con un cita intertextual: sin tripulante alguno en cubierta, la amenazadora imagen del navío Démeter avanza hacia la costa en plena tormenta y remite a la inquietante llegada a puerto del Empusa en *Nosferatu, el vampiro* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, F. W. Murnau, 1922) y simboliza el poder sobrenatural y maligno de Drácula. Sin embargo, la amenaza se transforma en tangible en el instante en que la silueta de un perro gigantesco emerge del interior de la nave y salta a tierra. El film pone en marcha uno de los

dispositivos de inmersión espectacular que se repite en el último ataque: la mirada depredadora de la bestia. Esta manifestación subjetiva combina la reproducción a velocidad normal de las imágenes registradas en cámara lenta o efecto estroboscópico, el *travelling in* y los elocuentes gruñidos del animal que se suman al tema musical. El espectador acompaña al vampiro en su camino hacia el dormitorio de Lucy, entre tanto la mirada depredadora siembra la muerte a su paso.

El avance pulsional de la fiera se detiene frente al dormitorio de la mujer: el hombre-lobo abre sus fauces ensangrentadas y rugie con fuerza. A partir de este momento, el aullido del lobo, sus insistentes jadeos y los dulces cantos corales femeninos se mezclan con el tema musical y actúan a modo de estímulo voluptuoso para conducir a la joven hacia las profundidades de la foresta; las ramas de los árboles en primer término del encuadre delatan que la bestia la está esperando allí. La cámara aérea se mueve vertiginosamente y de manera alternativa sobre el ensimismado paseo de Lucy y la búsqueda frenética que emprende su amiga Mina. Cuando esta por fin irrumpe en el cementerio familiar contempla una escena de horror que la paraliza: el hombre-lobo penetra violentamente a Lucy que gime extasiada de placer sobre el fondo musical de «The Storm»; su cuerpo se retuerce en una tumba frente al panteón Westenra. La cámara aérea avanza ahora sobre Mina para prefigurar una nueva mirada subjetiva del monstruo que deja al descubierto las entrañas del cuerpo de la joven; enfurecido, le prohíbe recordar los hechos que acaba de contemplar. La música desaparece mientras las muchachas regresan a casa bajo la atenta mirada de Drácula.

Por su parte, el último ataque del vampiro ilustra la bacanal sadomasoquista y satánica que conduce a Lucy a comulgar con el lado oscuro: la joven alcanza el orgasmo y la no-muerte mientras su cuerpo es sádicamente devorado por un lobo; a partir de este momento, se transforma en una criatura demoníaca y animal: la mujer vampiro. Este último episodio repite todos los mecanismos de inmersión espectacular señalados en líneas anteriores: la mirada depredadora,

la cámara aérea, las angulaciones extremas, los trucos naïf, o la teatralidad que delatan marcos y cortinajes, entre otros. No obstante, el film los ordena en torno a un dispositivo estilístico de la filmografía de Francis Ford Coppola: la representación de la muerte ritual. En este caso, las dos líneas de acción que se van sucediendo mediante el montaje alternado son la ceremonia pagana o bautismo de sangre de Lucy en Inglaterra y la boda ortodoxa de Mina y Harker en Transilvania.

En la primera línea y antes de someter a Lucy, Drácula debe derrotar a sus defensores: durante este enfrentamiento desigual el film ridiculiza a los caballeros victorianos, dejando en evidencia que la fuerza bruta y primigenia del Oriente atávico triunfa sobre la razón y las nuevas tecnologías de la sociedad industrial. Igualmente, la agresividad animal de la escena se ve incrementada por los afilados colmillos de la mujer que constatan su transformado en ginandroide cuyos sensuales contoneos piden abiertamente ser violada por el hombre-lobo. Por último, el vampiro cambia de apariencia a lo largo de la escena: se presenta como licántropo al inicio, asume la forma del anciano anfitrión después, y se transfigura en lobo al final. Lecoteux (*op. cit.*) recuerda que en tanto que ser maligno y primitivo Drácula tiene la capacidad de transformarse en algunos animales como el murciélago, el ratón o el lobo para atacar a sus víctimas, defenderse o huir. En este film, el protagonista es una forma informe, un ser en constante mutación que entronca con el gusto postmoderno o neobarroco (Calabrese, *op. cit.*). El anciano anfitrión es una apariencia nueva que se deriva de la hipótesis romántica del clásico y simboliza la nostalgia del protagonista; su función en esta escena es la de humanizar al agresor cuando enuncia las condiciones que la joven debe aceptar para convertirse en vampiro; las mismas que le condenan a él a una solitaria eternidad sin amor.

Como no podía ser de otra manera, la yuxtaposición constante de imágenes que provienen de las dos líneas temáticas centrales da un nuevo sentido a esta representación de violencia sexual extrema: la pulsión del ataque se tiñe de venganza y dolor por la pérdida de la mujer amada. Mina se casa con un hombre al que

no quiere. Durante los últimos instantes del asalto, este mecanismo establece una serie de raccords virtuales entre Drácula y la joven contrayente que actúan a modo de acicate, e intensifican el grado de violencia que el vampiro descarga sobre Lucy; tras cada uno de estos raccords virtuales, mayor es la ferocidad de los mordiscos del lobo y más evidentes son los gemidos de dolor y placer de su víctima.

El montaje se erige aquí como demiúrgico sujeto de la enunciación: relaciona mediante el discurso de las acciones paralelas tanto las vacías nupcias de Jonathan y Mina como los esponsales –teñidos de indecible goce– de Lucy y Drácula (Company, 1993: 109)

La lógica del viodeoclip se complica en este episodio: el tema musical «The Hunt Built» se corresponde con el ataque de la fiera y mezcla de manera efectiva los libidinosos gruñidos de la mujer y del animal; por su parte, los oscuros cantos corales del Dies Irae entonados por los monjes acompañan al matrimonio y anuncian el funesto final de Lucy. A medida que la agresión bestial va alcanzando el paroxismo, las imágenes de la boda pierden fuerza a favor de la inmersión voyeur en el éxtasis sadomasoquista a través de la eclosión de la banda sonora, la cámara aérea y la obsesión por mostrar los detalles más escabrosos del frenético montaje final: las fauces ensangrentadas del lobo, su mirada afilada, una mano que estruja las sábanas y las imágenes parciales del rostro de Lucy que finalmente alcanza el orgasmo y grita exhausta. Acto seguido, dos grandes chorros de sangre que remiten a la hórrida escena del dormitorio de las gemelas en *El resplandor* (*The Shining*, Stanley Kubrick, 1980) emergen a los lados de un plano general de la cama de la mujer sobre la que aparece postrado su cuerpo. Esta imagen teatral y excesiva pone punto y final a la escena, aunque los libertinos alaridos de Lucy permanecen durante algunos segundos en los que la cinta se recrea en mostrar el beso apasionado de Mina y Harker y funde a negro.

Por último, además de las diferencias señaladas en líneas anteriores, la violación de Harker a manos de las mujeres-bestia pone en marcha una ilustración de la

violencia en la que la sensualidad intangible del inicio contrasta con la pornografía sádica del final. De nuevo, el esclavismo oriental, marco ancestral de la corrupción de la pintura decadente se convierte en escenario de esta posesión. Las imágenes del inicio muestran el gineceo vacío y los sonidos son los que crean el universo sobrenatural femenino: el goteo constante del agua, los ecos metálicos, el tintineo de los cascabeles, los gemidos y las risas que culminan con una invitación que atrapa a Harker en una suerte de ensoñación erótica que, tal y como sucede en la primera escena de violación de Lucy, no tarda en mostrar su contundencia corpórea.

El tema musical «The Brides» da inicio a la lasciva escena en la que dos hermosas huríes emergen de entre las sábanas y acarician a Harker. La articulación de la banda sonora es especialmente efectiva a la hora de propiciar la penetración del espectador en esta bacanal y se combina con otros mecanismos como la cámara aérea, que se mueve vertiginosa sobre la acción, o las angulaciones extremas y los aparatosos cortinajes que centran la atención del espectador sobre las particularidades de la violación. No obstante, tal y como sucede en el tercer y último ataque de Lucy, la obsesión por fragmentar la acción en imágenes que ilustran de cerca y de manera explícita los detalles más feroces del acto lo convierten en el dispositivo estrella de esta representación pornográfica de la violencia: cada plano es más escabroso y salvaje que el anterior. El espectador contempla a la vampiro morena lamiendo los ríos de plata del crucifijo que se derriten sobre el pecho del hombre; a continuación, el placer se convierte en dolor porque los rasgos bestiales de estas criaturas hacen acto de presencia: las dos ginandroides sujetan a Harker y sus miradas felinas, sus manos-garra y sus afilados colmillos muerden, rasgan y succionan el cuerpo de su víctima con voraz apetito. Empero, el momento más violento de la violación coincide con la irrupción de la tercera mujer-bestia: la satánica Medusa y su sinuosa cabellera plagada de serpientes; este daimón abre sus fauces y somete al varón a una dolorosa felación. Sin embargo, al igual que sucede en el primer ataque del vampiro a Lucy, la víctima no alcanza el orgasmo porque Drácula interrumpe abruptamente la escena y se lo impide.

La mujer devoradora debe pagar por sus pecados (Pedraza, *op. cit.*) y el castigo que Lucy recibe es el ritual de muerte y descuartizamiento que se aplica al vampiro. La característica capital de la representación de este episodio en *Drácula de Bram Stoker* es que su crueldad rebasa a la del original literario y a la de la mayoría de adaptaciones tradicionales. La imagen brutal de Holmwood clavando la estaca en el corazón de su enamorada retoma las claves del sacrificio al que los monjes someten a la mujer en *Drácula, príncipe de las tinieblas* (*Dracula, Prince of Darkness*, Terence Fisher 1965). La razón de llevar al límite esta representación de violencia atroz contra el cuerpo femenino es que para ser justo, el castigo debe ser proporcional a la fuerte voluptuosidad que esta devoradora sexual ha exhibido a lo largo de la cinta. La deshumanización de Lucy es el primer paso de esta estrategia de representación de la violencia.

Encabezados por Van Helsing, los caballeros victorianos abren la tumba de la mujer y descubren que el ataúd está vacío; la cámara aérea y los sonidos metálicos de universo sobrenatural subrayan este hecho e impulsan la inmersión espectral solo en este momento. En efecto: a diferencia de los fragmentos de bestialismo sexual, la puesta en escena de la muerte vampírica toma distancia respecto a los hechos y se centra en mostrar la violencia de la ejecución. Los cantos corales femeninos o los ecos metálicos de la banda sonora se limitan a acompañar la teatral presentación de Lucy que entra en la cripta con un niño en sus brazos; no hay rastro de la inmersión que vehicula el videoclip. La imagen recupera las connotaciones del mito de la lamia (Pedraza, *op. cit.*; Lecoteux, *op. cit.*). Lucy es ahora una anti-madre que arremete contra el símbolo central del futuro potencial de la humanidad: el niño. Cuando los hombres se enfrentan a ella, se escurre como una serpiente mientras emite extraños sonidos y les mira con ojos de animal. Para defenderse, despliega su impudicia frente a Holmwood que claudica por un instante a sus encantos hasta que Van Helsing interpone un crucifijo entre ambos. Siguiendo las convenciones de género, la muchacha reacciona con violencia y vomita un espectacular chorro de sangre contra el rostro del médico antes de entrar

definitivamente en su tumba. Este gesto excesivo remite al de la satánica protagonista de *El exorcista* (*The Exorcist*, William Friedkin, 1973) y termina por consolidar el retrato de la bestia en la que se ha convertido la joven.

A continuación, el film ilustra el ritual de muerte vampírica desplegando sin tapujos toda su violencia: Lord Holmwood, prometido de la difunta, toma aliento y clava con todas sus fuerzas una estaca en el corazón de su amada Lucy; el grito desgarrador del hombre y los golpes de la maza rompen el silencio al tiempo que el tono intenso de la sangre tiñe el níveo vestido de novia con el que ha sido enterrada. Esta imagen de la violencia patriarcal simboliza la venganza de la sociedad victoriana en manos del hombre cuya reputación ha sido vapuleada por la *femme fatale*: Lucy le ha sido infiel y ha seducido a todos los hombres. Al aniquilar a la fiera, Holmwood trata de limpiar las huellas de culpabilidad de los tres caballeros que se han sentido atraídos por ella y se convierte en el ejecutor del proceso civilizador de la sociedad victoriana.

Por último, cabe subrayar que la carga violenta de la profanación del cuerpo de la muchacha es mayor en el film que en la novela porque el texto ha eliminado un pasaje apaciguador del original literario: en el libro, tras el brutal descuartizamiento de su cuerpo, el rostro de la mujer recupera su pureza original y tiene un gesto apacible; en el film, por el contrario, la imagen gore de la cabeza de Lucy empapada en sangre surca el cielo: la blancura antinatural de su rostro subraya la intensidad de la sangre que mana del cuello amputado.

Drácula de Bram Stoker reinterpreta las dos manifestaciones de violencia extrema que contiene el original literario y que están ligadas al sexo: el bestialismo y el ritual de muerte vampírica.

La primera novedad respecto a la novela es que Coppola construye una visión romántica en la que el protagonista comulga con Satán para ser inmortal y poder recuperar a la mujer amada, su difunta esposa Elisabeta, y cuyo doble es Mina Murray. Esta visión melancólica del mito separa de manera tajante el amor y el sexo, y por ende, la paz y la violencia. *Drácula* mantiene una relación de amor igualitaria y recíproca con Mina que rompe los convencionalismos sociales de una época en la

que la mujer no podía elegir. El vampiro la libera de toda forma de violencia porque la ama y la respeta; contiene sus instintos salvajes y no la agrede en ningún momento; incluso, le niega la visión de la horrida escena en la que una bestia peluda escopa brutalmente con Lucy. Por otro lado, Mina también lo ama y le demuestra su devoción cuando lo mata. La bestial violencia de la decapitación del vampiro presente en la novela y en la tradición popular del ciclo de adaptaciones cambia de manera radical en *Drácula de Bram Stoker*: una mujer moderna y civilizada, Mina Murray, mata al monstruo en un gesto decisivo de amor incondicional y absoluto; la joven degüella a su amado y le da paz. Tras su muerte verdadera, *Drácula* es libre para reencontrarse con el espíritu de Elisabeta mientras que Mina debe regresar a la prisión del hogar victoriano que supone su matrimonio con Harker. La muerte ritual se transforma en un acto sacrificial en el que Mina antepone su amor por *Drácula* a sus propios intereses.

En contrapartida, la representación de la violencia se materializa a través del sexo de dos formas muy distintas. La primera es el sexo puro, salvaje, brutal y telúrico, que impera en las escenas de bestialismo sadomasoquista. La naturaleza primitiva de Lucy la convierte en víctima propiciatoria y culpable de los feroces envites que el monstruo ejecuta sobre su cuerpo; su pecado original justifica este primer castigo sádico que supone padecer la extrema violencia del estupro por parte de un animal. Las mujeres vampiro también violan salvajemente a Harker, pero a diferencia de Lucy, el varón es inocente. La sociedad civilizada culpa a la instintiva naturaleza femenil de conducir al hombre al abismo de los placeres de la carne. El varón queda libre de todo reproche y castigo mientras Lucy debe asumir el peso de un segundo castigo, salvaje y extremadamente violento, que esta vez le impone el ansia civilizadora de la sociedad patriarcal: su cuerpo sufre el martirio y la tortura en manos de su prometido, que la descuartiza en venganza por haber desafiado las normas y haberle sido infiel. Esta muerte no devuelve la paz al personaje porque es imposible hacerlo: Lucy es una devoradora sexual desde el inicio del film, su aniquilación no puede devolverle algo que jamás ha

poseído, la placidez de una mujer domesticada y sumisa; su cabeza decapitada equivale a la de la salvaje Medusa

Drácula de Bram Stoker es un film postmoderno que renueva la tradición de manera creativa. La representación de la violencia extrema que implican las escenas de bestialismo sexual se transforma en un atrayente universo erótico que borra las huellas de la brutalidad porque se vale de la belleza de la iconografía del romanticismo negro y, sobre todo, de la pintura decadente. No obstante, la articulación de los dispositivos de inmersión espectacular y del resto de prácticas del cine posmoderno establecen una diferencia capital respecto al resto de adaptaciones cinematográficas: el tejido fílmico envuelve al espectador en un sugestivo viaje que lo invita a experimentar el placer libidinoso de escenas de extrema violencia sadomasoquista, pero cuya oscura belleza ha eliminado toda brutalidad a favor del erotismo. Por otra parte, la representación del ritual de muerte vampírica es una exhibición y explícita de la violencia atroz con la que la sociedad castiga y destruye a la mujer rebelde; la deshumanización de Lucy y su animalización descarnada permiten y justifican la extrema brutalidad que el film se deleita en poner de manifiesto. En esta ocasión, Coppola deja de lado los dispositivos de inmersión y el espectador es un voyeur distante y privilegiado de este castigo aleccionador que avisa de las consecuencias que entraña cualquier posible forma de insurrección femenina.

Por último, a través de estas representaciones de brutalidad explícita, el film vehicula la violencia latente contra la mujer que proviene de la misoginia victoriana y que imbuye el original literario, la pintura decadente y, en cierta medida, el ciclo de adaptaciones del mito. No obstante, la hipótesis romántica supone una rebelión frente a esta misoginia y es una de las aportaciones más subversivas del film: la irrupción de Drácula, hace que Mina sea una mujer libre que elige, decide y ama.

Bibliografía

AUSTIN, Thomas (2002), «“Gone with the Wind Plus Fangs”: Genre, Taste and Distinction in the Assembly, Marketing and Reception of *Bram Stoker’s*

Dracula», Steve Neale (ed.), *Genre and Contemporary Hollywood*, London: British Film Institute, pp. 282-306.

- BIGNELL, Jonathan (1996), «Spectacle and the Post-modern in Contemporary American Cinema», *La Licorne*, 36, pp. 161-180.
- BORNAY, Erika (1995), *Las hijas de Lilith*, Madrid: Cátedra.
- BUCCHERI, Vincenzo (2000), *Sguardi sul postmoderno: il cinema contemporaneo: questioni, scenari, letture*, Milano: Isu Università Cattolica.
- COMPANY, Juan Miguel (1993), «La melancolía del vampiro», *Bram Stoker’s Dracula*, *Archivos de la Filmoteca*, 15, pp. 105-109.
- DIJKSTRA, Bram (1994), *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura decimonónica*, Madrid: Debate.
- DIKA, Vera (1995), «From Dracula – With Love», Barry K. Grant (ed.), *Film Genre and Reader II*, Austin: University of Texas Press, pp. 388-399.
- GUBERN, Román & PRAT, Joan (1979), *Las raíces del miedo. Antropología del cine de terror*, Barcelona: Tusquets.
- JULLIER, Laurent (1997), *L’écran post-moderne. Un cinéma de l’allusion et du feu d’artifice*, Paris: L’Harmattan.
- LECOTEUX, Claude (1999), *Historie des vampires, autopsie d’un mythe*, Paris: Imago.
- LORENTE, Jesús Pedro (2001), «Amados cadáveres. Poética de la contemplación en el arte romántico», Begoña Torres González (ed.), *Amor y muerte en el Romanticismo*, Barcelona, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 79-102.
- PAGLIA, Camille (2006), *Sexual Personae. Arte y decadencia desde Nefertiti a Emily Dickinson*, Madrid: Valdemar.
- PEDRAZA, Pilar (2004), *Espectra. Descenso a las criptas de la literatura y el cine*, Madrid: Valdemar.
- PRAZ, Mario (1999), *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona: Acantilado.
- (2002), *Bellezza e biszarria. Saggi scelti*, Milano: Arnoldo Mondadori.
- VINCENDEAU, Ginette (2001), *Film/Literature/Heritage. A Sight and Sound Reader*, London: British Film Institute.
- ZUNZUNEGUI, Santos (1995), «Lo viejo y lo nuevo. La reinención de la tradición cinematográfica en el final del siglo XX», *Letras de Deusto*, 25 (66), pp. 59-74.

Soggetti alla violenza *Post mortem* di Pablo Larraín

Massimiliano Coviello e Francesco Zucconi

Ricevuto: 03.11.2014 – Accettato: 20.03.2015

Sommario / Resumen / Résumé / Abstract

La possibilità di costruire un soggetto che, sottoposto all'esercizio della violenza, risulti conformato al rispetto della volontà dittatoriale è la chiave di lettura che si utilizzerà per analizzare *Post Mortem* (2010), il secondo capitolo della trilogia cilena che il regista Pablo Larraín ha dedicato al racconto della dittatura nel suo paese d'origine. Gli eventi raccontati si collocano temporalmente nel 1973, l'anno del colpo di stato compiuto dal generale Augusto Pinochet. Protagonista della vicenda è Mario, un funzionario statale con il compito di trascrivere e battere a macchina i referti delle autopsie. Mario assiste all'esercizio della violenza, interiorizzando a pieno la sua prassi lavorativa: egli non fa altro che registrare quanto accade. Seguendo il funzionario nell'esplicitamento della sua routine, il saggio analizza le strategie con cui il film restituisce allo spettatore le forme di assoggettamento al regime della violenza dittatoriale.

La possibilità di costruire un soggetto che, sottoposto all'esercizio della violenza, risulti conformato al rispetto della volontà dittatoriale è la chiave di lettura che si utilizzerà per analizzare *Post Mortem* (2010), il secondo capitolo della trilogia cilena che il regista Pablo Larraín ha dedicato al racconto della dittatura nel suo paese d'origine. Gli eventi raccontati si collocano temporalmente nel 1973, l'anno del colpo di stato compiuto dal generale Augusto Pinochet. Protagonista della vicenda è Mario, un funzionario statale con il compito di trascrivere e battere a macchina i referti delle autopsie. Mario assiste all'esercizio della violenza, interiorizzando a pieno la sua prassi lavorativa: egli non fa altro che registrare quanto accade. Seguendo il funzionario nell'esplicitamento della sua routine, il saggio analizza le strategie con cui il film restituisce allo spettatore le forme di assoggettamento al regime della violenza dittatoriale.

La possibilité de construire un sujet qui, soumis à l'exercice de la violence, apparaît conforme à respecter la volonté dictatoriale est la clé qui sera utilisé pour analyser *Post mortem* (2010), le deuxième épisode

de la trilogie que le réalisateur chilien Pablo Larraín a dédiée à l'histoire de la dictature dans son pays d'origine. Les événements racontés sont placés temporairement en 1973, l'année du coup d'état menée par le général Augusto Pinochet. Le protagoniste est Mario, un fonctionnaire qui transcrit les rapports d'autopsie. Mario assiste à l'exercice de la violence et il intériorise entièrement sa pratique de travail: il ne fait rien de plus que d'enregistrer ce qui se passe devant lui. En suivant le fonctionnaire dans sa routine, cet essai analyse les stratégies avec lequel le film représente les formes de assujettissement à la violence dictatoriale.

The possibility to build a subject who exposed to violence is been adjusting himself to respect the dictatorship regime is the paper's key to interpretation of *Post Mortem* (2010), the second chapter of the Chilean director Pablo Larraín's trilogy, dedicated to the story of the dictatorship regime in his country. The events occurred in 1973, the year of the coup d'état carried out by General Augusto Pinochet. The protagonist of the story is Mario, a civil servant in charge of transcribing and typing the autopsy reports. By witnessing the daily exercise of violence, Mario fully internalizes the violence practice since he does nothing but simply recording what happens. Following the civil servant in the performance of his routine, the paper intends to analyze the strategies with which the movie provides the spectator with the dictatorship regime's main subjection forms.

Parole chiave / Palabras clave / Mots-clé / Keywords

Cinema, trauma, violenza, dittatura, testimonianza, Cile

Cine, trauma, violencia, dictadura, testimonio, Chile

Cinéma, trauma, violence, dictature, témoignage, Chili

Cinema, trauma, violence, dictatorship, testimony, Chile

1. Trilogia cilena¹

La produzione del regista cileno Pablo Larraín, nato a Santiago nel 1976, si articola attorno al tema storico e politico che ha caratterizzato il suo paese nel corso degli ultimi cinquant'anni.

Il primo capitolo della cosiddetta «trilogia cilena» esce nel 2008 con Tony Manero, dove il protagonista Raúl Peralta vive un rapporto di identificazione ossessiva con il celebre personaggio di *La febbre del sabato sera* (*Saturday Night Fever*, 1977) interpretato da John Travolta, mentre per le strade di Santiago imperversa la violenza e il terrore del regime dittatoriale. Il secondo film è *Post mortem* (2010): si tratta del capitolo centrale della trilogia ma cronologicamente costituisce un ritorno al 1973, l'anno del colpo di stato compiuto dal generale Augusto Pinochet. Il racconto si svolge nei giorni immediatamente precedenti e immediatamente successivi all'11 settembre, la data del golpe militare, quando l'obitorio di Santiago del Cile inizia a riempirsi di cadaveri. La macchina organizzativa che gestisce la morte non riesce a tenere il passo della violenza. I corpi senza vita si ammassano nelle sale e nei corridoi dell'obitorio in attesa di essere occultati. Il terzo e ultimo film che compone la trilogia si intitola *No* (2012) ed è dedicato agli ultimi giorni della dittatura di Pinochet, nell'autunno del 1988. I giorni del plebiscito imposto dalla comunità internazionale con il quale i cittadini furono invitati a confermare il leader in carica da ventiquattro anni; i «giorni dell'arcobaleno», durante i quali un gruppo di pubblicitari sfidò e «sconfisse» il regime con una campagna ottimista e semplificatrice, mettendo da parte la denuncia delle atrocità dei decenni precedenti.

Pur nell'originalità che la caratterizza e che questo articolo cercherà di descrivere in termini analitici, l'opera di Larraín si inserisce all'interno di un vasto campo di riflessione artistica mirato a rielaborare in

termini narrativi i traumi provocati dalla feroce dittatura militare di Pinochet. Sono infatti numerosi i registi e gli artisti visivi – perlopiù, ma non esclusivamente, di origine cilena – che nel corso degli ultimi decenni hanno sentito il dovere etico e politico di confrontarsi con le vicende storiche legate alla presa e al mantenimento del potere mediante la violenza nel Cile degli anni Settanta e Ottanta: dai film di Patricio Guzmán agli interventi dell'artista e architetto Alfredo Jaar, dall'affermazione di un nuovo «cinema cileno» allo sguardo «esterno» e partecipe di Ken Loach².

In modo autonomo e parallelo, almeno a partire dagli anni Novanta, le discipline storiche e sociali hanno sviluppato in molteplici rivoli il concetto di «trauma», con l'obiettivo di indagare i danni e i disturbi collettivi provocati dall'esercizio su larga scala della violenza. Se alcune ricerche hanno perlopiù sviluppato tale idea in senso teoretico³, altri studi hanno cercato di analizzare le forme rituali, i processi di memorizzazione e monumentalizzazione, gli interventi artistici, mediante i quali le diverse comunità caratterizzate da un passato traumatico rielaborano la propria memoria e pongono le condizioni per l'affermazione di un discorso etico e politico sulla democrazia⁴.

Come ha scritto Patrizia Violi in uno studio dedicato all'analisi dei processi di risemantizzazione dei luoghi traumatici nei quali sono stati prostrate azioni di violenza politica,

Cile e Argentina presentano analogie in relazione alla discussione che si è sviluppata nei due paesi sulla gestione, trasformazione e riuso dei luoghi della memoria, analogia che si può far risalire a un certo parallelismo nel far fronte alla difficile fase del postconflitto e al passaggio alla democrazia. In entrambi i casi, infatti, i militari avevano potuto agire contando sull'appoggio, o perlomeno sulla silenziosa non interferenza, di almeno una parte consistente della popolazione. La transizione

² Come riferimenti sul cinema cileno, cfr. almeno Spiller (ed.), 2005; Millán, 2001, e Villarroel, 2014.

³ Come riferimenti in campo storico e sociale, cfr. LaCapra, 2001 e Caruth, 1996. Per un approfondimento sulle implicazioni psicanalitiche del concetto di trauma, cfr. Freud, 1977: 353-361 e Freud, 1976: 102-118.

⁴ Cfr. Demaria 2006. Sulla funzione di rielaborazione attraverso il discorso artistico e cinematografico in particolar modo, cfr. almeno Dinoi, 2008; Demaria 2012; Montani, 2011.

¹ Il saggio è stato pensato, discusso e scritto nella sua totalità dai entrambi gli autori. Ai fini pratici, Massimiliano Coviello ha redatto tutti i paragrafi che compongono il secondo capitolo, mentre Francesco Zucconi ha redatto il primo e l'ultimo capitolo.

democratica fu dunque particolarmente difficile e travagliata, stretta fra le necessità di evitare nuovi conflitti e al tempo stesso di garantire giustizia e verità per le vittime. In simili situazioni ci si trova sempre di fronte a una questione memoriale specifica, nell'impossibilità di ricomporre una memoria comune condivisa; memorie contrapposte, frammentate e contestate si fronteggiano e si scontrano, a volte addirittura all'interno degli stessi nuclei familiari (2014: 239).

Attraverso l'analisi di alcune sequenze di *Post mortem* (2010), secondo capitolo della trilogia di Larraín, questo articolo intende considerare le modalità attraverso le quali il discorso cinematografico ha saputo partecipare al processo di rielaborazione narrativa del passato traumatico cileno nonché rivendicare un'etica della giustizia e della verità.

Gli eventi raccontati si collocano temporalmente nel 1973, l'anno del colpo di stato compiuto da Pinochet. Protagonista della vicenda è Mario – interpretato da Alfredo Castro, già protagonista del primo capitolo *Tony Manero* e co-protagonista in *No* –, un funzionario statale con il compito di trascrivere e battere a macchina i referti delle autopsie. Mario interiorizza a pieno la sua prassi lavorativa, fino ad assistere passivamente all'autopsia sul cadavere del presidente Salvador Allende.

Seguendo il funzionario nell'espletamento della sua routine, l'articolo si concentrerà sul ruolo assunto dal dattilografo nei giorni del colpo di stato, e indagherà i rapporti tra testimonianza e violenza.

2. Davanti alla dittatura, dentro la dittatura

Mario Cornejo è un funzionario pubblico. Più precisamente, la sua mansione è quella di trascrivere i referti delle autopsie dettati ad alta voce dal medico che li esegue. Ma le sue competenze nella dattiloscrittura sono scarse e per questo motivo, quando rientra a casa, è solito ricopiare a macchina i referti che durante l'autopsia ha scritto a mano su un registro. Questa occupazione possiede un'importante funzione all'interno della struttura narrativa del film per diverse ragioni. Nello svolgimento della trama, il contatto con i cadaveri

permetterà a Mario di osservare in prima persona il corpo privo di vita del Presidente Allende e la sua autopsia. Oltre ad essere uno stratagemma per introdurre nel racconto la tattica con la quale i rappresentati del golpe militare sanciscono il «suicidio» del Presidente, il lavoro del protagonista permette al discorso filmico di costruire un peculiare punto vista sull'escalation della violenza dittatoriale. Mario ricopre e incarna il ruolo di *assistente partecipante*, ossia un osservatore pienamente manifestato all'interno dell'enunciato, attraverso un *débrayage* completo, figurativo, spaziale e temporale, nonché dotato di un ruolo cognitivo, pragmatico e timico (Fontanille, 2001: 51). Durante il film non è solo la violenza dittatoriale a essere tematizzata e messa in scena: al centro del secondo capitolo della trilogia di Larraín sono le modalità di costruzione dello sguardo del soggetto che esperisce questa violenza ad essere elaborate e messe in discussione, modalità che a loro volta influenzano la disposizione cognitiva e passionale dell'enunciario.

Nella sequenza iniziale di *Post mortem* un cingolato attraversa indisturbato le strade. Disposta al di sotto del mezzo, la macchina da presa restituisce anche il rumore del cingolato che sembra disfare l'asfalto al suo passaggio e dissipare i manifesti e la carta depositatasi lungo la via. Uno stacco di montaggio e la successiva inquadratura frontale e in campo medio introduce il protagonista che, disposto al margine della finestra della sua abitazione, osserva l'incedere del mezzo mentre il campo sonoro è saturato dal prorompere del mezzo lungo la strada (figura 1). Fin dall'inizio il film tematizza il rapporto tra la visione di eventi legati alla dittatura e il soggetto percipiente.

Le inquadrature in cui Mario guarda impassibile e imperturbabile si susseguono durante il film: Mario spia gli avvenimenti dalla finestra di casa; rinchiuso nell'abitacolo della sua vettura passa attraverso le proteste dei manifestanti; assiste, disposto dietro ad una scrivania, alle autopsie; inerte e inerme attende che un cumolo di cadaveri, composto dai civili uccisi durante le rappresaglie dai militari, sia scaricato da un camion e depositato dinanzi ai suoi occhi (figura 2).

In tutte queste sequenze Mario è sempre presente; spesso i campi e i controcampi restituiscono allo spettatore lo spazio dell'azione e la sua posizione all'interno della scena, a volte sono i suoi occhi, attraverso una soggettiva, a determinare i confini dell'inquadratura. Eppure alla sua *presenza* non corrisponde una *performance* capace di modificare la situazione; al contrario domina l'inazione e, a livello percettivo, la visione non si traduce quasi mai in uno sguardo in grado di operare uno scarto cognitivo⁵. Infine, considerando il livello passionale, alla compresenza non corrisponde una compartecipazione: Mario risulta pressoché impassibile di fronte agli orrori che invadono la sua quotidianità (le abitazioni lungo la

sua via vengono distrutte dai militari fedeli a Pinochet e molti dei suoi vicini arrestati e uccisi) e il suo universo lavorativo (l'obitorio si satura dei cadaveri dei civili che occupano tutte le barelle a disposizione, il pavimento, i corridoi e le scale).

Mentre la macchina di morte procede pressoché indisturbata nell'uccisione dei dissidenti, lo spazio comunitario si frantuma e annichilisce la possibilità di un'azione civile e politica⁶. Mario, salvo poche eccezioni che dimostrano il permanere di alcuni tratti di umanità (il salvataggio di un civile ferito ammassato tra i cadaveri e di un cane nascosto tra le macerie), non agisce e di conseguenza non reagisce. La sua attività scopica sembra ridursi progressivamente alla registrazione dei fatti, nell'attesa che la distruzione dello spazio sociale si compia inesorabilmente.

2.1. A teatro

Prima che la morte dilaghi nelle strade, Mario si reca a teatro per vedere uno spettacolo di cabaret durante il quale riconosce tra le ballerine una sua vicina di casa,

⁶ Sui rapporti tra azione politica e potere dittatoriale, cfr. Arendt, 2005.

⁵ L'atto cognitivo del guardare, in contrapposizione con il vedere, richiede una competenza, un «saper vedere» molto più complesso e articolato rispetto al semplice sguardo rivolto passivamente alla contemplazione. Se «vedere» è il lessema con cui si identifica l'attività fisiologica attraverso la quale il vivente non può non percepire il mondo naturale come vasto agglomerato di senso, su cui si deposita la visione naturale – che già ubbidisce a una griglia culturale di lettura –; allora «guardare» indica l'atto significativo, lo sforzo cognitivo per mezzo del quale «da griglia di lettura di natura semantica, sollecita (...) il significante planare e, assumendo dei fasci dei tratti distintivi di densità variabile, che costituisce in formanti figurativi, attribuisce loro dei significati, trasformando le figure visive in segni-oggetto» (Greimas, 2001: 199), ovvero l'identificazione delle forme figurative su un artefatto visivo.



Figura 1



Figura 3



Figura 2



Figura 4

Nancy Puelma (figure 3-4). La donna, malnutrita, amante di un dissidente comunista e madre di un bambino, diventa oggetto del desiderio da parte di Mario.

La sequenza ambientata nel teatro di periferia richiama la sequenza di apertura di *Tony Manero*, il primo film della trilogia sulla dittatura di Larraín, dove il protagonista Raúl Peralta, sempre interpretato da Alfredo Castro, si reca al cinema per vedere l'interpretazione di John Travolta ne *La febbre del sabato sera* (*Saturday Night Fever*, John Badham, 1977).

In *Tony Manero* le modalità con cui si realizzano i fenomeni imitativi di Raúl nei confronti di Travolta e i passaggi traduttivi⁷ tra i due film sono funzionali alla configurazione delle facoltà cognitive ed emotive del protagonista del film di Larraín che risultano imprigionate all'interno di una visione spettatoriale.

In *Post mortem*, la sequenza girata nel teatro costruisce una serie di rimandi tra dispositivi di fruizione mediale e forme discorsive che istruiscono un modello percettivo speculare a quella postura spettatoriale già presente *Tony Manero*⁸. Con un'eccezione: mentre il numero di *can can* volge al termine, Mario scavalca i limiti imposti dello spazio teatrale e dalla platea si sposta verso il proscenio per penetrare sino ai camerini e incontrare di persona Nancy. Questo tentativo di superare i limiti imposti alla visione spettatoriale dispone Mario in uno spazio inusuale rispetto al suo comportamento quotidiano, fatto di sguardi a distanza, e lo espone ad un'interazione.

2.2. Un dattilografo incompetente

La sequenza dedicata all'autopsia sul corpo del Presidente Allende assume un'importanza primaria all'interno del film e questo non solo in relazione all'evento rappresentato che sancisce il passaggio dal golpe all'instaurazione della dittatura militare guidata da Pinochet. La centralità della sequenza deriva dalle peculiari scelte di costruzione del

punto di vista adottate per mettere in immagine l'ascesa del potere e la morte del «corpo democratico» del Cile. Durante l'autopsia, le competenze osservative di Mario entrano in dialogo con quelle testimoniali. Egli assiste alla procedura di analisi del cadavere compiuta dal medico e ha inoltre il compito di trascrivere il referto che dichiara la morte a causa di un colpo di pistola sparato da una distanza talmente ravvicinata da poter essere interpretato come un atto di suicidio. Il linguaggio medico-legale e la presenza dei gerarchi militari che circondano la sala costruiscono il discorso e sanzionano la morte del Presidente (figura 5). I due apparati, quello medico e quello militare, si impongono prima sul cadavere e poi sul corpo sociale cileno sul quale, da questo momento in poi, ogni sopruso e tortura potrà essere compiuta senza ostacoli o garanzie costituzionali.



Figura 5

Chiamato a redigere alla macchina da scrivere il referto dell'autopsia di Allende, Mario è costretto a rivelare la sua mancanza di competenza, la sua incapacità a utilizzare la macchina da scrivere elettronica. È così che il dattilografo incompetente deve cedere il suo posto a un militare più abile di lui.

Dalla sua posizione, Mario è in grado di osservare la scena e i suoi attori – il medico, l'assistente e i gerarchi – ma non è capace a produrre il documento ufficiale che impone sul cadavere la lingua e il discorso del potere (figura 6). Mario si trova così a fare scarto rispetto alla sintassi disposta dal regime dittatoriale, ma tutto ciò non è determinato da un rifiuto personale o da una strenua opposizione: banalmente, come lo spettatore sa fin dall'inizio del film, Mario manca della competenza di dattilografo.

⁷ Lotman (1985) utilizza il concetto di «traduzione» per analizzare i fenomeni che si verificano sui confini delle semiosfera – spazi semiotici complessi e organizzati all'interno dei quali si realizzano i processi di significazione – e tra i testi ad esse appartenenti.

⁸ Per un approfondimento su questo film, cfr. Coviello, 2010: 181-184.



Figura 6



Figura 7

Mentre i militari agiscono liberi da qualsiasi ostacolo, le immagini della sequenza continuano a esporre, nella stanza livida e asettica di un ospedale, il cadavere del Presidente. Nessuno è in grado di opporre resistenza e Mario non fa altro che riprodurre, con la sua presenza e con i suoi sguardi, l'inesorabile processo di decomposizione fisica e morale dello stato e della società. L'incompetenza professionale di Mario, quella che solo apparentemente lo esime da un rapporto di connivenza con i responsabili del golpe, contagia anche la sua capacità testimoniale, ossia la possibilità di offrire un punto di vista a partire dal quale opporsi alla statuizione dell'evento e alla monumentalizzazione della memoria. Mario non fa altro che registrare in modo imperfetto.

2.3. La morte in piano sequenza

La documentazione della morte che dalle sale e dai corridoi degli ospedali dilaga e si espande alle strade non si trasforma mai in un'azione pienamente testimoniale, capace di offrire una contro-narrazione in cui gli elementi etici e morali impongano una lettura seppur parziale e provvisoria degli eventi. L'incapacità di operare uno scarto sul piano cognitivo, passionale e pragmatico emerge in tutta evidenza nella figura di Mario che dal punto di vista enunciativo, attoriale e tematico risulta incapace di agire e di patire.

Il finale del film costituisce la fase ultimativa del processo che, attraverso l'esercizio della violenza dittatoriale, destituisce le soggettività. Mario ha trovato un nascondiglio sicuro per Nancy, ricercata dalla polizia militare a causa del suo rapporto con i dissidenti comu-

nisti. Dopo aver scoperto che nel rifugio si nasconde anche il suo amante, Mario decide di vendicarsi brutalmente e di punire questo gesto di infedeltà ostruendo il passaggio del nascondiglio e impedendo l'uscita (figura 7).

La scena viene restituita attraverso un lungo piano sequenza di circa dieci minuti durante i quali la macchina da presa, fissa e impassibile, registra l'azione di Mario che inesorabilmente raccoglie tutti gli oggetti e gli arredi a disposizione per bloccare l'ingresso del rifugio.

Se fin dall'inizio del film e della dittatura Mario aveva scambiato il ruolo di testimone con quello di osservatore passivo, tutto si conclude con il passaggio all'azione di un personaggio ormai incapace di osservare criticamente l'orizzonte degli eventi e di controllare se stesso.

L'occhio meccanico, liberato dai delegati della visione iscritti nel testo filmico, dai loro deboli sentimenti e dalle loro incapacità, può agire indisturbato nella fredda registrazione della morte.

3. Testimoni per testimonianze mancate

Se considerato all'interno della trilogia, *Post mortem* manifesta dunque alcuni tratti specifici che ne rendono comprensibile la centralità, sebbene quest'ultima non sia giustificata sul piano della cronologia degli eventi storici. Rispetto agli altri due capitoli, il film del 2010 non utilizza documenti mediatici d'epoca: se *Tony Manero* e *No* fanno ricorso al *found footage* e si propongono di rielaborare la storia della dittatura cilena attraverso un montaggio intermediale, *Post mortem* è piuttosto un «film teorico» sul ruolo e sulla figura del testimone, sulla posizione che questo è chiamato ad assumere all'interno

dello spazio sociale e sulle difficoltà o impossibilità di onorare tale ruolo in contesti di violenza e terrore di stato⁹.

Come emerge dall'analisi condotta sulle tre sequenze del film nelle quali il protagonista è chiamato ad articolare il rapporto tra *osservazione* ed *azione*, in *Post mortem* la gradualità dell'operazione di *débrayage* con cui l'osservatore si iscrive nel discorso, passando dalla dimensione attoriale a quella temporale, per poi assumere un ruolo attoriale e tematico, produce degli effetti opposti sul piano narrativo. Se la figura del dattilografo Mario permette in prima battuta allo spettatore di accedere al racconto dell'instaurazione della dittatura, con il procedere del film e con il riprodursi della violenza, il suo sguardo, le sue azioni e le sue passioni subiscono una graduale perdita di aderenza rispetto agli eventi rappresentati. In altri termini, nel film di Larraín è in atto uno scollamento tra il soggetto che guarda, esperisce e patisce la dittatura e gli eventi che ne garantiscono l'instaurazione. Man mano che l'obitorio e gli ospedali si riempiono di cadaveri e le strade si svuotano di manifestanti, le funzioni e l'attività enunciazionale dell'osservatore perdono la loro efficacia sul tessuto figurativo e tematico.

La composizione scenica e il montaggio del film di Larraín concorrono nella manifestazione progressiva di tale scacco testimoniale. Dal duplice ruolo di osservatore teatrale e di «attore» durante l'incontro con la vicina di casa Nancy alla neutralizzazione dell'azione e del pathos durante l'autopsia di Allende, fino al gesto terribile con la quale si conclude il film, si assiste al progressivo restringimento figurativo e tematico dell'osservatore che da «assistente partecipante» regredisce verso la posizione di «focalizzatore», istanza astratta della visione così descritta da Fontanille:

Se il ruolo dell'osservatore non è assunto da nessuno degli attori del discorso, e se non gli si attribuisce alcuna deissi spazio-temporale nell'enunciato, esso rimarrà astratto, puro «filtro» cognitivo della lettura: è ciò che alcuni assimilano al punto di vista della cinepresa. In questo caso l'osservatore sarà soltanto un *attente di discorsivizzazione* denominato *Focalizzatore* e (...) lo si potrà riconoscere soltanto da ciò che fa – cioè a partire

dalle selezioni e dalle focalizzazioni/occultazioni utilizzate nell'enunciato (2011: 51).

Questo filtro dei processi di discorsivizzazione, il cui punto di vista è assimilato a quello della cinepresa, produce in *Post mortem* una regressione dei processi cognitivi, pragmatici e passionali relativi all'osservatore che passa dal ruolo di «assistente partecipante» a quello di «focalizzatore». Tale regressione è accompagnata, livello narrativo, dalla progressiva separazione del soggetto sottoposto alla violenza dittatoriale dalle sue competenze. Documentando questo distacco del film restituisce l'esercizio di una violenza che sopprime qualsiasi posizione dissidente e distrugge l'agire sociale, producendo l'assoggettamento.

Spettatore per passione, testimone per professione, di fronte all'affermazione della violenza dittatoriale Mario rinuncia progressivamente alle proprie facoltà cognitive e alle proprie emozioni. Il suo sguardo di fronte all'affermazione del regime coincide con il mero vedere, il suo stile di vita, già ridotto ai minimi termini, si riduce a una serie di gesti meccanici. L'incapacità di ricoprire pienamente il ruolo di testimone di fronte all'orrore della dittatura lo porta inevitabilmente ad assumere un ruolo pragmatico all'interno della stessa.

Incastonato tra due film come *Tony Manero* e *No* che incorporano materiali mediatici d'archivio contemporanei agli anni della dittatura, *Post mortem* racconta la presa del potere di Pinochet e tematizza l'incapacità e l'impossibilità da parte delle generazioni che hanno subito la violenza dittatoriale di elaborare le immagini correlate all'evento stesso. Di fronte a una testimonianza mancata o lacunosa – di certo difficile, al di là dell'esempio estremo di Mario Cornejo –, il film di Larraín mette in gioco lo sguardo e gli strumenti di un cinema contemporaneo attento ai traumi della storia e impegnato a rigenerare la funzione testimoniale delle immagini. È lo sguardo critico delle nuove generazioni, è ciò che alcuni studiosi hanno chiamato *post-memoria*¹⁰, a cercare di elaborare retrospettivamente quanto di traumatico ha tolto per decenni la parola e ha annichilito lo spazio pubblico di un'intera nazione.

⁹ Sul concetto di intermedialità e sulle sue implicazioni testimoniali, cfr. Montani (2011) e Zucconi (2013).

¹⁰ Sul concetto di postmemoria cfr. Hirsch, 2012.

Bibliografia

- ARENDE, Hannah (2001), *Vita activa. La condizione umana*, Milano: Bompiani, 2001.
- CARUTH, Cathy (1996), *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- COVIELLO, Massimiliano (2010), «Spettatori della dittatura: Tony Manero di Pablo Larraín», *Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni*, 12, pp. 181-184.
- DEMARIA, Cristina (2006), *Semiotica e memoria. Analisi del post-conflitto*, Roma: Carocci.
- (2012), *Il trauma, l'archivio, il testimone*, Bologna: Bononia University Press.
- DINOI, Marco (2008), *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema*, Firenze: Le Lettere.
- FONTANILLE, Jacques (2001), «L'osservatore come soggetto enunciativo», Paolo Fabbri e Gianfranco Marrone (ed.), *Semiotica in nuce. Volume II. Teoria del discorso*, Roma: Meltemi, pp. 44-63.
- FREUD, Sigmund (1976), «Lutto e melancolia», *Opere VIII, 1915-1917. Introduzione alla psicoanalisi e altri scritti*, Torino: Boringhieri.
- (1977), «Ricordare, ripetere e rielaborare», *Opere VII, 1912-1914. Totem e tabù e altri scritti*, Torino: Boringhieri.
- GREIMAS, Algirdas J. (2001), «Semiotica figurativa e semiotica plastica», Paolo Fabbri e Gianfranco Marrone (ed.), *Semiotica in nuce. Volume II. Teoria del discorso*, Roma: Meltemi, pp. 196-210.
- HIRSCH, Marianne (2012), *The Generation of Postmemory. Visual Culture after the Holocaust*, New York: Columbia University Press.
- LACAPRA, Dominick (2001), *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- LOTMAN, Juri M. (1985), *La semiosfera*, Venezia: Marsilio.
- MILLÁN, Francisco Javier (2001), *La memoria agitada: cine y represión en Chile y Argentina*, Madrid: Ocho y medio.
- MONTANI, Pietro (2011), *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Roma/Bari: Laterza.
- SPILLER, Roland (ed.) (2005), *Memoria, duelo y narración. Chile después de Pinochet: literatura, cine, sociedad*, Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
- VILLARROEL, Mónica (coord.) (2014), *Enfoques al cine chileno en dos siglos*, Santiago de Chile: Lom Ediciones.
- VIOLI, Patrizia (2014), *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*, Milano: Bompiani.
- ZUCCONI, Francesco (2013), *La sopravvivenza delle immagini nel cinema. Archivio, montaggio, intermedialità*, Milano: Mimesis.



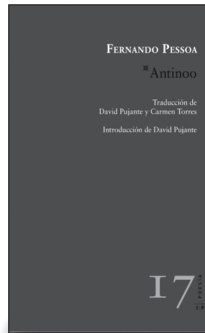
CALEIDOSCOPIO
KALÉIDOSCOPE
KALEIDOSCOPE
CALEIDOSCOPIO

Colección Poesía

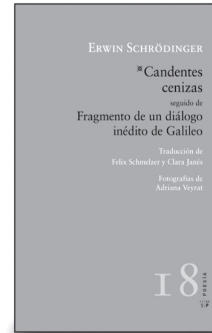
Últimos títulos publicados



LAS ILUMINACIONES
María Victoria Atencia
256 páginas



ANTINOO
Fernando Pessoa
80 páginas



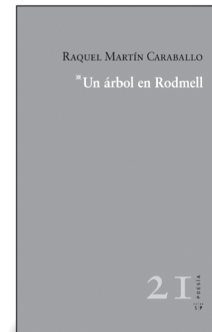
CANDENTES CENIZAS
Erwin Schrödinger
112 páginas



EL GRAN MÍNIMO
G. K. Chesterton
224 páginas



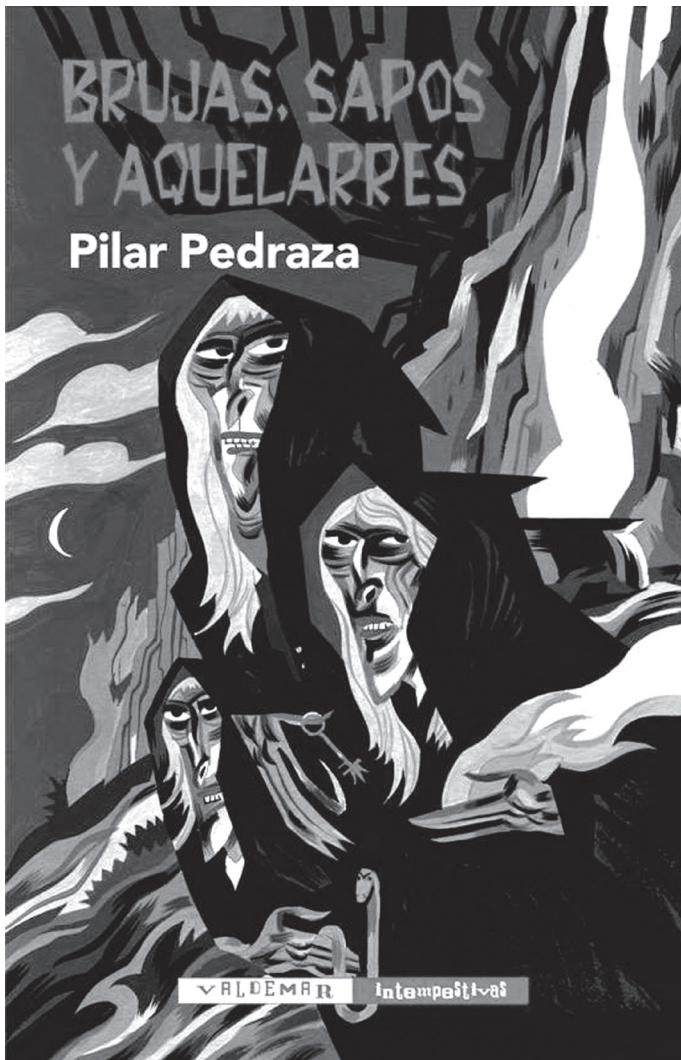
EL VIENTO Y LA HOJA
Abbas Kiarostami
160 páginas



UN ÁRBOL EN RODMELL
Raquel Martín Caraballo
64 páginas

Títulos de la colección

1. *PEREGRINAJE*, Clara Janés
2. *UN CIELO AVARO DE ESPLENDOR*, Jenaro Talens
3. *CANCIONES DE JUAN PERRO*, Santiago Auserón
4. *BAJO LA TIERRA*, Jiri Orten
5. *ARDORES, CENIZAS, DESMEMORIA*, Juan Goytisolo
6. *LAS ROSAS & ESBOZOS VALAISANOS*, Rainer Maria Rilke
7. *EL TRUCO PREFERIDO DE SATÁN*, Walter Benjamin
8. *EN EL CENTRO DEL AÑO*, Jaime Labastida
9. *PUESTO QUE ÉL ES ESTE SILENCIO*, Jacques Ancet
10. *VIVO EN LO INVISIBLE*, Ray Bradbury
11. *EL OTRO LADO DE LA NIEBLA*, Rafael Guillén
12. *TEOREMAS POÉTICOS*, Basarab Nicolescu
13. *A PESAR DE LOS VIENTOS*, Manuel González Sosa
14. *SEGÚN LA COSTUMBRE DE LAS OLAS*, Clara Janés / Jenaro Talens
15. *DEBE DECIRSE DOS VECES*, Rikardo Arregi



***Brujas, sapos y aquelarres*, Pilar Pedraza, Madrid, Valdemar, 2014, 307 pp.**

Vapuleadas y denostadas por unos, invocadas y admiradas por otros, las brujas han planeado desde tiempos inmemoriales por el imaginario social y la historia de Occidente. Algunas son diosas, hechiceras, diablas, cortesanas envenenadoras o remendadoras de virgos; otras, muchachas pobres y analfabetas, víctimas del fanatismo, carne de hoguera. Las hay también naturistas, *wiccans*, curanderas, veterinarias, brujas de magia blan-

ca, contemporáneas neopaganas. Estigmatizadas por su poder de quebrantar las leyes de la naturaleza, han desafiado lo que se consideraba sagrado y han sido, por ello, objeto de odio y persecución.

A este abigarrado universo nos asomamos al leer el último ensayo de Pilar Pedraza, una pieza imprescindible en la senda de monstruos femeninos que la autora iniciaba con *La bella, enigma y pesadilla*, en ese elenco de bellas, temibles y extrañas atroces cuyas deliciosas garras nos han atrapado también en sus obras de ficción.

Autora de narrativa fantástica e historiadora, feminista, enamorada del arte y el cine, gran conocedora de la mitología, de la cultura clásica y barroca, pero también de la *pulp culture*, del cine *underground* y de terror. Versada en el gótico, lo oscuro y sus encantos, *rara avis* en el panorama literario español, Pedraza nos presenta en su última obra un extenso recorrido por el mundo de la brujería a través de los tiempos, eso sí, con ese personalísimo sello de autora que reconocemos inmediatamente. Con una mezcla de ternura y crudeza, un estilo mordaz y exquisitamente literario y con ese sentido del humor que caracteriza su obra, la autora nos inicia en un mundo de tinieblas en el que los lectores encontrarán, además, elementos de crítica política que no sólo apuntan a esa sociedad medieval y supersticiosa temerosa de las brujas, sino también a esta sociedad contemporánea, esta Europa que, estancada en neoliberalismos y crisis económicas, privilegia a unos pocos y sacude al resto.

Intrépida y peculiar, la obra que presentamos no sólo atrapará a los ya iniciados en el tema sino también abrazará, con cálido regocijo, a los estudiosos, amantes, devotos y entusiastas del arte cinematográfico. Porque el libro que tenemos entre manos va trazando, a lo largo de sus páginas, un intenso recorrido que nos adentra en la figura de la bruja desde un acercamiento que aúna un gran conocimiento del tema con un demostrado interés por el mundo de la literatura, la imagen y, por supuesto, el celuloide. Estructurado en diez capítulos, el texto se adentra, de este modo, en el mundo de la brujería, iniciando sus andanzas en la Antigüedad clásica, pasando por la oscurantista época del medievo, desafiando

la moral burguesa en la época de Sade y, finalmente, destacando su reciente y diversa presencia en el mundo del arte y la imagen fílmica.

Sobre las brujas mitológicas la autora nos habla, con simpatía e inclinación, de la ternaria Hécate, diosa entre los dioses, temida y temible, adorada por muchos y silenciada por otros, una bruja que quita a los ricos para dar a los pobres. La siguen Circe y Medea, esta última de constatada presencia en la historia del cine, con incursiones destacables en la obra de Pasolini y Lars von Trier. Después de esta tríada de diosas brujeriles, el texto nos llama la atención sobre las de estirpe popular: creadoras de mejunjes y organizadoras de aquelarres, traviesas y revoltosas, despechadas amantes como Pánfila, malvadas hechiceras como Canidia o nigromantes tenebrosas como Erichtho cruzan por la literatura de Teócrito, Virgilio o Dante. A esta brujería antigua Pedraza reserva las siguientes palabras (p. 87): «(...) tal como aparece en las fuentes, tiene la inocencia de una práctica sometida a las leyes civiles y a la religión, una divinidad protectora y una presencia aceptada como algo corriente en la sociedad en la vida cotidiana, aunque perseguida por la ley, sin que le falte la pimienta de un humor a menudo erótico entre los poetas que la trataron en su faceta popular».

Un antes y un después en la historia de las brujas viene marcado, como sugiere Pedraza, por la época medieval. Aquí la autora se adentra en la controvertida relación entre cristianismo y brujería, abordando una profunda crítica al fanatismo y la corrupción eclesiástica y mostrando los oscuros intereses de la Iglesia por sofocar revueltas campesinas ocasionadas por épocas de hambruna, peste, desigualdades y desesperación. En este contexto se escribe el *Malleus Maleficarum* (1486), un libro que marcó toda una época de persecución inquisitorial. Y en este panorama, la autora trae a colación una de las más remarcables películas sobre el tema: *Häxan* (*La brujería a través de los tiempos*, Benjamin Christensen, 1922).

Destacable, así mismo, es el capítulo dedicado a los procesos inquisitoriales que han tenido mayor resonancia en el imaginario colectivo. Desde Juana de Arco (fi-

gura que ha recorrido la gran pantalla dentro y fuera de Hollywood, siendo recreada por cineastas como Dreyer, Ucicky, Fleming, Preminger, Rivette o Luc Besson), pasando por el terrible proceso a las brujas vascas (representado en el cine español por Pedro Olea o Álex de la Iglesia), sin dejar atrás procesos como el de las brujas de Salem (con la particular visión del cineasta Rob Zombie), el texto nos ofrece un paisaje tenebroso en el que la realidad parece superar a la ficción.

A continuación, Pedraza nos brinda un análisis estético de la figura de la bruja en sus diversas representaciones: la bruja vieja, horror y espanto de los «Caprichos» goyescos; la bruja erótica y de salón, sadiana, perversa y libertina; o la moderna bruja *wicanna*, mujer neopagana que abraza el ecologismo y la naturaleza. Tres modelos dispares que muestran las ambivalencias de la cultura occidental en torno a las brujas.

No podía faltar, en este extenso recorrido, la respuesta del arte feminista a la misoginia que ha atravesado los discursos y representaciones sobre las brujas, respuesta que surge en el seno de la *performance*, el *body-art* y la fotografía de la mano de artistas como Cindy Sherman, Rosaleen Norton, Ana Mendieta, Leonor Fini o Carolee Schneemann. Desde un feminismo socialista, sin desmerecer las aportaciones de un arte que califica de valiente y de gran interés, Pedraza en este apartado nos ofrece una reflexión que choca con lo que ella considera una protesta «de presente problemático y futuro incierto» (p. 258), unas prácticas que califica más de epatantes que de realmente subversivas y en las que vislumbra un masoquismo que hierde y un esnobismo que deja todo igual. El ojo crítico de Pedraza apunta, así mismo, a las *wicannas* quienes, encerradas en su mundo pequeño-burgués, tampoco consiguen plantear una alternativa convincente.

Finalmente, la autora aborda extensamente el género de brujas en el cine moderno, retomando la inaugural *Häxan*, pasando por las comedias americanas e inglesas, deteniéndose en la trilogía de Dario Argento, el cine de Agustí Villaronga o en las más recientes *El proyecto de la bruja de Blair* (*The Blair Witch Project*, Daniel Myrick & Eduardo Sánchez, 1999) y *El proyecto de la bruja de Blair 2:*

El libro de las sombras (*Blair Witch 2*, Joe Berlinger, 2000), y descubriéndonos textos olvidados, como la película *El Viji* (*Vij*, Georgi Kropachyov, 1967).

En definitiva, Pedraza nos brinda en este ensayo su lúcida visión sobre los vaivenes de la brujería, que atraviesa los imaginarios, las fantasías y las pesadillas de nuestra civilización, dibujando un panorama verdaderamente completo del tema y aderezando el texto con un abanico de imágenes, seleccionadas con tanto mimo como acierto. Todo ello sin dejar de lado un claro compromiso político y feminista, pues la obra ahonda en el estudio de la misoginia que ha atravesado los discursos, representaciones y prácticas contra quienes han sido consideradas peligrosas y perversas, ya fuera por su poder, su libertad o simplemente, su divergencia. Y es que las brujas siempre han estado (y

están) bajo sospecha. Su poder se torna tan amenazador como incierto y Pedraza nos ofrece, a lo largo de las páginas, repetidas muestras de ello: tan pronto son perseguidas, en épocas oscuras, por el fanatismo religioso y el odio hacia las mujeres como son debilitadas, en épocas recientes, por la moderna brujería diánica, viéndose, en cualquier caso, desposeídas de esa fuerza socialmente subversiva y antisistémica que la autora, con este libro, reclama.

Bibliografía

PEDRAZA, Pilar (1991), *La bella, enigma y pesadilla*, Barcelona: Tusquets.

Silvia Guillamón Carrasco

Esperanza Guillén

Los artistas frente a la Primera Guerra Mundial

Correspondencia, diarios
y memorias

EDITORIAL ATRIO

Los artistas frente a la Primera Guerra Mundial (Correspondencia, diarios y memorias), Esperanza Guillén, Granada, Atrio, 2014, 146 pp.

«Por la noche, marcha nocturna. ¿A dónde? ¿Hasta dónde?». Este apunte, extraído del diario escrito en el frente por Paul Klee, con fecha 11 de abril de 1916, sintetiza la vivencia desconcertante y angustiosa del mundo compartida por la mayor parte de artistas, intelectuales y civiles durante los años que duró la Primera Guerra

Mundial. La anotación viene recogida en el reciente estudio de Esperanza Guillén titulado *Los artistas frente a la Primera Guerra Mundial* (2014). Una frase así de sobrecogedora se encuentra aquí cruzada con otras igual de intensas e ilustrativas, casi alegóricas, firmadas por Juan Gris, Pablo Picasso, George Grosz, Egon Schiele, Marc Chagall, Giorgio de Chirico o Henri Matisse, así como otros pintores y dibujantes que sufrieron de distinta manera el suplicio cotidiano del conflicto armado en la Europa de principios del siglo XX.

El libro de E. Guillén es una ocasión específica para seguir considerando una cuestión general y profunda, de plena actualidad, como es la relación entre arte y sociedad en tiempos de crisis y catástrofe social. Desde sus primeros párrafos, Guillén se esfuerza por abrir la perspectiva y facilitar un enfoque de la cuestión que aborde las distintas dimensiones de esa experiencia de la crisis, que es a la vez, una crisis de la experiencia que de modo inquietante retomara W. Benjamin en su ensayo *Experiencia y pobreza* (1933), y que aquí se recoge en lo que H. Arp llamara «la locura de la época», es decir, una alteración de la percepción y la conciencia que abisma tanto el *sensorium* del sujeto como la forma artística. De ahí que Guillén comience con la referencia a Freud y la conmoción de la (in)consciencia que implica el desastre bélico y que saca a una luz turbadora «la cara oculta del sujeto» (p. 9), una mirada temblorosa, a la intemperie, «entre el dolor y la semiinconsciencia» (p. 46) o, tal como lo expresara F. Vallotton: «Hay algo de pueril, de inconsciencia pero, sobre todo, una gravedad fría que me permite esperar cualquier cosa, pero la angustia de no saber nada es lo peor de todo» (1 de agosto de 1914). La guerra que Max Ernst llamó «la gran mamarrachada» es, pues, no solamente un episodio histórico clave pero acotado en el tiempo y en el espacio, sino una oportunidad para comprender mejor la crisis de la experiencia social y cultural que abrió y atravesó todo el siglo XX, que sacudió la pintura de la época con movimientos sísmicos que, no obstante, habían sido ya anticipados por las primeras vanguardias y que siguieron ampliándose y elaborándose a lo largo de las siguientes décadas.

La crisis del arte pictórico que implican los acontecimientos de la Primera Guerra Mundial entronca con lo sucedido paralelamente en la relación entre ruido y arte sonoro (atiéndase por ejemplo al *Arte dei rumori* de Russolo, 1913, o a las innovaciones de Schönberg) o en la revuelta antimimética vivida en las prácticas literarias y poéticas (de Trakl a Artaud, pasando por el prisma desafiante de Dadá). De este modo, la crisis mundana implica a la vez una crisis y crítica de la subjetividad y, al tiempo, una crisis artística, tanto de las distintas artes, como del arte como institución e idea. Los trances de crisis nerviosas, neurastenia, psicosis o depresión se testimonian en detalle y se articulan como un complejo síndrome o síntoma de fragilidad personal y colectiva. Esto es, se dejan entender como aristas de un trauma en todas sus dimensiones de convulsión y alteración de la conciencia, de la percepción, de las imágenes de la realidad y de sí mismo, de los códigos significantes, de las relaciones interpersonales... en otras palabras, las declaraciones y confidencias de todos estos artistas confluyen con claridad en los sentimientos de indefensión y de «pérdida del yo» que han sido ampliamente estudiados por J. Herman en conexión con lo traumático (*Trauma y recuperación*, 2004). A la vez, esta indicación, al ser trasladada a la práctica artística, da pie para entender mejor hasta qué punto las tácticas de *vanguardia* o de *abstracción* han funcionado como incorporaciones de modos de resistencia y supervivencia no siempre identificables ni visibles, en la medida en que estaban siendo retados y trastornados los códigos ya establecidos de (lo que Lacan llamaría) «la imbecilidad realista».

Todas las variables del aislamiento, del desfondamiento y del despedazamiento parecían estar poniéndose en escena cuando nunca los cuerpos habían vivido en un grado de peligro similar. La visión que tiene del cubismo Fernand Leger es ejemplar a este respecto: «No hay nada más cubista que una guerra como ésta que divide más o menos limpiamente a un buen hombre en varios trozos y los envía a los cuatro puntos cardinales. Por lo demás todos los que regresen comprenderán mis cuadros enseguida: la división de la forma, me quedo con ella» (p. 70). Es, por tanto, como si «la división de la forma» (tan

próxima a la *destrucción de la forma* benjaminiana) afectara por igual a la dimensión subjetiva, individual o social, como a la dimensión artística, lingüística o poética. La situación es la un suelo que se queda sin fondo, que se abre en grietas de las que emerge una luz vacía, pero a la vez nueva y expansiva. George Grosz señala en sus memorias la pulsión interrogante de «un gran vacío», hecho de soledad y de dolor sin nombre, que más tarde ha sido retomado como una clave analítica para entender la función del vacío en el arte del siglo XX, de Duchamp a Malevitch en adelante (G. Wajcman, *El objeto del siglo*, 2001).

Por otra parte, la soledad es solamente la contraparte de la movilización irracional de las masas, a la vez que ésta es una de los pilares de la nueva amenaza fascista (o pre-fascista) que estaba ya en el aire en torno a 1920. En este sentido, con fecha 30 de octubre de 1918 escribía P. Klee: «Ahora tendríamos una oportunidad para mostrar un ejemplo de cómo un pueblo puede soportar su catástrofe. Pero si las masas se hacen activas, ¿qué sucederá?». Los ascensos de Mussolini en Italia y de Hitler en Alemania, en 1922 y 1933 respectivamente, empezaban a dar respuesta pronto a la pregunta de Klee. El estupor ante una guerra interminable (Grosz) y el despliegue imparable del ansia destructiva le harían hablar a Oskar Schlemmer de esa tan moderna y contemporánea «sensación de engranaje de una gran máquina» (p. 61). De hecho, el entusiasmo por la mecanización y la velocidad se uniría a menudo al belicismo como ocurriera en la revista *La Voce*, que también fue un nido inicial de las primeras proclamas del fascismo italiano.

Así pues, al llegar al «Epílogo», Guillén incide en la relevancia del dadaísmo y del surrealismo así como en la posterior persecución que sufrió con el nazismo la obra de muchos de estos artistas (p. 142). Guillén consigue entonces trazar un arco documental y crítico sobre la génesis de las vanguardias históricas en el terreno de la pintura, pero con la suficiente atención a los detalles y las líneas de contexto como para contribuir en el avance de una teoría crítica de las relaciones entre el arte contemporáneo y la sociedad moderna. En cuanto al corte biográfico de los artistas, se logra dejar claro

en qué medida «la guerra disolvió los principales movimientos artísticos de las vanguardias al separar física y mentalmente a sus miembros, y al acabar con la vida de algunos de ellos» (p. 139). Simultáneamente, Guillén ayuda aquí a resituar y actualizar las polémicas tensiones en torno al epicentro heredado por la lógica figurativa, que se vería cuestionada y metamorfoseada hacia formas inesperadas de plantear el sentido de la creatividad en el presente y en el futuro.

No en vano, una de las líneas de desarrollo más inmediatas de esta crisis civilizatoria vivida en Europa durante el primer tercio del siglo XX, podría tener que ver con la crisis del Arte tal como se lo había concebido en las estéticas idealistas del siglo anterior: la llegada de nuevas revoluciones, la difusión del jazz y el arte no occidental, y muy especialmente la experimentación con el cine conllevarían cuestionamientos inéditos y perfora-

ciones incesantes del imaginario cultural y político convencional (S. Mariniello, *El cine y el fin del arte*, 1992). En esa espacio convulso iban a aprender a desplegarse formas revolucionarias de concebir el mundo y su sentido, entendiendo dolorosamente como Tristan Tzara en *El hombre aproximado* (1925-1930) que «el sentido es el único fuego invisible que nos consume». Que las fracturas del mundo y de la vida serían las fracturas del arte, y desde luego a la inversa podría afirmarse esto también igualmente. Que entre grietas, en fin, se iba a seguir tramando un futuro, un lugar inseguro donde dialogaran a diario la memoria y el olvido, la imposibilidad y la certeza de que, en palabras de Max Beckmann (en carta a Minna Tube, 8 de agosto de 1914), «todo [está] disolviéndose».

Antonio Méndez Rubio
UVEG



Autobiografía

Chaplin



Lumen

Autobiografía, Charles Chaplin [trad. Julio Gómez de la Serna], Barcelona, Lumen, 2014, 711 pp.

Un comediante descubre el mundo, Charles Chaplin [trad. José Jesús Fornieles Alférez], Almería, Confluencias, 2014, 197 pp.

CHARLES
CHAPLIN



UN COMEDIANTE
DESCUBRE
EL
MUNDO

CONFLUENCIAS
EDITORIAL

«Hay muchas cosas que quiero hacer; además de tener unos cuantos guiones inacabados, me gustaría escribir una obra de teatro y una ópera, si el tiempo me lo permite». Así se manifestaba a los 75 años de edad Charles Chaplin, que publicaba en 1964 sus memorias, poco antes de realizar la que sería su última película, *La condesa de Hong Kong* (*A Countess from Hong Kong*, 1967). El centenario en 2014 del personaje del vagabundo ha servido para volver sobre el legado de Chaplin con diversas revisiones de su obra. Ahí están, por ejemplo, el esfuerzo de Donna Kornhaber por trazar sus rasgos estilísticos en el libro *Charlie Chaplin, Director* (Evanston, Northwestern University Press, 2014), la nueva biografía

de Peter Ackroyd (*Charlie Chaplin, A Brief Life*, Londres, Chatto & Windus, 2014) o el estudio de David Robinson que completa la edición de la Cineteca de Bolonia de la novela inédita del cómico, *Footlights*, descubierta también en 2014. En el mercado español, dos hechos destacados han sido la recuperación de su autobiografía (a cargo de Lumen, que revisa la edición de Debate de 1989) y la aparición de la crónica del viaje que llevó a cabo por Europa a principios de los años 30 para promocionar *Luces de la ciudad* (*City Lights*, 1931).

Como demuestra el hecho de que Chaplin cierre sus memorias confesando su interés en componer nada menos que una ópera, el libro no supone, ni mucho menos, la clausura complaciente de una obra o una vida. En su recorrido, apenas se detiene en los aspectos morbosos que le tocó vivir, como la muerte de Thomas Ince o la defenestración de Roscoe Arbuckle, o en recordar a sus ayudantes más fieles, como Henry Bergman o incluso Eric Campbell, el actor fundamental de la etapa de la Mutual que murió de forma prematura en un accidente de coche a finales de 1917. Chaplin reevalúa su trayectoria, confesando sus dudas y volviendo sobre algunas de sus decisiones más arriesgadas, como su oposición inicial al cine sonoro: «Aunque *Luces de la ciudad* fue un gran triunfo y produjo más dinero que ninguna otra película hablada de aquella época, creía que otra película muda sería perjudicarme a mí mismo; además, estaba obsesionado por el deprimente temor de parecer pasado de moda. Por artística que fuese una buena película muda, tenía que admitir que el cine sonoro daba una mayor presencia a los personajes» (p. 512).

Llama la atención esta reiterada expresión de las dudas en alguien que entiende el oficio cinematográfico como una labor individual. Sin embargo, este rasgo le permite tratar con cierta distancia una carrera muy osada que llegó a interferir en la política exterior norteamericana. La incomodidad del gobierno estadounidense ante el estreno de *El gran dictador* (*The Great Dictator*, 1940) conforma uno de los ejemplos más claros del valor de intervención del cine: «[H]abía sido citado para entrevistarme con el presidente Roosevelt, a cuya petición habíamos enviado la película a la Casa Blanca.

Cuando me condujeron a su despacho privado me saludó diciendo: “Siéntese, Charlie; su película nos está dando muchos quebraderos de cabeza en Argentina”. Este fue el único comentario que me hizo sobre ella. Un amigo mío lo resumió después diciendo: “Fuiste recibido en la Casa Blanca, pero no abrazado”» (p. 570).

Los problemas se harían más que evidentes con la fiebre anticomunista del maccarthismo en el inicio de la Guerra Fría, que obligó a Chaplin a embarcarse a Europa con su familia «harto de los insultos de Estados Unidos y de su moral farisea» (p. 652). El establecimiento definitivo en Suiza le llevaría a la conclusión de que su obra, incluida la escritura de las memorias, es un paso hacia la próxima estación: «No tengo ni un plan de vida ni ninguna filosofía, ya que, sabios o locos, todos tenemos que luchar con la vida. Titubeo entre contradicciones; a veces las cosas nimias me molestan y las catástrofes me dejan indiferente» (p. 685).

La recuperación de Chaplin se completa en España con la publicación de su libro *Un comediante descubre el mundo* (*A Comedian Sees the World*), escrito diez años después de *Mis andanzas por Europa* (*My Trip around Europe*, editado por Evohé en 2010) y que supone un borrador ampliado de las experiencias que el cómico relataría en los capítulos 22 y 23 de sus memorias. Al igual que había hecho con su primer libro en que narraba su viaje por Europa para promocionar *El chico* (*The Kid*, 1921), Chaplin se toma unas largas vacaciones tras la realización de *Luces de la ciudad*, asediado además por la reclamación de impuestos del gobierno norteamericano y por los ataques de la prensa conservadora a raíz de su divorcio de Lita Grey. En este nuevo viaje al viejo continente (con escalas en Argel, Asia y Japón), el cineasta presenta la película en las distintas capitales, sacando partido a su inmensa fama para reunirse con mandatarios europeos e intervenir en los asuntos de la política internacional, tan convulsos a principios de los años 30. Es así como en febrero de 1931 parte hacia Londres y no volvería a Estados Unidos hasta el año siguiente. Chaplin confiesa la huida que motiva su viaje («La desilusión del amor, junto a la fama y la fortuna, me han dejado, de alguna forma, apático. Parece trivial, pero necesito salir

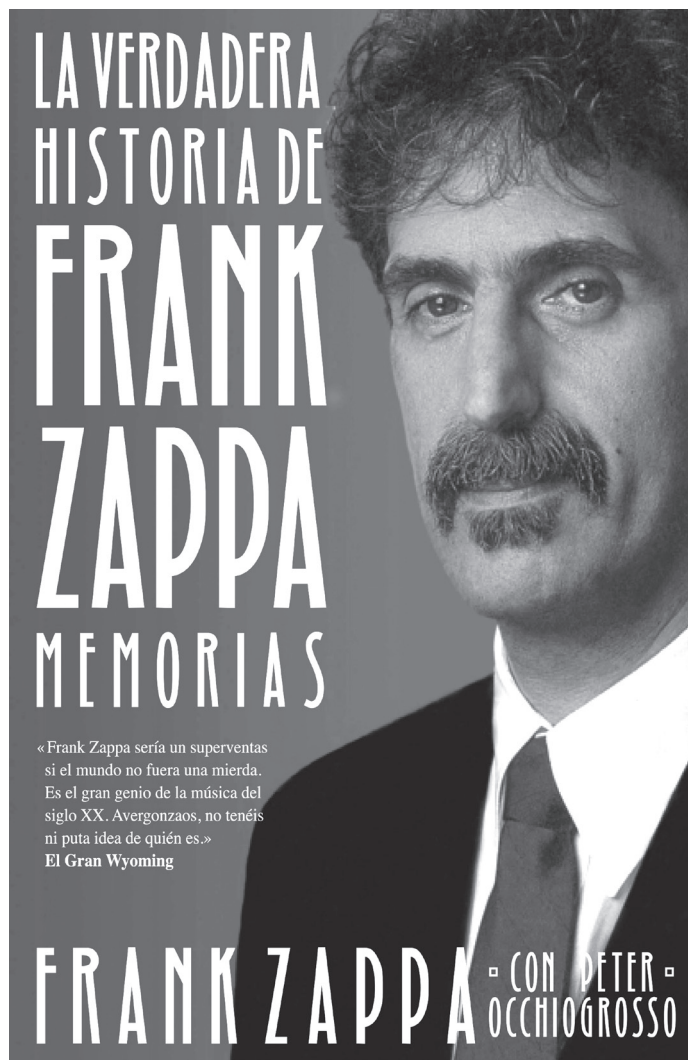
de mi trabajo ya que, después de veinte años, se está convirtiendo en algo fastidioso», p. 39), que concluye con la convicción de la función de denuncia social de su trabajo: al volver a Norteamérica, en su largo regreso a California desde Seattle, contempla la riqueza del paisaje («paso a través de las ricas granjas de Washington, por los densos bosques de pinos de Oregón y por los viñedos y pomares de California», p. 197) y sentencia que «parece imposible pensar que hay diez millones de parados esperando trabajo, cuando tanta riqueza es evidente» (*ibid.*). Su próxima película sería *Tiempos modernos* (*Modern Times*, 1936), en la que sueña con una sociedad justa donde los obreros pueden disfrutar de los frutos que cultivan en los jardines de sus casas.

Un comediante descubre el mundo recoge las cinco crónicas del viaje que Chaplin publicó en *Woman's Home Companion* y que siguen una estructura muy clara. La primera se centra en su visita a Londres, que incluye la vuelta al orfanato donde pasó parte de su infancia («los años más infelices de mi vida», p. 69). La segunda crónica relata su periplo por ciudades y países como Holanda, Berlín, Viena, Venecia y París. En la tercera, el cineasta viaja de París a Niza y de ahí, a Argel. En la cuarta parte, leemos su estancia en Biarritz y San Sebastián (donde asiste a una corrida de toros), mientras que en la última crónica recoge sus impresiones de lugares como St. Moritz, Roma, Singapur, Bali y Japón en su etapa de regreso ya a Estados Unidos.

Chaplin alterna momentos de descanso (su iniciación en el esquí con Douglas Fairbanks en Suiza) con la visita cultural (la casa de Shakespeare en Stratford-upon-Avon) y encuentros con distintas personalidades para hablar de cultura y política. Con George Bernard Shaw discrepa de la función del arte («¿no era él quien decía que todo arte era mera propaganda? Para mí, semejante premisa restringiría el arte», p. 56), pese a no atreverse a intercambiar con él sus impresiones («sabía que en esa controversia sería vencido por su inteligencia», p. 57) y debate con personalidades como Gandhi, Frank Harris o H.G. Wells sus ideas sociales, sin llegar a exponérselas, de todos modos, a Mussolini, ya que el encuentro se frustra por la agenda del dirigente italiano.

El carácter del cómico se vislumbra cuando relata sus inicios en el cine con Mack Sennett y su fama de actor «difícil», aunque el mayor interés del relato de Chaplin aparece en su empeño por participar en el debate político internacional. Chaplin entendió, desde el principio de su carrera, que su función como artista conlleva el compromiso social, y que la fama puede constituir una herramienta idónea para ser escuchado. Así, en una cena con el ex-primer ministro británico Lloyd George, Chaplin aprovecha su discurso para expresar sus ideas: «Querría un gobierno que expropiara los bancos y que revisara muchas leyes, como las que rigen la Bolsa. Crearía una oficina gubernamental de Economía que controlara precios, intereses y beneficios (...) Me esforzaría por elevar el nivel de vida de la gente (...) Apoyaría la reducción de las horas de trabajo y un mínimo salarial digno para todos los hombres y mujeres a partir de los veintiún años. Apoyaría a las empresas privadas en tanto no entorpecieran el progreso o el bienestar de la mayoría» (pp. 67-68). Son ideas para dar respuesta a una situación política de gran inestabilidad: así leemos cómo, en su visita a Alemania, Chaplin se reúne con miembros del Reichstag que le expresan su inquietud: «Tenemos jóvenes graduados en profesiones cualificadas que han aprobado sus exámenes tan sólo para dejar sus aulas y ponerse en la cola del paro con el resto de desempleados» (p. 81).

La recuperación de estas crónicas de viaje nos recuerda la vertiente abiertamente política de un cineasta que no cesó de renovar su compromiso con los más desfavorecidos a partir de la creación de un icono cultural que representa a la perfección la reclamación de una mayor justicia social. El poso del viaje que recoge *Un comediante descubre el mundo* se manifestaría en sus films posteriores, de una voluntad política tan explícita e incómoda que acabaría huyendo, esta vez de verdad, de Estados Unidos. Fuera de Hollywood seguiría trabajando en esa dirección de intervención, incluso en la escritura de sus memorias que, décadas después, siguen ofreciendo una valiosa hoja de ruta.



La verdadera historia de Frank Zappa, Frank Zappa (con Peter Occhiogrosso) [trad. Manuel de la Fuente & Vicente Forés], Barcelona, Malpaso Ed., 2014, 352 pp.

Con 25 años de retraso se publica finalmente en castellano la corrosiva autobiografía que Frank Zappa firmó a cuatro manos junto con Peter Occhiogrosso. El texto, como no podía ser de otra manera viviendo de quien viene, es un compendio de reflexiones irónicas sobre diversos temas (música, por supuesto, pero también sobre familia, sexo, economía, religión, política) que dejan traslucir una

visión apesadumbrada sobre el «sueño norteamericano». Zappa escribió este libro a finales de los años ochenta, en medio de la revuelta neoliberal de Reagan, movimiento con el que el músico no se sentía nada cómodo. Su escepticismo ante el sistema político norteamericano, y ante algunos valores de la sociedad norteamericana, siguen siendo, a día de hoy, lúcidas reflexiones sobre las miserias y los sinsentidos de la vida en Occidente.

Sin duda hay que felicitarse por la iniciativa de Malpaso Ediciones de traducir este texto, labor que han desarrollado Manuel de la Fuente y Vicente Forés, quienes también se han ocupado de la magnífica edición, manteniendo las estupendas ilustraciones del original. Como acompañamiento al libro también se puede consultar la página web [<http://librozappa.com>] en la que se encontrarán traducciones de las letras así como información complementaria sobre el libro y sobre la obra de Zappa.

Aunque esta autobiografía llegue con cierta demora a España y Latinoamérica, lo cierto es que la obra de Zappa ya ha dado lugar a importantes investigaciones y libros en el ámbito hispanohablante, como son los conocidos trabajos de Manuel de la Fuente (2006) sobre la ideología política del músico norteamericano. Además, el estilo literario de Zappa, así como su visión iconoclasta del rock'n'roll, se pueden percibir también en los escritos del prolífico músico Julián Hernández, líder de los gallegos Siniestro Total, cuya divertida obra *¿Hay vida inteligente en el rock and roll?* (1999) es deudora de las reflexiones de Zappa.

Y es que si hay algo que destaca del texto es lo sui géneris del personaje: Zappa se muestra como un bicho raro dentro de la sociedad norteamericana, independientemente de que el contexto fuese «el verano del amor» o el neoliberalismo ochentero. Como músico Zappa destaca por unos gustos musicales diversos, ya desde joven, interesándose por la obra de Edgar Varèse al tiempo que consumía singles de blues. Ese sincretismo es fundamental para entender la obra de un músico que ha combinado como nadie la música popular con la música culta, saltando de la ópera al rock, de las bandas sonoras al blues, sin ningún tipo de problemas. Se echa de menos que Zappa profundizase más en cuestiones

compositivas dentro del texto, así como en su formación musical, si bien esa imagen de «tipo que se toma poco en serio a sí mismo» quizás le impedía abordar en mayor profundidad esas cuestiones.

En donde Zappa sí se expresa en profundidad es en su análisis de la industria discográfica, tanto la centrada en las músicas populares como en la dedicada a las músicas cultas. En ambos casos el papel de músicos, periodistas, concertistas, managers, representantes y disqueros, entre otros, queda en bastante mal lugar. No en vano una de las frases más memorables de Zappa es aquella que dedicó a la crítica musical, definida como «gente que no sabe escribir entrevistando a gente que no sabe pensar con la intención de confeccionar artículos para gente que no sabe leer» (p. 221). Zappa destapa tramas de corrupción en muy diversos niveles y ámbitos, actuaciones abusivas, músicos perezosos, intermediarios con ánimo de lucrarse... en el fondo Zappa construye una original sociología del rock, y del arte en general, basada en sus propias vivencias y en su perspicaz mirada, con la que desgrana toda la fauna que inunda ese mundo: desde extravagantes groupies a solistas ávidos de mostrar la velocidad de su digitación. Y en medio él, Zappa, intentando ordenar todo ese caos y no ser devorado.

El libro está organizado de manera cronológica, relatando Zappa su infancia y adolescencia basada en el nomadismo familiar. Una importante parte del texto se centra en su banda The Mothers of Invention, con la que grabó en 1966 su primer elepé, *Freak Out!*, considerado el primer álbum conceptual del rock. Lo que distingue la obra de Zappa sobre la de otros músicos fueron sus textos, su humor ácido que deslumbró sobre todo en su disco de 1968 *We're Only in It for the Money* donde se parodiaba el movimiento hippie con una portada que se burlaba del famoso *Sgt. Pepper* de los Beatles.

Además de su carrera musical Zappa habla abiertamente de sus relaciones familiares, mostrando una visión muy realista de las relaciones humanas, lejos de idealizaciones y mitificaciones. Así, Zappa asume que sus padres siempre vieron con gran escepticismo su carrera musical, al tiempo que reconoce, siempre con hu-

mor, que la fórmula para que su matrimonio fuese duradero era el poco tiempo que él coincidía con su esposa. En la descripción de su vida familiar Zappa muestra una visión muy tradicional de los roles familiares: mientras él trabajaba de noche para evitar interrupciones, su mujer Gail es quien se encargaba no sólo del cuidado de sus cuatro hijos y de las labores del hogar, sino que también realizaba las funciones de manager de Frank, lo que liberaba a éste de las partes más tediosas del mundo de la música.

La última parte del libro se centra en la visión política de Zappa. Algunas de sus experiencias políticas, sobre todo aquellas centradas en intentos de censura, son realmente hilarantes, como su participación frente a un tribunal de la Corona británica que lo juzgaba por obscenidad. Mientras el fiscal intentaba por todos los medios conseguir que Zappa reconociese el contenido sexual de sus letras, éste desmontaba los argumentos del fiscal con una lógica aplastante, produciéndose diálogos propios del surrealismo.

Pero la parte más política del libro se vuelca con los años ochenta y el auge de la ideología neoliberal en Estados Unidos. Zappa se muestra especialmente crítico con el Parents Music Resource Center (Centro de Recursos Musicales de Padres) o PMRC, lobby creado a mediados de la década por las esposas de algunos senadores norteamericanos. Este lobby criticó duramente, con el apoyo de algunos medios de comunicación, algunas letras de grupos de rock, señalando que estos grupos incitaban a comportamientos obscenos a la juventud. En esta parte del texto Zappa pierde ironía y gana bilis, desgranando la torpeza de este lobby, que finalmente consiguió que se introdujese una pegatina que señalaba los discos con letras explícitas. Zappa llegó a declarar en el Senado de los Estados Unidos en contra de esta práctica, iniciando también una prolífica actividad en los medios. Zappa también arremete en contra de las políticas internacionales de Ronald Reagan, en contra del fanatismo cristiano y del sistema mediático.

Este libro, de lectura ágil, esconde una de las visiones más corrosivas y libres que se han hecho sobre el mundo de la música, y sobre la vida en general.

Bibliografía

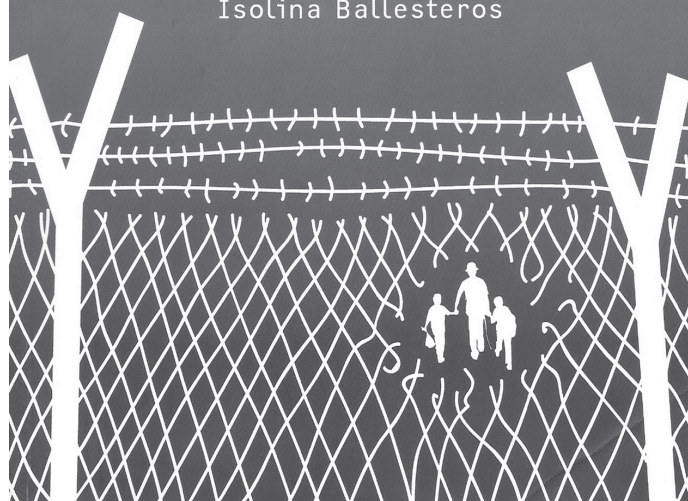
DE LA FUENTE, Manuel (2006), *Frank Zappa en el infierno. El rock como movilización para la disidencia política*, Madrid: Biblioteca Nueva.

HERNÁNDEZ, Julián (1999), *¿Hay vida inteligente en el rock and roll?*, Madrid: Temas de hoy.

Fernán del Val
UNED

IMMIGRATION CINEMA IN THE NEW EUROPE

Isolina Ballesteros



***Immigration Cinema in the New Europe*, Isolina Ballesteros, Bristol, Intellect, 2015, 288 pp.**

Uno de los temas con más presencia en la agenda mediática y política de los estados miembros de la Unión Europea es el de la inmigración. Los países mediterráneos, España, Italia y Grecia, son considerados las puertas al «paraíso» europeo. Y mientras éstos reclaman más ayudas económicas y solidaridad de sus compañeros del norte, a la par que refuerzan sus fortalezas con concertinas, un insoportable número de muertos son el resultado, cada año, de las políticas europeas. Nos encontramos ante un problema con difícil solución, ya

que parece que se va a empezar a limitar la libre circulación dentro de la propia unión, renunciando a una de las bases que propició su fundación. Los últimos movimientos de David Cameron convocando un referéndum para el 2017 sobre la permanencia del Reino Unido en la Unión Europea para presionar que se aprueben medidas que restrinjan dicha libre circulación parecen señalar el camino de las políticas públicas europeas. Además, Angela Merkel, en una reunión del pasado 24 de mayo con el dirigente británico, señalaba que «la UE no es una unión social».

Ante esta perspectiva, la reflexión de las herramientas culturales resulta fundamental y, por ello, *Immigration Cinema in the New Europe* es un libro de obligada de lectura al analizar cómo se ha representado este fenómeno en el cine desde 1985. Su estudio se limita a los movimientos migratorios que se dirigen desde fuera hacia dentro de la Unión Europea, quedando por lo tanto excluidos de su investigación los movimientos que se producen entre los países de la propia Europa. De este modo, su propuesta es la siguiente: «(T)o provide a conceptual and comparative consideration of the visual and narrative filmic conventions found in immigration films that allow them to be grouped under the label “immigration cinema” within broader preexisting categories such as “social cinema”, “world cinema” and “third cinema” and in relation to notions such as gender, hybridity, transculturation, border crossing, transnationalism, and translation.» (p. 3)

Así, tras un capítulo introductorio que establece los fundamentos teóricos del análisis y conceptualiza el cine de inmigración, la autora introduce las siete categorías que han resultado de su estudio y que se corresponden con los siete capítulos que integran el libro. Especial importancia tiene la otredad a lo largo del escrito que no solamente se atribuye al extranjero frente al nacional sino también a éste mismo dentro de su propia diáspora, siendo en ocasiones objeto de una doble discriminación, como veremos más adelante. Además, al final del volumen, se añade un índice de todas las películas estudiadas lo que facilita al lector su búsqueda y consulta.

El primer capítulo, «Race, Mobile Masculinities, and Class» se centra en la masculinidad del extranjero. Los films elegidos para el libro tienen en común un protagonista varón, generalmente de color, que consigue sobrevivir gracias a la hermandad con otros hombres que se encuentran en su misma situación de exclusión, así como por el romance con una europea. La hermandad no se da únicamente entre extranjeros sino, como podemos ver en *El traje* (Alberto Rodríguez, 2002) o en *La culpa es de Voltaire* (*La faute à Voltaire*, Abdel Kechiche, 2001), también con indigentes nacionales. Con respecto al romance entre un inmigrante y una europea se establece una excepción al marco temporal incluyendo el análisis de *Todos nos llamamos Alí* (*Angst essen Seele auf*, Rainer W. Fassbinder, 1974), por el carácter canónico de esta película.

Si la primera línea de investigación se centraba en la masculinidad, en el segundo capítulo el protagonismo lo adquiere la mujer. Ballesteros señala que el papel de la mujer ha sido tradicionalmente representado como elemento del entorno familiar, madre, empleada doméstica o como trabajadora sexual. No obstante, la voz de estas mujeres quedaba silenciada y aparecía como parte del decorado. La segunda generación de mujeres inmigrantes así como el auge en la lucha por los derechos ha ido poco a poco dando voz a aquellas que se encontraban al margen de la narración. La autora analiza en este capítulo películas dirigidas por mujeres y que tienen a la mujer como protagonista.

El tercer capítulo trata la inmigración como negocio, el tráfico humano y las esclavas sexuales. No en vano, el tráfico sexual genera más ingresos que el de las armas o las drogas. El objeto de estudio para este apartado incluye un documental, *The Price of Sex* (Mimi Chakarova, 2011). Chakarova, aprovechando su origen búlgaro, regresa a su ciudad natal donde se sumerge en el mundo del tráfico sexual. En su búsqueda de respuestas ante el número creciente de prostitución proveniente de chicas del Este, se gana la confianza de prostitutas, proxenetas y clientes. Así, lo que empezó en el 2003 como un foto-reportaje acabó siendo un documental de 73 minutos en el 2011 (p. 110). El tema de la prostitución y

de la mafia rusa es también el Leitmotiv de la película de David Cronenberg *Promesas del Este* (*Eastern Promises*, 2007), película analizada en este punto por Ballesteros.

La inmigración queer es objeto del cuarto apartado. Los inmigrantes homosexuales o transexuales son víctimas de una doble discriminación: por un lado, en tanto que inmigrantes son discriminados por los nacionales y, por el otro, sufren el rechazo de su comunidad a causa de su homosexualidad. Este capítulo se centra en el travestismo entendido como un estado de transición, un lugar entre dos sexos o de transformación. La falta de definición de los protagonistas que se materializa a través del travestismo dota a los personajes de un carácter subversivo que les permite (re)definirse («to (re)define») o (de)construirse («to (de)construct») de su género y de su identidad diaspórica y en oposición a las normas preestablecidas (p. 124). En este capítulo se analizan tres películas cuyos protagonistas son travestís: *No tengo sueño* (*J'ai pas sommeil*, Claire Denis, 1994), *Lola und Bilidikid* (Kutlug Ataman, 1999), *Princesa* (Henrique Goldman, 2001).

Hasta aquí, todos los puntos de vista se han ido centrando en la figura del inmigrante. Sin embargo, las películas objeto de estudio del quinto capítulo sitúan el protagonismo en el ciudadano europeo. Bajo el título «The European Family in the Face of the Otherness: Family Metaphors and the Redemption of White Guilt», Ballesteros elige una serie de películas que, como ella misma señala, han sido dirigidas por cineastas europeos de reconocido prestigio que han demostrado a través de su cine una conciencia social y de comprensión de los problemas que implica la inmigración (p. 145). En estos films se retrata la dual posición que existe frente al extranjero que provoca tanto miedo como simpatía. *Le Havre* (Aki Kaurismäki, 2011), por ejemplo, muestra esta dualidad al retratar la unión de toda una comunidad para ayudar a un joven sin papeles buscado por la policía.

Las road movies se erigen como otro subgénero dentro del cine de inmigración. Los protagonistas de estos films parten en busca de una vida mejor emprendiendo un viaje no exento de obstáculos. Así, estos nuevos Uli-

ses del siglo XXI van superando las pruebas que surgen en su travesía para alcanzar su nuevo hogar, de manera contraria a lo que ocurría en la Odisea de Homero, que describía el retorno al origen (Ítaca): es lo que la autora define como «inverted Odysseys». *Edén al Oeste (Eden à l'Ouest*, Costa-Gavras, 2009) ejemplifica perfectamente esta idea, ya que aquí su protagonista, al igual que Ulises, comienza su andadura desde el Mar Egeo. Se trata de un lugar que constituye el símbolo del nacimiento de las democracias griegas pero que, actualmente, también representa el espacio donde diariamente cientos de inmigrantes buscan su llegada al continente europeo.

Cierra el libro un análisis de las diásporas que se han asentado en las principales ciudades europeas. Nos encontramos así la diáspora árabe en Francia, la asiática en Reino Unido y la turca en Alemania. El problema que se plantea respecto a estas comunidades, principalmente con los inmigrantes de segunda o tercera generación, es la definición de sus identidades. Al no pertenecer al país de residencia pero al estar alejados también de sus luga-

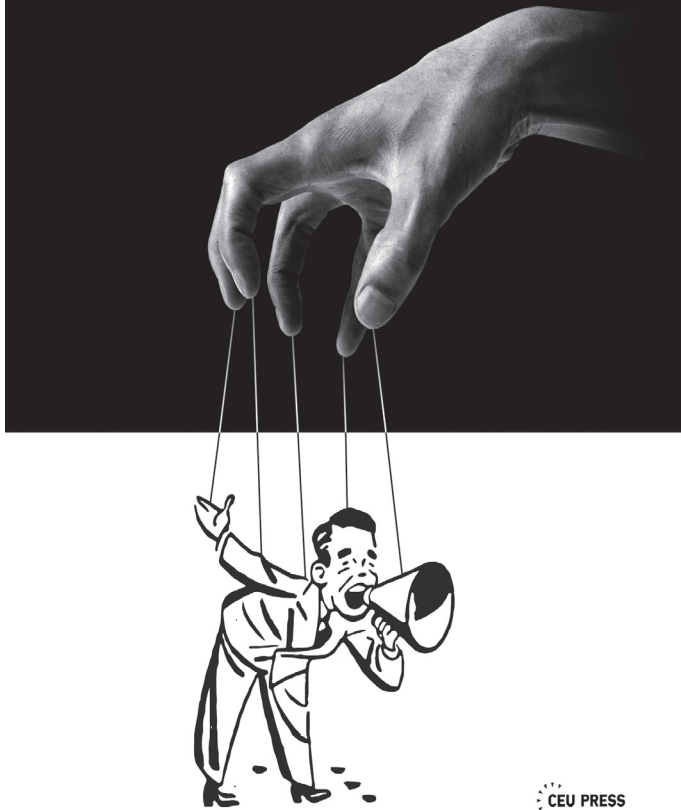
res de origen (totalmente desconocidos para algunos de ellos), se crean unas identidades híbridas, heterogéneas. En el cine, este colectivo viene representado principalmente por películas autobiográficas que representan la experiencia de crecer entre dos culturas y la definición de las identidades de sus protagonistas (p. 209). El director británico-asiático Gurinder Chadha representa, entre otros, este tipo de cine.

En definitiva, *Immigration Cinema in the New Europe* trata un tema de completa actualidad. Isolina Ballesteros aporta una lúcida reflexión, fundamentada en una base teórica, una investigación de una década de este tipo de cine y una selección cuidada de películas que resultan totalmente oportunas. El resultado es un libro que sirve como reflexión en un contexto en el que la construcción europea pasa por un cuestionamiento de sus bases, por la negación misma del carácter social de esa Unión a cargo de algunos de sus dirigentes.

Elvira Calatayud

PÉTER BAJOMI-LÁZÁR

Party Colonisation of the Media in Central and Eastern Europe



CEU PRESS

Party Colonisation of the Media in Central and Eastern Europe, Péter Bajomi-Lázár, Budapest, Central European University Press, 2014, 273 pp.

In his book, Péter Bajomi-Lázár, Head of the Institute of Social Sciences at the Budapest Business School, analyses how the concepts of Media freedom and media pluralism have been implemented in practice. In

order to do so, he refers to the findings of field research concerning patterns of «party colonization of the media» that he conducted in Hungary, Bulgaria, Poland, Romania and Slovenia.

It raises two main questions: Why is there a lack of media freedom in Post-Communist countries as opposed to Western Europe? And how do you explain variations between these countries? In order to answer to these questions, the author first demonstrates how media systems are shaped by a number of factors, such as the institutional framework of the media; politicians' attitudes toward the media; citizens' commitment to media freedom; journalists' professionalism; investors' attitudes towards the media. The size and state of the economy and the ability of external political actors to enforce standards (e.g. the European Union) have been also analyzed to find out what kind of benefits – other than suppressing criticism and gaining favorable coverage – political parties may gain from controlling the media. «Party colonization of the media suggests that policy proposals aimed at improving media freedom should focus on the institutional framework not only of the media, but also of parties and party politics. In particular, proportional electoral laws that favor coalition governments, and party laws that improve party funding and internal party democracy may ultimately restrain parties' needs and opportunities to colonize the media, and hence may be conducive to higher levels of media freedom and lower levels of party/media parallelism.» (p. 236)

The book also intends to assess how different patterns of media colonization affect media freedom. Freedom of speech should be used as a framing principle for regulation in the media sector. It is a pillar of the complex architecture of fundamental rights and should be seen as a guidance principle in the regulatory strategies selection. For instance, the press is – by far – the media whose content regulation by administrative entities has been the most limited. Indeed, «unfettered self-regulation» of the press has been perceived as a cornerstone of a free press and an open democracy. This phenomenon has been widely experienced in

many of the former communist countries since the fall of the Berlin Wall. Through a comparison of the media and political systems in East-Central Europe and Western Europe, the author identifies plausible causes of the extensive and intensive party control over the media. He argues that differences in media freedom and in the politicization of the news media are rooted in differences in party structures, between old and new democracies. For instance, he demonstrates that the lack of resources of «young parties» in the EU's New Member States makes them «more likely to take control of and to exploit media resources». His findings also confirmed that one-party colonization of the media would lead to lower levels of media freedom and higher levels of party/media parallelism than multi-party colonization. «This may be explained by the fact that multi-party configurations work as a system of internal checks and balances: when all parties can delegate members to the supervisory bodies of the media, their representatives can mutually constrain one another's colonization efforts so that no single party has too much influence; as a result, a certain amount of media freedom and pluralism prevails and some outlets or programs may preserve their critical approach to the government.» (p. 232)

Then, in order to explain variations in media freedom and the politicization of the news media in and across countries, the next five chapters focus on detailed case studies of the media policies and party backgrounds in five post-communist countries: Hungary, Bulgaria, Poland, Romania, and Slovenia. These case-studies aim to answer crucial questions such as: «Why is it that the media are relatively free from political pressures under one government, but more constrained under another? Why is it that some parties while in office compromise media regulation and its implementation, and others do not – or do so in different ways, with, perhaps, less manifest outcomes?» And finally, «what party configurations lead to excessive politicization

of the news media and, consequently, enhance party/media parallelism?» (p. 231)

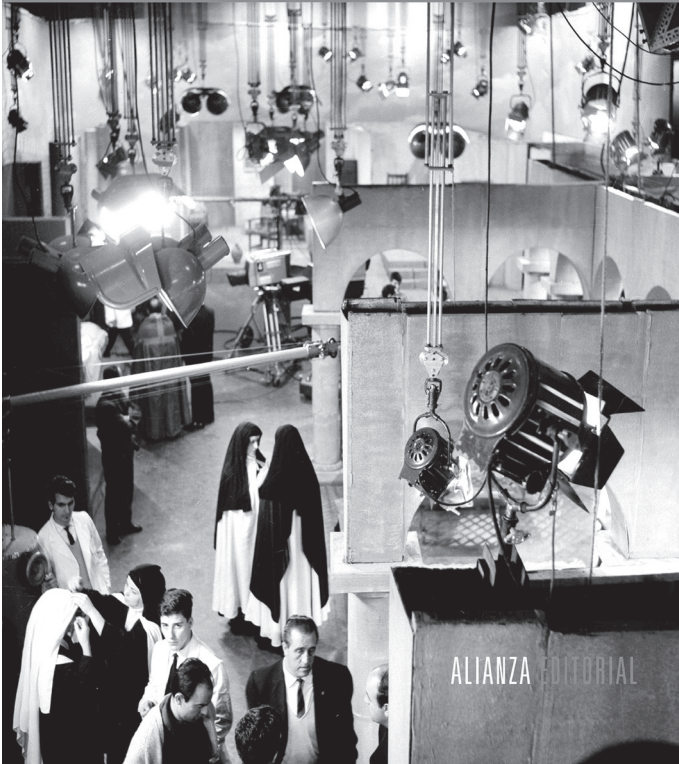
For each country, Bajomi-Lázár analyzes the significant impact of «contextual factors» on the shaping of media policies and media systems in these countries, from the 90's to nowadays. «Despite obvious differences between countries, several recurring patterns have been found. The five country case studies suggest that one-party colonization of the media is more likely to occur 1) under single-party governments; 2) under parties with highly centralized decision-making structures; 3) under unified parties with a high degree of party discipline; 4) under parties or governments with a strong ideological agenda (...) At the same time, party colonization with or without a dominant party is more likely to occur 1) under coalition governments; 2) under parties with democratic decision-making structures; 3) under factionalized parties; 4) under ideologically diffuse parties and governments; 5) under parties that try to gain popular support by way of co-opting opposition networks and of providing these with access to resources; and 6) under pragmatic leaders who are 7) personally more tolerant of critical media.» (p. 233)

By its innovative approach, linking traditional methods of media studies to political science, this book proves particularly original. However, unlike traditional media analyses, it doesn't study the media's influence on voting behaviors but looks into reasons why political parties would seek control over the media, other than gaining favorable coverage. And unlike most of other political science works on this topic, it doesn't focus on the relationship that political parties intent to have with the State either. Instead, Bajomi-Lázár revisits political actors' motivations and explores the relationship between the political parties and the media. His book represents a major contribution to both media and political research in Eastern and Central European Countries.

Aude Jehan

JOSÉ CARLOS RUEDA LAFFOND · ELENA GALÁN FAJARDO · ÁNGEL L. RUBIO MORAGA

HISTORIA DE LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN



***Historia de los medios de comunicación,* José Carlos Rueda Laffond, Elena Galán Fajardo y Ángel L. Rubio Moraga, Madrid, Alianza, 2014, 247 pp.**

En *La fábrica de sueños*, Ilya Ehrenburg ponía el énfasis en el carácter industrial del cine, definiendo la industria cinematográfica como una fábrica que producía productos de evasión para sus clientes y succulentos beneficios para sus productores. En la misma línea, Luis G. Berlanga y Juan A. Bardem mostraban en una secuencia de *Esa pareja feliz* (1952) la dicotomía entre la percep-

ción del espectador y la construcción cinematográfica. Aquí, los dos protagonistas, Juan y Carmen, se encuentran viendo una película en el cine. Carmen, emocionada mirando la pantalla, comenta a Juan sobre lo bonito que sería realizar un crucero como el que hacen los personajes. Juan, que se encuentra totalmente ajeno a la trama, subraya la falsedad de la imagen y responde que el barco de la pantalla no es real y que el espectador sólo ve una transparencia. Cultura e industria, medios de comunicación y prácticas sociales, propaganda política, creación de identidad y construcción de imaginario, todos estos conceptos se encuentran estrechamente ligados y así vienen presentados en *Historia de los medios de comunicación*.

Este libro es un recorrido a través de los diferentes medios de comunicación y su evolución, conjugando la evolución de las relaciones sociales con el progreso industrial. La vinculación entre ambas (relaciones sociales y progreso) es tal que «uno de los debates más importantes en la historia de la comunicación se ha centrado en dilucidar si son los dispositivos los que determinan las prácticas culturales, o si es, por el contrario, la cultura la que determina el desarrollo tecnológico de los medios» (p. 21). Además, no siempre existe una correlación entre la disponibilidad tecnológica y su socialización. Como señalan los autores, el primer sistema televisivo se ideó en 1884 pero su socialización como medio no se produjo hasta después de la Segunda Guerra Mundial (p. 22). La socialización de un medio se produce, por lo tanto, no cuando este medio está disponible sino cuando la sociedad está preparada para recibirlo y esta recepción va a producir un beneficio económico.

Varios son los ejemplos que encontramos en *Historia de los medios de comunicación* al respecto. La edición de masas y la creación del fenómeno del best seller viene impulsada, entre otros, por Gervais Charpentier, uno de los pioneros del negocio editorial, que creó «un modelo productivo basado en la rentabilidad, a través del incremento de la producción y el abaratamiento de precios y costes» (p. 61). El propio Méliès, en *Viaje a la luna* (*Le voyage dans la lune*, 1902), como indican los autores,

pretendía «lograr la mayor eficacia posible en términos de rentabilidad económica, y a esa finalidad sometió su personal lenguaje cinematográfico» (p. 93). Un último ejemplo lo encontramos en la radio, cuya rápida evolución técnica «se produjo gracias a la implicación de las propias empresas radioeléctricas que apostaron económicamente por el proyecto, con el fin de incrementar sus ventas y sacar partido de las inversiones de investigación» (p. 121).

Junto con el carácter económico e industrial de los medios de comunicación, el libro también resalta su capacidad de manipulación. La propaganda política fue un arma para los gobiernos tanto en la Primera como en la Segunda Guerra Mundial. En la Gran Guerra, por ejemplo, «los eslóganes destinados a interpelar al espectador mediante procedimientos emotivos estuvieron presentes en las estrategias ideadas por agencias de publicidad» y se llevaron a cabo a través del «cartel callejero» (p. 119). En estos se apelaba al patriotismo, a la protección de la familia y al sentimiento de identidad nacional. La manipulación no se basaba exclusivamente en la propaganda; la censura y el control de los medios fueron utilizados por regímenes totalitarios para anular cualquier tipo de oposición. Así, en el capítulo cinco, los autores señalan, al referirse a la Segunda Guerra Mundial, que en el programa original del Partido Nazi ya se buscaba «la dictadura informativa» (p. 130) puesto que las publicaciones que fueran en contra de lo que ellos consideraban el interés general debían de ser suprimidas, siendo de interés general sólo la publicaciones que favoreciesen al régimen.

Mención aparte merece la televisión por haberse posicionado como medio estrella desde mediados del siglo XX y hasta la aparición de los medios digitales. «La ventana abierta al mundo» creó un nuevo modelo discursivo, que se basaba en el vivo y el directo, «generando un efecto de verosimilitud mediante la premisa ‘la cámara no miente’» (p. 145). Dicha verosimilitud, como señalan los autores, no provenía de un discurso racional; por el contrario, se fundamentaba en apelar a la emotividad de los telespectadores (p. 146). Así, poco a poco, fue ganándole terreno al cine, creando su propio formato de

película televisiva: el telefilm. Y lo mismo ocurrió con la radio. Resulta paradigmático el ejemplo de la MTV que inició su programación con el videoclip: «Video Killed the Radio Star» (el video mató a la estrella de la radio), como así recuerdan los autores.

La televisión se posiciona, en definitiva, como medio hegemónico, pero también como la representante del establishment y la creación de identidades, que en el caso norteamericano comportaría el sostenimiento del orden social a través de la idea del *American way of life*. La creación de lo que Guy Debord definiría como «la sociedad del espectáculo» provocaría un movimiento «contracultural y/o *underground* [que] se asoció a los movimientos *hippy* o *beatnik*, o a otros colectivos contestatarios o pacifistas» (p. 202).

El libro cierra con un capítulo sobre los medios digitales y todas las cuestiones surgidas con el paso del analógico al digital. La primera, y una de las más importantes, es la «sobreinformación» (p. 208). La ingente cantidad de datos accesibles en la red hace imposible que se puedan abarcar, descifrar o catalogar. La Red parece confluír ineludiblemente con la necesidad de participación global, de colaboración, interactividad de los usuarios «a través de una inteligencia colectiva» (p. 210). Parecemos estar en un estado de democratización absoluta y de acceso pleno a la información mundial. Sin embargo, los autores se plantean si esto es realmente así, «o sí, por el contrario, se han fortalecido las lógicas del sistema, reforzando estructuras de poder que, a través de la tecnología y las redes de comunicación, perpetúa su *statu quo*». Casos como el del Edward Snowden, también señalado en el libro, muestran cómo los avances tecnológicos han allanado el terreno a los gobiernos que disponen de los medios suficientes para tener una sociedad más controlada.

En *Historia de los medios de comunicación* encontramos, por lo tanto, un retrato de la evolución mediática que, si bien sigue una línea cronológica, no se basa en una simple enumeración de datos. Por el contrario, ofrece un análisis desde diferentes perspectivas de los sucesivos medios de comunicación, su creación y evolución. El libro viene estructurado en ocho capítulos que abarcan

desde la Edad Moderna hasta la actualidad. Al inicio de cada uno de ellos, un cuadro de resumen señala los objetivos y el contenido del capítulo. Ello concuerda con el público al que va dirigido, ya que como señalan sus autores en el prólogo, el libro ofrece «una panorámica básica» que se destina principalmente a alumnos de Grado o de Máster y a personas interesadas en el tema. Así, *Historia de los medios de comunicación* se posiciona como un

manual de consulta y una lectura necesaria para iniciarse en el tema. Con un vocabulario sencillo y una multiplicidad de enfoques consigue dar al lector una visión general, pero no por ello incompleta, de una época y de un objeto, que por su extensión y complejidad, no resulta fácil. Un libro que cumple, así pues, con lo que promete.

Elvira Calatayud



WHO'S WHO



Maria Cristina Addis

Maria Cristina Addis è libero ricercatore presso il Centro di Semiotica e Teoria dell'Immagine «Omar Calabrese» (Dipartimento di Scienze Sociali, Politiche e Cognitive dell'Università di Siena) e assistente del corso su Semiotica del Design presso l'Università IUAV di San Marino. Consegue il Dottorato di ricerca in Semiotica nel 2011 presso l'Università di Siena con una tesi su architettura e utopia ed è stata segretario scientifico del dottorato in Studi sulla rappresentazione visiva presso l'Istituto Italiano di Scienze Umane. È redattrice della rivista *Carte semiotiche* e autrice di diversi saggi comparsi su riviste e volumi collettanei di semiotica e teoria dell'arte. Nel 2015 ha tradotto e curato per Volo Publisher l'edizione italiana di *La mirada plural* (Madrid, Cátedra, 2008) di Santos Zunzunegui.

Contacto: krix.addis@gmail.com

Maria Cristina Addis is currently an adjunct member of the Center for Semiotics and Theory of Image at the University of Siena and adjunct faculty of Semiotics of Design at IUAV University in San Marino. She earned her PhD in Semiotics at the University of Siena with a thesis about architecture and utopia, and was scientific secretary of the PhD program on visual representation at the Italian Institute of Human Sciences. She is also a member of the editorial board of the journal *Carte Semiotiche* and has published articles about Semiotics and art theory in international journals and volumes. She has recently translated and edited the Italian edition of *La mirada plural* (Madrid, Cátedra, 2008) by Santos Zunzunegui.

Contact: krix.addis@gmail.com

Maria Cristina Addis es investigadora del Centro de Semiótica y Teoría de la Imagen «Omar Calabrese» (Departamento de Ciencias Sociales, Políticas y Cognitivas de la Universidad de Siena) y profesora asistente de Semiótica del diseño en el Grado de Diseño Industrial de la Universidad IUAV de San Marino. Se doctoró en 2011 con una tesis sobre arquitectura y utopía en la Universidad de Siena y ha sido secretaria científica del Doctorado en Estudios sobre la representación visual en el Instituto Italiano de Ciencias Humanas. Es secretaria del comité editorial de la revista *Carte semiotiche* y autora de diversos artículos y ensayos en revistas y volúmenes colectivos de semiótica del arte. En 2015 ha editado y traducido al italiano para Volo Publisher *La mirada plural* (Madrid, Cátedra, 2008) de Santos Zunzunegui.

Contacto: krix.addis@gmail.com

Maria Cristina Addis est libre chercheuse auprès du Centre de Sémiotique et Théorie de l'image «Omar Calabrese» (Département des Sciences Sociales, Politiques et Cognitives de l'Université de Sienne) et assistante au sein du cours de Sémiotique du Design de la filière de dessin industriel de l'Université IUAV de Saint-Marin. Elle obtient le doctorat en sémiotique auprès de l'Université de Sienne avec une thèse sur architecture et utopie. Elle est rédactrice de la revue *Carte semiotiche* et auteur de divers essais parus sur des volumes collectifs de sémiotique et de théorie de l'art. En 2015 elle a traduit et établi, pour Volo Publisher, l'édition italienne de *La mirada plural* (Madrid, Cátedra, 2008) de Santos Zunzunegui.

Contact: krix.addis@gmail.com



Massimiliano Coviello

Massimiliano Coviello ha conseguito nel 2012 un dottorato di ricerca in Studi sulla Rappresentazione Visiva presso l'Istituto italiano di Scienze Umane (Firenze). Fa parte della redazione delle riviste *Carte semiotiche. Rivista Internazionale di Semiotica e Teoria dell'Immagine* e *Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni*. Ha pubblicato saggi su riviste scientifiche e antologie di cinema, semiotica e teorie del visivo. È autore della voce «Emigrazione» per il *Lessico del cinema italiano* curato Roberto De Gaetano (Milano-Udine, Mimesis, 2014) e dei libri *Il cinema italiano racconta il vino* (Siena, Enoteca Italiana, 2012) e *Testimoni di guerra. Cinema, memoria, archivio* (Venezia, Ca'Foscari, 2015).

Contacto: massicov@gmail.com

Massimiliano Coviello obtained his PhD in Visual Studies in 2012 at Istituto Italiano di Scienze Umane (Florence). He is member of the editorial staff of *Carte semiotiche. Rivista Internazionale di Semiotica e Teoria dell'Immagine* and *Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni*. He has published essays on journals and anthologies of Cinema, Semiotics and Theories of Images. He has authored the lemma «Emigrazione» in *Lessico del cinema italiano* (Roberto De Gaetano, ed., Milano-Udine, Mimesis, 2014), the books *Il cinema italiano racconta il vino* (Siena, Enoteca Italiana, 2012) and *Testimoni di guerra. Cinema, memoria, archivio* (Venezia, Ca'Foscari, 2015) and has co-edited *Sguardi incrociati. Cinema, testimonianza, memoria nel lavoro teorico di Marco Dinoi* (Roma, Fondazione Ente dello Spettacolo, 2011).

Contact: massicov@gmail.com

Massimiliano Coviello ha conseguito su doctorado en 2012 en Studi sulla Rappresentazione Visiva por el Istituto italiano di Scienze Umane (Firenze). Es miembro de la redacción de las revistas *Carte semiotiche. Rivista Internazionale di Semiotica e Teoria dell'Immagine* y *Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni*. Ha publicado ensayos en revistas científicas y antologías de cinema, semiótica y teorías de lo visual. Es autor de la entrada «Emigrazione» en el *Lessico del cinema italiano* (Roberto De Gaetano, ed., Milano-Udine, Mimesis, 2014) y de los libros *Il cinema italiano racconta il vino* (Siena, Enoteca Italiana, 2012) *Testimoni di guerra. Cinema, memoria, archivio* (Venezia, Ca'Foscari, 2015), además de co-editor de *Sguardi incrociati. Cinema, testimonianza, memoria nel lavoro teorico di Marco Dinoi* (Roma, Fondazione Ente dello Spettacolo, 2011).

Contact: massicov@gmail.com

Massimiliano Coviello a obtenu son doctorat en études visuelles en 2012 à l'Istituto Italiano di Scienze Umane (Florence). Il est membre de la rédaction de *Carte semiotiche. Rivista Internazionale di Semiotica e Teoria dell'Immagine* et de *Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni*. Il a publié des essais sur des revues et des anthologies de cinéma, sémiotique et théories de Images. Il est l'auteur du lemme «Emigrazione» dans le livre *Lessico del cinema italiano* (Roberto De Gaetano, ed., Milano-Udine, Mimesis, 2014) et des livres *Il cinema italiano racconta il vino* (Siena, Enoteca Italiana, 2012) et *Testimoni di guerra. Cinema, memoria, archivio* (Venezia, Ca'Foscari, 2015).

Contacto: massicov@gmail.com



Ainhoa Fernández de Arroyabe

Ainhoa Fernández de Arroyabe (Iruña, Navarra, 1971) es profesora agregada en la Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación de la Universidad del País Vasco, donde forma parte del grupo de investigación Mutaciones del Audiovisual Contemporáneo (MAC). Su investigación se centra en el campo de los estudios visuales: historia del cine, estética y análisis fílmico. Ha escrito varios capítulos de libro y numerosos artículos en revistas científicas, y es co-autora de dos libros: *La transición de la televisión digital en España. Tecnología, contenidos y estrategias* (Barcelona, Bosch, 2005), junto a Carmen Peñafiel y Nereida López, y *Cortometrajes de Kimuak. Semillas del cine vasco* (Salamanca, Comunicación social, 2014), junto a Nekane E. Zubiaur Gorozika e Iñaki Lazkano.

Contacto: ainhoa.fernandezdearroyabe@ehu.es

Ainhoa Fernández de Arroyabe (Iruña, Navarra, 1971) is associate professor at the School of Social and Communication Sciences, University of the Basque Country, where she is member of MAC, Contemporary Audiovisual Mutations Research Group. Her research focuses on visual studies: history of cinema, aesthetics, and audiovisual and film form analysis. She has authored several book chapters and articles in specialized journals and co-authored, with Carmen Peñafiel and Nereida López, *La transición de la televisión digital en España. Tecnología, contenidos y estrategias* (Barcelona, Bosch, 2005) and *Cortometrajes de Kimuak. Semillas del cine vasco* (Salamanca, Comunicación social, 2014) with Nekane E. Zubiaur Gorozika and Iñaki Lazkano.

Contact: ainhoa.fernandezdearroyabe@ehu.es

Ainhoa Fernández de Arroyabe (Iruña, Navarra, 1971) est maître de conférences à la Faculté des Sciences Sociales et de la Communication à l'Université du Pays Basque. Ses intérêts de recherche portent sur les études visuelles: histoire et esthétique du cinéma et analyse fílmique. Elle est auteur de plusieurs chapítres de livre et articles publiés dans des journaux spécialisés. Elle a été, également, co-auteur du livre *La transición de la televisión digital en España. Tecnología, contenidos y estrategias* (Barcelona, Bosch, 2005), avec Carmen Peñafiel et Nereida López et aussi co-auteur du livre *Cortometrajes de Kimuak. Semillas del cine vasco* avec Nekane E. Zubiaur Gorozika et Iñaki Lazkano (Salamanca, Comunicación social, 2014).

Contact: ainhoa.fernandezdearroyabe@ehu.es

Ainhoa Fernández de Arroyabe (Iruña, Navarra, 1971) è professore associato presso la Facoltà di Scienze Sociali e della Comunicazione dell'Università dei Paesi Baschi. Membro del gruppo di ricerca MAC, Mutazioni dell'Audiovisivo Contemporaneo dell'UPV/EHU, la sua attività di ricerca si svolge nell'area della storia ed estetica del cinema e l'analisi fílmica. Autrice di diversi capitoli di libri e articoli in riviste scientifiche specializzate, è co-autrice, con Carmen Peñafiel e Nereida López, del libro *La transición de la televisión digital en España. Tecnología, contenidos y estrategias* (Barcelona, Bosch, 2005) e, con Nekane E. Zubiaur Gorozika e Iñaki Lazkano, del libro *Cortometrajes de Kimuak. Semillas del cine vasco* (Salamanca, Comunicación social, 2014).

Contatto: ainhoa.fernandezdearroyabe@ehu.es



María Galán

María Galán es licenciada en Periodismo por la Universidad de Valencia (2009). Actualmente, tras cursar el Máster en Interculturalidad y Políticas Comunicativas en la Sociedad de la Información en la misma universidad, es becaria predoctoral en el Departamento de Teoría de los Lenguajes y Ciencias de la Comunicación. Su investigación se centra en la construcción del discurso propagandístico confederado y sus efectos en la población del Sur durante la Guerra de Secesión. Es autora del capítulo «La representación del Sur confederado en el humor gráfico del Norte: entre el estereotipo y la burla (1861-1865)», incluido en *El humor en la historia de la comunicación en Europa y América* (Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2015).

Contacto: maria.galan@uv.es

María Galán holds a bachelor's degree in Journalism from the Universitat de València and is currently completing a Master's in Interculturality, Communication and Journalism at the same institution. She is a pre-doctoral fellow in the Department of Theory of the Languages and Sciences of the Communication. Her research is focused on the construction of Confederate Propaganda discourse and its effects over the southern public opinion during the American Civil War. She has contributed to the book *El humor en la historia de la comunicación en Europa y América* (Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2015) with a chapter on the depiction of Confederate South in the comic strips of the northern media in the 1860s.

Contact: maria.galan@uv.es

María Galán est titulaire d'une Licence en Journalisme de l'Universitat de València et il poursuit de études de mastère en interculturalité, communication et études européennes dans la même institution. Elle est stagiaire pré doctorale dans le Département de Théorie des Langues et Sciences de la Communication. Sa recherche est centrée sur la construction du discours de propagande confédérée et ses effets sur la population du Sud pendant la Guerre de Sécession. Elle est l'auteur du chapitre «La representación del Sur confederado en el humor gráfico del Norte: entre el estereotipo y la burla (1861-1865)», apparu dans *El humor en la historia de la comunicación en Europa y América* (Antonio Laguna & José Reig, eds., Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2015).

Contact: maria.galan@uv.es

María Galán si è laureata in Giornalismo presso l'Università di Valencia e attualmente completa un Master su Interculturalità, Comunicazione e Studi Europei. La sua ricerca si concentra sullo studio della costruzione del discorso di Confederate Propaganda e dei suoi effetti sulla popolazione del Sud durante la Guerra di Secessione Americana. È autrice del capitolo «La representación del Sur confederado en el humor gráfico del Norte: entre el estereotipo y la burla (1861-1865)», pubblicato in *El humor en la historia de la comunicación en Europa y América* (Antonio Laguna & José Reig, ed., Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2015).

Contacto: maria.galan@uv.es



Charles Genequand

Charles Genequand est Professeur Honoraire de Langue et Littérature Arabes à l'Université de Genève. Ses recherches portent sur la philosophie et la littérature arabes classiques. Auteur, parmi d'autres livres, de *Ibn Rusbd's Metaphysics* (Leiden, E.J. Brill, 1984), *Alexander of Aphrodisias on the Cosmos*, Leiden, Koninklijke Brill, 2001) et *La conduite de l'isolé et deux autres épîtres*, de Ibn Bājjā (Avempace) (édition critique et traduction, Paris, J. Vrin, 2009). Il est aussi auteur des articles « Vue et vision chez les philosophes et théologiens arabes » (*Micrologus*, 1997), « Idolâtrie, astrolâtrie et sabéisme » (*Studia Islamica*, 1999) et « Alexandre et les sages de l'Inde » (*Arabic and Middle Eastern Literatures*, 2001).

Contact: charles.genequand@unige.ch

Charles Genequand is Professor Emeritus of Arab Language and Literature at the University of Geneva. His research focuses on classical philosophy and Arabic literature. He has authored, among other books, *Ibn Rusbd's Metaphysics* (Leiden, E.J. Brill, 1984), *Alexander of Aphrodisias on the Cosmos* (Leiden, Koninklijke Brill, 2001) and *La conduite de l'isolé et deux autres épîtres*, by Ibn Bājjā (Avempace) (critical edition, introduction and translation, Paris, J. Vrin, 2009). Among his numerous published articles, « Vue et vision chez les philosophes et théologiens arabes » (*Micrologus*, 1997), « Idolâtrie, astrolâtrie et sabéisme » (*Studia Islamica*, 1999) and « Alexandre et les sages de l'Inde » (*Arabic and Middle Eastern Literatures*, 2001).

Contact: charles.genequand@unige.ch

Charles Genequand es catedrático emérito de Lengua y Literatura árabes de la Universidad de Ginebra. Sus investigaciones se centran en la filosofía y la literatura árabes clásicas. Es autor, entre otros libros, de *Ibn Rusbd's Metaphysics* (Leiden, E.J. Brill, 1984), *Alexander of Aphrodisias on the Cosmos*, Leiden, Koninklijke Brill, 2001) y *La conduite de l'isolé et deux autres épîtres*, de Ibn Bājjā (Avempace) (edición crítica y traducción, Paris, J. Vrin, 2009). Es también autor de artículos como «Vue et vision chez les philosophes et théologiens arabes» (*Micrologus*, 1997), «Idolâtrie, astrolâtrie et sabéisme» (*Studia Islamica*, 1999) o «Alexandre et les sages de l'Inde» (*Arabic and Middle Eastern Literatures*, 2001).

Contacto: charles.genequand@unige.ch

Charles Genequand è professore emerito di Lingua e Letteratura Araba presso l'Università di Ginevra. La sua ricerca si centra sulla filosofia e letteratura araba classica. È autore, tra altri libri, di *Ibn Rusbd's Metaphysics* (Leiden, E.J. Brill, 1984), *Alexander of Aphrodisias on the Cosmos*, Leiden, Koninklijke Brill, 2001) e *La conduite de l'isolé et deux autres épîtres*, di Ibn Bājjā (Avempace) (edizione critica e traduzione, Paris, J. Vrin, 2009). Tra i suoi articoli, «Vue et vision chez les philosophes et théologiens arabes» (*Micrologus*, 1997), «Idolâtrie, astrolâtrie et sabéisme» (*Studia Islamica*, 1999) e «Alexandre et les sages de l'Inde» (*Arabic and Middle Eastern Literatures*, 2001).

Contatto: charles.genequand@unige.ch



Tarcisio Lancioni

Tarcisio Lancioni insegna Semiotica del testo, Semiotica della cultura e Semiotica dell'immagine presso l'Università degli Studi di Siena, dove presiede il Centro di Semiotica e Teoria dell'Immagine «Omar Calabrese». È direttore della rivista *Carte Semiotiche. Rivista internazionale di Semiotica e Teoria dell'immagine*, membro del Comitato scientifico della rivista *Actes Sémiotiques* della collana editoriale «I libri di Omar» (La Casa Usher) e della collana editoriale «Quaderni di etnosemiotica». Tra i suoi numerosi articoli e libri, «Appareils de capture. Por une sémiotique de la culture» (*Actes Sémiotiques*, 2015), *Immagini narrate. Semiotica figurativa e testo letterario* (Milano, Mondadori Università, 2009) e *Il senso e la forma. Semiotica e teoria dell'immagine* (Firenze, La Casa Usher 2012).

Contatto: tarcisio.lancioni@unisi.it

Tarcisio Lancioni imparte Semiótica del texto, Semiótica de la cultura y Semiótica de la imagen en la Universidad de Siena, donde preside el Centro de Semiótica y Teoría de la Imagen «Omar Calabrese». Es editor de *Carte Semiotiche. Revista Internacional de Semiótica y Teoría de la imagen*, miembro del Comité Científico de la revista *Actes Sémiotiques* (I libri di Omar, La Casa Usher) y de la serie editorial «Quaderni di etnosemiotica». Entre sus publicaciones destacan, aparte de numerosos artículos y contribuciones, los libros *Immagini narrate. Semiotica figurativa e testo letterario* (Milano, Mondadori Università, 2009) y *Il senso e la forma. Semiotica e teoria dell'immagine* (Firenze, La Casa Usher 2012).

Contacto: tarcisio.lancioni@unisi.it

Tarcisio Lancioni teaches Semiotics of the text, Semiotics of culture and Semiotics of the image at the University of Siena, where he presides the Center for Semiotics and Image Theory «Omar Calabrese». He is Director of *Carte Semiotiche. International Journal of Semiotics and Image Theory* and member of the Scientific Committee of the journal *Actes Sémiotiques* (I libri di Omar, La Casa Usher) and of the collection «Quaderni di etnosemiotica». He has authored numerous articles and books, such as «Appareils de capture. Por une sémiotique de la culture» (*Actes Sémiotiques*, 2015), *Immagini narrate. Semiotica figurativa e testo letterario* (Milano, Mondadori Università, 2009) and *Il senso e la forma. Semiotica e teoria dell'immagine* (Firenze, La Casa Usher 2012).

Contact: tarcisio.lancioni@unisi.it

Tarcisio Lancioni enseigne Sémiotique du texte, Sémiotique de la culture et Sémiotique de l'image à l'Université de Siègne, où il est président du Centre de sémiotique et de la théorie de l'image «Omar Calabrese». Il est, également, directeur de la revue *Carte Semiotiche. Journal international de sémiotique et de la théorie de l'image* et membre du comité scientifique de la revue *Actes sémiotiques* (I libri di Omar, La Maison Usher) et de la série «Quaderni di etnosemiotica». Il a écrit de nombreux articles et livres, comme «Appareils de capture. Pour une sémiotique de la culture» (*Actes Sémiotiques*, 2015), *Immagini narrate. Semiotica figurativa e testo letterario* (Milano, Mondadori Università, 2009) et *Il senso e la forma. Semiotica e teoria dell'immagine* (Firenze, La Casa Usher 2012).

Contact: tarcisio.lancioni@unisi.it



Iñigo Larrauri

Iñigo Larrauri (Bilbao, 1981) es licenciado en Historia del Arte y Doctor en Teoría, Análisis y Documentación cinematográfica por la Universidad del País Vasco, con la que colabora en el marco del grupo de investigación Mutaciones del Audiovisual Contemporáneo (MAC, UPV/EHU). Ha participado en el catálogo de la 55 edición del Festival Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao y colaborado con la Revista de Análisis Fílmico *Pausa*. Asimismo, ha presentado trabajos relacionados con la historia del cine español, línea de investigación en la que trabaja actualmente, en el XIV Congreso de la Asociación Española de Historiadores de Cine o el IV Congreso Internacional de Historia y Cine: Memoria histórica y cine documental del Centro de Investigaciones Film-Historia.

Contacto: inigo.larrauri@ehu.eus

Iñigo Larrauri (Bilbao, 1981) holds a Bachelor's Degree in Art History and a PhD in Film Theory, Analysis and Research from the University of the Basque Country (UPV/EHU). Member of the research group «Mutaciones del Audiovisual Contemporáneo», his major field of academic research is the history of Spanish cinema. He has presented his work in numerous conferences, such as the XIV Congress of the Spanish Association of Film Historians and the 4th Film & History International Conference: Historical memory and documentary films. He has also contributed to the catalog of the 55th edition of the International Festival of Documentary and Short Film of Bilbao.

Contact: inigo.larrauri@ehu.eus

Iñigo Larrauri (Bilbao, 1981) est licencié en Histoire de l'Art et docteur en Théorie, Analyse et Documentation cinématographique de l'Université du Pays Basque où il est membre de l'équipe de recherche « Mutaciones del Audiovisual Contemporáneo ». Il a participé au catalogue de la 55e édition du Festival International de Cinéma Documentaire et Court métrage de Bilbao et il a collaboré avec la revue d'analyse filmique *Pausa*. Ses recherches actuelles portent sur l'histoire du cinéma espagnol, sujet autour duquel il a présenté plusieurs communications dans des colloques, tels que, la XIVème rencontre de l'Association Espagnole des Historiens du Cinéma et la IVème rencontre internationale Histoire & Cinéma: mémoire historique et cinéma documentaire, du Centre de Recherche Film-Historia.

Contact: inigo.larrauri@ehu.eus

Iñigo Larrauri (Bilbao, 1981) è laureato in Storia dell'Arte e dottore in Teoria, Analisi e Documentazione Cinematografica (Università dei Paesi Baschi (UPV/EHU). Membro del gruppo di ricerca «Mutaciones del Audiovisual Contemporáneo». (MAC, UPV/EHU), ha partecipato alla preparazione del catalogo del 55 Festival Internazionale di Cinema Documentario e Cortometraggio di Bilbao (Zinebi). Ha presentato la sua ricerca sulla storia del cinema spagnolo in vari incontri internazionali, tra cui il XIV congresso dell'Associazione Spagnola di Storia del Cinema e il IV Congresso Internazionale di Storia e Cinema: memoria storica e documentario del Congreso di Ricerca Film-Storia.

Contacto: inigo.larrauri@ehu.eus



Nicolas Levrat

Nicolas Levrat est professeur ordinaire de Droit Européen à l'Université de Genève, où il occupe le poste de directeur du Global Studies Institute. Il enseigne aussi à l'Université Libre de Bruxelles et il est régulièrement invité dans des universités en Belgique, au Canada, en France et en Hongrie. Ses intérêts de recherche portent sur les institutions euro-péennes, les questions juridiques du fédéralisme et de la structure des ordres juridiques dans une Europe intégrée. Il a publié, notamment, « Le métissage des ordres juridiques européens (une théorie impure de l'ordre juridique) » (avec Ioana Raducu, *Cahiers de Droit Européen*, 2007) et *L'Europe et ses collectivités territoriales. Réflexions sur l'organisation et l'exercice du pouvoir territorial dans un monde globalisé* (Bruxelles, Peter Lang, 2005).

Contact: nicolas.levrat@unige.ch

Nicolas Levrat is Full Professor of European Law at the University of Geneva and Head of the Global Studies Institute. He also teaches at the Université Libre de Bruxelles and a regular guest lecturer at different Universities in Belgium, Canada, France and Hungary. His research interests focus on European institutions, legal issues of federalism and the structure of legal order in an intergrated Europe. He has authored, among other texts, «Le métissage des ordres juridiques européens (une théorie impure de l'ordre juridique)» (in collaboration with Ioana Raducu, *Cahiers de Droit Européen*, 2007) and *L'Europe et ses collectivités territoriales. Réflexions sur l'organisation et l'exercice du pouvoir territorial dans un monde globalisé* (Bruxelles, Peter Lang, 2005).

Contact: nicolas.levrat@unige.ch

Nicolas Levrat es Catedrático de Derecho Europeo en la Universidad de Ginebra, donde dirige el Global Studies Institute. Enseña asimismo en la Universidad Libre de Bruselas y es profesor invitado en universidades de Bélgica, Canadá, Francia y Hungría. Su investigación se centra en las instituciones europeas, la organización legal del federalismo y la estructura del ordenamiento jurídico de una Europa integrada. Entre sus publicaciones destacan «Le métissage des ordres juridiques européens (une théorie impure de l'ordre juridique)» (en colaboración con Ioana Raducu, *Cahiers de Droit Européen*, 2007) y *L'Europe et ses collectivités territoriales. Réflexions sur l'organisation et l'exercice du pouvoir territorial dans un monde globalisé* (Bruxelles, Peter Lang, 2005).

Contacto: nicolas.levrat@unige.ch

Nicolas Levrat è professore ordinario di Diritto Europeo presso l'Università di Ginevra, dove dirige il Global Studies Institute. Docente presso l'Université Libre de Bruxelles, insegna come professore invitato presso diverse università in Belgio, Canada, Francia e Ungheria. I suoi interessi di ricerca si centrano sulle istituzioni europee, gli aspetti giuridici del federalismo e della struttura degli ordinamenti giuridici dell'Europa integrata. È autore, tra altre pubblicazioni, di «Le métissage des ordres juridiques européens (une théorie impure de l'ordre juridique)» (in collaborazione con Ioana Raducu, *Cahiers de Droit Européen*, 2007) e *L'Europe et ses collectivités territoriales. Réflexions sur l'organisation et l'exercice du pouvoir territorial dans un monde globalisé* (Bruxelles, Peter Lang, 2005).

Contatto: nicolas.levrat@unige.ch



Iñigo Marzabal

Iñigo Marzabal es profesor de Narrativa Audiovisual e Historia del Cine en la Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación de la Universidad del País Vasco. Doctor en Comunicación Audiovisual y Magíster en Escritura de guión cinematográfico por la Universidad Autónoma de Madrid. Autor de diversas publicaciones entre las que cabe destacar la monografía sobre Wim Wenders o el libro *Deliberaciones poéticas* (Bilbao, Universidad del País Vasco, 2004) en torno a la relación entre cine y ética. Ha dirigido diferentes proyectos de investigación en este campo que han tenido como fruto diversas publicaciones, cursos, seminarios y conferencias. Es, así mismo, autor de capítulos de libros y artículos en revistas especializadas sobre temas como la relación entre cine de ficción y documental, cine y literatura o análisis fílmico.

Contacto: inigo.marzabal@ehu.eus

Iñigo Marzabal teaches Audiovisual Narrative and Film History at the School of Social Sciences and Communication at the University of the Basque Country. Doctor in Media Studies and Master in Screenwriting at the Universidad Autónoma of Madrid. Author of several publications including a monograph on Wim Wenders and the book *Deliberaciones poéticas* (Bilbao, Universidad del País Vasco, 2004) about the links between cinema and ethics. He has directed several research projects in such field and has authored several book chapters and articles in specialized journals on the relationship between fiction and documentary films, film and literature and film analysis.

Contact: inigo.marzabal@ehu.eus

Iñigo Marzabal est professeur de Narration audiovisuelle et Histoire du cinéma à la Faculté des Sciences Sociales et de Communication à l'Université du Pays Basque. Il est titulaire d'un doctorat en Communication Audiovisuelle et d'un master en Écriture de scénario de l'Université Autonome de Madrid. Parmi ses travaux on cite, notamment, la monographie sur Wim Wenders ou le livre *Deliberaciones poéticas* (Bilbao, Universidad del País Vasco, 2004) sur la relation entre le cinéma et l'éthique. Il a dirigé plusieurs projets de recherche qui ont débouché sur un certain nombre de publications, cours, séminaires et conférences. Il est, également, auteur de textes sur des thèmes tels que; la relation entre le cinéma de fiction et documentaire, le cinéma et la littérature et l'analyse de film.

Contact: inigo.marzabal@ehu.eus

Iñigo Marzabal è professore di Narrativa audiovisiva e Storia del cinema presso la Facoltà di Scienze Sociali e della Comunicazione dell'Università dei Paesi Baschi. Dottore in Comunicazione Audiovisiva e Master in Sceneggiatura cinematografica (Università Autonoma di Madrid). Autore di numerose pubblicazioni, tra le quali uno studio monografico su Wim Wenders e il libro *Deliberaciones poéticas* (Bilbao, Universidad del País Vasco, 2004) sul rapporto tra cinema ed etica. Ha diretto diversi progetti di ricerca su tale tema che hanno prodotto una serie di pubblicazioni, corsi, seminari e conferenze. È autore di diversi capitoli di libri e articoli in riviste specializzate su questioni quali il rapporto tra fiction e documentari, cinema e letteratura e analisi del film.

Contatto: inigo.marzabal@ehu.eus



Fernando Ramos

Fernando Ramos Arenas (1981) es profesor en el Instituto de Ciencias de Comunicación y de los Medios de la Universidad de Leipzig (Alemania) donde codirige el proyecto de investigación «Cinefilia bajo la dictadura. Cultura cinematográfica entre 1955 y 1975 en España y la RDA». Es licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Complutense (2004) y doctor por la Universidad de Leipzig (2010), miembro de la Sociedad Alemana de Ciencias de los Medios (GfM), de la European Network for Cinema and Media Studies (NECS), y de la International Association for Media and History (IAMHIST). Ha publicado sobre cultura cinematográfica, historia cultural, autoría cinematográfica y Cultural Studies.

Contacto: fernando.ramos@uni-leipzig.de

Fernando Ramos Arenas (1981) works as Assistant Professor at the Institute for Communication and Media Sciences at Leipzig University (Germany), where he codirects the research project «Cinephilia under the dictatorship. Film culture between 1955 and 1975 in Spain and in the German Democratic Republic». He graduated in 2004 at the University Complutense in Madrid and earned his PhD at Leipzig University in 2010. He is member of the German Association for Media Studies (GfM), the European Network for Cinema and Media Studies (NECS) and the International Association for Media and History (IAMHIST). His main research fields are Film Culture, Cultural History, Film Theory and History and Cultural Studies.

Contact: fernando.ramos@uni-leipzig.de

Fernando Ramos (1981) est professeur assistant à l'Institut de Communication et des Médias de l'Université de Leipzig (Allemagne) et co-directeur du projet de recherche «Cinéphilie sous la dictature: culture cinématographique en Espagne et en la RDA entre 1945 et 1975». Il est diplômé de l'Université Complutense de Madrid (2004) et a obtenu son doctorat à l'Université de Leipzig en 2010. Il est membre de l'Association allemande des études médiatiques (GfM), de l'European Network for Cinema and Media Studies (NECS) et de l'International Association for Media and History (IAMHIST). Ses principaux domaines de recherche sont la culture cinématographique, l'histoire culturelle, la théorie cinématographique, l'histoire du cinéma et les études culturelles.

Contact: fernando.ramos@uni-leipzig.de

Fernando Ramos Arenas (1981) è professore associato presso l'Institut für Kommunikations- und Medienwissenschaft dell'Universität Leipzig (Germania). Dal 2012 è condirettore del progetto di ricerca «Cinefilia sotto la dittatura. Cultura cinematografica in Spagna e nella Repubblica Democratica Tedesca tra 1945 e 1975». Si è laureato presso l'Università Complutense di Madrid nel 2004 e ha conseguito il dottorato nel 2010 presso la Università di Lipsia. È membro della GfM, dell'European Network for Cinema and Media Studies (NECS) e della International Association for Media and History (IAMHIST). Le sue aree di ricerca includono la storia e la cultura cinematografiche, le teorie del cinema e gli studi culturali.

Contatto: fernando.ramos@uni-leipzig.de



Jordi Revert

Jordi Revert (Valencia, 1984) es licenciado en Comunicación Audiovisual y Periodismo por la Universitat de València y actualmente cursa el Máster en Interculturalidad, Comunicación y Estudios Europeos en el mismo centro. Desde 2008 ha desempeñado su actividad profesional como crítico y escritor cinematográfico en diversos medios online (*Détour*, *Efe Eme*, *LaButaca.net*). Ha desarrollado su investigación en diferentes publicaciones científicas y ha coordinado varios volúmenes de revistas como *L'Atalante*. También ha escrito capítulos para libros colectivos, ha impartido cursos y seminarios universitarios sobre temas relacionados con el cine y el periodismo y ha participado como jurado en festivales de cortometrajes y medimetrajes.

Contacto: revert.jordi@gmail.com

Jordi Revert (Valencia, 1984) holds a bachelor's degree in Media Studies and Journalism from the Universitat de València and is currently completing a Master's on Interculturality, Communication and Journalism at the same institution. He has worked as a film critic and writer for online publications (*Détour*, *Efe Eme*, *LaButaca.net*) since 2008. He has also published several essays in scientific publications like *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, a magazine he has coordinated on several occasions, and has authored various chapters of published books. He has given university courses and seminars on topics related to film and journalism and participated as member of the jury in several short-film and medium-length film festivals.

Contact: revert.jordi@gmail.com

Jordi Revert (Valencia, 1984) est titulaire d'une Licence en Communication Audiovisuelle et Journalisme de l'Universitat de València et il poursuit de études de mastère en interculturalité, communication et études européennes dans la même institution. Depuis 2008, il a travaillé comme critique du cinéma et écrivain pour le compte des publications en ligne (*Détour*, *Efe Eme*, *LaButaca.net*). Il a aussi publié nombreux essais dans des publications scientifiques comme *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, qu'il a coordonné à plusieurs occasions. Il est l'auteur de différents chapitres dans des livres collectifs et il a donné des cours et des séminaires universitaires sur des thèmes relatifs au cinéma et au journalisme et a été membre du jury dans plusieurs festivals de courts métrages et moyen métrages.

Contact: revert.jordi@gmail.com

Jordi Revert (Valencia, 1984) si è laureato in Scienza della Comunicazione e in Giornalismo presso l'Università di Valencia e attualmente completa un Master su Interculturalità, Comunicazione e Studi Europei. Dal 2008 lavora come scrittore e critico cinematografico in riviste specializzate online (*Détour*, *Efe Eme*, *LaButaca.net*). Ha pubblicato diversi saggi in riviste scientifiche come *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, riviste che ha coordinato in varie occasioni. È autore di diversi capitoli di libri, ha impartito corsi e seminari su cinema e al giornalismo e ed è stato membro della giuria in diversi festival di cortometraggi e medimetraggi.

Contacto: revert.jordi@gmail.com



Giacomo Tagliani

Giacomo Tagliani ha conseguito nel 2013 il dottorato di ricerca in Studi sulla rappresentazione visiva presso l'Istituto Italiano di Scienze Umane di Firenze, è membro del Centro di Semiotica e Teoria dell'Immagine «Omar Calabrese» presso l'Università degli Studi di Siena e redattore della rivista *Carte semiotiche* e di *lavoroculturale.org*. È stato visiting scholar presso l'École des Hautes Études en Sciences Sociales di Parigi e il California Institute of the Arts di Valencia - Los Angeles. È curatore del libro *Lo spazio del reale nel cinema italiano contemporaneo* (Genova, Le Mani-Microart'S, 2009) e ha pubblicato saggi e articoli sul cinema politico, sulla teoria dell'arte e sui rapporti tra cinema e pittura in volumi collettivi e riviste internazionali.

Contatto: giacomo.tagliani@sns.it

Giacomo Tagliani (PhD in Visual Studies, Istituto Italiano di Scienze Umane of Florence, 2013) is currently an adjunct member of the Center for Semiotics and Theory of Image at the University of Siena. He was a visiting scholar at the École des Hautes Études en Sciences Sociales of Paris, Centre de Théorie et Histoire de l'Art, and at the California Institute of the Arts of Valencia (Los Angeles County). He is a member of the editorial boards of the international journal *Carte Semiotiche* and the website *lavoroculturale.org*. He is co-editor of *Lo spazio del reale nel cinema italiano contemporaneo* (Genoa, Le Mani-Microart'S, 2009) and has published articles about political cinema, art theory, and the relationships between cinema and painting in international volumes.

Contact: giacomo.tagliani@sns.it

Giacomo Tagliani es doctor en Estudios sobre la representación visual en el Instituto de Ciencias Humanas de Florencia e investigador del Centro de Semiótica y Teoría de la Imagen «Omar Calabrese» (Departamento de Ciencias Sociales, Políticas y Cognitivas de la Universidad de Siena) y miembro del comité editorial de la revista *Carte semiotiche* y del blog *lavoroculturale.org*. Ha sido profesor visitante en l'École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris y en el California Institute of the Arts de Valencia - Los Angeles. Ha co-editado el libro *Lo spazio del reale nel cinema italiano contemporaneo* (Génova, Le Mani-Microart'S, 2009) y ha publicado ensayos y artículos sobre cine político, teoría del arte y la relación entre el cine y la pintura en volúmenes colectivos.

Contacto: giacomo.tagliani@sns.it

Giacomo Tagliani est docteur en Études sur la représentation visuelle de l'Institut Italien de Sciences Humaines de Florence, membre du Centre de Sémiotique et Théorie de l'image «Omar Calabrese» de l'Université de Sienne et rédacteur de la revue *Carte semiotiche* et de *lavoroculturale.org*. Il a été visiting scholar auprès de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris et du California Institute of the Arts de Valencia - Los Angeles. Il a établi l'édition de l'ouvrage *Lo spazio del reale nel cinema italiano contemporaneo* (Gênes, Le Mani-Microart'S, 2009) et a publié des essais et articles sur le cinéma politique, sur la théorie de l'art et sur les relations entre le cinéma et la peinture dans des volumes collectifs et des revues internationales.

Contact: giacomo.tagliani@sns.it



Maria Tortajada

Maria Tortajada est Professeur ordinaire à l'Université de Lausanne en Histoire et esthétique du cinéma. Elle mène des recherches sur l'épistémologie des dispositifs de vision et d'audition, sur les théories de la représentation et la construction du spectateur et sur le cinéma suisse. Elle a notamment publié sur les théories de la représentation (*Le spectateur séduit. Le libertinage dans le cinéma d'Eric Rohmer et sa fonction dans une théorie de la représentation filmique*, Paris, Kimé, 1999) et les suivants volumes sur les dispositifs de vision, coordonnés avec François Albera: *Cinema Beyond Film. Media Epistemology in the Modern Era* (Amsterdam, AUP, 2010), *Ciné-dispositifs. Spectacles, cinéma, télévision, littérature* (Lausanne, L'Age d'homme, 2011) et *Cine-Dispositives. Essays in Epistemology Across Media* (Amsterdam, AUP, 2015).

Contact: maria.tortajada@unil.ch

Maria Tortajada is Full Professor in History and Aesthetics of Cinema at the University of Lausanne. Her research focuses on the epistemology of audio-visual texts, theories of representation and audience construction and Swiss film. She has authored *Le spectateur séduit. Le libertinage dans le cinéma d'Eric Rohmer et sa fonction dans une théorie de la représentation filmique* (Paris, Kimé, 1999) and has co-edited with François Albera the following volumes: *Cinema Beyond Film. Media Epistemology in the Modern Era* (Amsterdam, AUP, 2010), *Ciné-dispositifs. Spectacles, cinéma, télévision, littérature* (Lausanne, L'Age d'homme, 2011) and *Cine-Dispositives. Essays in Epistemology Across Media* (Amsterdam, AUP, 2015).

Contact: maria.tortajada@unil.ch

Maria Tortajada es catedrática de Historia y Estética del Cine en la Universidad de Lausanne. Sus investigaciones se centran en la epistemología de los dispositivos audiovisuales, las teorías de la representación y construcción del espectador y el cine suizo. Entre sus obras destaca el libro *Le spectateur séduit. Le libertinage dans le cinéma d'Eric Rohmer et sa fonction dans une théorie de la représentation filmique* (Paris, Kimé, 1999) y las siguientes monografías, coordinadas con François Albera: *Cinema Beyond Film. Media Epistemology in the Modern Era* (Amsterdam, AUP, 2010), *Ciné-dispositifs. Spectacles, cinéma, télévision, littérature* (Lausanne, L'Age d'homme, 2011) y *Cine-Dispositives. Essays in Epistemology Across Media* (Amsterdam, Amsterdam University Press, 2015).

Contacto: maria.tortajada@unil.ch

Maria Tortajada è professore ordinario di Storia ed Estetica del cinema presso l'Università di Lausanne. I suoi interessi di ricerca si centrano sulla epistemologia dei testi audiovisivi, teorie della rappresentazione e il cinema svizzero. Tra i suoi numerosi articoli e libri, *Le spectateur séduit. Le libertinage dans le cinéma d'Eric Rohmer et sa fonction dans une théorie de la représentation filmique* (Paris, Kimé, 1999) ed i seguenti volumi, coordinati con François Albera: *Cinema Beyond Film. Media Epistemology in the Modern Era* (Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010), *Ciné-dispositifs. Spectacles, cinéma, télévision, littérature* (Lausanne, L'Age d'homme, 2011) e *Cine-Dispositives. Essays in Epistemology Across Media* (Amsterdam, Amsterdam University Press, 2015).

Contatto: maria.tortajada@unil.ch



Francesco Zucconi

Francesco Zucconi è Marie Curie Fellow presso il Centre d'Histoire et de Théorie des Arts dell'École des Hautes Études en Sciences Sociales di Parigi. Ha un dottorato in Studi sulla Rappresentazione Visiva (Istituto Italiano di Scienze Umane, SUM-SNS), è membro del Centro Studi «Omar Calabrese» e fa parte della redazione delle riviste *Carte Semiotiche* e *Fata Morgana*. Tra le sue pubblicazioni: *La sopravvivenza delle immagini nel cinema. Archivio, montaggio, intermedialità* (Milano-Udine, Mimesis, 2013), *Sguardi incrociati. Cinema, testimonianza, memoria nel lavoro teorico di Marco Dinoi* (co-ed., Roma, Fondazione Ente dello Spettacolo, 2011) e *Lo spazio del reale nel cinema italiano contemporaneo* (co-ed., Genova, Le Mani-Microart'S, 2009).

Contacto: fran.zucconi@gmail.com

Francesco Zucconi is Marie Curie Fellow at the Centre d'Histoire et de Théorie des Arts, École des Hautes Études en Sciences Sociales in Paris. He received his PhD in History of Art and Visual Studies from the Istituto Italiano di Scienze Umane (SUM-SNS). Member of the scientific board of the Centro Studi «Omar Calabrese», he is also part of the editorial staff of *Carte Semiotiche* and *Fata Morgana*. His publications include: *La sopravvivenza delle immagini nel cinema. Archivio, montaggio, intermedialità* (Milano-Udine, Mimesis, 2013), *Sguardi incrociati. Cinema, testimonianza, memoria nel lavoro teorico di Marco Dinoi* (co-ed., Roma, Fondazione Ente dello Spettacolo, 2011) and *Lo spazio del reale nel cinema italiano contemporaneo* (co-ed., Genova, Le Mani-Microart'S, 2009).

Contact: fran.zucconi@gmail.com

Francesco Zucconi es becario Marie-Curie en el Centre d'Histoire et de Théorie des Arts dell'École des Hautes Études en Sciences Sociales de París. Obtuvo el Doctorado en Estudios sobre la Representación Visual en el Istituto Italiano di Scienze Umane (SUM-SNS). Afiliado al Centro Studi «Omar Calabrese», es miembro de la redacción de *Carte Semiotiche* y *Fata Morgana*. Entre sus publicaciones destacan *La sopravvivenza delle immagini nel cinema. Archivio, montaggio, intermedialità* (Milano-Udine, Mimesis, 2013), *Sguardi incrociati. Cinema, testimonianza, memoria nel lavoro teorico di Marco Dinoi* (co-ed., Roma, Fondazione Ente dello Spettacolo, 2011) y *Lo spazio del reale nel cinema italiano contemporaneo* (co-ed., Genova, Le Mani-Microart'S, 2009).

Contact: fran.zucconi@gmail.com

Francesco Zucconi est Boursier Marie Curie au Centre d'Histoire et de Théorie des Arts, École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris. Il a obtenu son doctorat en Études sur la Représentation Visuelle à l'Istituto Italiano di Scienze Umane (SUM-SNS). Membre du conseil scientifique de la Centro Studi «Omar Calabrese», il fait également partie de la rédaction de *Carte Semiotiche* et *Fata Morgana*. Parmi ses publications figurent: *La sopravvivenza delle immagini nel cinema. Archivio, montaggio, intermedialità* (Milano-Udine, Mimesis, 2013), *Sguardi incrociati. Cinema, testimonianza, memoria nel lavoro teorico di Marco Dinoi* (co-ed., Roma, Fondazione Ente dello Spettacolo, 2011) et *Lo spazio del reale nel cinema italiano contemporaneo* (co-ed., Genova, Le Mani-Microart'S, 2009).

Contacto: fran.zucconi@gmail.com



Imanol Zumalde

Imanol Zumalde es profesor de Comunicación Audiovisual en la Universidad del País Vasco (UPV/EHU), donde imparte asignaturas vinculadas al análisis de la imagen y la historia del cine e investiga sobre la reflexión semiótica sobre los procesos de interpretación audiovisual. Ha publicado los libros *Deslizamientos progresivos del sentido* (Valencia, Episteme, 1997), *Los placeres de la vista. Mirar, escuchar, pensar* (Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2002), *La materialidad de la forma fílmica. Crítica de la (sin)razón posestructuralista* (Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2006), *La experiencia fílmica. Cine, emoción y pensamiento* (Madrid, Cátedra, 2011) y *Formas de mirar(se). Diálogos sin palabras entre Chaplin y Tati, Lewis mediante* (Madrid, Biblioteca Nueva, 2013).

Contacto: imanol.zumalde@ehu.eus

Imanol Zumalde is professor of Media Studies at the University of the Basque Country (UPV/EHU), where he teaches Image Analysis and Film History and carries out research on the semiotics of the processes of audiovisual reception. He is author of several books such as *Deslizamientos progresivos del sentido* (Valencia, Episteme, 1997), *Los placeres de la vista. Mirar, escuchar, pensar* (Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2002), *La materialidad de la forma fílmica. Crítica de la (sin)razón posestructuralista* (Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2006), *La experiencia fílmica. Cine, emoción y pensamiento* (Madrid, Cátedra, 2011) and *Formas de mirar(se). Diálogos sin palabras entre Chaplin y Tati, Lewis mediante* (Madrid, Biblioteca Nueva, 2013).

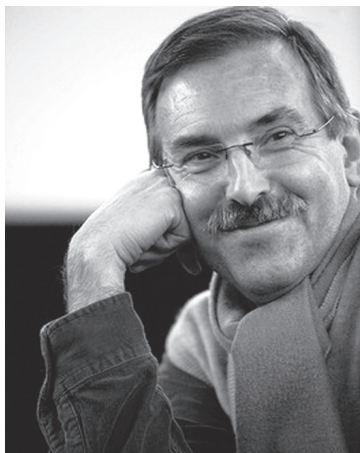
Contact: imanol.zumalde@ehu.eus

Imanol Zumalde est professeur de communication audiovisuelle à l'Université du Pays Basque (UPV / EHU), où il donne des cours sur l'analyse de l'image et l'histoire du cinéma et où il fait des recherches sur la sémiotique du processus d'interprétation audiovisuelle. Il est auteur de plusieurs livres dont: *Deslizamientos progresivos del sentido* (Valencia, Episteme, 1997), *Los placeres de la vista. Mirar, escuchar, pensar* (Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2002), *La materialidad de la forma fílmica. Crítica de la (sin)razón posestructuralista* (Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2006), *La experiencia fílmica. Cine, emoción y pensamiento* (Madrid, Cátedra, 2011) et *Formas de mirar(se). Diálogos sin palabras entre Chaplin y Tati, Lewis mediante* (Madrid, Biblioteca Nueva, 2013).

Contact: imanol.zumalde@ehu.eus

Imanol Zumalde è professore associato di Scienza della Comunicazione presso l'Università dei Paesi Baschi (UPV/EHU), dove insegna analisi dell'immagine e storia del cinema. Frutto della sua ricerca su cinema e la semiosis dei processi di interpretazione visiva, numerose pubblicazioni, tra cui i libri *Deslizamientos progresivos del sentido* (Valencia, Episteme, 1997), *Los placeres de la vista. Mirar, escuchar, pensar* (Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2002), *La materialidad de la forma fílmica. Crítica de la (sin)razón posestructuralista* (Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2006), *La experiencia fílmica. Cine, emoción y pensamiento* (Madrid, Cátedra, 2011) e *Formas de mirar(se). Diálogos sin palabras entre Chaplin y Tati, Lewis mediante* (Madrid, Biblioteca Nueva, 2013).

Contatto: imanol.zumalde@ehu.eus



Santos Zunzunegui

Santos Zunzunegui, Licenciado en Ciencias Económicas por la Universidad de Deusto y Doctor en Comunicación por la Universidad del País Vasco (UPV/EHU), es Catedrático de Comunicación Audiovisual en esta última institución. Ha sido profesor visitante en diversas universidades europeas y americanas (Caracas, Buenos Aires, Utah, Ginebra, Siena, Paris III o l'École Normale Supérieure, entre otras). Colaborador en revistas especializadas como *La Mirada*, *Contracampo*, *Zer* o *Caimán. Cuadernos de cine*, ha publicado extensamente sobre semiótica, teoría de la imagen, museología, teoría e historia del cine y cine español. Entre sus libros más recientes cabe citar *Lo viejo y lo nuevo* (Madrid, Cátedra, 2012) y *Analizar la narración* (Madrid, Biblioteca Nueva, 2013).

Contacto: santos.zunzunegui@ehu.eus

Santos Zunzunegui holds an MA in Economy from the University of Deusto and a PhD in Film History from the University of the Basque Country (UPV/EHU), where he is Professor of Media Studies. He has been visiting professor in many institutions all over the world (Caracas, Buenos Aires, Utah, Ginebra, Siena, Paris III or l'École Normale Supérieure, among others). He has collaborated in several specialized journals such as *La Mirada*, *Contracampo*, *Zer* or *Caimán. Cuadernos de cine*, and authored books and articles on semiotics, theory of image, museology, film theory and history, and Spanish cinema. His more recent publications are *Lo viejo y lo nuevo* (Madrid, Cátedra, 2012) and *Analizar la narración* (Madrid, Biblioteca Nueva, 2013).

Contact: santos.zunzunegui@ehu.eus

Santos Zunzunegui est licencié en Sciences Économiques à l'Université de Deusto et docteur en Histoire du cinéma à l'Université du Pays Basque (UPV/EHU) où il est Professeur ordinaire de Communication Audiovisuelle. Il a été professeur invité dans plusieurs universités européennes et américaines (Caracas, Buenos Aires, Utah, Ginebra, Siena, Paris III o l'École Normale Supérieure, parmi d'autres). Il est collaborateur dans des revues spécialisées (*La Mirada*, *Contracampo*, *Zer* ou *Caimán. Cuadernos de cine*) où il a publié de nombreux livres et articles sur la sémiotique, la théorie de l'image, la muséologie, la théorie et histoire du cinéma et le cinéma espagnol. Co-directeur de la collection OTRAS EUTOPIAS, ses livres les plus récents sont: *La mirada plural* (Madrid, Cátedra, 2008), *Lo viejo y lo nuevo* (Madrid, Cátedra, 2012) et *Analizar la narración* (Madrid, Biblioteca Nueva, 2013).

Contact: santos.zunzunegui@ehu.eus

Santos Zunzunegui è professore ordinario di Scienze della Comunicazione presso la Universidad del País Vasco (UPV/EHU). Docente invitado presso varie università europee e americane (tra le quali Caracas, Buenos Aires, Utah, Ginebra, Siena, Paris III o l'École Normale Supérieure). Autore di numerosi studi su semiótica, teoría dell'immagine, museología, teoría e storia del cinema e cinema spagnolo, collabora in riviste specializzate come *La Mirada*, *Contracampo*, *Zer* o *Caimán. Cuadernos de cine* ed è co-direttore di OTRAS EUTOPIAS. Tra i suoi libri più recenti *Lo viejo y lo nuevo* (Madrid, Cátedra, 2012) e *Analizar la narración* (Madrid, Biblioteca Nueva, 2013).

Contatto: santos.zunzunegui@ehu.eus



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 se reserva el derecho a rechazar la publicación de un manuscrito si considera 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. Es 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 enmiendas que el autor ha de realizar. Siguiendo las indicaciones de los informes de los evaluadores, el director de la revista puede aceptar, rechazar o solicitarle al autor que se ejecuten los cambios. 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 la evaluación del mismo.

Obligaciones y responsabilidad editorial del director

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. En tal caso, 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 se encarga de garantizar la independencia de la revista de cualquier interés económico que comprometa las bases intelectuales y éticas de la publicación, así como de procurar 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 rédacteur en chef se réserve le droit de refuser un document s'il (ou si elle) considère 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 rédacteur en chef

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 has the right to refuse submitting a paper for review if he/she considers 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

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-topías, 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. E' 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 segnalarne l'origine. L'autore seguirà le norme generali di edizione pubblicate nella Rivista *EU-topías*. Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos.

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-topías, 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 e 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 e il Consiglio editoriale si incaricano di garantire l'anonimato degli autori e dei revisori ed escluderanno 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 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/Consiglio editoriale

Il Direttore e 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 e gli Editori 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 la 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 fílmica*, 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.

Ejemplo:

«En *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941)...»

«El actor de *The Wire* (David Simon, 2002-2008)...»

Règles d'édition

Règles générales

Les textes peuvent être soumis en anglais, en espagnol, en français ou en italien.

Les textes auront un maximum de 7.000 mots ou 45.000 caractères avec espaces, bibliographie comprise.

Le titre de l'article sera en Times New Roman, corps 12, gras. La ligne suivante doit contenir les renseignements suivants au sujet de l'auteur : nom, prénom, institution et courriel.

Le texte sera en Times New Roman, corps 12, avec un interligne de 1,5 lignes. Les références bibliographiques seront en bas de la page, en Times New Roman 9 à interligne simple. Les citations insérées dans le texte seront en Times New Roman 10, avec alinéa de 2 cm et espace simple.

Pour mettre en valeur un mot on utilisera des caractères italiques, pas les gras, et seulement lorsque cela est strictement nécessaire. Les caractères gras seront utilisés uniquement pour le titre de l'article et les intertitres de chaque paragraphe.

Tout le texte (y compris les notes et le titre) sera justifié. On devra inclure une ligne entre les paragraphes.

Citations bibliographiques

Les références bibliographiques incluses dans le texte auront le format suivant :

Parenthèse, nom de l'auteur, virgule, année de publication, deux points, espace, numéro de la page où se trouve la citation et fermeture de la parenthèse. Si la référence est le livre on peut omettre les pages.

Exemples :

... tel que déjà mentionné (Minkenberg, 2011 : 79).

... selon Minkenberg (2011 : 79).

« il n'y a pas de convergence réelle » (Minkenberg, 2011 : 79).

Lorsque le texte de référence a une longueur supérieure à trois pages, la citation se fera à l'intérieur du texte en suivant les règles (Times New Roman 10, alinéa de 2 cm et interligne simple).

À la fin du texte on ajoutera une liste des sources de références bibliographiques utilisées. Le format de citation est le suivant :

Livres :

NOM, prénom de l'auteur (année de publication), *Titre de l'œuvre* (en italiques), lieu de publication: maison d'édition.

Exemple :

ECO, Umberto (1975), *Trattato di semiotica generale*, Milano: Bompiani.

S'il s'agit d'un livre collectif on y ajoutera « éd. » ou « coord. » entre le prénom et l'année. En outre, on y ajoutera le NOM et le prénom de tous les éditeurs ou coordinateurs.

Exemple:

FRITH, SIMON & GOODWIN, Andrew (éd.) (1990), *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*, London : Routledge.

Chapitres de livre :

NOM, prénom de l'auteur (année de publication), titre du chapitre, prénom et nom de/des auteur(s) de l'œuvre complète, *titre de l'œuvre complète* (en italiques), lieu de publication, maison d'édition, pages du chapitre.

Exemples:

DE LAURETIS, Teresa (1995), «El sujeto de la fantasía», Giulia Colaizzi (ed.), *Feminismo y teoría filmica*, Valencia, Epistème, pp. 37-74.

TRÍAS, Eugenio (2010), « La revolución musical de Occidente », *La imaginación sonora*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, pp. 33-58.

Articles de revues :

On doit indiquer ce qui suit : NOM, Prénom (année de publication), « Titre de l'article », *Titre de la revue* (en italique), numéro du volume, pages.

Exemple :

PARRONDO, Eva (2009), « Lo personal es político », *Trama y Fondo*, 27, pp. 105-110.

Films :

Lorsqu'on cite un film, la référence sera comme suit : *Titre* (en italiques), parenthèses, *Titre original* (en italiques), metteur en scène, année, fermeture de la parenthèse.

Exemple :

« Dans *Le dictateur* (*The Great Dictator*, Charles Chaplin, 1940), »

Les séries seront citées 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 interdisciplinarity 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 interdisciplinarity 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.

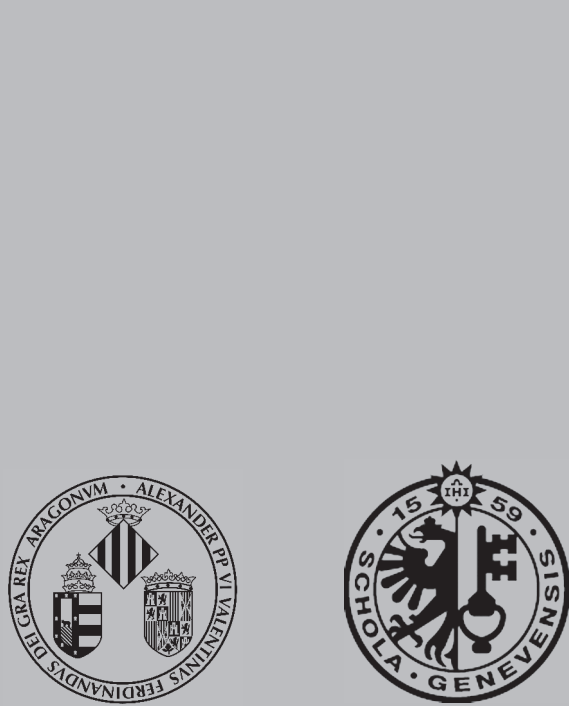
Missione: Contribuire alla diffusione della ricerca e della produzione teorica sui problemi sociali, culturali e di comunicazione derivati dai complessi processi di trasformazione globale e regionale.

Obiettivi: Potenziare il dibattito interdisciplinare mediante la diffusione di saggi inediti su una pluralità di temi emergenti e ricorrenti relativi alla comunicazione, alla interculturalità e agli studi europei.

ISSN 21748454



9 772174 845008



Departamento de Teoría de los Lenguajes y Ciencias de la Comunicación
Universitat de València. Estudi General
Avda. Blasco Ibáñez 32, 5ª planta
46010 Valencia (España)
eu-topias.org@uv.es

The Global Studies Institute
Université de Genève
AEM -20, rue de l'École de Médecine
CH-1205 Genève (Suisse)
eu-topias.org@unige.ch

www.eu-topias.org