

Cosmopolitismo (II)
Cosmopolitism (II)
Cosmopolitisme (II)
Cosmopolitismo (II)



GRAN ANGULAR/GRAND ANGLE/WIDE ANGLE/GRANDANGOLARE
 A Genealogy of the Global in Art Exhibitions: the Gap between Westkunst and the
 Global Contemporary, *Anna Maria Guasch*

PERSPECTIVAS/PERSPECTIVES/PERSPECTIVES/PROSPETTIVE
 La ignición creativa en *Heimat*, de Edgar Reiz, *Javier Maqua*
True Detective y *The Searchers*, *Jesús González Reguena*

Comparative analysis of farmer's perceptions and adaptation to climate change on site-
 specific areas of Nepal, Myanmar, Thailand and Vietnam, *Jorge Alvar-Beltrán* y *José*
Marta Chozas

Mutantes, *mutatis mutandis*: de metáfora transcultural e intermedial sobre la juventud a
 objeto para una coeducación audiovisual, *Jorge Belmonte Arocha*

DOSSIER:

COSMOPOLITISMO Y NEGOCIACIÓN TRANSCULTURAL/COSMOPOLITISM AND TRANSCULTURAL
 NEGOCIATION/COSMOPOLITISME ET NÉGOTIATION TRANSCULTURELLE/COSMOPOLITISMO
 E NEGOZIAZIONE TRANSCULTURALE (II)
Coordinado por Didier Coste

Cosmopolitanism, Cross-cultural Negotiation and the Comparatist Mind, *Didier Coste*
 Lu Xun contra Georg Brandes: Resisting the Temptation of World Literature,
Huiwen (Helen) Zhang

Localopolis and cosmopolis: an Indian narrative, *Rukmini Bhaya Nair*
 Can past cultural hybridity be revived? Old Delhi in Anita Desai's fiction, *Rachna Sethi*
 Le cosmopolitisme tragique de J.M. Coetzee dans *Waiting for the Barbarians* et *Foe*,
Jean-Paul Engélibert

Trabajando en los bordes. Tango y antigénero: de oposiciones y pasajes, *Oscar Steimberg*

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

WHO'S WHO

**Cosmopolitanism,
 Cross-cultural
 Negotiation and the
 Comparatist Mind**

Didier Coste

Although it is an arduous task and
 risky business to ponder once more
 on what it wants of us to define and
 read literature in a politically respon-
 sible way, it is one I feel an urgent
 need to face at a time when the rise
 and banalization of discriminatory,
 violent neo-nationalisms across the
 world insidiously censors and conta-
 minates the very spirit of literary stu-
 dies, turning them again into another
 tool of propaganda.

To keep the crisis going—a vital
 requirement—we find that, in the
 last few years, practitioners and opo-
 nents of Comparative Literature
 —often the same people— have had
 to fall back on the basic and inextric-
 able age-old debate: “To compare
 or not to compare, that is the ques-
 tion”.

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

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

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

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

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

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

Comité editorial / Comité éditorial / Editorial Committee / Consiglio editoriale

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

Editores asociados / Éditeurs associés / Associate editors / Editori associati

Alessia Biava (UniGe), †Vicente Forés (Instituto Shakespeare/UVEG), Silvia Guillamón (UVEG), Elisa Hernández (UVEG), Awatef Ketiti (UVEG)

Evaluadores externos / Évaluateurs externes / Peer Reviewers / Valutatori esterni

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

Abreviaturas / Abréviations / Abbreviations / Abbreviazioni

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

Revista indexada en



Diseño/Maquette/Art Work/Designo graphico

© Abbé Nozal, 2011

En cubierta/On the cover/Dans la couverture/Nella copertina: Silvana Solivella @ Marina, 2017. Técnica mixta sobre tela 100x260.
Foto @ Genoud, 2017

ISSN: 2174-8454

e-ISSN: 2012-1206

Depósito legal: V-3469-2011

Imprime: Martín Gràfic

Tel.: 963 730 882 · 963 730 916

info@martingrafic.com

martingrafic.com

ÍNDICE / TABLE DES MATIÈRES
 CONTENTS / INDICE
 Vol. 14 (2017)



GRAN ANGULAR/GRAND ANGLE/WIDE ANGLE/GRANDANGOLARE A Genealogy of the Global in Art Exhibitions: the Gap between Westkunst and the Global Contemporary Anna María Guasch	5	Le cosmopolitisme tragique de J.M. Coetzee dans <i>Waiting for the Barbarians</i> et <i>Foe</i> Jean-Paul Engélibert	171
PERSPECTIVAS/PERSPECTIVES/ PERSPECTIVES/PROSPETTIVE La ignición creativa en <i>Heimat</i>, de Edgar Reiz Javier Maqua	23	Trabajando en los bordes. Tango y antigénero: de oposiciones y pasajes Oscar Steimberg	177
<i>True Detective</i> y <i>The Searchers</i> Jesús González Requena	43	CALEIDOSCOPIO/KALÉIDOSCOPE/KALEIDOSCOPE/ CALEIDOSCOPIO Pilar Carrera, <i>Las moradas de Walter Benjamin</i> Antonio Méndez Rubio	185
Comparative analysis of farmer's perceptions and adaptation to climate change on site-specific areas of Nepal, Myanmar, Thailand and Vietnam Jorge Alvar-Beltrán y José María Chozas	83	Lars Rensmann, <i>The Politics of Unreason: The Frankfurt School and the Origins of Modern Antisemitism</i> Dora Vrhoci	188
Mutantes, <i>mutatis mutandis</i>: de metáfora transcultural e intermedial sobre la juventud a objeto para una coeducación audiovisual Jorge Belmonte Arocha	101	Santiago Auserón, <i>Semilla del son</i> Manuel de la Fuente	191
DOSSIER: COSMOPOLITISMO Y NEGOCIACIÓN TRANSCULTURAL/ COSMOPOLITISM AND TRANSCULTURAL NEGOCIATION/ COSMOPOLITISME ET NÉGIOTIATION TRANSCULTURELLE/ COSMOPOLITISMO E NEGOZIAZIONE TRASCULTURALE (II) (Didier Coste, ed.) Cosmopolitanism, Cross-cultural Negotiation and the Comparatist Mind Didier Coste	123	Bob Dylan, <i>Letras completas</i> Manuel de la Fuente	193
Lu Xun contra Georg Brandes: Resisting the Temptation of World Literature Huiwen (Helen) Zhang	135	Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés, eds., <i>Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria</i> Cristina Gutiérrez Valencia	195
Localopolis and cosmopolis: an Indian narrative Rukmini Bhaya Nair	147	Katarzyna Paszkiewicz, <i>Rehacer los géneros. Mujeres cineastas dentro y fuera de Hollywood</i> Almudena Mata Núñez	199
Can past cultural hybridity be revived? Old Delhi in Anita Desai's fiction Rachna Sethi	161	Anna Maria Guasch, <i>El arte en la era de lo global</i> Elisa Hernández	202
		Carmen Guiralt, <i>Clarence Brown</i> Elisa Hernández	204
		WHO'S WHO	209
		COMPROMISO ÉTICO/CODE DE DÉONTOLOGIE ETHICAL STATEMENT/DICHIARAZIONE DI ETICA	223
		NORMAS DE EDICIÓN/RÈGLES D'ÉDITION PUBLICATION GUIDELINES/NORME DI REDAZIONE	233



GRAN ANGULAR
GRAND ANGLE
WIDE ANGLE
GRANDANGOLARE

A genealogy of the global in art exhibitions

The gap between *Westkunst* and the global contemporary

Anna Maria Guasch

Received: 3.10.2017 – Accepted: 20.10.2017

Título / Titre / Titolo

Una genealogía de lo global en las exposiciones de arte: la brecha entre *Westkunst* y lo contemporáneo global.

Une généalogie des expositions globales dans l'art: L'écart entre *Westkunst* et le contemporain global.

Una genealogia delle fiere globali nell'arte: il gap tra *Westkunst* e il contemporaneo globale

Abstract / Resumen / Résumé / Riassunto

With *Westkunst* (Cologne, 1981) an exhibition that can be considered as the highest point of celebration of modernity according to the old Western and international system— and *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, (Karlsruhe, 2011) —a celebration of the “global paradigm”— the world of exhibitions experienced one of those epochal epistemological turns that can be called “rites of passage,” from a monocultural world to another world gradually becoming multicultural, intercultural, and globalised.

Entre *Westkunst* (Colonia, 1981), una exposición que puede considerarse el paradigma más elevado de la celebración de la modernidad según el viejo sistema occidental e internacional, y *El mundo contemporáneo y el surgimiento de nuevos mundos del arte* (Karlsruhe, 2011) una celebración del “paradigma global”, el mundo de las exposiciones experimentó uno de los grandes giros epistemológicos que podríamos llamar “ritos de paso”, de un mundo monocultural a otro mundo que gradualmente se estaba volviendo multicultural, intercultural y globalizado.

Entre *Westkunst* (Cologne, 1981), une exposition qui peut être considérée comme le plus haut paradigme de la célébration de la modernité selon le vieux système occidental et international, et *Le monde contemporain et l'émergence de nouveaux mondes de l'art* (Karlsruhe, 2011), une célébration du «paradigme global», le monde des expositions a connu l'un des grands change-

ments épistémologiques que nous pourrions appeler «rites de passage», d'un monde monoculturel à un autre monde qui devenait progressivement multiculturel, interculturel et mondialisé.

Tra *Westkunst* (Colonia, 1981) —una mostra che può essere considerata il più alto paradigma della celebrazione della modernità secondo il vecchio sistema occidentale e internazionale— e *Il mondo contemporaneo e l'emergenza di nuovi mondi dell'arte* (Karlsruhe, 2011) —una celebrazione del “paradigma globale”—, il mondo delle mostre ha vissuto una delle più grandi svolte epistemologiche che potremmo chiamare “riti di passaggio”, da un mondo monoculturale ad un altro mondo che diventa gradualmente multiculturale, interculturale e globalizzato.

Keywords / Palabras clave / Mots-clé / Parole chiave

Transnational dialogues, ethnoscapas, deterritorialisation, cosmopolitanism, New Internationalism, Interculturalism, Primitivism, afropolitanism.

Diálogos transnacionales, etnopaisajes, desterritorialización, cosmopolitismo, nuevo internacionalismo, interculturalismo, primitivismo, Afropolitanismo.

Dialogues transnationaux, ethno-paysages, déterritorialisation, cosmopolitisme, nouvel internationalisme, interculturalisme, primitivisme, afropolitisme.

Dialoghi transnazionali, etno-paesaggi, deterritorializzazione, cosmopolitismo, nuovo internazionalismo, interculturalismo, primitivismo, afropolitismo.

At the beginning of the 1980s the world of exhibitions – outside the debates that were taking place in the postcolonial context – still seemed tied to the idea of proclaiming a single and universally valid idea of art. *A New Spirit in Painting* (London, 1981), *Zeitgeist* (Berlin, 1982) and, in particular, the ample anthology *Westkunst* continued to turn their back on any kind of art that was not created in the great centres of power, very much keeping alive the discriminatory debate between centre and periphery. Specifically, the abovementioned show *Westkunst*,¹ curated by Kasper König, served to highlight – using wide panorama of artistic practices inscribed in the Western map – the new German artistic identity that had been erased since the Second World War, in the sense that, although the exhibition covered an extensive period (from 1939 to 1981) and presented a wide representation of Western artists – many of whom would go on to infamous prominence in the 1980s (Borofsky, Daniels, Paladino, Salle, Schnabel, West, Chia, Cuchi, among others) – it acted as a standard bearer for the generation of German artists, unknown beyond national borders, who had been able to connect their art to local roots.

1. Beyond Western hegemony: 1989 as a stating point

In this chapter, we will analyse different curatorial projects that will help us rethink operations of exclusion/inclusion in relation to the notion of Western hegemony. Projects that will gradually give visibility to new players who start to appear, seeking to map the complex geopolitical and cultural environments of local surroundings. Paraphrasing the journalist Thomas Friedman, it is as if the world has become flat – taking the metaphor of a “flat world” to describe – with its benefits, its ruptures, and its contradictions – the new phase of globalisation²

¹ Laszlo Glozer, *Westkunst. Zeitgenössische Kunst Seit 1939* (exhibition catalogue) (Cologne: DuMont Buchverlag, 1981).

² Thomas Friedman, *The World is Flat. A Brief History of the Twenty-First Century* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 2006).

that shows how and why countries such as India and China, companies, communities and individuals, governments, and societies must adapt to the conditions of a world dominated by the increasing effects of new technologies and new communications networks. And what Thomas Friedman was really referring to when alluded to the “flatness” of the world is that

“The global competitive playing field was being levelled. The world was being flattened. [...] Clearly, it was now possible for more people than ever to collaborate and compete in real time with more other people on more different kinds of work from more different corners of the planet and on a more equal footing than at any previous time in the history of the world.”³

1.1. “Magiciens de la terre” and its polemics

One of the first challenges in the curatorial field of making the visual arts a global phenomenon around cultures started with the exhibition project *Magiciens de la terre* (1989), an attempt by Jean-Hubert Martin to confront through artists both the Western and non-Western context, but without more connection between them than the fact that they form part of the same contemporaneity and with a distinct valuing of the artist in opposition to the magician. As Jean-Hubert Martin argued in an interview with Benjamin Buchloh, the exhibition was not composed so much of works of art as of “objects of visual and sensual experience” coming from all kinds of cultures with the aim of incorporating “critical reflections” that current anthropology had proposed about the “problem of ethnocentrism, the relativity of culture, and intercultural relations.”⁴

³ According to Friedman, the “flatness” of the world would be the result of a series of factors such as the fall of the Berlin Wall, the arrival of the Web, the irruption of new software, the strengthening of the groups Google and Yahoo!, and the emergence in the new multinational capitals of countries such as India and China. See T. Friedman, *The World is Flat. A Brief History of the Twenty-First Century*, cit., 8.

⁴ “The Whole Earth Show: An Interview with Jean-Hubert Martin-Benjamin H.D. Buchloh”, *Art in America*, vol. 77, 5 (may 1989), 150-159.

Considered in its time to be “ethnocentric”,⁵ as Thomas McEville held, it served to open the door⁶ and start a process for which various curatorial discourses, both mainstream and peripheral, made visible and contextualised the artistic and cultural productions of “other worlds”, both the so-called “Third World” and the “Second World” (the old countries of Eastern Europe). *Magiciens de la terre* retrieved all the eliminated part of MOMA’s *Primitivism in 20th Century Art*,⁷ an exhibition that celebrated “primitivism” and the colonial gaze of the “other” through the search for affinities between modern art and tribal art, and tried to show that “identified” artists (with name and surname) existed who could come to Paris, with whom one could talk, and who could be shown beside the stars or the most famous artists of Western art. In this sense, a hundred artists from five continents were invited, of which twenty were African, who stepped for the first time – others followed later – into the high places of contemporary European art. *Magiciens* thus proposed for the first time a direct confrontation between contemporary artists coming from all the cultures of the world – here international did not only designate Western Europe and North America but also the remaining three-quarters of humanity.

⁵ As Johanne Lamoureux argues, in *Magiciens* it seemed that the invitation made to non-Western artists served to legitimise some of the most regressive factors of Western artistic practices: the idea of the artist as an innovator, the intrinsic quality of the object, and a conception of the exhibited artefacts as channels for the spiritual and the transcendent. As J. Lamoureux holds, the failure of *Magiciens* lies in the impossible relation between the first and the third of those aspects, between a certain conception of the subject-individual (the magician) and an unrecognised conception of the object (the fetish), terms with clear psychoanalytical roots. J. Lamoureux, “From Form to Platform: The Politics of Representation and the Representation of Politics”, *Art Journal*, vol. 64, 1 (spring 2005): 68.

⁶ Thomas McEville, “Ouverture du piège: l’exposition postmoderne”, in *Magiciens de la Terre* (exhibition catalogue) (Paris: Centre Georges Pompidou and Grande Halle-La Villette, Paris, 18 May – 14 August 1989, pp. 20-23.

⁷ William Rubin (ed.), *Primitivism in 20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern* (exhibition catalogue) (New York: The Museum of Modern Art, 1984).

The polemic around “Magiciens de la terre”

Magiciens provoked controversies and hostile reactions from critics, art historians, ethnographers, and theoreticians, who considered this first exhibition of “world” contemporary art to be a phenomenon apart from conventional critical parameters. According to the detractors, a tacit “primitivism” had guided the representation of the non-Western artists, privileging those works which implicitly shared the footprints and the registers of tradition (colours, pigments, feathers) to the detriment of artists whose projects showed that non-Western societies did not live “outside of time”, but were committed to change: modernisation and the urbanisation derived from it. Organisers were accused of offering an excessively static image of the artist who lived in Africa, Asia, or Latin America, impervious to technical, intellectual, and artistic modernity. It was also said that, despite the laudable attempt by Jean-Hubert Martin and his advisers to encourage a “non-hierarchical” meeting of Western contemporary artists and artists from marginal areas unknown in the circuits of contemporary art, it was no more than an ethnocentric and hegemonic operation that could not avoid the account of the “others” as primitives and in which the supposed collusion of opposed cultural codes was reduced to an aesthetic confrontation which presupposed at all times the superiority of Western culture in relation to the non-Western cultures (men against magicians).

Magiciens de la terre without doubt represented a “before” and an “after”, a fundamental reference exhibition in this ethnological drift. McEville, in the catalogue text, argues for a transformation of the modern exhibition, which saw the other as exotic and as primitive, into the postmodern exhibition, which starts out from difference and allows the “other” to be him- or herself.⁸ The postmodern exhibition would not articulate a unifying principle of quality, but many pluralist

⁸ See Thomas McEville, “Ouverture du piège: l’exposition postmoderne”, in *Magiciens de la Terre*, cit., 20.

and relativised principles; neither would it articulate a unifying principle of the movement in general, nor of the artistic past, nor – of course – of history, nor of any defined hierarchy. Because, as McEvelley asserts:

“*Magiciens de la terre* hopes, ultimately, to offer an idea of the global state of contemporary art, with all its fragmentations and differences. Such an idea can, in turn, change the format of big international exhibitions that disdain the art of eighty per cent of the world’s population.”⁹

And in this way McEvelley concludes by recognising that perhaps the biggest problem of the show lay in handling an almost universal dimension of the exhibition without articulating universal principles and in avoiding Platonic affirmations of universal and eternal justification that could derive from any global approach that was too static: “In its eagerness to avoid imposing categories and to create an opening, *Magiciens de la terre* defined the undefined or the contradictory variety and proposed an approach around contradiction, plurality, and the lack of essence, around an idea of the self that has to be relative, changing, with multiple aspects, which has to be, in other words, around a non-idea of the self, or an idea of the non-self. The difficulty of this project is proportional to its importance.”¹⁰

In parallel with the show, both the magazine *Les Cahiers du Musée national d’art moderne* and *Third Text*¹¹ published monographic pieces about it. The critique of Rasheed Araeen stands out for its sharpness: in the text “Our Bauhaus Others’ Mudhouse”¹² he proposed the question not so much of the “other” but rather of how the “other” had subverted the actual assumptions in which “otherhood” is constructed by the dominant culture. The anthropological, according to Araeen, has played a decisive role in the concepts of *Magiciens de*

la Terre, but we do not forget that the main concern of the anthropological continues to be interest in the primitive, in the “original other”. And although recent work in anthropology has tried to correct some of the first assumptions – particularly the notion of the so-called primitive societies as static and of their artists as anonymous – this correction is in some way out of place. Furthermore, the act of placing attention to the anthropological discourse in the exhibition context in the foreground has distracted us from the fundamental aspect of the relations between the dominant Western culture and other cultures. And Araeen asks: Why such an obsession with so-called primitive societies? Which are these societies? Are not the majority of them Third World societies which today form part of the global system, with a common mode of production and similar structures of development? And although countries such as India and Brazil have not enjoyed the same industrialised system as the countries of the West, it might be that the artistic production of the mainstream has formed part of what Jean Fisher calls the “paradigm of modernity”. It is certain that there can be cultures that operate outside the limits of Western culture, but we can affirm that they are not affected by modern developments. Their marginality has more to do with the extreme of their exploitation and privation as a result of Western imperialism than with the character of their cultures. And the main struggle of most of these cultures is for the recovery of their land, and their entry into the modern world is part of this struggle in favour of a self-determination.¹³

The problem with *Magiciens* is that it does not match up to this ideological struggle, but rather should be understood from a position of cultural eclecticism in which the idea – up to a certain point postmodern – of “anything goes” is legitimised by the benevolence of the dominant culture, in a way that the other is accommodated in a “spectacle that produces an illusion of equality.”¹⁴

⁹ T. McEvelley, “Ouverture du piège: l’exposition postmoderne”, in *Magiciens de la Terre*, cit., 22.

¹⁰ T. McEvelley, “Ouverture du piège: l’exposition postmoderne”, in *Magiciens de la Terre* cit., 23.

¹¹ See *Les Cahiers du Musée national d’art moderne* 28 (spring, 1989), and *Third Text*, vol. 33, 6 (spring 1989).

¹² Rasheed Araeen, “Our Bauhaus Others’ Mudhouse”, *Third Text*, vol. 3, (spring, 1989): 3-14.

¹³ See Rasheed Araeen, “From Primitivism to Ethnic Arts”, *Third Text* 1 (autumn 1987): 6-25.

¹⁴ Rasheed Araeen, “Our Bauhaus Others’ Mudhouse”, cit., 4.

In effect, *Magiciens* was a great spectacle with a huge fascination of the exotic, but it ultimately ignored aspects of a historical and epistemological nature. The curators forgot that the history of art could solve problems that had previously been entrusted to ethnology and sociology and in general to cultural questions, but without neglecting aspects related to human creativity, aesthetics, and art. In Araeen's judgement, it would be necessary to reclaim objects of high culture produced by the "other" in its "postcolonial" aspirations to modernity:

"Of course, the conjuncture of postcolonial aspirations in the Third World countries and the neo-colonial ambitions of advanced capitalism has produced new conflicts and contradictions, which in turn have necessitated the emergence of a critical discourse that rightly interrogates modernism's utopian/broken promises. Modernism for the "other" remains a basic issue."¹⁵

What Araeen ends up questioning in a direct way is the absence of a theoretical and contextual framework that can justify the encounter of works that represent different historical formations:

"It is claimed that all the works, irrespective of their cultural origin, are presented 'on equal terms'. But is this 'equality' not an illusion? How is this 'equality' achieved, if not by ignoring the differences of different works? Of course, the differences have been allowed to enter into a common space. But what is the significance of this entry? Is it possible for 'difference' to function critically in a curatorial space where the criticality of 'difference' is in fact negated by the illusion of visual similarities and sensibilities of works produced under different systems, displacing the question of the unequal power of different works from the domain of ideology to cultural aesthetics. No wonder the common denominator here is a presumed 'magic' of all works which transcends socioeconomic determinants."¹⁶

Thomas McEvelley himself in a 1990 text¹⁷ published in the magazine *Artforum*, in the monographic issue called "The Global Issue", indicates the difference in writing "before" and "after" the exhibition. After ha-

¹⁵ Rasheed Araeen, "Our Bauhaus Others' Mudhouse", cit., 5.

¹⁶ Rasheed Araeen, "Our Bauhaus Others' Mudhouse", cit., 10.

¹⁷ Thomas McEvelley, "Thomas McEvelley on The Global Issue", *Artforum*, vol. 28, 7 (march 1990):19-21.

ving seen the show, McEvelley partly takes the side of the detractors when he points to the presence of many disturbing signs of residual colonial attitudes. The title, McEvelley notes, suggests a romantic inclination towards the idea of a "native artists" not only as a magician (almost in a pre-rational state) but also as someone close to the earth (the title was not "magicians of the world" but "magicians of the earth"), as in a pre-civilised state of nature. The healers, McEvelley continued, were inexplicably motivated by a desire not to use the word "artists" in deference to a growing debate about whether the so-called "primitive people" had the ideology (in the purest Kantian style) that converted objects into "art". But it is true that the word "magician" had nothing to do with what artists such as Hans Haacke, Lawrence Weiner, Barbara Kruger, or even Chéri Samba and many other artists in the exhibition – both Western and non-Western – were doing.

But neither these nor many other reasons generated by the exhibition would seem to justify, in McEvelley's eyes, a reaction to it that was so negative and even vitriolic. Part of the hostile reaction of critics was related to the fact that *Magiciens* – which was conceived as a response to the controversy provoked some years earlier by the show *Primitivism* (and to which McEvelley¹⁸ himself had joined in a clearly belligerent way) – could be seen by the North American public nor its MoMA predecessor, *Primitivism*, by the European public. From this, McEvelley establishes a parallelism between the two shows, united by the act of presenting art of the First and Third Worlds in some of the most emblematic Western museums, to reach the conclusion that much had been achieved in *Magiciens* in relation to *Primitivism*. Thus, while *Primitivism* presented works without either date or author, *Magiciens* did so as if it involved Western pieces; while *Primitivism* had been Eurocentric and hierarchical, *Magiciens* levelled all type of hierarchy, leaving the works of art to appear without any fixed ideological framework; and while *Primitivism* presented the primitive works as "footnotes" to

¹⁸ Thomas McEvelley, "Doctor, Lawyer, Indian Chef", in *Art & Otherness. Crisis in Cultural Identity* (New York: Documentext. McPherson Company, 1992), 27-57.

the modern Western imitations, *Magiciens* selected each work for its own value and not for the act of illustrating something outside of itself. Perhaps, reflected the critic, the key fact is that the two exhibitions embodied radically different ideas about history. And in this sense if *Primitivism* was still based on the Hegelian myth of Western cultures, *Magiciens* was clearly the epitaph of this myth and of the Kantian idea of universal value judgement.

McEvelley was also struck by the ideological-political origin of the terms of the debate provoked by *Magiciens*. While for conservative critics the show seemed to destroy modernity, progressive critics expressed a certain unease about its clear depoliticization: they questioned the motivations of the institution and the idea of wanting to introduce artists into the Western artistic market, they criticised the imposition of individualist and bourgeois values on these artists who came from communal societies, and, finally, they were suspicious of the leadership of French cultural politics, which led them to demand a show of a global range beyond fin-de-siècle French colonialism.¹⁹

1.2. The III Havana Biennial: Three Worlds

Also in 1989, the III Havana Biennial took place, which, compared with the first (exclusively Latin American), and the second (engraved with the expectations of the Third World), was presented as one of the great international events of global reach at the margin of the European and North American art system. Unlike the two previous editions, the curatorial team made up of Lilian Llanes, Nelson Herrera, and Gerardo Mosquera established a common theme, *Tradition and contemporaneity*. This heading covered a central exhibition at the Museo Nacional de Bellas Artes of Havana entitled “*Tres Mundos*” [“Three Worlds”] – with artists from countries of the Second and Third Worlds who worked in the

¹⁹ Thomas McEvelley, “Doctor, Lawyer, Indian Chief”, *Artforum* (November, 1984).

context of the history of the Western art of the First World – and four “*Núcleos*” [“Nuclei”] which, against the monolithic structure of the central show, functioned as prisms that enabled a reading based more on difference than on comparison. *Núcleo 1*, with such artists as José Bedia, Ahmed Nawar, Roberto Feleo, and Roberto Diago, who incorporated hereditary myths and rituals or the legacy of national history, was concerned with the presence of traditional cultures in contemporary artistic languages. *Núcleo 2*, composed of three installations – “Bolivar in woodcarving”, “Mexican dolls”, and “African wire toys” – was described as a contribution to the richness of popular culture, sometimes expressed in an anonymous way and at other times by professional artists who took for granted the legacy of the old traditions from the parameters of arts and crafts. *Núcleo 3* consisted of seven shows, some collective, such as “The tradition of humour”, and others monographic, such as those dedicated to Graciela Iturbide, Sebastião Salgado and José Tola, with works both in a critical and humorous key, related to specific political and social developments. And, finally, *Núcleo 4* included workshops, visits to studios, and debates open to artists, critics, students, professors, and researchers. As Gerardo Mosquera indicates, a significant change in relation to the earlier biennials was the inclusion of European and North American artists belonging to the diasporas, such as an Afro-Asian group from Great Britain and artists from the San Diego-Tijuana border, which opened up the geographical notion that the Third World, incorporating the porosities derived from migration and its cultural transformations. In total, five hundred and thirty-eight artists from fifty-four countries.²⁰

But perhaps the most interesting thing about the Biennial was its possible parallelism with the metropo-

²⁰ As Mosquera relates, the team of curators travelled around different regions of the world which they divided into “zones”. Mosquera himself visited seventeen sub-Saharan countries between 1987 and 1988, apart from many others in the Americas. Another important part of the curatorship was carried out in Havana with portfolios of artists. See Gerardo Mosquera, “The Third Biennial de La Habana in its Local and Global Contexts”, in Rachel Weiss (ed.), *Making Art Global (Part 1). The Third Havana Biennial 1989* (London: Afterall books, 2011), 75.

litan *Magiciens de la terre*, a parallelism which Luis Camnitzer set out in the magazine *Third Text*. According to Camnitzer, despite the vast difference in resources, the two exhibitions tried to be a forum for the art of the Third World, with the qualification that in the Havana show works were exhibited under the sole responsibility of the artist beyond any curatorial paternalism and artifice. While the two shows expressed the freedom to mix high art and popular art, the one in Havana ignored the fashionable concept of “otherhood” while the search for “otherhood” determined both the intention and the execution of the Paris event, argued Camnitzer. From the start, he continued, the title opened the door to exoticism, to an art that did not follow hegemonic norms, and which often did not define itself as art. The possibility of possessing the category of “magician” shared by hegemonic artists helped to erase the bad conscience of the organisers. Havana was not a forum for otherness, concluded Camnitzer, but rather for “thisness” where “this” is what defines us and not how we are defined by others.”²¹

From such considerations, we could agree with Rachel Weiss²² that the Havana Biennial was one of the first contemporary art shows that consolidated the model of the global exhibition, both in terms of content and impact, and that it was the first to achieve this outside of the European and North American artistic system, which enjoyed, until then, the privilege of deciding what type of art had a global significance. Weiss claimed that, in a way distinct from the biennials of Venice and São Paulo, the Havana show centred its attention on art and artists outside the circuits of the system of Western art and – distancing itself from projects in New Delhi, Cairo, or Gabon – put its faith in travelling around its own region to explore artistic production on a global scale.

²¹ Luis Camnitzer, “Third Biennial of Havana”, *Third Text* 10 (spring 1990): 79-93.

²² See Rachel Weiss, “A Certain Place and a Certain Time: The Third Havana Biennial and the Origins of the Global Exhibition”, in *Making Art Global (Part 1): The Third Havana Biennial*, cit.

Presenting works of Third World countries in the context of the history of Western art,²³ the Biennial tried to break the centre-periphery scheme, suggesting that the global search for a new model of exhibition consisted in the inclusion of artists from all over the world without their being labelled as mainstream (which is to say, without forming part of neoliberal globalisation), but with a decentralised way of thinking of the global and of articulating it micro-politically. A form which referred directly, as Gerardo Mosquera suggested, to the “global south” in the sense that it included many European and North American artists involved in the diaspora movements of the Third World, such as black artists from Great Britain and artists from the frontier of San Diego and Tijuana

(*Border Art Workshop*). This movement was crucial, argued Mosquera, to open the geographical notion of the Third World, incorporating the porosities derived from migration and its cultural transformations. It was also a first step in relation to the question posed by Luis Camnitzer that the Biennial was still anchored to an international model within a growing transnational market.²⁴

1.3. “The Other Story”. Diaspora Afro-Asian Artists in the mainstream

The year 1989 also saw two counter-exhibitions as a challenge to the modern Western gaze. In the first, *China Avant-Garde* (Beijing, 1989), considered to be the first official exhibition of the new Cultural Revolution, Chi-

²³ As Luis Camnitzer argues, one of the most polemical elements of the III Havana Biennial, consisted of the possible interpretations of “Third World” which led black artists from the United Kingdom (or, which was the same thing, all the non-white artists of that country) to complain about the “latinisation” of this term and the exclusion of the concept of the “postcolonial artist”. Luis Camnitzer, “Third Biennial of Havana”, in *Third Text* 10, cit., 79-93.

²⁴ Gerardo Mosquera, “The Third Biennial de La Habana in Its Local and Global Contexts”, cit., 77. See also L. Camnitzer, “The Biennial of Utopias”, in Rachel Weiss (ed.), *On Art, Artists, Latin America and Other Utopias* (Austin: University of Texas Press, 2009), 225.

na played a leading role in the history of its contemporary art in showing for the first time in the spaces of the National Gallery artistic practices carried out on its soil during the 1980s.²⁵

The second, *The Other Story. Afro-Asian Artists in Post-war Britain*,²⁶ followed the guidelines of the magazine *Third Text*, in place of seeking the exotic it showed contemporary artists of mixed cultural contexts resident in the United Kingdom, among them David Medalla, Gavin Jantjes, Keith Piper, Li Yuan Chia, Mona Hatoum, Rasheed Araeen, Ronald Moody, and Saleem Arif, artists with which it sought to note the absence of non-European artists in the history of modern art.

As Rasheed Araeen argued in the text of the catalogue, this is an exceptional history, about men and women who have fought for their otherness to penetrate the space of modernity from which they were barred, with the aim not only of proclaiming their historical demands but also of questioning the framework which

²⁵ The exhibition was not exempt of polemic and reopened its doors after some days of censorship after which the artists Xiao Lu and Tang Song used a firearm to shoot their own work, called *Dialogue*. Some months after the end of the show, the Chinese government held the hypothesis that the exhibition had inspired the student protests in Tiananmen Square in June 1989. See Gao Minglu, "Toward a Transnational Modernity", in Gao Minglu (ed.), *Inside Out. New Chinese Art*, (Oakland: University of California Press, 1998), 15-40.

²⁶ *The Other Story: Afro-Asian Artists in Post-War Britain* (exhibition catalogue) (London: Hayward Gallery, 29 November 1989 – 4 February, 1990). In an author's note for the French edition of the catalogue Araeen wrote: "One has to oppose ignorance with knowledge. If history contributes only to legitimising a particular point of view that perpetuates the hegemony of one human group over another, of one culture over another, then it is left at the service of power, to be that of ignorance. Throughout history, there have existed metropolitan centres at the heart of which knowledge is destined for the edification, progress, and development of all human beings. In Great Britain, continental Europe, and North America, the history of art is only the history of the masterpieces of white artists. This monopoly has not only produced an incomplete history of art, but has also transgressed the fundamental ethics of history, whose aim is and must be to represent the truth. It is for this reason that the exhibition *The Other Story* has as an aim the unveiling of what had been hidden by history, laying the groundwork for the production of a true history of art in Great Britain and, ultimately, for the creation of a model for revising all the history of modern art."

See Rasheed Araeen, "The Other Story", in Sophie Orlando (ed.), *Art et mondialisation. Anthologie de textes de 1950 à nos jours*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2013, p. 80.

defined and protected the limits. In Araeen's view, to try to tell this story is to pay homage to this defiance and he recounts how his own efforts as an avant-garde artist, in the West, have been based on his becoming aware of these questions. Without this struggle, it would have been impossible for him to have recognised the importance of this history. There are other histories and it is essential, he argues, to try to find our place in history to tell *other histories* that distance themselves from the official narratives produced by the institutions of power.²⁷

The presence in post-war Europe of postcolonial artists freed from colonialist slavery put in check the notion of Eurocentrism and, in Araeen's words, the only way to face this challenge on the part of the West was to ignore it. The was the trigger that moved Araeen to come up with *The Other Story* at a time when Western artistic institutions maintained their intransigence and continued seeing postcolonial artists as apart from the centrality of the history of recent British art. However, the "other artists", who in general came from the old colonies of Africa, Asia, and the Caribbean, could not be ignored for ever. They would have to be recognised as part of European society, but the fact of granting them the same category as white/European artists would have interrupted the "white" genealogy of the history of modern art. And the big question for artistic institutions was: How to recognise Afro-Asian artists without situating their work in the same historical paradigm as their white contemporaries and, at the same time, putting on record that the institutions no longer continued to discriminate against non-white artists?

The solution, according to Araeen, was to adopt a cultural theory that was brought to life in the magazine *Third Text* and in the text of the exhibition catalogue which connected the work of Afro-Asian artists with their cultures and context, providing a common space for the circulation of their works in the circuits of a network shared by "white" and "non-white" artists.

²⁷ Rasheed Araeen, "Introduction: When Chickens Come Home to Roost", in *The Other Story. Afro-Asian Artists in Post War Britain* (exhibition catalogue) (London: Hayward Gallery, 1989), 9-15, in Sophie Orlando (ed.), *Art et mondialisation. Anthologie de textes de 1950 à nos jours*, cit., 80-81.

What is important is not to recognise only “cultural differences” as the basis of the practices of postcolonial artists, but rather to imagine a “third space”: a mythical space between the periphery and the centre through which the postcolonial artist must pass before acquiring full recognition as a “historical subject”. Hence the raison d’être of a new conceptual framework – multiculturalism – through which the “other artist” can remain outside the canon of the history of art and at the same time promote and celebrate his or her own cultural difference.

This would turn multiculturalism into a new strategy of “contention”. A multiculturalism that is ultimately paradoxical, which places Afro-Asian artists in a new marginality, the marginality of multiculturalism itself, in which only expressions of cultural differences are seen as “authentic”; which is justified and legitimated on the basis of a desire by Afro-Asian communities to preserve their own cultural traditions in the West. A desire that is, furthermore, understandable, given the diaspora situation manifested by these communities. And Araeen asks: Why should this mean that the individuals of these communities are necessarily trapped within this situation and not capable of experiencing the world beyond their own cultural borders? And here would lie the main problem of multiculturalism or the theories of cultural diversity, in the fact of not having known how to resolve art as an individual practice rather than as an expression of the community as a whole. And if thanks to multiculturalism many Afro-Asian artists have had the opportunity of gaining success in the market, it must also be affirmed that the Western institutions themselves have taken advantage of their cultural differences, using them as a shield against any attack on their artistic politics.²⁸

Jean Fisher, in the special edition of the magazine *Third Text* of autumn/winter 1989, wrote that *The Other Story* was not an attempt to rewrite history, but pre-

²⁸ Rasheed Araeen, “The artist as a post-colonial subject and this individual’s journey towards the center”, in Catherine King, *Views of difference: Different Views of Art* (New Haven and London: Yale University Press and The Open University, 1999), 232-233.

sented the simple fact that historiography had been an exclusive construct that had removed from the history of British art the existence and the contributions of its “other artists”.²⁹

2. From Postcolonial to multicultural in exhibition discourses

2.1. “Cocido y crudo” and “Inklusion/Exklusion”

Cocido y crudo [“cooked and raw”] (Madrid, 1994), the first exhibition in between the multicultural and the postcolonial presented in a Spanish museum institution – although bearing the signature of an American curator, Dan Cameron – was shaped in the slipstream of the failure of the “bomb thrown in the main square of the international community,” which was how Dan Cameron defined the exhibition *Magiciens de la terre*, which, in his judgement, canonised the otherhood of artists tying them to their places of origin as an organising principle and seeking to find something called “global art” from a curatorial perspective that tried to explore a “pan-cultural” constellation. A failure that can be explained by the fact that those responsible did not know how to resist situating the rhetoric of identity in a construction that was still dialectical between the home (the hyper-refined Western artists) and the foreign (the authentic, the genuine, the primitive).

In this vein, Dan Cameron started out from the text of the anthropologist Claude Lévi-Strauss *The Raw and the Cooked* (1964),³⁰ in which, through studying diffe-

²⁹ “The Other Story. Afro-Asian artists in Post-war Britain”, in *Third Text Special Issue*, 1989, 4. See also Andrea Buddensieg, “Visibility in the Art World: The Voice of Rasheed Araeen”, in Peter Weibel and Andrea Buddensieg (eds.), *Contemporary Art and the Museum. A Global Perspective*, cit., 50-66.

³⁰ “El objeto de este libro es mostrar cómo categorías empíricas, tales como las de cocido y crudo, fresco y podrido, quemado y mojado, etc., definibles por la pura observación etnográfica y adoptando en cada caso

rent alimentary typologies, he equipped the concept of cooked with the civilised and of raw with the primitive and, going beyond the colonial point of view, opted for an interchange and interactive barter of cultural situations between the “raw” and the “cooked” through an attempt to remove the hierarchy of the point of view of the speaker. And it is in this way that Dan Cameron justified the choice of the artists in the show: not so much by the country of origin, sex, ethnic bonds, or sexual preferences but by the idea that interesting art always succeeds in being local and universal at the same time:

“Contrary to the title on which it is based, *Cocido y crudo* seems to allude to the probability that these categories necessarily overflow from one into the other, that one of the concepts cannot exist without the proximity of the other.”³¹

The idea of exchange between multiple cultural positions is a line of work closer to *Bride of the Sun* (Antwerp, 1992) than to *Latin-American Art of the 20th Century*, “a blatantly neo-colonialist overview” organised in Seville for the Expo of 1992, which became the *leitmotiv* of the show, which brought together fifty-five artists from twenty countries, a good proportion of them from Latin America and Spain, which defined their own voice according to their personal socio-cultural origins, deliberately seeking not to penalise representatives of ethnic, religious, or sexual minorities or whose points of cultural reference were situated at the margin of the alliances of the Euro-American axis.

The artist of *Cocido y crudo* is defined as someone who first discovered and then recontextualised the materials, images, sources, and situations encountered. Recall that the exhibition started to be prepared in 1992, the year in which Spain celebrated the fifth centenary of the disco-

el punto de vista de la cultura particular, pueden sin embargo servir de herramientas conceptuales para desprender nociones abstractas y encadenarlas en proposiciones”, Claude Lévi-Strauss, *The raw and the Cooked. Mytologiques*, vol. 1 (1964) (Chicago: Chicago University Press, 1969), 119.

³¹ Dan Cameron, “Cocido y crudo”, in *Cocido y crudo* (exhibition catalogue) (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 14 December – 6 March 1995), 47.

very of America, which would explain Cameron’s need to incorporate artists (and hence the presence of Juan Dávila, Eugenio Dittborn, Gabriel Orozco, Rosângela Rennó, José Antonio Hernández Díaz, Doris Salcedo, Rogelio López Cuenca, and Juan Luis Moraza) concerned with openly questioning historical aspects of cultural domination related to the discovery. Also present in the show were a good number of international artists (Janine Antoni, Xu Bing, Geneviève Cadieux, Mark Dion, Marlene Dumas, Martin Kippenberger, Paul McCarthy, Yasumasa Morimura, Pierre et Gilles, Allen Ruppersberg, Kiki Smith, and Fred Wilson) who at the time were involved in some of the most important multicultural exhibitions of the period, such as *The Decade Show. Frameworks of Identity in the 1980s* (New York, 1990), *Documenta 9* (Kassel, 1992), and the *1993 Biennial* of the Whitney Museum of American Art (New York, 1993), which not only went into depth with manifestations of multiculturalism but which also reconsidered the professional work of minority artists. Compared with an almost contemporaneous show in the Centro Atlántico de Arte Moderno in Las Palmas – *Otro país. Escaleras africanas*³² [Another country. African stops] – which sought an unequal confrontation between advanced art and the cult of the West, and popular art, that which was close to the artisanal, and the naïf – *Cocido y crudo* rejected the concepts of popular, folkloric, primitive, aboriginal, local, exotic, and ethnic to reach out to the “avant-garde and radically contemporary” homogenisation between artists of the United States, Canada, China, South Africa, Latin America, Spain, Japan, Cameroon, Malta, etc.³³

Cocido y crudo was the object of a rather unusual polemic within the panorama of Spanish criticism: apart

³² *Otro país. Escaleras africanas* (Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 1994-1995) proposed the exploration of what African artists of the continent and those exiled in the Caribbean had in common. The title of the show comes from a novel by the Afro-American writer James Baldwin, *Another Country*, whose leading characters constantly dream of other places and create their own world. See Iván de la Nuez, “Otro país... y el mismo”, *Lápiz*, 114 (June 1995): 66-69.

³³ See Anna Maria Guasch, *El arte del siglo XX en sus exposiciones, 1945-2007* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2009) (expanded, second edition), 403.

from its high budget, it was criticised for the choice of artists, for the quality of the works presented, for the lack of radicalism in the proposals – more sensationalist and spectacular than rounded and creative – but above all the good intentions of the curator were questioned. As Iván de la Nuez argued in the pages of the magazine *Lápiç*:

“This is the centre of the problem; if the mechanisms of inclusion tilt the balance in favour of decolonialising solutions or signify a postcolonial fact, a velvet colonialism: an impasse through which a disoriented West reconstructed – with the help of Third World artists – its schemes of cultural authority [...] To the extent that the inclusions follow the line of the times, the Western critic or curator fetching and carrying, buying there to sell here, reintegrating the centre through a circular journey, then the benevolent gesture will not be able to change the perverse sense of a scheme that leaves the exhibition to the periphery and the critical consciousness of it to the West. An implicit perspective in which the margins appear to provide the ‘body’ and the West the ‘discourse’. The periphery, the ‘taste’, the West, the ‘knowledge’.”³⁴

The ethnocentric gaze of the colonising discourse which insists on emphasising the logic of the Western aesthetic model was, in turn, the cause of some criticism which came to describe *Cocido y crudo* as a “Hollywood super-production” and grandiloquent project:

“The grandiloquence of the space and the ambition of Dan Cameron” – argued Bernardo Pinto de Almeida in the pages of the magazine *Lápiç* – “does not seem to have been appropriate to the proposed aims. One feels the plurality of senses as dispersion, repetition, and not so much as the multiplication of products and sensibilities. Some works live from the literary justification in the programme which explains them to the public, others are scholarly and literal exercises in their relation of artistic work with social and political reality.”³⁵

This idea of eliminating difference was sustained by Carlos Vidal, who came to brand Dan Cameron as racist:

³⁴ Iván de la Nuez, “Una cosa y la otra”, *Lápiç* 111 (april 1995): 28.

³⁵ Bernardo Pinto de Almeida, “De Cameron al *Decameron*”, *Lápiç* 111 (april 1995): 76.

“Because ultimately any artist whom these new racists that satiate themselves with funds snatched from peripheral countries [...] that these demagogues go looking for in Surinam or Australia, will always be an artist without name and without individuality, because his or her role is to represent an art that is inferior [...] and lacking meanings and reflexivity, a representation of a non-existent culture following the parameters of the despotic universalism that is humanist, beatified, and pietistic.”³⁶

A new milestone in this drive in favour of the concept of hybridisation in clear harmony with postcolonial thinking and with reclaiming the art of the exile as a magic formula for countering the still dominant concept of imperialism had its epicentre in old Europe, specifically in the symposium organised in Berlin under the title *The Marco Polo Syndrome. Problems of Intercultural Communications in art theory and curatorial practice*, which, starting from the thinking of Edward Said in *Culture and Imperialism* (1993),³⁷ noted the interest of the centres towards the art of the periphery as the result of processes of globalisation, new demographics, and decolonialisation:

“The global world is also” – in the words of Gerardo Mosquera – “the world of differences [...] Decolonialisation has allowed a larger and more active intervention of previously totally marginalised voices [...] Today the strategy of power does not consist of repressing or homogenising diversity, but controlling it. The ethnocentric debate has become a political space of power struggles as much in the symbolic as in the social.”³⁸

The curatorial side of this symposium took place a year later in another city in the German-speaking world, in the Austrian city of Graz, which in 1996 embraced the show *Inklusion : Exklusion. Versuch einer neuen Kartografie der Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler*

³⁶ Carlos Vidal, “Comentario sobre el «multiculturalismo» de los señores Jean Hoet, Bonito Oliva, Hubert Martin y Dan Cameron”, *Lápiç* 111 (april 1995): 25.

³⁷ Edward Said, *Culture and Imperialism* (New York: Knopf): 1993.

³⁸ Gerardo Mosquera, “The World of Difference”, *Universe in Universe*, <http://www.universes-in-universe.de/magazin/marco.polo/e-mosquera.htm> (consulted 10 August 2014).

Migration, curated by Peter Weibel,³⁹ which once again challenged the project of modernity from the concept of “neo-modernism”, seeking to trace a cartography of art in the age of postcolonialism and global migration. In Peter Weibel’s judgement,⁴⁰ in the course of its dissolution, Europe discovered that its imperialist expansion was carried out under the form of a universal civilising function in the name of modernism. The free and universal European society, in colonising other nations, only deformed their cultures in the name of progress, liberty, and technology. But, as shown by the developments in Eastern Europe, colonising of particular ethnic groups within multi-ethnic societies by agents of central power was on the way out. These were some of the curatorial arguments that Weibel used in an earlier exhibition of 1993, *Kontext Kunst. The Art of the 90s*,⁴¹ which also proposed a radical rejection of the “white cube” of modern art from the perspective of creating a common place between art and social practice.

The “white cube”, and its reference to the neutrality of the space of the museum or gallery in the 1970s constitutes a synonym for European and North American art which hides all difference – social, gender, religious, and ethnic – in the name of an aesthetic autonomy and a universal language of forms.⁴² Depriving works of art of their historical context denies them the right to participate in the construction of reality.

³⁹ *Inklusion : Exklusion. Versuch einer neuen Kartografie der Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration*, curated by Peter Weibel (exhibition catalogue), (Graz, Austria: Steirischer Herbst, 22 September – 26 October 1996) (Cologne: DuMont Buchverlag, 1997).

⁴⁰ We have consulted the English translation of the original German text. See Peter Weibel, “Beyond the White Cube”, in Peter Weibel and Andrea Buddensieg (eds.), *Contemporary Art and the Museum. A Global Perspective* (Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2007), 138-150.

⁴¹ Peter Weibel, *Kontext Kunst. The Art of the 90s* (exhibition catalogue) (Graz, Austria: Neue Galerie im Künstlerhaus, 2 October – 7 November 1993). The exhibition, organised within the framework of the Steirischer Herbst festival, inaugurated in the 1990s an artistic movement which rejected in a radical way the “white cube” of modern art from the perspective of creating a place between art and social practice. See also, Peter Weibel (ed.), *Kontext Kunst* (Cologne: DuMont) 1994.

⁴² P. Weibel, “Beyond the White Cube”, in Peter Weibel and Andrea Buddensieg (eds.), *Contemporary Art and the Museum. A Global Perspective*, cit., 139.

According to Brian O’Doherty,⁴³ the space of the gallery must be white and pure, which means excluding all experience that is not aesthetic, making any object, banal or not, a work of art. From the point of view of its artistic value, the artistic “text” then depends on the white and neutral space of the gallery. The suppression of the historical framework in which works of art have been created results in, according to Weibel, a poverty of the experience of the work, but above all in the denial of the right of art to participate in the construction of reality. And it was this reclaiming of the slogan “context becomes text” which became the *leitmotiv* of artists participating in the *Kontexte Kunst* show – such as Cosima van Bonin, Clegg & Guttmann, Mark Dion, Peter Fend, Andrea Fraser, Louise Lawler, Reinhard Mucha, Christian Philipp Müller, Adrian Piper, Stephan Prina, and Zeimo Zobernig – who emphasised the existence of methods and practices based on contextualisation, in opposition to the classic didactic and ideological functions of traditional art.

This precedent of what a “postcolonial” exhibition in the context of continental Europe can be was useful for Weibel in *Inklusion/Exklusion* (1996) to insist on a type of practice that overcame the aesthetic discourse and embraced institutional criticism, always starting from the assumption that the deconstruction of the great logocentric narratives of modernity could be compared to the postcolonial project of dissolving the centre/periphery binary system of imperialist discourse. According to Weibel, the big post-structuralist concerns – such as the critique of the Cartesian notion of the subject, the localisation of the subject in language, the study of discourse as masculine discourse or the discourse of power – present a different angle in postcolonial discourse: deconstruction and decolonisation share a same basis. Or, put in other words, the hybrid identity of the postcolonial author corresponds to the syncretism and eclecticism of postmodernism. In this sense, the “post” of postmodernism and postcolo-

⁴³ Brian O’Doherty, “Inside the White Cube” (I part), *Artforum* (March, 1976).

nialism condition each other mutually. Postmodernism helps instigate a postcolonial discourse. And, in turn, postcolonialism is no more than a politicised postmodernism. And it is postcolonialism which shares a critical gaze towards the effect of the forms of domination, or of societies, both colonial and postcolonial.⁴⁴

With this reflection, Weibel undertook his exhibition project starting from the assumption that, after the end of colonialism and the fall of the Berlin Wall, the West continued constructing and protecting itself through border controls which, translated into the terrain of the museum, implied the continuity of the “white cube” model as a synonym of the perpetuation of art created by Christian, white, and European men with the corresponding exclusion of the art of other religions and other peoples, of artists who did not belong to the masculine gender, and who were belittled by the museums of modern art. And to combat the idea according to which the “white cube” had become a synonym for exclusion, Peter Weibel brought together more than fifty artists originally coming from the Third World (Félix González Torres, Gabriel Orozco, Vic Muniz, Nedko Solakov, Mona Hatoum, Miguel Hernández Ríos, Guillermo Kuitca, Hyang Yong Ping, Iké Udé, Carrie Mae Weems, Doris Salcedo, and Kendell Geers)⁴⁵ although they lived and worked in the West. Weibel’s thesis was the following: within the Euro-American frame of reference, the art system first decides what kind of practices and products have to be considered art and, secondly, what kind of non-Eurocentric products and practices will be included in the Euro-American system. Western culture draws borders between itself and other peoples, cultures, races, and religions. And at the same time excludes the “other” – whether they are women, people of a different skin colour, children, old people, homosexuals, etc. – within its own culture. Social space is thus

⁴⁴ On this occasion, we have consulted the French edition, in Peter Weibel, “Au-delà du «cube blanc»”, in Sophie Orlando (ed.), *Art et mondialisation. Anthologie de textes de 1950 à nos jours*, cit., 165.

⁴⁵ For a descriptive and at the same time critical approach to the exhibition, see Okwui Enzewor, “Inclusion/Exclusion: Art in the Age of Global Migration and Postcolonialism”, *Frieze* 33 (march-april 1997): 87.

purified to the point at which no dispute is possible. The voices and the knowledge of the “other” are in this way relegated to the margins or excluded.

The “white cube” is a synonym of exclusion:

“The pure space of the gallery or the museum is pure not only from an aesthetic point of view but also it has been purified from the point of view of ethnicity, religion, class, and gender, in such a way that what we see in museum reveals mainly works of art created by mainly by men, Christians, whites, Europeans, and North Americans. The art of other religions and other peoples is excluded from the museums of modern art. Is not modern art only a European invention, as Jimmie Durham argues? And it is thus here that the exhibition is located, in the necessity of not only deconstructing the ‘white cube’ but also of deconstructing ‘white art’ as a field of practices of domination, rejection, and exclusion. The map of culture must be decolonialised in the interests of a genuine global culture.”⁴⁶

The exhibition thus became a new “atlas of the world” in the era of global migration, an atlas motivated, in the words of the curator, by a kind of frustration with the gap between the rhetoric of inclusion and the European Union’s politics of exclusion. As Hans Belting pointed out, the central question of the show did not deviate excessively from what *Magiciens de la Terre* – the project labelled ethnocentric – could have been. Many artists appeared in both exhibitions – Chéri Samba, Yinka Shonibare, Fred Wilson, Rasheed Araeen, Joe Ben Jr., Frédéric Bruly-Bouabré, Huang Yongping, and Bodys Isek Kingelez – and the question remained: To what extent is Western art western? Contemporary art, as Belting notes, has involved artists of non-Western origin since, at least, the 1970s. We could rather speak of a slow transformation of so-called Western art, in which the institutions are more Western than their visual grammar or their multiform average. The question is more a matter of structures than of borders, says Belting. The Western artistic scene has easily absorbed new leading roles and new local objectives, which in

⁴⁶ Peter Weibel, “Au-delà du «cube blanc»”, in Sophie Orlando (ed.), *Art et mondialisation. Anthologie de textes de 1950 à nos jours*, cit., 168.

turn exclude any return to a purified Western profile in art. We often first have to read the biographies of artists to be able to identify their origin.⁴⁷

2.2. The global contemporary

As has been shown, globalisation and its effects in all areas of society have been the *leitmotiv* of a good number of curatorial projects in the first decade of the twentieth-first century. Of these, without doubt, *The Global Contemporary*, held at the ZKM/Center for Art and Media in Karlsruhe in 2011⁴⁸ (with an epilogue in Berlin in 2013⁴⁹), is the one which has apparently provided an initial conclusion that contemporary artistic practices have experienced the “effects” or the “perceptions” of a globalisation that seems to have achieved – at the hands of different leading figures in the art system and its institutions – the crisis of the Western concept of art, seeking new audiences for art, some of them within local traditions that had never been filtered through the Enlightenment of the modern era.

The Global Contemporary assumed a present in which not only a spreading of biennials across the whole world had changed for ever the contemporary geography of art, or a new generation of artists proclaimed a common age in a global “common language” (*koine*) of art, but also a present for which art was presented to itself as “contemporary” in a chronological, symbolic, or even ideological way. And in this sense, beyond a single art world, following the reflections of Marc Augé,⁵⁰

the emergence of “multiple art worlds” which coexisted and competed as a result of the “global practice” of contemporary art was imposed. And, as Hans Belting and Andrea Buddensieg pointed out in one of the catalogue texts:

“The global reality is, in fact, no longer synonymous with the all-encompassing term ‘world,’ but is composed of a multiplicity of worlds. This conclusion is not only valid for societies and cultures at large, but also includes the newly established art worlds. The resulting multiplicity of art worlds is in part explained by the observation that *art* production is turning increasingly into *culture* production, especially in such places where art is still a new experience and needs the support of local traditions of visual production.”⁵¹

Taking for granted that globalisation had created a new map of art, what was now imposed was the need to know how this map should be drawn and what should be indicated in it. Hence the proliferation of new regions of transnational character, such as Asia-Pacific or Middle East, of new biennials in which travelling curators operate as global agents and show a mix of regional and international art to a cosmopolitan audience, and of new leading players that the exhibition charges with showing in documentary format as well as through texts and objects in the three macro sections into which they are divided and in the corresponding catalogue: the *Room of Histories*, with documentation of global art; epistemological production, which specifically involved various texts included in the catalogue that tried to consolidate the figure of the curator as ethnographer; and, in third place, the presentation of the visual production (*Eight Views from an Exhibition*) by a series of artists chosen basically for their contributions to the thematic units into which the exhibition itself was broken down and which included aspects related to translation, borders, the new economy and the new markets, with curiosity cabinets and biographical stories.

⁴⁷ Hans Belting, “Art in the TV Age: On Global Art and Local Art History”, in Birgit Mersmann and Alexandra Schneider (eds.), *Transmission Image. Visual Translation and Cultural Agency* (Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 1999), 180.

⁴⁸ Hans Belting, Andrea Buddensieg and Peter Weibel (eds.), *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds* (exhibition catalogue) (Karlsruhe: ZKM/Center for Art and Media, 11 September 2011 – 5 February 2012) (Cambridge, Mass. and London: The MIT Press 2012).

⁴⁹ We refer to the show *Nothing to Declare? World Maps of Art since '89* (exhibition catalogue) (Berlin: Akademie der Künste, 1 February – 24 March 2013).

⁵⁰ Marc Augé, *An Anthropology of Contemporaneous Worlds*, Palo Alto, California, Stanford University Press, 1999.

⁵¹ Hans Belting and Andrea Buddensieg, “From Art World to Art Worlds”, in *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, cit., p. 28.

In this sense, the show implied a considerable renovation of exhibition displays in mixing the aesthetic-contemplative with the pedagogical-informational. Chronologies, maps, cartographies, information panels, and maps of statistics – which is to say, graphic media – made up the so-called *Room of Histories*, a chronicle of artistic institutions, expositions, and markets of the last twenty years which used the documentary format to visualise the changing conditions of the expanded geography of art. The hundred or so new biennials that, challenging the old binary model of centre/periphery, consolidated a polycentric world articulated in supranational “regions of art” (Asia, Asia-Pacific, Europe, Middle EAST, Africa, Australia) were documented in the section *Mapping. The Biennials and New Art Regions*. The appearance of new artistic fields, community museums, alternative spaces, as well as the role of the museum in other cultures (such as those of Abu Dhabi or Hong Kong), were gathered in the section *Art Spaces. A Museumscape in Transition*, a “displaced” concept of the global museum. Taken as its starting point the year 1989 and its crucial role in the meeting of the West with non-Western artistic production such as *Magiciens de la terre* and *The Other Story* (both 1989), the section *Documents. Exhibitions and the Global Turn* presents abundant documentation about the influential and controversial exhibitions in the definition of the “global turn” in the period 1989-2011. *Branding. New Art Markets and Their Strategies* gathered together various studies about the new alliances between the financial and artistic markets, as well as the strategies of auction houses in the promotion of contemporary art in new geographical locations (China, India, Arabia, Iran) where it did not exist previously. And the conclusion was that not only art fairs but also the biennials were entering into the system of the market in the same way that the market performed a leading role in the development of the new artistic regions and in the public presence of artists from remote regions of the world of art.

One of the most interesting sections of this *Room of Histories*, which on the other hand sealed the complicity between global capital and global art, was the

work *trans_actions: The Accelerated Art World 1989-2011*, commissioned by the organisers from the team composed of Stewart Smith and Robert Gerard Pietrusko, a work shown on a panoramic screen which represented the temporal and spatial development of the “biennial system” and the “global art market” through a set of data whose animated visualisation and whose immersive experience offered an image of the dense network that simultaneously and through sophisticated computer programmes provides information about both the growth and the chronology of international exhibitions (including biennials) since 1895, the year of the first biennial, that of Venice, until the present day, and about the mobility of artists (their complex journeys from one biennial to another), art fairs, economic growth, and the importance of auctions at the global level.

The inclusive selection of artists illustrated some of the big questions and challenges that are also of a “global” scope (as a change from the concept of an international movement), such as, for example, the question of living in a planetary world that finds its metaphor in the airport and, more specifically, in the transit zone, an in-between place where, more than finding permanence, one waits for a new departure. As demonstrated by the works of Rafael Lozano-Hemmer, Adrian Paci, Hito Steyerl, and – in particular – the Raqs Media Collective with its work *Escapment* (2009), an installation of twenty-seven watches corresponding to cities with their respective time zones, among others, the notion of time maps and compresses global space in experiencing a different time that escapes from the twenty-four time zones of the clock when our bodies move in space. It is for this reason that many of these artists use the image of the airport as a metaphor to illustrate the global condition which is familiar to each passenger as a paradox that is at the same time liberty and closure.

Another group of artists in the show, such as Bani Abidi, Rasheed Araeen, Kader Attia Meschac Gaba, Pieter Hugo, Agung Kurniawan, and Pavel Peppertein, use the mass media, such as television and cinema, and the consequent circulation of images all over the world to cross the borders of real worlds and expand

visual consumption of popular culture everywhere, whether projecting the new global images that connect different cultures with each other, whether disrupting distinct ethnic typologies, whether adopting local narratives in a set of storyboards, or illustrations showing sequences understood in the style of guides in order to capture a certain history, as occurs in Pieter Hugo's work *Nollywood* (2008), a series of forty-three photographs taken in Nollywood, the Nigerian film industry, which stars professional actors and recreates filmic scenes using stereotypes that belong to this cinema or which represent popular myths that subvert the old colonial identity.

New sections, such as “The curiosity cabinet in post-colonial times” (with artists such as Neil Cummings and Marysa Lewandowska, Christian Jankowski, James Luna, and Nástio Mosquito), “The practice of art after modernity” (Miao Xiaochun, Araya Rasdjarmrearns-

ook, and Sean Snyder), “Networks and systems: globalization as subject” (Yto Barrada, Ursula Biemann, Com & Com, IRWIN and NSKState.com, and The Xijing Men), “Art as commodity: the new economy and the art markets” (Melanie Jackson, Liu Ding, SUPERFLEX, Stephanie Syjuco), and, finally, “Lost in translation: new artists' biographies” (Francis Alys, Erik Bünger, Mona Hatoum, Martin Kippenberger, and Xu Bing), situate us in front of a show which highlights as its main premise the importance of a global practice which, as Terry Smith says, is not only a reaction to globalisation but also an audacious and positive reflection on the desire to liberate the “cultural self” towards the “other”, working in favour of collaboration within the framework of a productive “cosmopolitanism.”⁵²

⁵² See Terry Smith, “Contemporary Art: World Currents in Transition Beyond Globalization”, in *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, cit., 191.



PERSPECTIVAS
PERSPECTIVES
PERSPECTIVES
PROSPETTIVE

La ignición creativa en *Heimat*, de Edgar Reiz

Javier Maqua

Recibido: 10.07.2017 – Aceptado: 2.09.2017

Resumen / Abstract / Résumé / Riassunto

Heimat, una crónica alemana, de Edgard Reiz es una teleserie pionera de autor. Su importancia histórica se basa en la ignición creativa y el injerto de la modernidad en el relato clásico. El presente artículo se centra en la primera secuencia de la serie, *El retorno del guerrero*, como modelo reducido de la serie entera. Sus rasgos significativos son: el relato *hipotáctico*, la preponderancia de las *catálisis* y la abundancia de *indicios*. Se analiza el relato del primer capítulo y su homología con el de la primera secuencia a través de la figura troncal del héroe que atraviesa toda la serie. *Heimat* es una serie en “ha sido”, de ahí la presencia de la fotografía y del álbum como modelo reducido del relato en pretérito perfecto. Un pequeño detalle: las moscas colonizan *Heimat*. Ese genocidio mosquil, ¿ es una metáfora o una metonimia? La crónica íntima se convierte en un documento antropológico.

Edgard Reiz's *Heimat, a German chronicle*, is a pioneer *auteur* tv series. Its historical importance stems from its creative ignition and the grafting of modernity in the classic story structure. This article focuses on the first sequence of the series, *The Return of the Warrior*, as a reduced model for the series as a whole. Its significant features are: the *hypotactic* story, the preponderance of *catalysis* and the abundance of *clues*. It proceeds with the analysis of the story of the first chapter and its homology with that of the first sequence through the main figure of the hero, which cuts across the entire series. *Heimat* is based on the notion of “it happened”, hence the presence of photography and of the photo album as a reduced model for the story in the present perfect. A small detail: flies colonize *Heimat*. Is the flies' genocide a metaphor, or is it a metonymy? The intimate chronicle becomes an anthropological document.

Heimat, une chronique allemande, d'Edgard Reiz est une télésérie pionnière d'auteur. Son importance historique est basée sur l'allumage créatif et le greffage de la modernité dans l'histoire classique. Cet article se concentre sur la première séquence de la série, *Le retour du guerrier*, en tant que modèle réduit de toute la série. Ses caractéristiques significatives sont: l'histoire *hypotactique*, la prépondérance des catalyses et l'abondance des *indices*. On analyse l'histoire du premier chapitre et son homologie avec celle de la première séquence à travers la figure principale du héros qui traverse toute la série. *Heimat* est une série fondée sur l'idée d'un “il s'est passé” d'où

la présence de la photographie et l'album comme un modèle réduit de l'histoire dans un passé composé. Un petit détail: les mouches colonisent *Heimat*. Ce génocide de mouches, est-ce une métaphore ou une métonymie? La chronique intime devient un document anthropologique.

Heimat, una cronaca tedesca, di Edgard Reiz è una teleserie pionera d'autore. La sua importanza storica è data dall'accensione creativa e dall'innesto della modernità nella struttura classica della storia. L' articolo analizza la prima sequenza della serie, *Il ritorno del guerriero*, come modello ridotto della serie intera. Le sue caratteristiche significative sono: la storia *ipotattica*, la preponderanza delle *catalisi* e l'abbondanza di *indizi*. La storia del primo capitolo e la sua omologia con quella della prima sequenza sono analizzate attraverso la figura principale dell'eroe, presente nella totalità della serie. *Heimat* è una serie articolata sull' “è successo”, il che spiega la presenza della fotografia e dell'album fotografico come modello ridotto della storia presentata con l'uso del passato prossimo. Un piccolo dettaglio: le mosche colonizzano *Heimat*. Il genocidio della mosche è una metafora o una metonimia? La cronaca intima diventa documento antropologico.

Keywords / Palabras clave / Mots-clé / Parole chiave

Heimat, Edgar Reiz, retorno del guerrero, álbum, moscas hypotaxis, pretérito perfecto.

Heimat, Edgar Reiz, The Return of the Warrior, album, flies, hypotaxis, present perfect.

Heimat, Edgar Reiz, le retour du guerrier, album, mouches, hipotaxie, passé composé.

Heimat, Edgar Reiz, il ritorno del guerriero, album, mosche, ipotassi, passato prossimo

Empecemos antes de empezar. Empecemos, quiero decir, antes de encarar directamente el objeto de nuestro comentario, la primera secuencia de la serie *Heimat, una crónica alemana*, firmada por Edgar Reitz. Hablemos, primero, de sus alrededores.

A finales de los años 70 del siglo pasado se emite en la RFA una miniserie estadounidense de cuatro capítulos de título *Holocausto* que narra la historia de una familia judía durante los años del nazismo. A lo largo de la serie, cada uno de los miembros de la familia experimentará los horrores del holocausto, terminarán en Auschwitz, en la cámara de gas, ejecutados con monóxido de carbono o, en el mejor de los casos, supervivientes zombis, restos de sí mismos. La miniserie alentó debates en todas partes, pero especialmente en Alemania. No le gustó ni siquiera al canciller Kohl. Era la primera vez que, en un producto televisivo, se nombraban y veían ciertas cosas hasta entonces innombrables, sino negadas, olvidadas con auténtica y férrea voluntad de olvido. No es cosa de hacer aquí la genealogía de la difusión de las imágenes tremebundas de esos sacos de huesos amontonados y lanzados a una fosa; baste decir que, hasta entonces, su visualización se había hecho con cuentagotas, teniendo buen cuidado de que no llegaran muy lejos para no ofender —eso sostenían los poderes— la sensibilidad del pueblo llano... de nadie. Se habían visto ya en el cine algunas ficciones que mencionaban el tema, pocas, pero nunca se había hecho una ficción televisiva, para el espectaculotariado entero; eso, dada la potencia del aparato televisivo, se iba a extender como la lava y formaría parte, ya para siempre, del imaginario del pueblo, de todos: el Holocausto. En fin, no gustó a Kohl ni a los medios alemanes, pero tampoco a Edgar Reitz, que se enfureció. “*Los americanos han robado nuestra historia a través del Holocausto, pues una serie de ese estilo impide a los alemanes tomar una postura narrativa de nuestro pasado y romper libremente el mundo de juicios y prejuicios. Con una representación tan caricaturesca nunca se llegará a comprender cómo parte del pueblo alemán se volvió nazi.*”

Fruto de ese enfurecimiento sería años después *Heimat, una crónica alemana*. Se emitió en el 84. Con éxito de audiencia y de crítica sin precedentes en la RFA. Esta

vez sí que le gusta a Kohl que, en una de sus comparencias públicas, llega a decir que la serie hacía preguntas esenciales para el pueblo alemán: *¿quién soy? ¿de dónde vengo? ¿cómo he llegado a ser quién soy?*

Pero ¿quién era, en esos años, los 80, Edgar Reitz? En el 62, con 40, había firmado, con Kluge y otros cineastas, el manifiesto de Oberhausen, disparo de salida del Nuevo Cine Alemán. Había trabajado con Kluge, realizado documentales y largos complejos, difíciles, muy lejos del cine dominante habitual que inundaba las pantallas del mundo; un cine libre, expresión además, en el caso de Kluge y Reitz, de uno de los modos más radicales de la modernidad: aquel que despedaza el discurso y —para decirlo en román paladino— ha decidido que al público ni agua, el público es asunto del cine industrial, nuestro público no existe, hay que crearlo. Algo así. Se habían ido incorporando al Nuevo Cine Alemán y tomado la batuta muchos otros, Wenders, Herzog, Schlöndorff... Fassbinder sobre todo, otros modos de la modernidad. Por fin en el 78 Reitz hace él sólo una película como dios manda, carísima y de época, *El sastre de Ulbm*, que es un fracaso comercial. Cine de autor. Son los años del estallido terrorista de la RAF, la llamada banda de Baader Meinhof que, en el 77, llevan a la crisis de otoño; ese año participa en la película colectiva *Alemania en otoño* con Fassbinder, Scholondorff y organizada por Kluge. En el 82 muere Fassbinder y todos los historiadores coinciden al considerar tal fecha como la de la defunción del Nuevo Cine Alemán. En esos mismos años, los de la disolución de ese Nuevo Cine Alemán y la RAF, tras la furia que le produce Holocausto, Reitz trabaja como un poseso en lo que ya está siendo *Heimat*. Se ha trasladado a su pueblo natal, al paisaje de su infancia, a su patria chica, a su Heimat... ha hecho documentales, estudios etnográficos y antropológicos de la región, ha escrito una novela con esos mimbres... y, por fin, en el mismo 82, empieza la serie, cuyo rodaje, el de la primera parte, no terminará hasta dos años después: 11 capítulos; más de 14 horas de la saga de una familia de campesinos de un pueblo en las montañas de *Husbrürk*, trasunto de aquel en que el propio Reitz había nacido, cerca de la frontera francesa

y la Renania; una saga que abarca desde 1919, fecha del final de la Segunda Guerra de Repartición del Mundo, hasta 1984.

“La sociedad alemana había adquirido la costumbre de olvidar. Toda Alemania lleva a cuestas un juicio tan negativo sobre sí misma que no quiere mirar a su pasado. Con este proyecto no he querido simplemente sacar a la luz un periodo escondido, sino dirigirme al proceso mismo. He querido destabicar las memorias.” Eso dijo Reitz en 1984.

Con los años rodaría dos partes más, cerca de 42 horas de saga en 32 años. Finalmente en 2011 rodaría una película precuela de casi cuatro horas: *El otro Heimat*.

Estoy contando un cuento. El cuento de la fuerza creadora, del artista que impulsado por esa extraña energía, ese furor que hemos mencionado, atraviesa tenazmente los mil obstáculos que le salen al paso y hasta que no lo consigue no para: aquí, al fin, mi respuesta a la indignación ante Holocausto.

Un cuento bonito, con final feliz. Pero un cuento. Un cuento de fantasmas, de espíritus, del espíritu creador, del fantasma de la modernidad, del espíritu del Nuevo Cine Alemán, del fantasma del autor. A quien crea en los espíritus les parecerá un cuento ejemplar, expresión optimista del espíritu creador, o del espíritu de una generación, o el de la modernidad, o el del Nuevo Cine Alemán, da lo mismo qué espíritu se escoja. Espíritus haberlos haylos y no pondría yo la mano en el fuego negándoles el pan y la sal, aunque lo mío sea, más que el espíritu, la materia. Los cuentos de fantasmas pertenecen al género fantástico, fabrican sus propias leyes y sirven de consejo y experiencia. Los necesitamos. Nos ayudan a entender las cosas. Los gozamos.

Pero concretemos. Reitz, que viene de la modernidad más radical y minoritaria, se va a dirigir ahora al telespectador, a la mayoría, eso sí que es público. Más allá de las dificultades y dureza del mercado televisivo que tendrá que sortear, si quiere realmente aliviar su furor y conmover al telespectador alemán —conquistar audiencia—, deberá olvidar modernidades excesivas; deberá instalarse, quizá, en lo nacional/popular, de cuyo espíritu (otra vez los espíritus) *Heimat* me parece que es realmente una de sus máximas expresiones. Heimat,

conviene saberlo, era el nombre que durante el nazismo se daba a cierto género de films de exaltación simpática del espíritu provinciano o rural (equivalente al “menosprecio de corte y alabanza de aldea” de nuestro siglo de oro). Canto a lo sencillo aldeano y su folklore.

Pero no se acaba el cuento.

Alrededor del 85, 86 se emitió Heimat en televisión española. De cualquier manera, a trozos raros, sin ninguna cobertura ni explicación y muy escasa, por supuesto, repercusión. La cacé involuntariamente, de refilón, cuando vi en el televisor imágenes (en blanco y negro) y escuché un silencio poco habitual. Todavía no se habían consolidado las prácticas prohibicionistas de las películas en blanco y negro, pero se hacía camino. En el televisor, en fin, ya todo era color. Y todavía no existían las privadas, todavía la llamada izquierda, el PCE, el PSOE, defendía el servicio público y decía resistirse a la privatización. Son los primeros y sandungueros años de la Postransición. A todo color. En la vida y en el televisor. ¿Qué rara serie es ésta en blanco y negro?

El blanco y negro es, pues, el primer rasgo de distinción de Heimat, la primera presencia de un riesgo, una señal de desobediencia a lo dominante en el medio más dominante.

Primera secuencia: el retorno del guerrero

Voy a ceñirme a y continuar el tipo de análisis del relato que esboqué hace décadas en Comunicación XXI, que quedó sin desarrollar, y cuyos textos ha recopilado, en Shangri-La, Asier Aranzubía.

Lo que se ha venido a llamar feamente *análisis textual filmico* nos proporciona estupendas herramientas para el análisis de una secuencia, pero es francamente agotador a la hora de abordar enteramente un film. Mucho más lo será si se trata de una serie.

Así que me voy a limitar en principio al análisis de una sola secuencia de Heimat, la primera. Me parece que, con solo su análisis, podemos encontrar todos (o casi todos) los particulares *rasgos distintivos* de la serie entera.

La tomaremos como si se tratara de un *modelo reducido*.

Veamos como empieza —su primera secuencia— en el televisor de la imaginación.

(El crítico, el comentarista —pero tampoco el lector, ni el oyente—, nunca tienen delante aquello de lo que se habla. Por definición. No hay power point que valga. Describe algo que no está aquí entre nosotros y hay infinitas maneras de describirlo. La primera secuencia de nuestra serie, por ejemplo; el comienzo de un relato que, por añadidura, está escrito en lenguaje cinematográfico y tendremos que traducir. Descripción e interpretación. ¿Puede haber descripción sin interpretación? Describamos, pues, lo mejor que podamos)

Primero un oscuro plano de una piedra miliaria en un paisaje tormentoso, con sonoras ráfagas de viento racheado arrastrando nubes velocísimas, e, inscrito en la piedra en grandes letras, *HEIMAT*, una crónica alemana de Edgar Reitz. Inmediatamente, acompañado de música percutiente, un plano a ras de hierba sacudida por el viento y letras que informan que estamos en el 9 de marzo de 1919, viernes y Paul Simon regresa de la Primera Guerra Mundial. Durante seis días ha vagado hacia su casa, desde Francia, a Husbrürk.

Justamente el 9 de marzo del 19, un viernes. ¿Por qué precisamente ese día? El armisticio había sido dictado en noviembre del año anterior, el 18; en enero del 19 en Berlín habían matado a Rosa Luxemburgo y su cuerpo no sería encontrado en una esclusa del Rin hasta mayo. El 9 de marzo no es una fecha importante que figure en los anales de aquellos años germánicos, pero el dador del relato nos advierte de su voluntad de ajustar el microscopio de lo que se anuncia como una crónica, a un lugar y un momento insignificantes en términos de Historia, un pueblecito de las montañas de Husbrürk, precisamente un viernes 9 de marzo del 19. Se nos va a hacer, pues, *no la crónica de Alemania, sino una crónica alemana, una crónica local*, la de un lugar en apariencia insignificante, dejado de la mano de Dios, a la vez marginal y perteneciente al corazón del campesino alemán, por donde la Historia con mayúscula ha pasado siempre y va a seguir pasando de refilón, presumiblemente arrollándolo.

¿Qué pasó, pues, de reseñable el viernes 9 de marzo de 1919 en ese pueblecito en el corazón del bosque alemán?

Fue nada menos que el día en que regresó Paul Simon, el del retorno del guerrero.

El arranque proviene de la épica. Remite, por ejemplo, a la última etapa del viaje de retorno de la guerra de Ulises, su llegada al hogar, a Ítaca. Un tema clásico, un episodio de la épica clásica. El retorno del héroe, del guerrero. Sólo que esta vez vuelve de una derrota, no de una victoria. El héroe es un don nadie, un perdedor.

Sigamos:

Acompañado por una música suave y percutiente a la vez, en el plano, un soldado aparece en el horizonte, más allá de la inquieta hierba; la cámara se acerca hasta el primer plano, lo deja pasar y le sigue por la espalda; al fin, el soldado y la cámara —por encima de su hombro— divisan, más allá de sembrados y bosques, el pueblo adonde se dirigen, el final del viaje. Se detienen —la cámara y el soldado—, se apaga la música, en la película se hace el silencio, y el héroe corre hacia Ítaca. Parado a la entrada del pueblo, lo primero que ve —que vemos— es una calle embarrada, llena de charcos, un cerdo que hozga y un cabrero azuzando dos cabras; y luego el rostro sonriente de Paul que reconoce la escena: sí, esta es mi Itaca. Atraviesa el pueblo entero, de punta a punta, sus calles casi desiertas, los curiosos viéndole tras las ventanas, sin cruzar palabra con nadie, sin detenerse, confrontando todo con su memoria, reconociéndolo, reconociéndose.

En silencio. Un silencio, acariciado de brisas, que va a durar mucho, todo lo que tarde el soldado que regresa en atravesar el pueblo de cabo a rabo y alcanzar su hogar. Un tramo verdaderamente largo de silencio al que el telespectador no está acostumbrado en un medio tan cacareante como la televisión, que, prácticamente, lo prohíbe. Otro riesgo, añadido al blanco y negro.

El tintineo de los martillazos sobre un yunque llama su atención y corre hacia allí. Mira a través de la ventana y, de pronto, estalla el color: chispas del hierro candente y dorado que forja sobre el yunque el herrero, las tenazas que lo sujetan, el martillo que cae una y otra vez sobre él, la fragua; por unos instantes la ficción parece detenerse para dar cuenta, en tono documental, de un oficio: el del viejo herrero que está dando forma a una abrazadera para cambiar la rueda de un carro.

El espectador, con *la irrupción momentánea del color* (y del modo documental) se ha visto sacudido, obligado a tomar distancia, a hacerse preguntas. El blanco y negro quizá ha sido asumido ya —equivocadamente— como un modo de decirnos que lo que se narra pertenece a un pasado donde no existían películas en color. Pero ahora esta irrupción del color exige un espectador activo, es un signo de ruptura que pone en evidencia la existencia de un dador del relato que maneja unos códigos y no tiene vergüenza en exhibirlos. Para el relato filmico habitual el mejor montaje es el que no se nota, la mejor música la que no se oye, el mejor intérprete el que no lo parece, etcétera: la mejor película es la que se quita de en medio y consigue que el espectador la olvide; es un viajero inmóvil atrapado en la falsa transparencia de un relato que quiere signos disimulados, que no se noten; el relato dominante abomina exhibir sus códigos e intervenciones. En lugar de ses-tear en el viaje inmóvil del relato que se le está contando, el espectador, *con la sorpresa del color, toma distancia*, se ve obligado súbitamente a reconocer una intervención, por decirlo así, externa, artificial, la existencia de un código disimulado... que el color significa algo. Dejémoslo sí, aún no sabemos su significado exacto, quizá no lo sepamos nunca, pero adivinamos una intención y, desde luego, el color ha cumplido una función esencial: incomodar al espectador, hacerlo pensar. *Un punto de ignición*, tan solo.

La elección de *la herrería* como primer punto de ignición del discurso es también muy significativa, muy densa en connotaciones significativas adyacentes. Es el lugar donde se dobla el hierro, alrededor del cual se constituye toda comunidad que aspira a ser un pueblo. De gran poder metafórico. El fuego. *Las fraguas de Vulcano*. O, mejor aún, *la gruta donde se forja el anillo de oro de los Nibelungos* (bajo el Rin, cerca de la Renania, donde se sitúa el pueblo protagonista de *Heimat*): Alemania y su relato iniciático más reconocido y popular. Por ahí empezamos. Redundamos en la épica. *El héroe regresa de la guerra al corazón del bosque alemán, tal vez el corazón de las tinieblas*, a la herrería donde trabaja su padre.

Continuemos la descripción:

Nada más llegar, sin abrir la boca, sin mirarse apenas, recuperado el blanco y negro, el hijo recién llegado de la guerra, Paul

Simon, se incorpora al trabajo, se quita el tabardo, coge las tenazas y ayuda a colocar la rueda a su padre; “es del carro de Fulanito que murió en el Vístula”, informa el herrero —sus primeras y únicas palabras. Frente a la herrería, en la puerta de la casa, asoma la que sin duda es su madre; lo ve y para el cuello de su camisa, desde la distancia, musita su nombre: Paul; el héroe deja la maza, sonríe y se acerca; se abrazan sin palabras; parece que va a entrar al fin en el hogar, pero antes el héroe se da la vuelta, se acerca al gallinero y mea a gusto, como nos demuestra su rostro en primer plano y la leve musiquilla que lo subraya. Es una meada territorial, una meada de oso, este es mi hogar.

Y la primera muestra del hogar es —de nuevo en color, visto y no visto— *una repugnante cinta matamoscas* con los habituales dípteros agonizantes.

Pero de las moscas hablaremos más tarde.

Lo que viene es una larga secuencia: el héroe, agotado, con la mirada vacía, sin decir una palabra, sentado a la larga mesa del comedor-cocina, frente a la cinta cimiterio de las moscas, rodeado por los miembros de la familia, que, sin interrumpir sus quehaceres, sin dejar de trajinar, lo miran en silencio casi religioso; la madre pone una cuchara en su mano, la hermana le corta el pan... Pero el héroe nada come... Poco a poco, la estancia se llena de un coro de vecinos y parientes y el silencio empieza, lentamente, a llenarse de palabras, de comentarios estúpidos o no tan estúpidos sobre la guerra, de lugares comunes, de ignorancia y sabiduría campesinas, comentarios a las noticias del periódico, superstición, racismo antigitano... costumbrismo, un auténtico carrusel de dolor y banalidades, tras el primer plano del guerrero ausente, con la mirada perdida y la cabeza, quizá, en otra guerra, en la verdadera guerra, de la que acaba de volver.

Hasta que, de improviso, entra un personaje llamado Gladish; sabemos que es una víctima más de la guerra, dañado por el gas mostaza, que le ha dejado una enfermedad repugnante en la piel y que está arrocinado por el deseo de una mujer que le rechaza por asco y a la que tachan de gitana; alcoholizado, sucio y abandonado; entra —con sus moscas— tiende lentamente su mano enguantada, escondida, a Paul, que, como alucinado, lentamente, se incorpora y tiende también la suya, pero no para saludar al recién llegado, sino para alcanzar la cinta matadero de moscas. Se ha hecho un silencio estruendoso, la escena parece que se ha parado, que todo sucede en silencio y a cámara lenta. Paul atrapa una mosca que pataleaba, aún viva, intentando despegarse de la goma

letal. La rescata, la mira (Gladish la mira, la madre de Paul la mira, todos la miran) y, de improviso, la suelta, la deja en libertad y escuchamos nítidamente el zumbido enloquecido del díptero al escapar (hasta ese punto alcanza el silencio sagrado). Aposentado otra vez, descubre la mirada de un niño tuerto que se asoma por la ventana. Enseguida vamos a saber que su hermano le clavó el tenedor en el ojo ahora ciego. El paréntesis de silencio ha acabado y todo va llenándose de nuevo de voces costumbristas.

¿Qué sentido dar a este parón de silencio roto por la mosca? Tal parece una ventana abierta al sinsentido...

Paul, con su mirada cada vez más perdida, empieza a tener alucinaciones, la primera, en color, de un soldado amigo, una víctima de la guerra, que habla desde el lugar de los muertos. La mezcla de niveles, los de la realidad —el runrún del coro de familiares y vecinos en la cocina-comedor, el niño tuerto asomado a la ventana...—, y el de los fantasmas de Paul es, ella misma, alucinante. La lectura en voz alta de la noticia del periódico se mezcla sin interrumpirse con el soldado muerto que asegura que allá en el cielo donde está, todos hablan el dialecto de Hursbruck. Una danza alucinada en que se confunden las imágenes reales del hogar y las imágenes soñadas. Un tropel, una inundación, de signos del hogar que lo esperaba y una cabeza que sueña amigos muertos en la guerra. Una fantasmagoría. Costumbrismo y onirismo. Hasta que, sin haber pronunciado una palabra, cae dormido.

Y fin.

Una secuencia es una sucesión lógica de núcleos unidos entre sí por una relación de solidaridad; se inicia cuando un núcleo no tiene antecedente solidario y se cierra cuando no tiene consecuente. En nuestro caso, el héroe se duerme: fin de la secuencia.

Benjamin habla de dos estirpes de narradores: la del que viene de lejos (el marinero, el aventurero, el guerrero) y cuenta lo que ha visto y vivido; y la del que no se ha movido de su sitio (el campesino sedentario) y cuenta lo que allí ha sucedido a lo largo de los años, sus tradiciones e historias populares.

En nuestro caso, el hombre que llega de lejos no ha abierto la boca.

Llevamos veinte minutos de relato para una sola secuencia.

Pero es la secuencia que nutre de futuro al relato.

Características sémicas de la primera secuencia

Barthes propuso clasificar *dos clases de unidades mínimas del relato*: las que llamó *funciones* y las que llamó *indicios*. Las funciones, para completar su sentido, necesitan como correlato unidades del mismo nivel, por decirlo así, en la horizontal del relato. Para llenar de sentido a los indicios, en cambio, hay que saltar de nivel. Necesitan una sanción vertical, más alta, a nivel de los personajes y la narración; dotan al relato de una atmósfera y dan informaciones que nos permiten, entre otras cosas, fijar el carácter de los distintos personajes.

En la primera secuencia de *Heimat* el número de indicios es enorme. Tanto de indicios de atmósfera, de ambiente, como, en particular, de personajes indiciales; todo lo que dicen los personajes —una auténtica turbamulta de frases hechas, tópicos campesinos y aparentes trivialidades— son indicios de su carácter. Hay tantos personajes y tantas palabras que al espectador le será difícil guardarlos a todos en la memoria.

Es una secuencia marcadamente indicial.

(En realidad, en la primera secuencia de cualquier película, en cierto modo, **TODO SON INDICIOS**, pistas; podrán ser funciones, pero serán también obligatoriamente indicios —lo que vemos y lo que oímos— para el futuro que nos aguarda. Pero esa es otra historia)

Barthes clasifica las funciones en núcleos y catálisis, una clasificación discutible, pues se basa en una noción tan subjetiva como la importancia: los núcleos serían funciones cardinales, auténticos nudos del relato que abren o cierran una incertidumbre; las catálisis serían más bien funciones de relleno, subsidiarias, que se aglomeran alrededor de los núcleos.

Distendidos, los núcleos presentan espacios intercalares que pueden ser colmados indefinidamente; se pueden llenar los intersticios con un número muy grande de catálisis. Entre el momento, por ejemplo, en que el pistolero espera para disparar y el momento en que por fin dispara puede pasar de todo. El comienzo de *Hasta que llegó su hora*. También allí, curiosamente, había una mosca.

A eso lo llamamos hipotaxia. La *hipotaxia* implica estiramiento y demora; el núcleo primario demora su correlato porque se intercalan una enorme cantidad de catálisis, el relato se estira, se alarga.

Es lo que sucede en *la primera secuencia*. Su relato troncal es sencillo: *El héroe regresa cansado a su hogar. Le ponen de comer. Se queda dormido sin haber probado bocado*. Sin embargo, un sinfín de catálisis alarga la conclusión y nos mantiene a la espera. Todo en ella es catalítico, demora.

Es una secuencia marcadamente catalítica.

Catálisis e indicios son unidades expansivas si se las compara con los núcleos. Facilitan la hipotaxia.

Estas características de la primera secuencia se repiten a menudo en *Heimat*.

Heimat es una serie marcadamente indicial, marcadamente catalítica. Hipotáctica.

El album, el pasado perfecto

El a priori de las teleseries supone que se verán capítulo a capítulo, con un lapso de tiempo variable (día a día o semana a semana) entre ellos. Al menos, eso sucedía en los años 80, cuando todavía no había un mercado de reproducciones digitales. Hoy en día, es más que probable que las teleseries se vean en su mayor parte a voluntad del veedor, que elige cuándo y cuánto ve de la serie. Una situación bien distinta y que exigiría análisis. En todo caso, en las fechas en que se emitió por primera vez *Heimat* era costumbre preceder cada capítulo con un resumen de los anteriores.

Y los resúmenes de *Heimat* son altamente significativos, en tanto que se apartan de la manera habitual. Reitz elige el álbum, el repaso de las fotos de lo que ya hemos visto, como si se tratara de las fotos-recuerdo coleccionadas y seleccionadas de la familia troncal; el álbum familiar, el tótem del recuerdo familiar. Y pone la voz en off que repasa el álbum en boca de uno de los personajes que intervienen en el relato, personalizándola.

La voz, pues, de un narrador. Por lo menos, del narrador de las fotos del álbum, porque, en cuanto acaba

el resumen, calla (y otro narrador –no oral–, el dador del relato, lo sustituye).

Pero ¿quién es el narrador? ¿Quién comenta las fotos? Gladish. Un simple, ese pobre diablo alcoholizado, víctima del gas mostaza, con una enfermedad asquerosa en su piel y su mano enguantada para que no se le vean las escaras; un apestado que está en todas partes y en ninguna, que no cuenta nada para el relato principal, pero se asoma por cualquier rincón y sentencia tontearías que, después de todo, no son tan tontas; un bufón, quizá.

Alguien así como el Benjamin de *El sonido y la furia*, el relato de Faulkner contado por un loco. En versión shakespeareana, un cuento contado por un idiota, lleno de ruido y de furia, que no significa nada.

Pero significa muchísimo.

De alguna manera, la memoria del “ha sido” –la de la familia, pero también de Alemania, de aquellos años de Alemania, el nazismo, la guerra, la derrota, el milagro alemán– queda depositada en la serie en el más humilde de los personajes secundarios, el tonto del pueblo a quien nadie hace caso, pero, cuando menos te lo esperas, suelta las verdades del barquero: un bufón, un incordio, un estorbo, un duende. Gladish. Que también es el torpe ayudante de Eduard, de un fotógrafo.

Ese duende, *ayudante del fotógrafo*, resume el pasado. Comenta las fotos del álbum: esto “ha sido”.

El pretérito indefinido se refiere a acciones pasadas, pero considera que ese momento pasado ya ha concluido. En *el pasado perfecto*, muy al contrario, el momento pasado sigue vigente para el narrador.

La fotografía es el reino del ha sido, del pasado perfecto. En la foto, la presencia del fotografiado nunca es metafórica, dice el maestro, salvo cuando se fotografían cadáveres. La esencia de la foto, su noema, es que alguien ha visto a través del objetivo el referente en carne y hueso.

(En el cine, ante el objetivo (y ante el espectador), se mezclan, por decirlo así, dos modos del “ha sido”, dos “pasados perfectos”: el “esto ha sido” del actor y el “esto ha sido” del personaje que interpreta, el del rodaje y el del relato. Pero no es el momento de profundizar en eso).

Si la fotografía, decíamos, es el reino del *ha sido*, del pasado perfecto, el *álbum familiar es un relato necrológico, una forma de obituario del ha sido*. Disparador —a veces estremecedor— del recuerdo, de la memoria, roza o sumerge a quien lo repasa en una intimidad amenazada, sonrojante.

Fotos y álbum no podían faltar en una serie que se niega a conjugarse en *esto pasó*, pero nos está diciendo constantemente *esto ha pasado* y siguió pasando y por eso, ahora, las cosas, los personajes son lo que son. Toda la serie nos remite de una manera o de otra a un álbum de recuerdos, a las fotos de un álbum.

En medio de la irremediable ficción de Heimat hay siempre algo que me está diciendo: esto ha sido. Y hay fotos.

Primer álbum.

Leo el primer álbum que abre el segundo capítulo de Heimat, *El centro del mundo*, y resume el primero que se cerraba en 1929: diez años de álbum:

Esta es la familia Simon de Schabbach. A la derecha, sonriendo, está Matías, el herrero. Esta es Katherina, su mujer. Y sus tres hijos, Eduard, Paulina y Paul. Sonríen en 1919, pero aún no saben lo que va a ocurrir. Este es nuestro pueblo en 1919. En esta foto están descubriendo el monumento en recuerdo de la guerra. El pueblo entero asistió. El profesor dirigía el coro de la escuela. Todos se pusieron sus mejores galas. Aquí se puede ver el monumento cubierto. Y en la otra fotografía, Eduard está a punto de descubrir el monumento. Tiró de la tela y todos lo vieron asombrados. Aquí están con su ropa de domingo. A pesar de estar lloviendo todos se quitaron el sombrero. Esta es una foto de Eduard; su madre siempre andaba con el corazón en un puño por Eduard. Tenía un problema pulmonar pero no dejaba de hacer el tonto en los arroyos de Hursbruck con el campanero y conmigo buscando oro. Sólo encontramos pirita. Esta es Paulina, que más tarde se casaría con Grober, relojero y joyero en Simmen. Este es Wiegand, el sabelotodo local, siempre tenía que ser el primero en todo; tuvo el primer automóvil del pueblo, y, antes, la primera radio, el primer ciclomotor... Y esta es María, la hija de Wiegand, una chica bonita, que se casó con Paul y tuvieron dos hijos, Anton y Ernst. Aquí podemos ver a Katherina orgullosa con sus dos nietos. Un día ocurrió algo. Paul empezó a cavilar, en la época en que hizo esta foto. Un día se levantó, dijo que iba a tomar cerveza y nunca volvió. El pueblo estaba conmocionado. Todos querían saber adónde había marchado Paul. María lloró mucho. Nadie comprendió por qué se fue, no tenía ninguna razón para marchar. La policía lo buscó durante semanas. Eran los buenos tiempos, hace ya tanto cuando fuimos de picnic al castillo de Baldenau y escuchábamos la música que salía de un altavoz negro, música de radio.

El resumen se cierra con la foto congelada del grupo en el picnic junto al castillo, donde, milagrosamente, han sonado las campanas de la catedral de Colonia y desde el que han oído misa. Lejos, muy lejos. En 1923.

Un cuento contado por el tonto del bote listísimo. En cierto modo, el espíritu de Scharbbach, de la patria chica. A veces, Heimat, una crónica local con una estructura de relato clásica, de relato épico, que nace de la indignación, tiene sin embargo algo de queja existencialista, de protesta camusiana del absurdo de la vida.

Se podrían pegar todos los álbumes-resumen desde el primero hasta el último —descontando repeticiones— y tendríamos el relato esencial, aquello que Reitz cree habernos contado, estar contándonos, aquello en que quiere que nos fijemos, esas fotos, con esos comentarios. Los comentarios de un simple, del más simple entre los simples, un borrachín al que el relato no hace caso.

Resumen sémico del primer capítulo

Podemos hacer otro resumen drástico, semiológico, del primer capítulo:

Una secuencia es resumible y nombrable. A la primera secuencia la hemos llamado “El retorno del héroe”.

El retorno al hogar suele ser el final del relato de un largo viaje del héroe, pero también el principio de otro relato. El retorno al hogar tiene forzosamente un correlato, es una función nuclear de gran tamaño que necesita otra función nuclear más allá para completar su sentido. *Al retorno al hogar le corresponderá la reintegración del héroe al hogar o la huída del hogar*; inaugura, pues, una serie de tensiones que no descansará hasta que ese dilema se resuelva de una manera o de otra. Todo el primer capítulo de Heimat bascula entre y tematiza estas tensiones del héroe, de Paul —me voy, me quedo—, hasta que, finalmente, sin decir una palabra a nadie, decide escapar. Empezó con el retorno del guerrero y acaba con él escapando del cepo y largándose.

Simetría: empieza llegando y acaba yéndose.

La simetría suele ser el deseo oculto de la estructura del relato clásico. El final se refleja en el principio.

Heimat nunca abandona el relato clásico.

El relato troncal principal

La primera y larguísima secuencia (veinte minutos) ha provisto al relato de un nutrido coro de indicios y personajes relacionados entre sí que podrán ir relevándose unos a otros como héroes o protagonistas de diversos subrelatos a lo largo de la serie, formando y extendiendo la nutrida malla genealógica de la que va a estar hecha. Todos son de la misma familia, parientes o vecinos de Schabbach. Por delante habrá horas de narración, capítulos, etcétera, pero sin salirse de Schabbach y el grupo familiar representación del pueblo. Una saga. Otra forma, derivada de la épica. Que se convierte casi siempre en melodrama.

Sigamos tan solo el relato principal, troncal, el del héroe, Paul, a lo largo de toda la serie. El relato más alto –la percha–, del que lógicamente van a colgar o donde van a intercalarse todos los relatos subrogados, con otros héroes, otros temas, otras tensiones.

El primer capítulo abarca toda *la república de Weimar*, desde el 19 al 29, desde el retorno del héroe –del soldado Paul Simons– hasta que, incapaz de integrarse de nuevo en su antigua comunidad, escapa de Itaca.

Pero el héroe no se ha ido para siempre, reaparecerá. Tardará capítulos enteros, pero lo hará.

Tras resolverse el irse/quedarse de Paul Simon a favor de la huida, diez años después de su llegada, en 1929, toma el relevo como heroína del relato María, su abandonada esposa, con dos hijos pequeños, que deberá educar, alimentando la memoria de él –la fe en que continua vivo y regresará algún día–, o, por el contrario, apostando por el olvido. A trancas y barrancas conservará viva su memoria, pero no puede evitar enamorarse de un ingeniero topógrafo que participa en la construcción de la gran autopista, símbolo de la prosperidad hitleriana. Y tiene un hijo de él, Herrmann. María ha tomado el relevo de Paul en el relato como protagonis-

ta. Durante capítulos enteros, el héroe principal, Paul, desaparece.

Cuando, pese a los prejuicios aldeanos, parece dispuesta a reanudar una nueva vida con el ingeniero, a finales del 38, con el nazismo boyante y la guerra en ciernes, recibe una larga carta de Paul desde Estados Unidos. *El héroe, diez años después de marchar y cinco capítulos mediante, da señales de vida en el relato.* La carta la lee en voz alta su abandonada esposa y la escuchan todos, su madre, su padre y su hijo Anton, ya con quince años, que advierte a todos del pomposo logotipo que encabeza la carta: *Simon Electric Incorporation* y el dibujo de una fábrica. (Capítulo 5: *En marcha, a lo lejos y de regreso*).

En la carta anuncia su inminente regreso, pero tardará aún meses en arrancar y cuando llega a las costas alemanas, en el 39, ya avanzado el capítulo 6 (*El Frente Interior*), las autoridades hitlerianas no le dejan desembarcar con la consiguiente decepción familiar. *Así que ni nosotros ni los suyos lo veremos, tan sólo lo oiremos a través del teléfono, desde el barco que tienen retenido en el puerto.*

Tendrá que transcurrir la guerra entera y aun dos años más, hasta el 47, para que el héroe, convertido de pies a cabeza en ciudadano americano, con puro, sombrero y un chofer negro, empresario dueño de la Simon Electric Incorporation, reaparezca por su pueblo natal, su Heimat. De ese nuevo regreso del héroe da cuenta *el capítulo 8, el Americano.* Tras una larga estancia –donde despliega todo su poder económico con un fiestón, con sermón, baile y bandas a lo Glen Miller, y comprueba el rechazo de su abandonada esposa, María–, sin esperar al entierro de su madre, que acaba de morir, ni entrar en contacto con Anton, su hijo, el soldado que, como él mismo al finalizar la guerra del 14, ha logrado al fin alcanzar su hogar, andando desde Turquía. El héroe vuelve a marcharse al finalizar el capítulo.

No será la última vez que huya ni la última en volver. Años después, en el capítulo 10 (*Años de efervescencia*), en 1967, con el milagro alemán culminado, ya viejo jubilado, millonario retirado, regresará para disfrutar como un niño ayudando a su hijastro Herrmann a la composición y estreno mundial de una pieza musical de vanguardia, patrocinada, claro está, por la Simon's de

Electricidad. El capítulo está dedicado paralelamente a Anton, su hijo, y a la crisis de su empresa por oferta de compra de los tiburones americanos. Anton, dubitativo, acude a buscar consejo de su padre que está como un niño jugando con su hermanastro, Herrmann, ayudándole a componer una pieza de vanguardia. Le hace poco caso. Acaba aconsejándole aceptar la oferta de los tiburones. Pero Antón —el empresario modélico del milagro alemán— prefiere no hacerlo. Alemania para los alemanes.

Aparecerá por última vez en el 82, en el 11, *La fiesta de los vivos y los muertos*, que convoca al coro de personajes supervivientes alrededor del entierro y despedida de María, la heroína principal, una Penélope que ha rechazado a Ulises y ha llevado con entereza la representación de Schabbach, de su Heimat. Los hermanos pelean por los restos de la casa y la herrería vacías, sin saber qué hacer. Gladish muere. Ya no queda casi nadie de los que formaban la primera secuencia de la serie. Todo acaba con un rascayú fantasmal de muertos y vivos. Schabbash mismo es ya sólo un fantasma.

Como lo era, en cierto modo, la primera secuencia de la serie: siempre olfateando simetrías, las redondeces de lo clásico, consejo y experiencia.

Lo que empieza con el regreso del héroe acaba con la muerte de la heroína, su Penélope. El protagonista ha cambiado. Ella era la representación genuina, el espíritu de Schabbach, de Heimat. Había nacido en 1900. Con el siglo. Un símbolo. Muerta ella, apenas queda nada. Un modo de vida —el de la vieja aldea campesina— ha sido liquidado. La épica se disuelve en canto elegíaco, en lamento y homenaje (al modo en que lo hace en literatura la trilogía de John Berger).

Eso, refiriéndonos tan sólo a la pareja troncal de personajes (Paul y María). A su alrededor, nuevas ramas, han ido creciendo y enredándose unas con otras. Otros relatos parciales con otros protagonistas, intercalándose en el más alto, en el principal. Los núcleos complementarios del relato troncal pueden distanciarse y demorarse hasta el infinito, intercalando catálisis, relatos menores, y, aun dentro de estos relatos menores, pueden intercalarse otros, con otras catálisis, etcétera.

De la percha más alta irán colgando otras perchas y de éstas, otras perchas, y la iteración se repite hasta donde se quiera.

Historias incluidas dentro de una historia. Historias encadenadas. Historias alternadas. Heimat.

La epopeya es un conjunto de fábulas múltiples, un relato quebrado en el plano funcional.

El resto: la partición del relato

La *parataxia*, al contrario que la hipotaxia, comprime, resume, encoge el relato; expone tan sólo los núcleos principales y salta a otra cosa.

Ya hemos dicho que *Heimat es básicamente un relato hipotáctico, como conviene al amor por el detalle*, al goce catalítico de la memoria, melancólica o iracunda, pero, casi siempre, elegíaca. Pero por muy marcadamente hipotáctico y expansivo que sea un relato, la parataxia siempre interviene con su guadaña para frenarlo, detenerlo, comprimirlo.

El poder catalítico del relato —de estiramiento, expansividad— tiene su corolarario en el poder elíptico.

Y ambos se disputan Heimat: Poder catalítico frente a poder elíptico.

Las funciones catalíticas son puramente cronológicas (atenuadas, parásitas); las nucleares son consecutivas y consecuentes. Las cardinales constituyen el armazón, representan los momentos de riesgo del relato; lo demás son descansos, lujos, catálisis. Y la catálisis es siempre una función fática, que mantiene el contacto entre narrador y espectador. Así sucede en el suspense y así sucede a menudo en Heimat, muy inclinada a demorar el relato principal a través del seguimiento de un detalle aparentemente sin importancia.

Un ejemplo de parataxia, de demora: El seguimiento a un cartero que, en bicicleta, desde la estación donde llega una saca de correo, pedalea en blanco y negro o color hasta Schabbach, recorre todas sus calles y alcanza al fin la casa de la familia protagonista. ¿Qué lleva en esa saca? Lo sabremos luego: lleva una carta de Paul tras diez años de no dar señales de vida.

Hipotaxia y parataxia son las armas del guionista a la hora de dividir el relato en partes y armarlo.

Encoger y estirar.

El resultado son grandes secuencias, catalíticas, que no parecen acabarse nunca y años enteros de elipsis en que no sabemos nada. Así está construido el primer capítulo —grandes secuencias con distintos protagonistas, y saltos en el tiempo— y así está construida la serie entera.

(Si llamamos *estemas* a los bloques estancos de secuencias cuya imbricación puede ser sólo recuperada a un nivel superior de los personajes o de la narración, *Heimat* está constituida por sucesivos haces de estemas que se van empaquetando en capítulos, en ramos de subrelatos).

En *Heimat*, de un lado, está la Historia con mayúsculas; del otro, un pequeño pueblo en la frontera de Alemania. Schabbach está muy lejos de Berlín, del Poder central. El eco de la Historia llega al pueblo muy amortiguado. La Historia roza a la historia. La Crónica de Alemania deja huellas, indicios en la crónica local Schabbach, también sus zarpas. De eso da cuenta la serie.

En la primera fase de una película el dador del relato es el guionista.

Y en la primera fase del análisis, el analista es un perseguidor del guionista, un guionista que recorre el relato al revés.

El guionista es un aventurero que tiene por delante la mar océano del relato, un reino infinito de libertades y riesgos.

Todo relato es elástico. Mucho más si se trata de una serie del “ha sido”.

La serie en su primera parte consta de 11 capítulos que abarcan desde 1919 hasta 1982. Cerca de 15 horas.

Hay un tiempo lógico del relato que no se corresponde con la duración del tiempo real.

Los capítulos se ordenan cronológicamente y son desiguales de duración, la mayor parte de una hora. Y hay grandes ausencias de décadas enteras.

Nos quedamos con años enteros sin conocer, a la vez que lo que parece una anécdota sin importancia ocupa largas secuencias.

Son ausencias, huecos, grandes elipsis que obedecen a una lógica, a una necesidad.

Veamos por encima los capítulos y las fechas. Las ausencias significan tanto como las presencias.

El primer capítulo abarca toda *la república de Weimar*. De una tacada, diez años. 119 minutos. El segundo en duración. Más o menos la misma que el último capítulo. Los demás son más breves.

El segundo, entre el 29 y el 34, abarca cinco años y dura 90 minutos: el pueblo es *el centro del mundo* y se naci-fica. El tercero le sigue sin ruptura temporal y se centra en exclusiva en el año 35, con Hitler ya de canciller (son *las mejores navidades*, los sueños de grandeza, una mansión desierta con 52 ventanas, infraestructuras, primer teléfono, tendidos). Los dos siguientes, 4 y 5, (90 y 90) dan cuenta del 38 y el 39 y acaban con la declaración de guerra. *La Autopista y En marcha, a lo lejos y de regreso*

Hasta aquí el tiempo del relato ha seguido el tiempo real, cronológico, sin grandes discontinuidades. Pero en cuanto se declara la guerra se ahorra los primeros años.

Tres años de elipsis y, entre el 43 y el 45, ya durante *la guerra*, dos capítulos: *el frente interior y el amor de los soldados* (el primero, ganando; el segundo, con todo ya perdido y esperando la derrota hasta que llegan los americanos). Dos años. 90 y 90.

Capítulo 8. Del 45 al 47, *la derrota*, regreso de los soldados, convivencia con los americanos, y nuevo regreso del héroe, ahora americano. Paul vuelve a irse. *El Americano*. Dos años.

Y fin de la continuidad. Ahora hay una ruptura evidente. Tras el 47, el relato se toma un enorme respiro y cambia de registro. Hay un agujero de casi una década. Década en que se consolida entre otras cosas la división de Alemania. Y la continuidad ya no se recupera; a partir de éste, entre cada capítulo, habrá muchos años, diez, el relato salta de diez en diez. Los hachazos en el tiempo real permitirán la sustitución de los actores de un mismo personaje, el cine no registra bien el desarrollo de niño a adulto.

El relato asoma de nuevo, casi diez años después, del 55 al 56, en pleno *milagro alemán*. Ahora, con la omnipresencia de María, los protagonistas son sus hijos:

Ernst, trasladando árboles talados en su helicóptero, destrozando el bosque; Anton, dueño de una fábrica de óptica; y sobre todo Herrmann, quinceañero y con sensibilidad artística y social, estudiando en la capital más cercana. La Alemania de Reitz adolescente, el despertar sexual, la educación sentimental de un artista. Este héroe huye también del pueblo. *El pequeño Herrmann*. 139 minutos. El más largo, más arriesgado y el más personal, el más íntimo.

Pasan otros diez años y, en el 67, *el milagro alemán culminado y amenazado*, capítulo dedicado a Anton y la crisis de su empresa por oferta de compra de los americanos. Acude a buscar consejo de su padre que está como un niño jugando con su hermanastro, ayudándole a componer una pieza de vanguardia. Años de efervescencia. Un año. 83 minutos.

En el 82, *entierro del siglo* (María) y liquidación de bienes inmuebles, hay que deshacer la casa. El último resumen contiene finalmente los dibujos del árbol genealógico de la familia protagonista, la familia del héroe. Casi todos han muerto ya, pero la que acaba de morir, María, había nacido precisamente en 1900, el año del nuevo siglo. Heimat cuenta la historia de un pueblo –simbolizado en María– durante el siglo XX, hasta el 84, el año en que pasa por la tele.

Dos partes bien claras en la serie:

La primera de 8 capítulos, año tras año, hasta el 47, sin apenas romper la continuidad.

La segunda, de 3 capítulos semiautónomos. Tres películas.

Películas claramente diferentes entre sí y al resto. Cambian los héroes protagonistas –ahora de la siguiente generación, los hijos de la guerra: Herrmann, Anton y Ernst–, cambian los tonos, cambian, incluso, géneros.

El tema judío

Bajo la percha de los grandes motivos de la épica cuelgan perchas de motivos más humildes, hasta la crónica local, casi doméstica. Ya lo hemos dicho: la repercusión

de los hechos de la Historia, de la Crónica de la Historia de Alemania en aquellos años, en la crónica local de la alejada aldea se expresa de soslayo, sin ruido, casi silenciosamente, con indicios y el simple baile de posiciones sociales y disfraces de los distintos personajes.

De la división de Alemania, el holocausto y el problema judío, que es el punto de ignición que motivó la serie apenas se hace referencia.

¿Cómo se toca el tema judío?

Dos veces. La primera vez en tono de comedia: en el capítulo 5, poco antes de la guerra, Eduard se ve obligado a demostrar su origen puro, sin sombra hebrea, lo cual da lugar a una tragicómica investigación de sus antepasados. Y no se vuelve a hablar del tema hasta el 6: en una fiesta/parodia en la mansión del alcalde nazi, Eduard, mientras todos bailan (en color), un miembro de las SS, su primo, explica a quien le oiga que ha comenzado al fin la solución final, el duro trabajo que sus compañeros de las SS están teniendo que hacer para *hacer humo* a los judíos.

Basta y sobra. Aterrador.

Las moscas: el genocidio mosquil

Quien haya visitado la selva sabe que es el paraíso de los mosquitos. Quien tenga una casa en el campo adonde acuda de veraneo sabe que durante su ausencia las moscas habrán reconquistado su antiguo hábitat que nosotros, tan solo veraneantes, invadimos. Y se iniciará una lucha feroz por acabar con ellas –sus legítimas ocupantes– y quién sabe si tendrá que recurrir a las viejas y espantosas cintas pegajosas para liquidarlas.

Edgard Reitz también lo sabía, no lo ha olvidado. Por eso, lo primero que enseña del hogar campesino adonde regresa el héroe es la tira de papel matamoscas. Es un recuerdo personal, seguramente, del propio Reitz, Shabbach está inspirado en la aldea donde nació. Es una elección –la de las moscas– muy íntima, casi en primera persona.

Su Itaca es *el paraíso de las moscas. Eso es el pasado: el paraíso de las moscas del recuerdo.*

Vosotras, las familiares, / inevitables golosas, / vosotras, moscas vulgares, / pequeñas, revoltosas, / amigas viejas, insidiosas, / me evocáis todas las cosas.

Todo Heimat está lleno de moscas que aparecen en el encuadre cuando menos te lo esperas.

Y no puede ser casualidad. Lo habitual en un rodaje es que, cuando una mosca se cuele en el encuadre, se ordene cortar, se la espante y se ruede otra toma sin mosca alguna. Aquí sucede lo contrario; probablemente, durante el rodaje, siempre ha habido a mano un tarro de moscas vivas, atrapadas por producción, para soltarlas y espolvorearlas, mientras se rueda, en el encuadre, revoloteen ente los personajes, incordiándolos, se posen en ellos, paseen estúpidas por su rostro o entre los restos de comida o en la carta de amor o entre las sábanas de la cama de los amantes. Hasta el punto de que, distraídos en su pesadez, en ocasiones podemos llegar a olvidar lo principal que se nos está contando, para seguir la aventura del díptero.

Las moscas siempre están allí, recordando lo indomesticable.

La presencia de las moscas es un signo, un indicio, de que estamos en una aldea, en un pueblo agrícola-ganadero, en el campo. Un indicio humildísimo, pero que lo recubre todo, como hacen los indicios.

Los indicios –lo que Barthes llama indicios– no forman parte de la cadena de funciones del relato; nada cambiaría en esa cadena si las moscas no estuvieran. Nada cambiaría en la cadena, pero, a la vez, todo sería distinto.

La lluvia, por ejemplo, es una unidad muy común del relato indicial, ambiental; sobre una secuencia puede llover o hacer sol y, aunque los sucesos no varíen, no es lo mismo; no es lo mismo que se besen bajo una tormenta a que lo hagan bajo un sol asesino. (Lo cual, por cierto, es el origen de una batalla entre producción y dirección: llover es caro, ¿por qué no lo olvidamos?). Tampoco es lo mismo el primer plano de una actriz, con moscas o sin ellas.

Al contrario que las funciones, los indicios son indicadores, no requieren un correlato en el más allá del

discurso, y sólo pueden ser saturados o completados saltando de nivel, al de los personajes o al de las acciones y la narración. Remiten al carácter y la identidad de los personajes o proveen a la situación de una atmósfera, de un ambiente. Y, tanto los caracterológicos como los atmosféricos, son expansivos, sobrevuelan y recubren grandes trechos del relato.

Las moscas, sin duda, son un indicio atmosférico, crean ambiente. Pero, a veces, humildísimos indicios para matizar el ambiente rural, un simple detalle, se transforman fugazmente en funciones de un pequeño relato, se transforman de indicios en catalisadores y se convierten en protagonistas.

Como cuando, hipnotizado por la cinta matamoscas, el héroe se levanta y, ante el silencio y la expectación general, caza de una de ellas, todavía viva; escuchamos el zumbido desesperado de la mosca entre los dedos hasta que felizmente escapa. El pequeño relato agónico de una mosca que logra liberarse, un canto a la libertad.

Las funciones implican relata metonímicos, mientras los indicios implican relata metafóricos. Así, en *Heimat*, inicialmente una crónica, la sucesión en un mismo nivel de las funciones para ir haciendo progresar la crónica queda sumergida, empapada, por una atmósfera de indicios perfectamente prescindibles en términos de comprensión de la historia, pero fundamentales a la hora de completar su sentido. A través de la siembra del detalle, del indicio, a menudo los indicios se constituyen en metáfora.

La cinta matamoscas. Una metáfora.

Es imposible me parece encontrar una representación, una metáfora, más doméstica e inquietante de lo que es un genocidio. Un genocidio mosquito: todas, atrapadas en ese campo de concentración pegajoso, donde patean intentando escapar y van muriendo, exhaustas, una detrás de otra. De un horror semejante viene el héroe, de una guerra. Además de evocar inevitablemente –tratándose de una serie fruto de la indignación de Holocausto y que discurrirá sobre el ascenso del nazismo– el genocidio judío.

La cinta es un cementerio, un campo de concentración, colgando del techo, en el corazón mismo del hogar campesino alemán, resumen, metáfora o sentencia de lo

que va a suceder y seguirá sucediendo, de lo que les espera. En el corazón mismo del hogar alemán cuelga un genocidio. Mosquil. El héroe, de genocidio en genocidio.

Un indicio que coloniza y protagoniza por unos instantes el relato y alcanza a veces la categoría de metáfora.

Pero la presencia simbólica, metafórica, de las moscas, alcanza, quizá, su zenit en el noveno capítulo —El pequeño Herrmann— ya en los años 55-56, donde incluso se tematizan. Y metaforizan otro genocidio.

Una unidad (núcleo o indicio) puede pertenecer a dos clases al mismo tiempo; unidades mixtas que permiten un juego al relato, de modo que un simple indicio atmosférico (las moscas) se transforma en función, interviniendo en el discurrir de la historia.

El capítulo cuenta a la vez el despertar sexual de Herrmann y el éxito de Anton, paradigma del milagro alemán, con su empresa de objetivos y lentes que da trabajo a todo Schabbach. De pronto, sin embargo, el aire de Schabbach, que era puro e ideal para las lentes, empieza a ensuciarse. ¿Por qué? Wilfried, primo de Anton, antiguo SS y, de nuevo, en el lado correcto, a la derecha, presidente de la Union de Granjeros, obteniendo subsidios, asoma de nuevo empresarialmente la cabeza con inversiones en insecticidas y experimenta con moscas. Tarros llenos de moscas. Insufla en ellos el insecticida que experimenta y comprueba su letalidad, mide la velocidad a la que mueren las moscas. Una vez más, el campo de concentración, el läger. Un asesino de moscas que, si impone sus insecticidas, no sólo acabará con ellas, sino con la fábrica de lentes purísimos de Anton; y con sus puestos de trabajo.

La carta de amor

Hay más. Hay moscas en todas partes. Como cuando las moscas se posan sobre la carta de amor que Klastern ha enviado a Herrmann en el capítulo 9, El pequeño Herrmann, el capítulo —ya lo hemos dicho— más “personal” de Reitz, a finales de los 50, fechas en que el propio director pasaba, como Herrmann, la adolescencia. Otra vez las moscas.

Merece la pena comentarlo.

Es un capítulo muy distinto al resto, ya a finales de los 50, lejos de la guerra y los años hitlerianos, ahora ya abunda el color. Su héroe es el hijo bastardo que María, abandonada por Paul, tuvo con un ingeniero topógrafo poco antes de la guerra: Herrmann. Ya es un teenager. Una película de educación sentimental que acabará, como acabó Paul, el héroe del primer capítulo, con el rechazo y la huida del héroe de Schabbach.

Conviene contar brevemente la situación. El joven Herrmann y una trabajadora de la empresa de Anton, su hermanastro, se han enamorado; ella es trece años mayor que él; hacen el amor, una y otra vez, secretamente; ella ha quedado embarazada, se ha despedido de la empresa y ha escapado a la ciudad a abortar. Consumado el aborto e instalada la muchacha en la ciudad, ambos siguen viéndose y amándose a escondidas. A la vuelta de una de esas escapadas, Herrmann nota que el ambiente en el comedor de Schabbach puede cortarse como la mantequilla. Y una mosca insidiosa, cómo no, zumba en el silencio. Nosotros, los espectadores, sabemos que su madre, María, ha interceptado una carta de la muchacha a su hijo Herrmann, pero Herrmann no lo sabe. Lo irá sabiendo, no sólo ha violado la correspondencia, sino que, por añadidura, se la ha dado a leer a Anton, y ambos, la madre y el hijo triunfador (en su papel de padre castrador), sentencian a la mujer y amenazan. La carta, ya abierta, pasa de mano en mano sin que nadie la lea, pero Anton se la quita al muchacho: lo sabemos todo, dice. Estalla una tormenta doméstica de muchos quilates. Pero en ningún momento, nadie, nos informa de lo que dice la carta, si bien sospechamos que será una carta de amor. Sólo cuando todo ha finiquitado, cuando la secuencia ha acabado, la cámara enfoca la carta abandonada y abierta sobre la mesa con los restos de la comida, y, por decirlo así, arranca a hablar. Es la voz misma de la muchacha la que nos lee la carta. La lee, ella, que la ha escrito, y se la lee a nadie, sólo para nosotros los espectadores, porque nadie hay en la estancia. Es como si la carta hablara sola. Y, mientras oímos la dramática carta de amor, las moscas la rondan y la cámara la abandona para hacer una panorámica de 360

grados, sobre la mesa, sobre los muebles, las moscas, siempre, insidiosas colonizándolo suavemente todo.

Pero en general las moscas del “ha sido” —el género, por llamarlo de alguna manera, a que se acoge Heimat—, serán tan solo una caricia ambiental, un indicio de la aldea agrícola-ganadera. Tienen la misma categoría indicial que esos tamos levísimos de polvo que se ven flotar en el cono de luz solar que entra por las ventanas. Detalles mínimos que no intervienen en el caminar del relato, pero lo recubren de atmósfera, lo acarician. *Heimat es el reino del detalle*, que sería otra manera de llamar a los indicios.

El relato del pueblo desde el punto de vista material. El referente: las cosas

Hay un relato troncal —el de Paul y María— y haces de subrelatos con diversos protagonistas a lo largo casi de un siglo. Siempre anclados en Schabbach.

Pero, por debajo de todos los subrelatos, *el relato que silenciosamente constituye la columna vertebral de Heimat es la evolución del propio pueblo, Schabbach. Física, materialmente*. Mientras los personajes viven sus vidas no sólo ellos se transforman, básicamente se transforma el pueblo: físicamente, en su materialidad.

Schabbach no fue bombardeada y luego reconstruida ex novo sin huella del pasado como tantas otras ciudades alemanas.

En el último capítulo podemos ver que se han construido nuevas casas, sus habitantes han ido emigrando, las casas viejas han ido renovando su aspecto, sus fachadas, han colocado papel pintado en sus paredes.

Ya no hay barro en las calles, muchas han sido asfaltadas. El coche ya es el dueño de la calle.

Poco a poco ha ido rompiendo su aislamiento, han ido llegando el telégrafo, el primer teléfono, el tendido eléctrico, los primeros coches. Se construye una autopista que lo ronda.

Quedan pocas cuerdas. Apenas hay animales sueltos.

Los objetos de uso cotidiano ya no son los mismos. No se barre con la misma escoba. No se hace encaje de

bolillos. No se escardan arándanos. No se cocinan los mismos alimentos. No se cuece en los mismos pucheros.

Cocinar, fregar, limpiar, planchar... ya no se hace del mismo modo, y las herramientas, los pucheros, fallecen y son sustituidos por electrodomésticos. La sociedad de consumo conquista poco a poco el pueblo.

Del Schabbach que vimos por primera vez en 1919 apenas queda nada en 1982. Es sólo una sombra.

Sólo el rincón de los Simon, la casa, el gallinero, la herrería, continúa aparentemente igual. La misma llave enorme para abrir el mismo portón de la casa. Y escondida en el hueco de siempre, tras la contraventana.

Pero es sólo un espejismo. La herrería lleva años cerrada y sin uso, el oficio del herrero se ha esfumado. El comedor-cocina, alma del hogar protagonista, también desierto y sin uso, tras el fallecimiento de María, ha ofrecido cierta resistencia. Los objetos de uso doméstico, el menaje de la cocina, las cosas, han ido quedando obsoletas con el paso de los años, pero algunos pucheros resisten.

Lo que queda son piezas para un museo etnográfico local.

Ya no hay moscas.

La vida campesina agoniza.

La evolución material de Schabbach es relatada con exquisita atención. En realidad, la mayor parte de los subrelatos, sea cual sea el héroe que los protagonice, nos cuenta a la vez una mejora de las infraestructuras, la comunicación, el transporte, la ruptura del aislamiento, el progreso.

El seguimiento del detalle conforma a menudo un relato lateral al que básicamente se nos está contando, intercalándose, catalizándolo. Relatos laterales ligados a las nuevas infraestructuras que van rompiendo el aislamiento del pueblo: el joven tuerto sigue el trazado de los postes del tendido eléctrico y los aislantes de la línea se convierten en un núcleo del relato, por más que se disfracen de catálisis; el joven tímido aprende a desfilar marcialmente por las calles del pueblo mientras los trabajadores de la eléctrica que levantan los postes informan a voz en grito sobre la epidemia de difteria; el ingeniero y su ayudante topografían el campo para la

construcción de la autopista y se topan en el teodolito con el rostro de una mujer hermosa...

¿Un documento antropológico?

Entre ficción y documental sólo encuentro diferencias graduales. Una determinada secuencia es más o menos documental, según el referente, la realidad filmada, imponga con mayor o menor fuerza su ley al filmador. Su ley es otro modo de decir su santa voluntad.

Se ha hablado del delicado tono documental de *Heimat*, pero no hay nada que obedezca a esa ley.

Todo lo que hay en *Heimat* es Reconstrucción, Representación y, por lo tanto, Distancia, algo parecido al distanciamiento brechtiano.

Una de las características de *Heimat* —como lo será luego en *Lantzman*— es la decisión de no usar nunca imágenes de archivo.

Una Reconstrucción rigurosa, por ejemplo, de los oficios. Cuando se trata de documentar un oficio, el relato general se frena para apuntar al detalle con auténtica delectación y morosidad. Hay lagunas del relato que se encargan de reconstruir cuidadosamente las habilidades y destrezas de un oficio, de oficios, además, ya periclitados o agonizantes. Uno diría encontrarse ante un documento antropológico, del oficio del herrero. O de los trabajadores de la fábrica de lentes. Antropología social.

Digamos que el núcleo de dónde venimos se detiene y pulveriza en catálisis detalladísimas de la secuencia de un herraje, la colocación de un objetivo o el montaje de un receptor de válvulas.

Heimat se detiene siempre ante las viejas tecnologías como ante las nuevas.

Cómo se graba el sonido de una cueva o el piar de los pájaros.

Cómo se tiende una línea eléctrica (o telefónica) aislante a aislante.

Cómo se topografía un terreno.

Cómo se desactiva una bomba.

Cómo se cambia un objetivo y se filma.

Son acciones que Reitz reconstruye cuidadosamente. La acción se desmenuza y se describe detalle a detalle. Con auténtico goce, libidinalmente, pura libido.

Uno tiene la sensación de encontrarse, de pronto, ante una demostración didáctica, una exposición antropológica.

Heimat, pues, no es en absoluto un documental, es una reconstrucción: Antropología social y cultural. De los oficios, de las costumbres.

En su precuela, *La otra Heimat*, la libido del antropólogo social se ve al desnudo en el cuidado con que reconstruye técnicas y usos ya periclitados.

La banda sonora

El guionista marca ya numerosos indicios en los diálogos, pero también con indicaciones del tipo, día, noche, verano, atardecer, interior, exterior, viento huracanado, lluvia...

Pero en su traducción a la película, un montón de gente se preocupa por ellos.

En realidad, todos los trabajadores de una película —el decorador, el sonidista, el ambientador, la sastra, el maquillador, los encargados de atrezzo...—, se empeñan en buena parte del cuidado de los indicios. Indicios no son sólo los muebles, la comida que se sirve en la mesa, los ruidos, las moscas... son también los rostros de los intérpretes, sus voces, su vestuario, su maquillaje... La misma música no diegética es un indicio ambiental, un indicio muy poderoso —a menudo invasivo— que sugiere u obliga a contemplar la escena con un determinado tono sentimental: tristeza, melancolía, alegría, rabia... Todo eso —que es mucho— pertenecería al lado indicial del film.

(El dador del relato es colectivo; implica el trabajo de muchos; el director filtra; pero no es el único que filtra y decide. ¿Acaso nos vamos a olvidar del productor?)

La banda sonora es, quizá, el lugar material mejor situado para acoger indicios.

En muchos casos los indicios no están en lo que vemos, sino en lo que oímos: forman parte de la ciudadí-

sima banda sonora, un crisol de indicios ambientales – vientos, brisas, tempestades, pájaros, anillos de silencio (que ya no existen)– que el cineasta trabaja “materialmente” con independencia a la banda de imagen.

El ruido del vuelo angustioso de la mosca que se libera del dedo del héroe, por ejemplo. Se ha hecho el silencio para que sólo se la oiga a ella. La mosca era un apunte ambiental (del hogar campesino) para convertirse brevemente en la heroína protagonista del fragmento: de indicio a función de un subrelato.

Un sirimiri de copos, brisas, tamos, polvo, polen, cantos, pompas, moscas, semillas que vuelan... , los detalles recubren como un manto toda la serie. Y esos indicios, detalles, pueden convertirse de pronto en funciones, en unidades horizontales del relato, formar parte de su metonimia, pero también se puede pasar de la metonimia a la metáfora a través de la siembra del detalle, del indicio.

Es posible en un film marcar tendencias; tendencias (hacia lo metafórico, hacia lo metonímico) que varían a lo largo del relato, indicios que interrumpen la pureza metonímica o funciones que interrumpen una larga metafóricidad (nunca exenta de metonimia).

Hay relatos marcadamente metonímicos, funcionales; y otros, marcadamente indiciales, metafóricos.

Heimat es una serie marcadamente indicial y metafórica. Y lo es desde su propia estructura general.

La fotografía está en todas partes. Cine hablando del cine

La fotografía está también por todas partes, a veces encarnada en un personaje, otras formando parte del relato, inaugurándolo o interrumpiéndolo:

El hermano de Paul, *Eduard*, se pasa la vida fotografiándolo todo y su mayor ilusión, cuando ya es alcalde durante el Reich es lograr una exposición de toda su obra. Él y Gladish, durante toda la serie, rondan en todos los acontecimientos sociales con su trípode y su cámara, captando instantáneas o preparando fotos de grupo.

También *Anton*, el hijo de María y Paul, se aficiona desde muy pequeño a las cámaras fotográficas y enseguida al cine, clona proyectores y cámaras, organiza proyecciones de películas y, de mayor, al regreso del frente, montará una empresa modélica de óptica –que dará trabajo a todo Schabbach, fabricando con auténtico amor y destreza lentes de objetivos, las más puras y transparentes de todo Alemania.

Durante la guerra, *en el frente ruso*, forma parte del equipo cinematográfico de propaganda de la Wermer, el ejército alemán, como humilde foquista. De manos exquisitas, perfeccionista, disfruta desmenuzando, ajustando objetivos. Para rodar, por ejemplo, fusilamientos. Los prisioneros, en mitad de la nieve, esperan. El pelotón espera. El capitán del pelotón espera. El director de la filmación espera. El cámara, su ayudante y su foquista trabajan susurrantes, el objetivo se encasquilla, lo cambian. No es el capitán quien da las órdenes de disparar al pelotón. Es el oficial del servicio de propaganda quien, cuando la cámara está dispuesta, da la orden al capitán del pelotón. Los dos: los fusileros y el cámara disparan a la vez, mientras Anton ajusta los pequeños tornillos del objetivo encasquillado.

Luego, le vemos disfrutar proyectando a los soldados un éxito del cine alemán durante el nazismo. Tras la cabina de proyección, el operador muestra al capitán de los servicios de propaganda un chasis ametrallado, 120 metros de película estropeados, y, mientras la película se proyecta, asistimos a un diálogo entre los dos que es una auténtica *lección didáctica* sobre el cinematógrafo y las diferencias entre el documental y la ficción. Otro episodio que podríamos aislar como modelo reducido.

Este es el diálogo:

O: *No es necesario que lleves siempre la cámara contigo hasta donde el fango vuela por los aires. La idea es filmar algo que conmueva el corazón.*

C: *Cuando estoy en ello, capitán, no puedo permanecer al margen, soporto las mismas condiciones que mis camaradas,*

O: *Una cámara no es un fusil. ¿Entró Dante realmente en el infierno? ¿Vio el Bosco el jardín de las delicias con sus propios ojos? No, pero la llama divina prendió en ellos. El artista ve el*

mundo con los ojos de su inspiración. Sabe quién dijo eso: nuestro Goebels. ¿Le sorprende?

C: Aquí la gente muere de verdad.

O: No son las películas de ficción sino los noticiarios de guerra el arte del siglo xx. Nuestra unidad ha filmado 2,8 millones de metros de película, más de 10 años de producción de películas de ficción, más de 1000 películas. Conseguiremos imprimir el espíritu de guerra en el alma de la gente con más intensidad que si lo vieran con sus propios ojos.

Y me parece que el oficial nazi acierta. La situación actual de la producción y mostración de imágenes en movimiento es parecida: el número de imágenes en movimiento de los noticiarios –en buena parte de noticias bélicas– es invasivo.

Cine hablando de cine. Mientras matan.

Heimat, a menudo, habla del propio cine, reflexiona sobre él; y lo hace en sus dos facetas materiales: la de las imágenes que lo componen y la de la banda sonora, los sonidos, música, ruidos, palabras.

Si Eduard no para de sacar fotos y la empresa de Anton fabrica lentes y objetivos, su hermanastro, el pequeño Herrmann –como, en el pasado su padrastro, el héroe, Paul–, se aficiona a los sonidos, a la radio, a las grabaciones de ambientes (pájaros, cuevas), y acaba convirtiéndose en un afamado artista de música electrónica.

En el más complejo, pesimista y duro de los capítulos de la serie, *Años de efervescencia*, el 10, aquel en el que, alrededor del 68, todo el pueblo –todo lo que queda de él– se reúne en el bar para escuchar por la radio el estreno desde Estados Unidos de una composición de *música contemporánea electrónica de Herrman*, el hijo del pueblo más universal. Es un honor, sin duda, para Schabbasch, pero nadie entiende que aquellos ruidos sean arte, nadie entiende nada y, poco a poco, desconectan, charlan, juegan al dominó; solo Gladish, el pobre diablo, pegado al altavoz de la radio, percibe que debajo de tanto ruido incomprensible cantan los pájaros de Shabbasch que Herrmann ha grabado. Todo el piar de las numerosas clases de pájaros que habitaban en Schabbach –simples y cuidadosos indicios ambientales– capturado por un micro y convertido en señales electrónicas. Todos los indicios, al saco. Se los ha llevado consigo.

La serie acaba con Herrmann grabando un concierto coral de música moderna en la mina del pueblo; un coral, por cierto, en el dialecto de Schabbach, del cual solo queda un puñado de hablantes, concretamente el sepulturero y todas las víctimas de las guerras, puesto que en el cielo, según los fantasmas de Paul, todos hablan ese dialecto.

¿Una crónica íntima?

Decir crónica es querer señalar a la objetividad. El cronista ni quita ni pone rey. (Pero ayuda a su señor. No hay narrador sin señor).

Pero no es lo mismo una crónica alemana que Una crónica de Alemania. En la Crónica de Alemania habitan infinitas posibilidades de crónicas singulares. Como la del pueblecito de Schabbach, dejado de la mano de Dios. Esa elección es un gesto fundacional de Reich: contar la historia en los márgenes, entre los últimos de los últimos; guardar distancia.

¿Se puede hablar de una crónica íntima, la crónica de una intimidad?

Una crónica casi íntima del final de un modo de vida, del ocaso de la ruralidad, casi una elegía.

Este aspecto elegíaco –de canto a lo que desaparece–, que informa la serie entera, va ganando terreno a la epicidad del relato y de la saga.

Pero decir “crónica íntima” es quizá demasiado. Mejor decir que es una crónica familiar conjugada en pasado perfecto: ha sido.

No es la única serie del género “ha sido”; de tanto en tanto aparecen series estructuradas en términos de crónica familiar, cuyo sentido último es enfrentar al espectador con un relato espejo de lo sucedido en equis periodo de tiempo. Se trata de seguir el rastro de unos personajes y compararlos con los propios rastros/recuerdos del espectador buscando la explosión de algunas certidumbres o su consolidación. Series nacional populares que hacen comunidad. Tanto si mienten como si dicen la verdad. Como La mejor juventud, por ejemplo. Y como otras que no quiero nombrar.

El “esto fue” a la hora de relatar una época determinada ya lejana es en general poco comprometedor. El problema del “esto ha sido” es, en cierto modo, que todavía “está siendo” y el compromiso del dador del relato es mucho mayor.

Una comunidad necesita relatos que le sirvan de espejo para reconocerse a sí misma como tal comunidad, para mantener su cohesión.

La Historia es en cada momento el resultado de la lucha entre relatos distintos.

He tratado en una serie que no se aparta del relato clásico de detectar sus desviaciones del discurso dominante en las series. Sus rasgos distintivos.

La hipotaxia, la abundancia de indicios, la catalización del relato, el blanco y negro combinado con el color, la prohibición del archivo, el documento antropológico, la metáfora, la antropologización de los oficios, la introducción del documento didáctico, la lateralización de la crónica, la elección de un humilde pueblo fronterizo, el distanciamiento al modo brechtiano mediante la reflexión en la propia serie del discurso fílmico y la materialidad del audiovisual... y el paso de la épica –a través del melodrama– a la elegía... todos esos rasgos... no son en modo alguno habituales en el discurso dominante de las series.

No obstante, fue un éxito.

PUBLICATIONS DU GLOBAL STUDIES INSTITUTE DE L'UNIVERSITÉ DE GENÈVE

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

TERRITOIRES EUROPÉENS : DISCOURS ET PRATIQUES DE L'ÉLARGISSEMENT

Marie-Eve Bélanger



TERRITOIRES EUROPÉENS : DISCOURS ET PRATIQUES DE L'ÉLARGISSEMENT

Marie-Eve Bélanger

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

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

AUTRES PARUTIONS



L'EUROPE DE DENIS DE ROUGEMONT

François Saint-Ouen

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

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



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

Korine Amacher,
Wladimir Berelowitch (eds)

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

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



L'EUROPE DE L'INTÉRÊT GÉNÉRAL

Déborah Lassalle

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

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



True Detective y Centauros del desierto

Jesús González Requena

Recibido: 3.10.2017 – Aceptado: 5.11.2017

Title / Titre / Titolo

True Detective and The Searchers
True Detective et La prisonnière du désert
True Detective e Sentieri selvaggi

Resumen / Abstract / Résumé / Riassunto

El presente trabajo muestra la poderosa influencia del film de John Ford *The Searchers* (*Centauros del desierto*, 1956) sobre la primera temporada de la serie *True Detective* (Cary Joji Fukunaga, Nic Pizzolatto, 2014). Atiende a cómo se recupera en ella la figura del héroe y la tradición del relato clásico hollywoodiano en el contexto del cine y la televisión postclásicos actuales. Igualmente, se analizan a las resonancias mitológicas y filosóficas de la narración, en las que se constata una sorprendente confrontación entre cierta sensibilidad nietzscheana y otra propia de un cristianismo de índole existencial.

The article shows the powerful influence of John Ford's film *The Searchers* (1956) on the first season of *True Detective* series (Cary Joji Fukunaga, Nic Pizzolatto, 2014). It deals with how the figure of the hero and the tradition of the classic Hollywood story are recovered by the series in the context of current post-classical cinema and television. Likewise, the text analyzes the mythological and philosophical resonances of the narration, marked by a surprising confrontation between a kind of Nietzschean sensibility and another one proper to a kind of existential Christianity.

Cet article montre la grande influence du film *The Searchers* de John Ford (1956) sur la première saison de la série *True Detective* (Cary Joji Fukunaga, Nic Pizzolatto, 2014). Il aborde la façon dont la figure du héros et la tradition du récit classique hollywoodien sont récupérés dans le contexte du cinéma et de la télévision post-classiques actuels. On analyse en même temps les résonances mythologiques et philosophiques de la narration, dans lesquelles il y a une confrontation surprenante entre une certaine sensibilité nietzschéenne et une autre sensibilité, propre à un d'ordre christianisme existentiel.

Questo articolo mostra la forte influenza del film di John Ford *The Searchers* (*Sentieri Selvaggi*, 1956) sulla prima stagione della serie *True Detective* (Cary Joji Fukunaga, Nic Pizzolatto, 2014). Analizza come la figura dell'eroe e la struttura narrativa classica di Hollywood sono elementi che ritornano nel contesto attuale del cinema post-classico e della televisione. Allo stesso tempo, vengono analizzate le risonanze mitologiche e filosofiche della narrazione, marcata da un sorprendente confronto tra una certa sensibilità nietzscheana e un'altra, propria di un cristianesimo di indole esistenziale. “

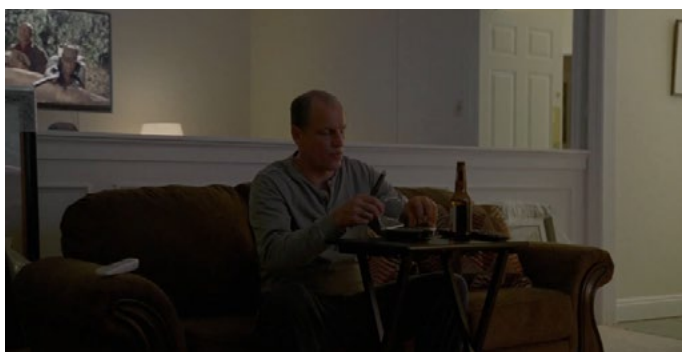
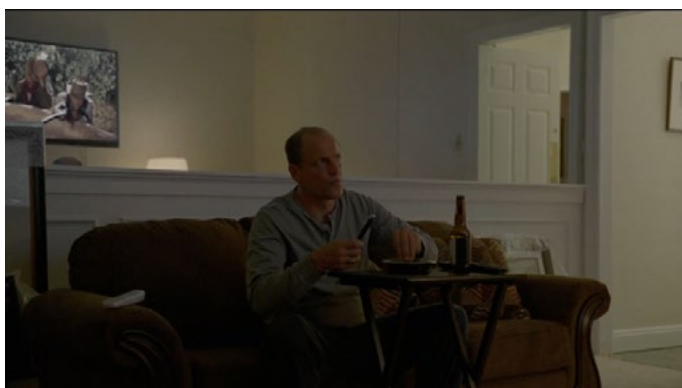
Palabras clave / Keywords / Mots-clé / Parole chiave

Análisis textual, análisis filmico, series televisivas, *The Searchers*, *True Detective*.

Textual analysis, film analysis, television series, *The Searchers*, *True Detective*.

Analyse textuelle, analyse de films, séries de télévision, *The Searchers*, *True Detective*.

Analisi testuale, analisi del film, serie televisive, *The Searchers*, *True Detective*.

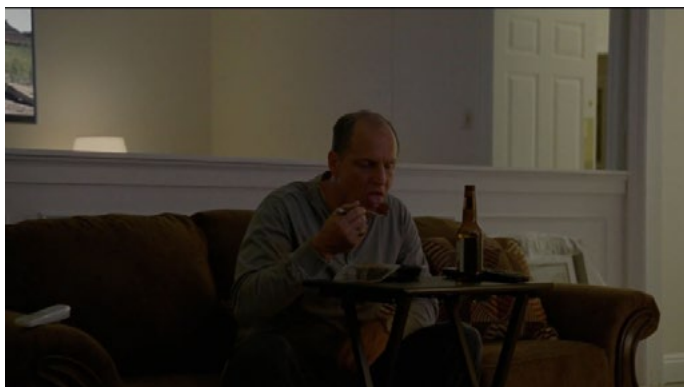


***The Searchers* en el espejo**

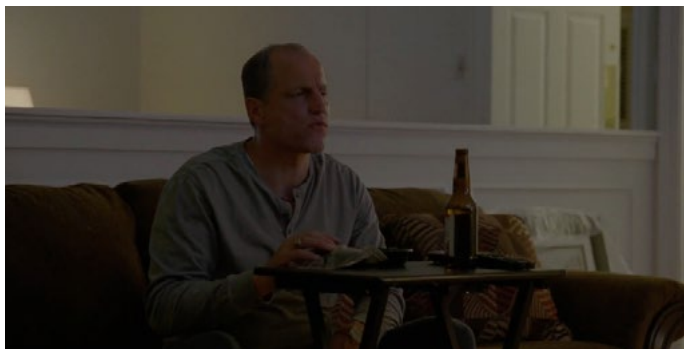
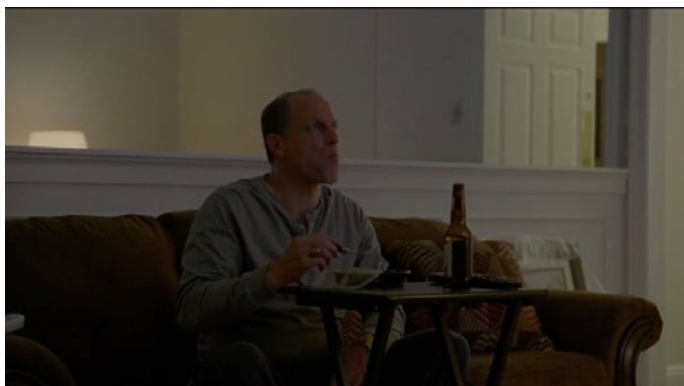
Prestemos atención (*) a la película que Martin Hart contempla mientras cena solo en su casa en el séptimo episodio de *True Detective* -2014, primera temporada.



Veámosla mejor:



Mose: For that which we are about to receive,
we thank thee, O Lord.





Scar: (speaks in comanche)



No es la pantalla directamente lo que vemos, aunque la veamos con toda nitidez. Lo que vemos es su reflejo en ese gran espejo, casi imperceptible, que se encuentra tras Marty y que coloca las imágenes que éste contempla tras él mismo, como constituyendo su fondo, como sugiriendo que ese relato está instalado en el interior de sí mismo, más allá y más dentro que esa pantalla a la que llamamos conciencia.

Y bien, ese es el tema de este trabajo: de cómo y hasta qué punto, *The Searchers*, el célebre film de John Ford estrenado en 1954, constituye una referencia de fondo que atraviesa *True Detective* en su conjunto. Nos referimos, claro está, a su primera temporada, única a la que prestaremos atención a lo largo de este trabajo.

Comencemos anotando que en la película que Marty Hart ve ahora se encuentra, en plano, un personaje que se llama como él, Marty -Martín Pauley, en este caso. Y no en cualquier momento, sino en uno en que se dispone a disparar un arma por primera vez. Quiero decir, no ya en una práctica de tiro, sino en una situa-

ción, en un combate, real. Poco más tarde del fragmento incluido en *True Detective*, esto es lo que sucede en *The Searchers*:



Mose: You got him, Marty





La pregunta de Audrey

Resulta oportuno recordar que, en el primer episodio de *True Detective*, era el propio Marty quien decía no haber disparado nunca su pistola:



Maggie: I said that your life's in this man's hands, right? Of course you should meet the family.



Marty: Well, not quite as dramatic as that, hon. I've never fired my gun.



Y el asunto cobraba un suplemento de interés cuando Audrey -la que más tarde se convertirá en la hija conflictiva de los Hart- le preguntaba a Cohle si él ha usado su arma alguna vez.

Los niños no preguntan esas cosas –indica con su gesto Maggie.

Pero la respuesta de Cohle es contundente:



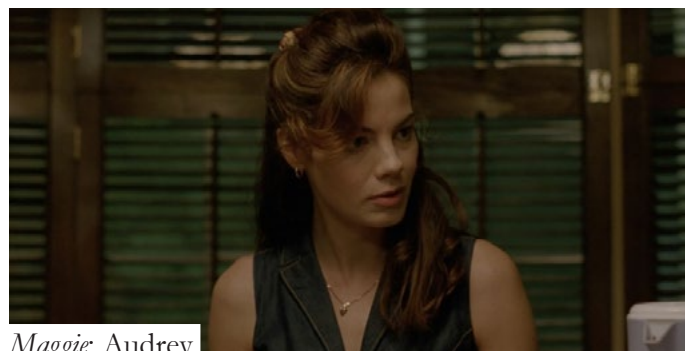
Audrey: Have you fired your gun?



Cohle: Yes.



Maggie: Audrey



De eso se trata, pues.

El asombro de Maisie al escuchar su respuesta, no deja de sugerir cierto déficit en su padre -algo que, en cierto modo, le impide alcanzar el estatuto de tal.

Pero debemos entender esto, claro está, en su dimensión simbólica. Porque, es evidente que no hace falta

pegar tiros para ser padre, aunque ello si sea necesario, por otra parte, en lo que se refiere al simbolismo sexual que la pistola puede contener. Pero no es eso todo, pues, ciertamente, ahí están las dos hijas de Marty, lo que indica que, en ese plano, su pistola ha funcionado. Y sin embargo...



sin embargo ahí está también la inmadurez crónica del personaje quien, diríase atemorizado por su propia esposa, huye de ella persiguiendo a jovencitas más o menos perversas.

Ese es, por lo demás, el motivo del desfallecimiento de deseo Maggie hacia su él,



y está por ello relacionado con el interés creciente, propiamente deseante, con el que dirige su mirada hacia Cohle.

Es en todo caso Audrey la que remata el asunto.



Audrey: Dad's never shot anybody.



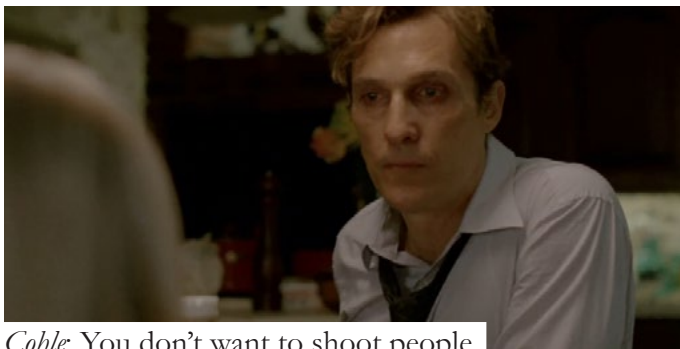
Y, para humillación de Marty, ha de ser Cohle quien venga a pronunciar las palabras educativas que uno esperaría del padre:



Cohle: Well, that's good.



Audrey: But you have.



Cohle: You don't want to shoot people.



Pero Audrey insiste:
Tú lo has hecho, tú has sido capaz.

El lugar del héroe

Será en el quinto episodio de la serie cuando veamos a Hart disparar por primera vez; y también él entonces, como el Marty de *The Searchers*, perderá los nervios:



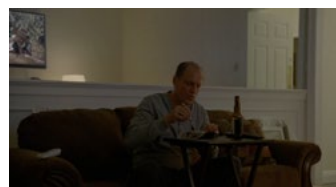
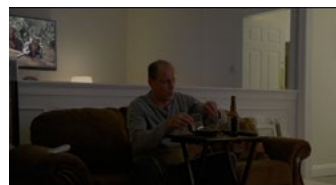
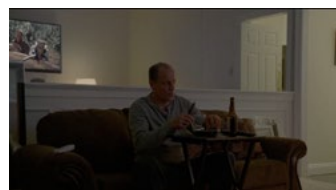
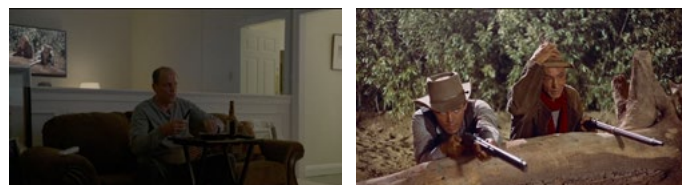
Es entonces Cohle quien le sostiene:



Marty: What do we do, Rust?

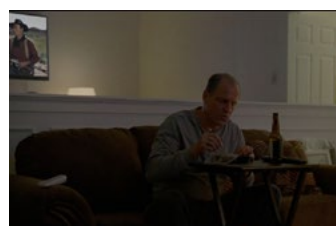
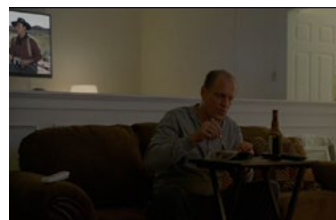


Cohle: Oh fuck him. Good to see you commit to something. Now go see to the kids. Don't bring them out until I say so.



Marty Hart acaba de bajar la mirada. Es justo entonces cuando aparece en la pantalla Ethan, el protagonista mayor de *The Searchers*, quien, por muchos motivos, ocupa en el film -e inspira- el lugar que en la serie ocupa Cohle. El lugar del héroe cuyos pasos habrá de seguir -no sin dificultad- el Martin de los dos films ocupando por eso, con respecto a él, en cierto modo, el lugar del hijo.

Pero hay, en el tratamiento del asunto, algo notable: mientras dura el plano de Ethan, Marty mantendrá baja la mirada sobre su comida, mientras un lento travelling de aproximación hace quedar fuera de cuadro la imagen de Ethan.



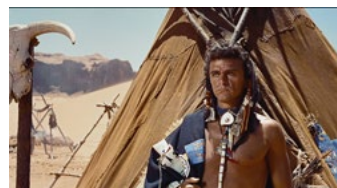
Dentro de un instante, pero solo cuando la pantalla del televisor reflejada en el espejo haya quedado casi totalmente fuera de cuadro, Marty levantará la cabeza de nuevo. ¿Qué verá entonces? ¿A Ethan? No, a Scar, es decir, a Cicatriz.



Es decir, a aquel al que, siguiendo la guía que Cohle, deberá hacer frente llegado el momento. Pues el nombre de Scar, cicatriz, está bien motivado por la cicatriz que atraviesa el rostro del jefe indio, tanto como una abultada cicatriz cubre la mejilla izquierda del Errol de *True Detective*.

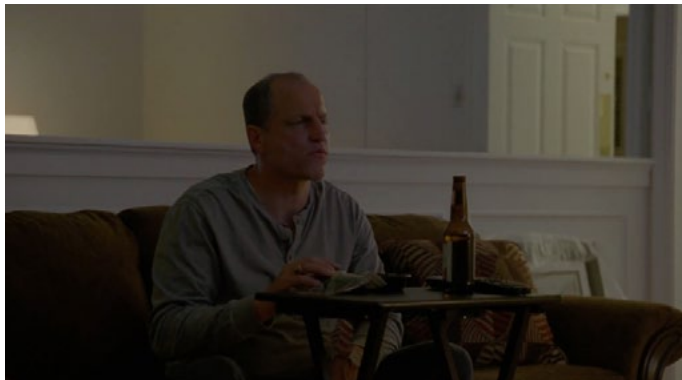


Dos personajes, en ambos casos, que violan y asesinan a mujeres y, especialmente, a niñas. Y ambos vinculados a poderosas cornamentas que caracterizan su siniestra ferocidad.



La casa en llamas y la escena del crimen

Volvamos aquí.

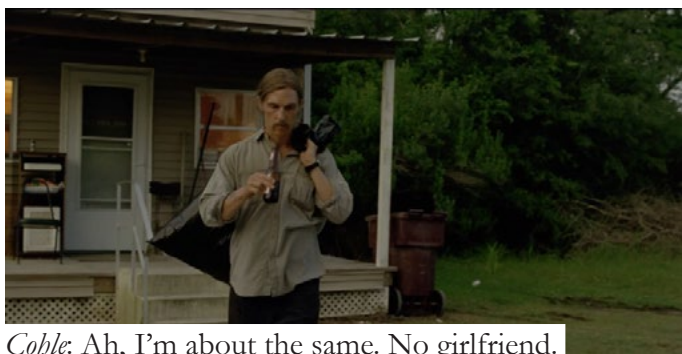


Poco antes de esta escena habíamos escuchado a Coble interesarse por la vida de Hart. Es ahora éste quien le devuelve la pregunta:

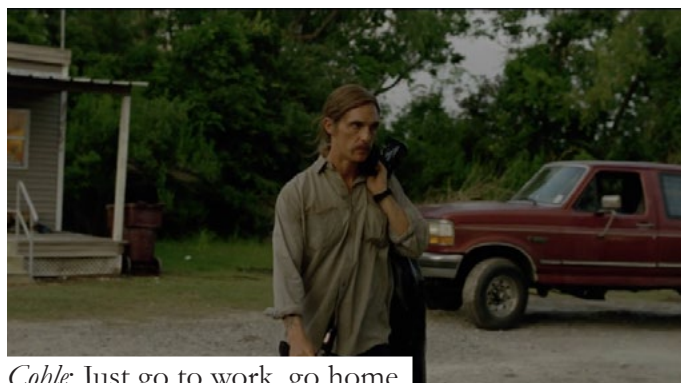


Marty: You?

No hay mujer.



Coble: Ah, I'm about the same. No girlfriend.



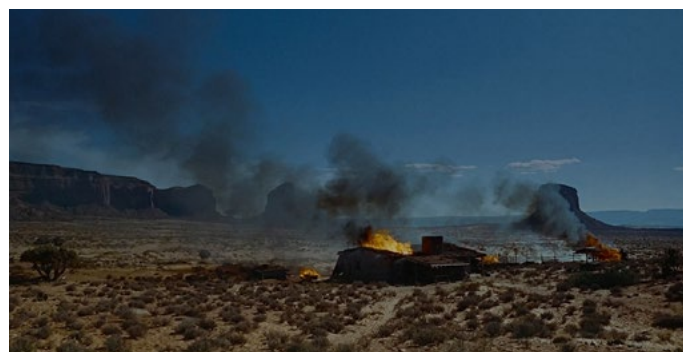
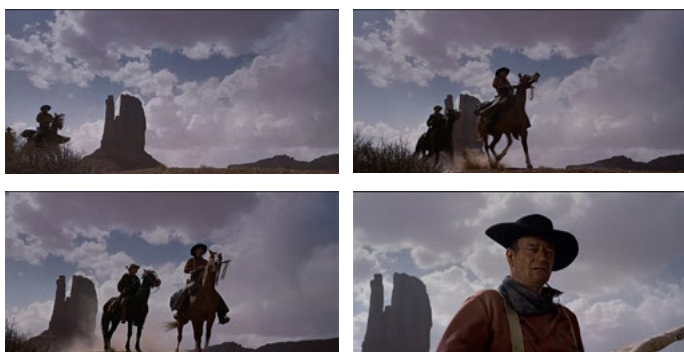
Coble: Just go to work, go home.



No hay hogar. Pues el hombre que aquí se nombra doblemente señala, precisamente, la común carencia de ambos.



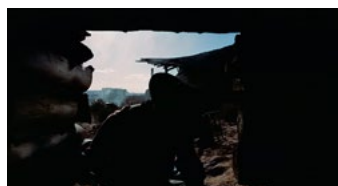
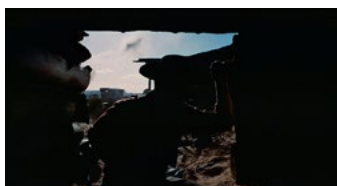
Ninguna casa en la que entrar, porque el hogar, para Cohle como para Hart, ha sido perdido definitivamente, como ardió hasta extinguirse el hogar familiar de los protagonistas de *The Searchers*:





Ethan Martha! Martha!

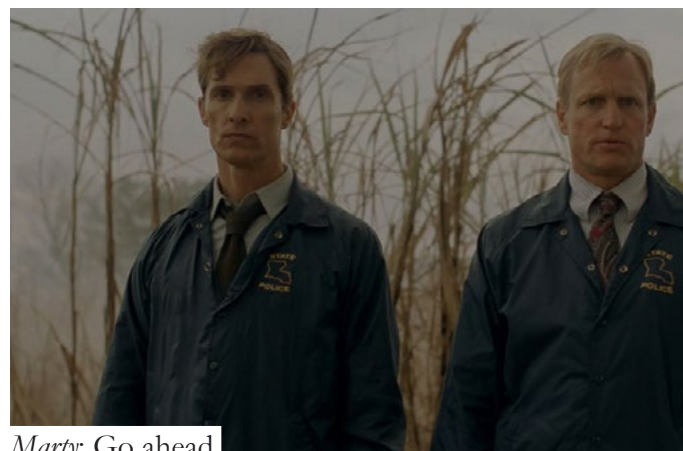




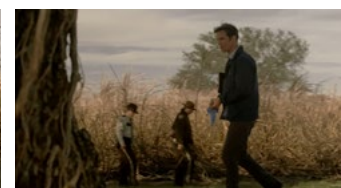
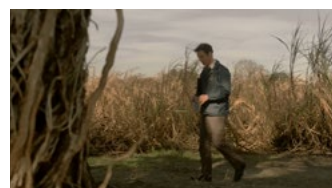
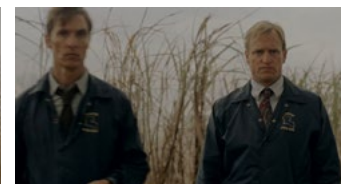
Martin: Aunt Martha.

Es cierto que lo que aquí vemos suceder a los dos protagonistas de *The Searchers* a la vez por obra de Cicatriz y su tribu, habrá de suceder de manera bien diferente a cada uno de los dos protagonistas de *True Detective* y sin que en ello intervenga para nada la secta siniestra de la que Error parece ser el supremo sacerdote. Pero, en cualquier caso, en uno y otro film, esas pérdidas de las mujeres amadas serán acusadas como inesperadas irrupciones de lo real de las que Cicatriz, Errol o el azar no son más que episódicas manifestaciones.

Y, por otra parte, donde falla la semejanza argumental, interviene la estructural: la potencia de esta desoladora escena de *The Searchers* tiene por correlato la inicial e igualmente potente escena del crimen de *True Detective*:



Marty: Go ahead





Marty: in 8 years of CID.

Tate: Them symbols, they's Satanic.



Tate: You ever see something like this?



Tate: They had a "20/20" on it a few years back.



Marty: No, sir,

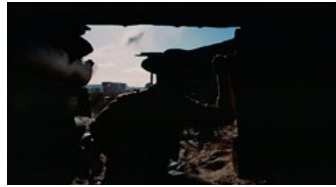
Desde luego: la víctima de esta escena es una mujer del todo desconocida para los detectives, a diferencia de la Martha de *The Searchers*, amor imposible de Ethan y figura materna de Martín.

Pero insistamos en esto: es en la semejanza estructural en la que debemos reparar:



En la fase inicial de ambos relatos el cadáver de una mujer cruelmente asesinada golpea brutalmente a los personajes determinando el devenir de sus trayectos vitales. El que una sea mostrada y la otra permanezca en todo momento fuera de campo, oculta en ese cobertizo al que solo Ethan se asoma, acentúa la semejanza estructural, pues hace presente en cada uno de ambos textos la presencia de un mismo elemento que se manifiesta por la vía de la inversión. El elemento común es, en cualquier caso, la intensidad del impacto provocado en los personajes por la visión de ese cadáver de mujer en ambos casos violentamente profanado.

Y, a la vez, en el contexto de esa relación con el cadáver de la mujer, una idéntica diferencia de proximidad y de punto de vista:



Pues es Cohle el que, como Ethan, se aproxima al cadáver, mientras que ambos Martin se mantienen a distancia del ellos:



de modo que son los puntos de vista de los dos Martin los que organizan ambas escenas, en la misma medida en que ambos personajes contemplan a distancia la extrema proximidad -a la vez íntima, amorosa y desolada- entre los otros dos hombres -Ethan y Cohle- y esos cadáveres.



Cohle: No girlfriend. Just go to work, go



Cohle: home.



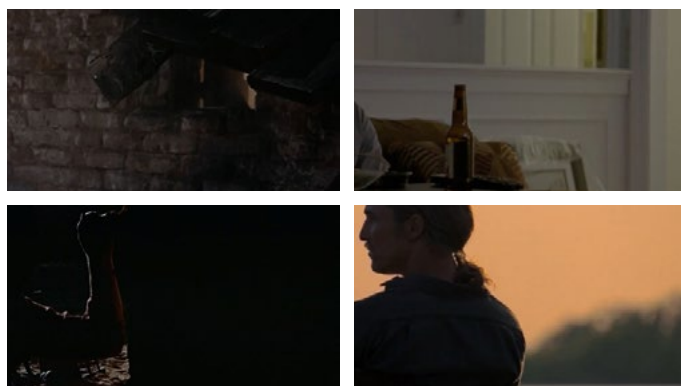
Cohle: [Bottles clattering]



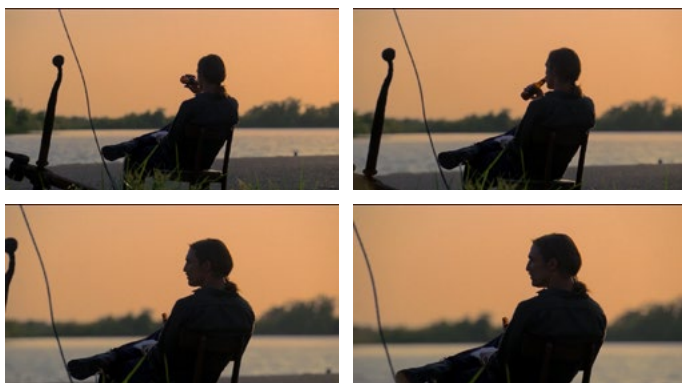
Cohle no ve películas en la televisión, ni tampoco busca compañía femenina. Como Ethan, está absolutamente, pulsionalmente, focalizado en la única tarea que le importa.



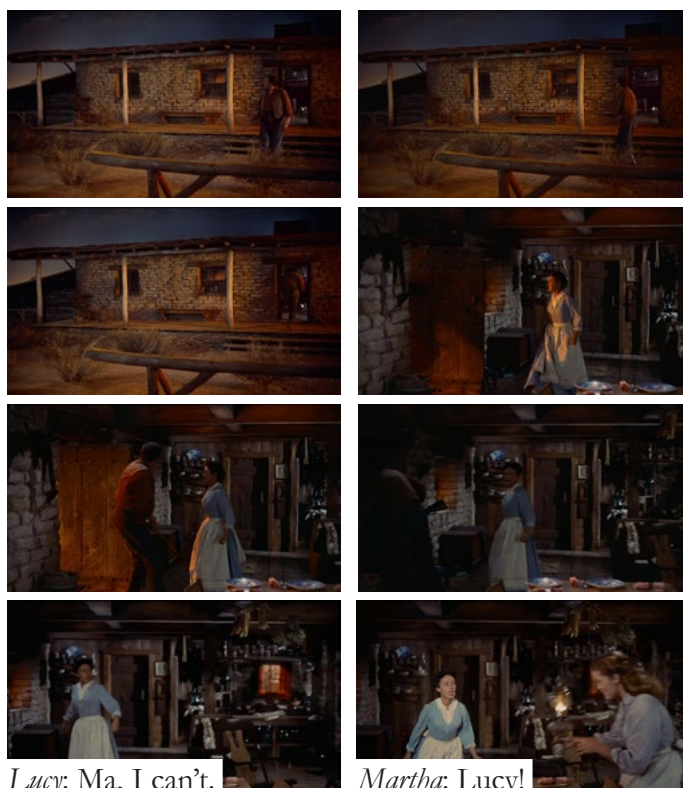
Un punto de vista accesible al espectador, el de Marty, y otro, el del héroe, inaccesible.



Lo que Ethan y Cohle saben, es decir, lo que han vivido -pues no les hablamos ahora de lo que entienden, sino de lo que saben por efecto de su experiencia, que es siempre irreductiblemente personal-, es lo que hace inaccesibles sus puntos de vista tanto como lo que motiva el interés, tanto como el miedo, que los dos Marty sienten hacia ellos.

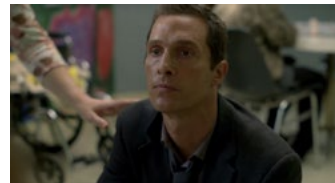
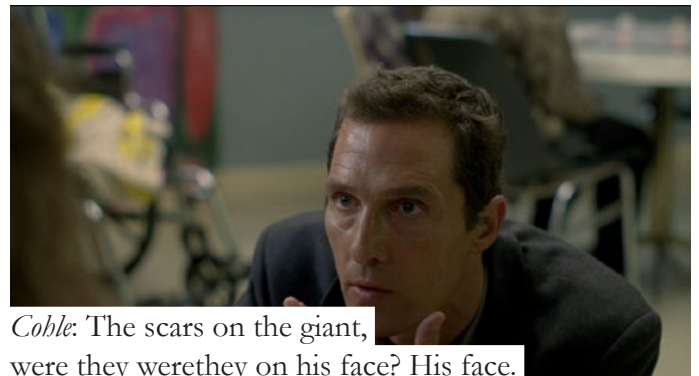
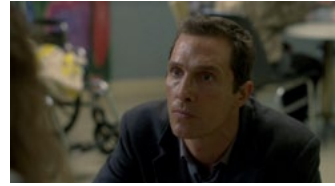


Fukunaga -un notable cineasta demasiado desdibujado tras la imagen prestigiosa de guionista y productor Pizolatto- tiene las ideas bien claras:



Lucy: Ma, I can't.

Martha: Lucy!



Niños raptados y niños salvados

Y es obligado recordar, por lo demás, que Cohle perdió a su hija pequeña en un accidente de tráfico,



que alucina su presencia en los momentos más inesperados, y que desde entonces dedica su vida a la búsqueda de las niñas perdidas de los otros?

Como Ethan, tras la muerte de Martha,



ya no procura otra cosa que rescatar a Debbie, la hija de la mujer amada raptada por los indios.

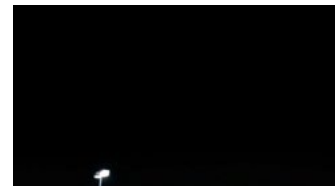
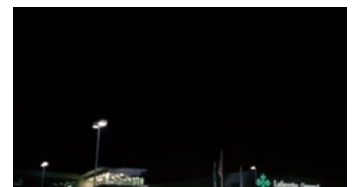
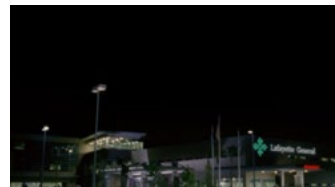
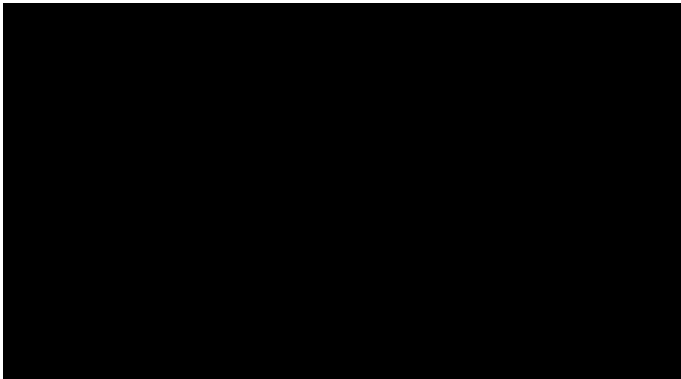
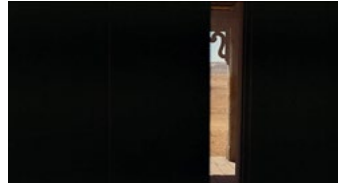
De modo que en ambos casos la tarea tiene que ver con rescatar a una niña perdida.

Atendamos, a este propósito, el final de *The Searchers*:





Cohle: Well, once, there was only dark.
If you ask me, the light's winning.



La soledad final del héroe es, desde luego, el común punto de llegada. Pero no es tanto sobre eso sobre lo que conviene llamar la atención ahora, sino sobre esto otro que sucede a mitad de *True Detective*.



[•Coble: There were the twig sculptures and the LSD on hand matched that in Dora Lange. Everybody was pretty]



[•Coble: satisfied
tha we got our man.]



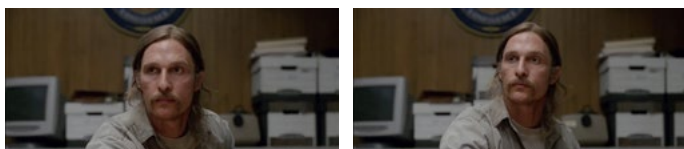
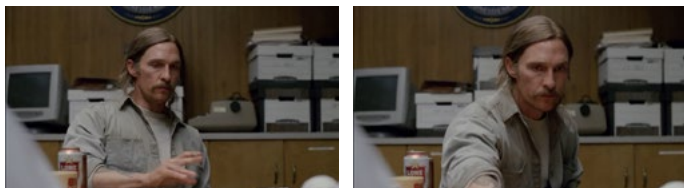
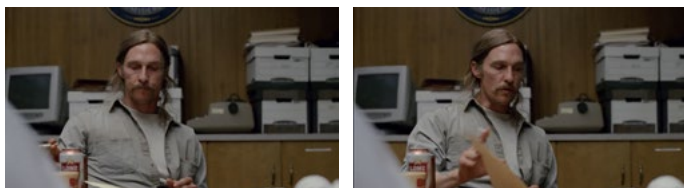
[•Coble: The boy had been missing since January. He'd been dead less than a day.]



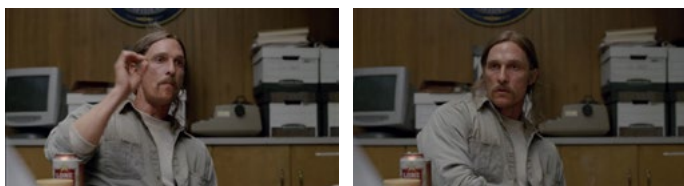
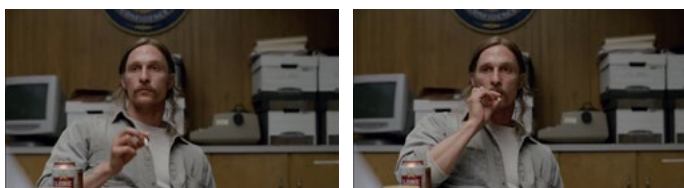
[•Coble: The girl, she hadn't been reported yet. She was from St. Landry, catatonic when we found her.]



Los emblemas del héroe



•Cohle: Then start asking the right fuckin' questions.



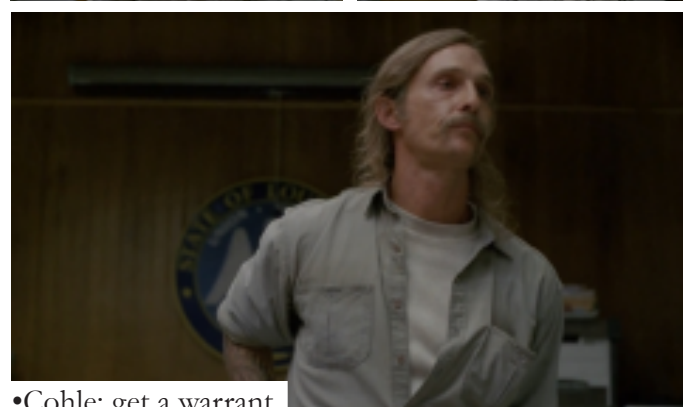
Los acordes que se escuchan sobre este plano final del primer episodio evocan los sonidos característicos del espagueti western.

Cuando comenzamos a escucharlos,



Cohle se encuentra alineado con el escudo de la policía de Luisiana que se encuentra entonces exactamente alineado sobre su cabeza y del que solo vemos su parte inferior.

Estará siempre ahí presente, durante todo el interrogatorio, pero solo tendremos ocasión de verlo completo cuando el personaje -en el quinto episodio- se ponga de pie para abandonar la sala definitivamente:



•Cohle: get a warrant.

Y no debe perderse de vista el hecho de que ese escudo se encuentre arrumbado ahí, en ese desordenado cuarto lleno de antiguos dosieres y equipamientos en desuso donde se desarrolla el interrogatorio del personaje.

Pues, contra lo que podría imaginarse previsible, no ocupa ningún lugar en el despacho del actual jefe de policía.



De manera que éste no sostiene la ley: lo que hace necesaria la llegada del héroe capaz de sustentarla, de recuperar su valor. Es decir: un *True Detective*, un auténtico detective, donde el acento de auténtico reclama una inequívoca dimensión ética de resonancias mitológicas. He aquí, en suma, el núcleo semántico del conflicto, tal y como se formula en el comienzo de la serie: caída, apartada, marginada la ley, es necesaria la llegada del héroe desde cierto lugar de marginación o exterioridad -el héroe siempre es exterior a la polis- para restaurar el peso y la dignidad de la ley sobre la que se sostiene el orden social.

Y está igualmente presente otra suerte de escudo asociado al personaje:

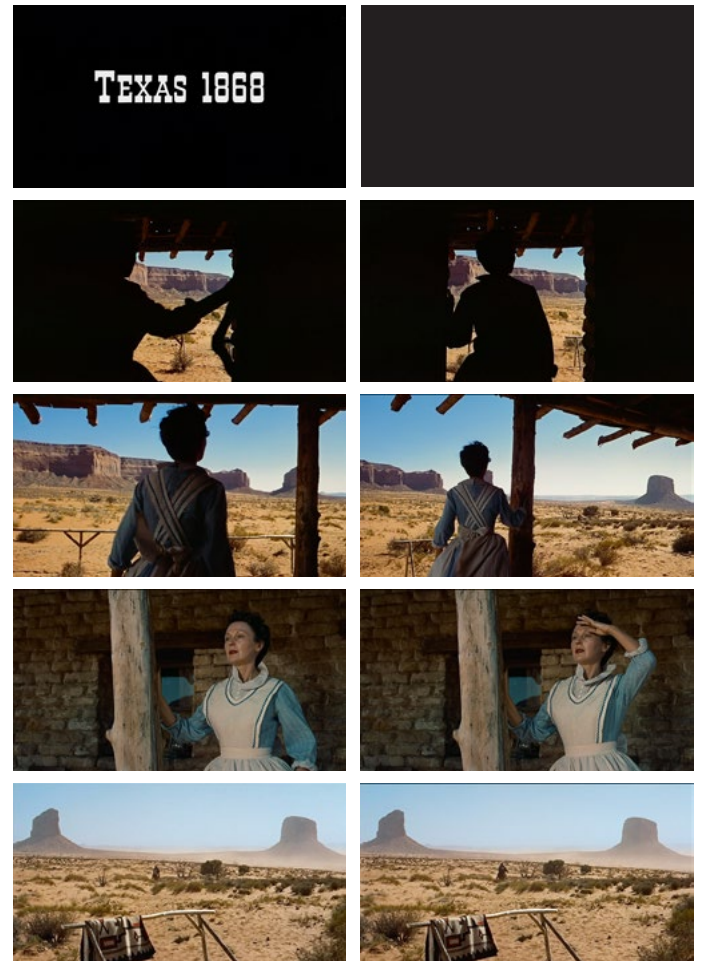


esa estrella solitaria de la lata de cerveza que recibe el foco en el momento en que el personaje solo, sin apoyo de nadie, desafía a los policías que acaban de señalarle como sospechoso.

De modo que podemos leer la imagen como una suerte de pictograma: el héroe, solo, desafía a la policía en nombre del ideal de una ley más alta.

Les decía hace un momento que los acordes que acabábamos de escuchar tenían el aroma del western. Es del todo congruente con ello que *Lone Star*, estrella solitaria, a más y antes que una marca de cerveza, sea la denominación de la bandera de Texas.

Lo que nos obliga a recordar el modo como comienza de *The Searchers*:



Con la llegada de un héroe tejano perteneciente al viejo Oeste, es decir, al Western, ese territorio mitológico de la revolución democrática norteamericana.

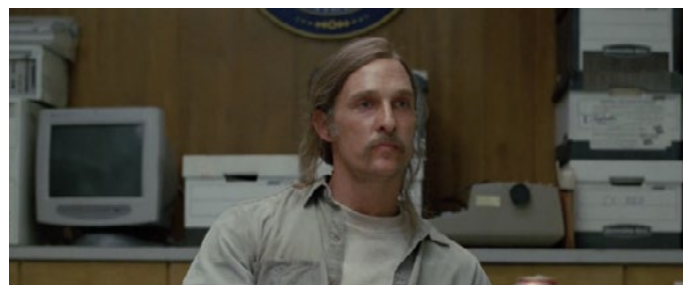
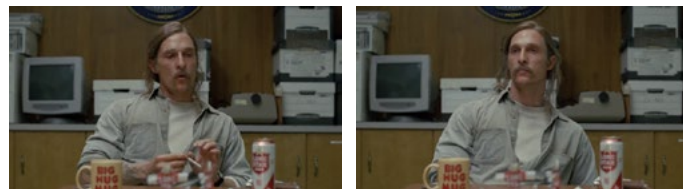


Ciertamente, haciendo de su protagonista un tejano y asociándole con la Estrella Solitaria *True Detective* declara su vocación mitológica retornando al mito norteamericano por antonomasia.

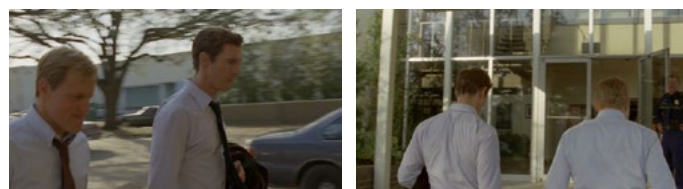
Y así comienza, de hecho, convocando el retorno de la figura del héroe capaz de hacer frente al desastre del presente. Pero debe tenerse bien en cuenta que ese desastre no solo cobra la forma del crimen, sino también la del tiempo atrapado en un círculo que tiende a estrecharse en espiral hacia una implosión absoluta.



Se ha dicho que Nietzsche es la referencia mayor del diálogo filosófico que recorre la serie. Y ciertamente en algunas de sus conversaciones con Hart o con los policías que le interrogan, Cohle hace suyos enunciados nietzscheanos.



Cohle: Why should I live in history, huh? Fuck, I don't want to know anything anymore. This is a world where nothing is solved.



[*Cohle*: Someone once told me, "Time is a flat circle": Everything we've ever done or will do we're gonna do over and over and and over again... and that little boy and that little girl, they're gonna be in that room]



Cohle: again...

Cohle: and again...



Coble: and again...



Coble: forever.

Pero cuando así se aborda *True Detective* se olvida lo esencial.

Y lo esencial es como los actos narrativos atraviesan y desafían esos enunciados. Alguno de ellos es tan rotundo como éste:

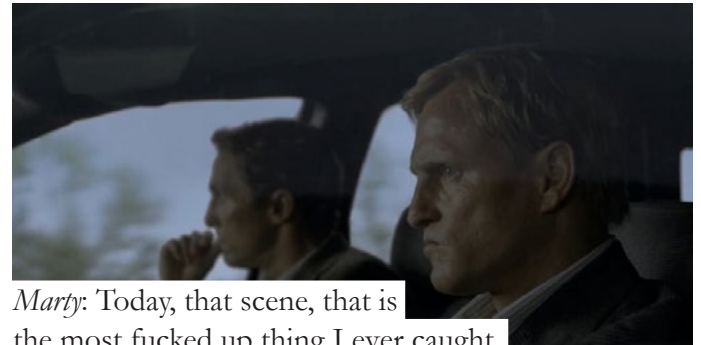
Literalmente: cállate, Nietzsche.

Cohle, que habita esa pesadilla nietzscheana que encuentra su expresión extrema en la idea del eterno retorno, lo que hace es, precisamente, ya no como pensador sino como héroe, rebelarse contra esa ella y desafiarla.

You're a Christian, yeah?



Ledoux: You'll do this again.

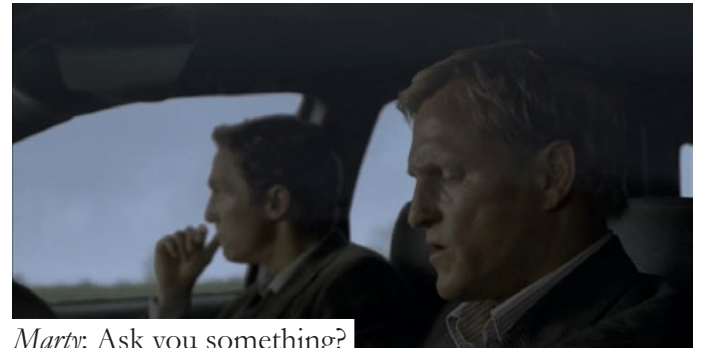


Marty: Today, that scene, that is the most fucked up thing I ever caught.

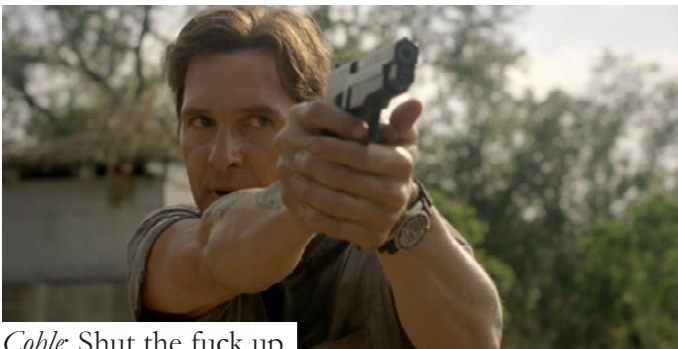


Ledoux: Time is a flat circle.

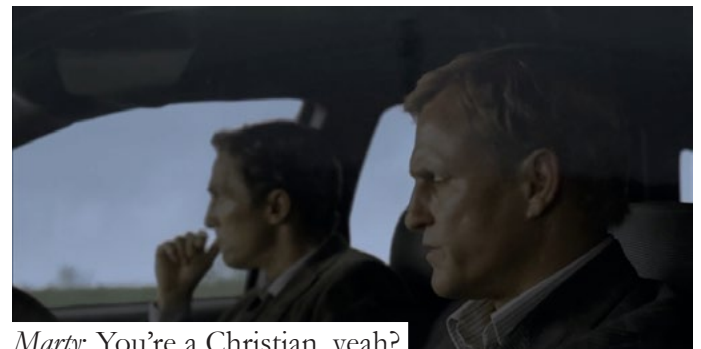
Cohle: Listen, Nietzsche.



Marty: Ask you something?



Coble: Shut the fuck up.

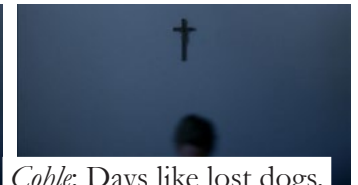
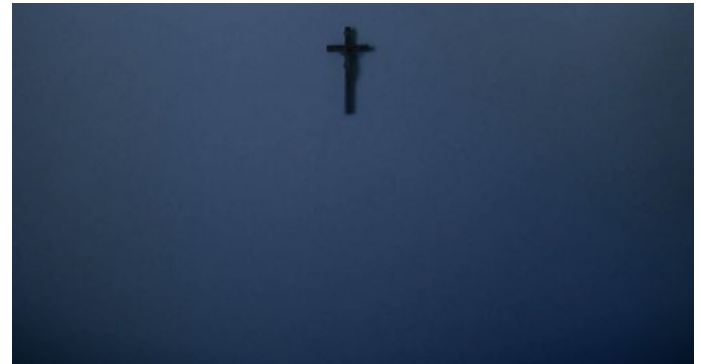


Marty: You're a Christian, yeah?

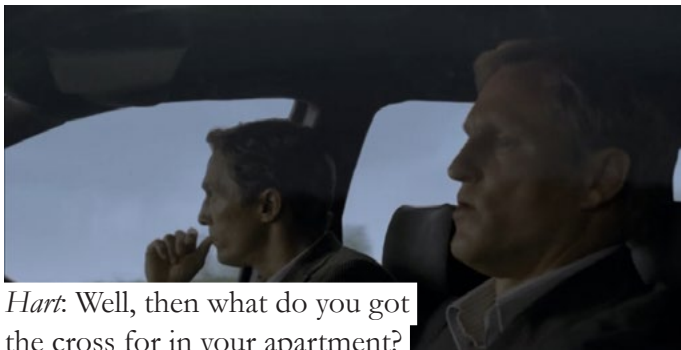
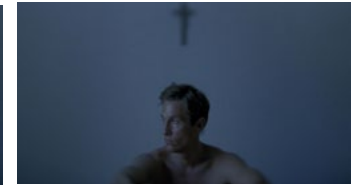
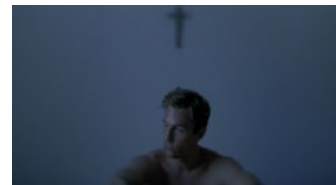


Coble: No.

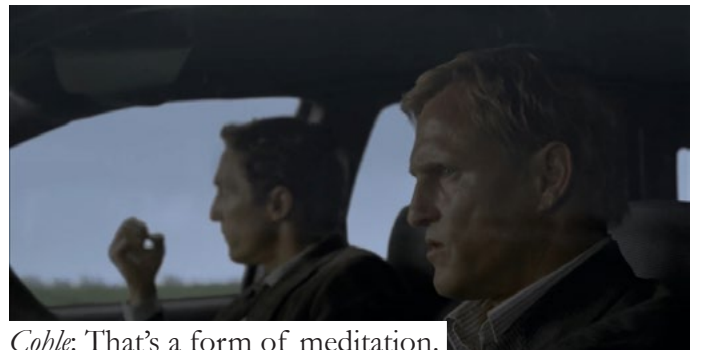
Conocemos lo motivado de la pregunta:



Coble: Days like lost dogs.

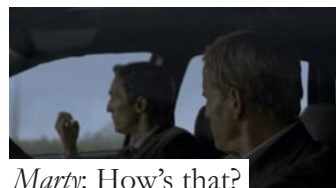


Hart: Well, then what do you got the cross for in your apartment?

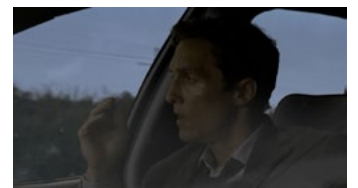


Coble: That's a form of meditation.

No hay duda de que ese crucifijo participa de cierta experiencia religiosa.



Marty: How's that?





Coble: I contemplate the moment in the garden, the idea of allowing your own crucifixion.

Y desde luego es el tema del autosacrificio el que Cohle localiza en el símbolo de la cruz.

Lo que traza una línea mayor que a la vez vincula y opone a Cohle frente a los seguidores de la espiral: pues como estos, y con no menor sentimiento religioso, se encuentra profundamente interesado en el sacrificio; pero por oposición a ellos, que realizan sacrificios en los que son siempre otros los sacrificados, él sólo acepta el autosacrificio. Lo que debería hacernos recordar que, en el mundo mediterráneo, esa fue una de las novedades mayores que el cristianismo introdujo en la historia de la mitología.



Coble: Look. I consider myself a realist, all right, but in philosophical terms, I'm what's called a pessimist.

Sucede que el cristianismo de Cohle no es idealista, sino materialista. También podríamos denominarlo existencial. Un cristianismo que no cree poseer la verdad del mundo, sino uno que se rebela contra la crueldad del mundo, contra el sinsentido de lo real que en él no duda en reconocer.



Coble: I think human consciousness was a tragic misstep in evolution.



La consciencia humana está esencialmente desajustada con respecto a un mundo vacío de sentido.



Coble: We became too self-aware. Nature



Coble: created an aspect of nature separate from itself
We are creatures that should not exist by natural law.

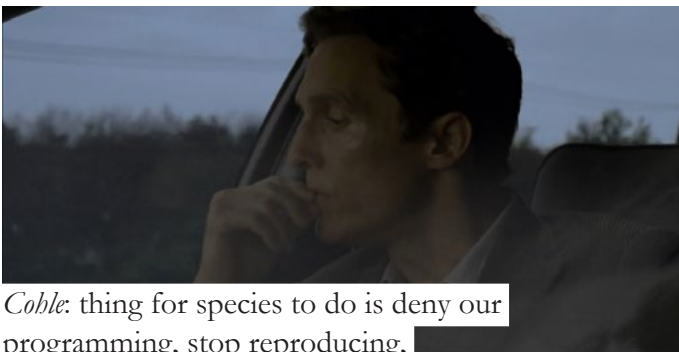
Literalmente: la consciencia enfrenta al ser humano con las leyes de la naturaleza, pues le lleva a aspiraciones que en nada responden a los designios de ésta.



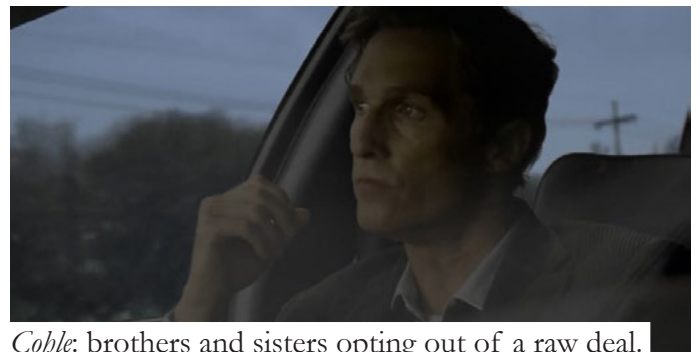
Coble: walk hand in hand into extinction,
one last midnight,



Coble: I think the honorable



Coble: thing for species to do is deny our
programming, stop reproducing,



Coble: brothers and sisters opting out of a raw deal.

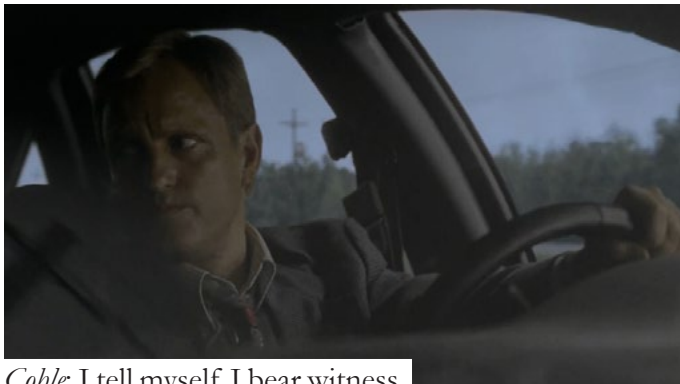
Se oye sin duda al fondo de estas reflexiones a Schopenhauer.

¿Es una ilusión el ser? ¿Es la única salida cesar la reproducción, romper con la cadena de la ilusión?

El caso es que no cesamos de ver cruces al fondo de los personajes mientras mantienen este diálogo metafísico sobre el ser del mundo. Cruces, eso sí, siempre más próximas a Cohle que a Hart, pero que en cualquier caso ciñen el diálogo que ambos mantienen sobre el injusto contrato que parece regir nuestro ser en el mundo.



Marty: So what's the point of getting out bed in the morning?



Cohle: I tell myself I bear witness,



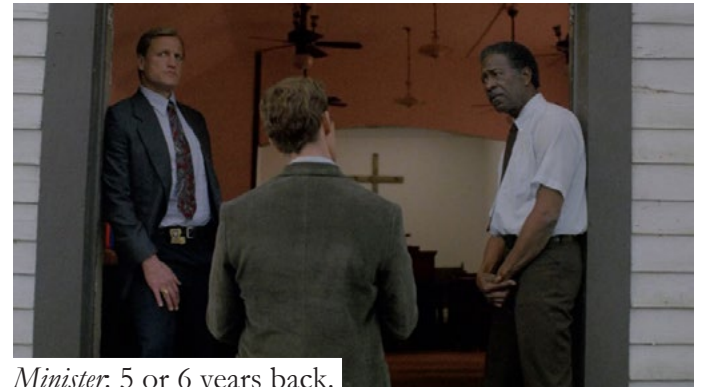
Cohle: but the real answer is that it's obviously my programming, and I lack the constitution for suicide.

¿Es una mera y absurda *programación* o es una voluntad de dar testimonio?

La respuesta correcta, en términos lógicos, parece ser la primera. Pero hay otra respuesta, que ya no es lógica, sino que es el resultado a un acto puro de voluntad -y no pierdan de vista que eso es lo propio de la fe-: lo humano sería entonces dar testimonio de la voluntad del ser de combatir el absurdo del mundo.

La iglesia: cruz y espiral

En principio, puede resultar sorprendente este enunciado, pero cuando se atiende a la letra del texto, se impone como un dato del todo evidente:



Minister: 5 or 6 years back.

Cohle está confrontado, polarizado por la cruz.



Minister: Is that the girl? Oh, Lord.



Marty: No, sir, it's not.



Magnetizado por ella.



Coble: Excuse me.



Minister: something.



Minister: Y'all think maybe this
havesomething to do with those cats?

Coble: What cats?



Minister: Two of 'em-- one, and a couple of weeks later,
another.



Minister: Somebody cut 'em up,

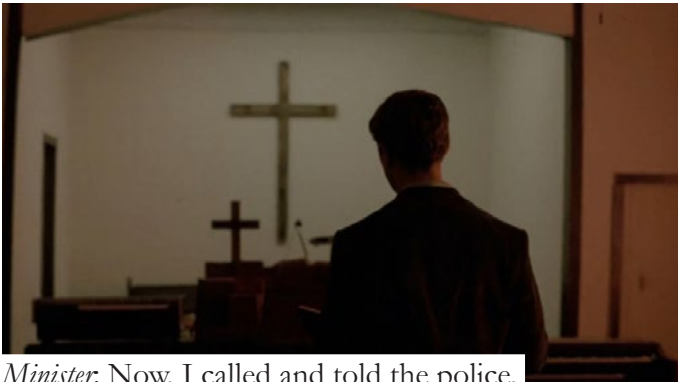


Son visibles los términos del conflicto.
Fuera, la selva, ardiente, cegadora, pero contenida por
esas cruces que flanquean la puerta de entrada.

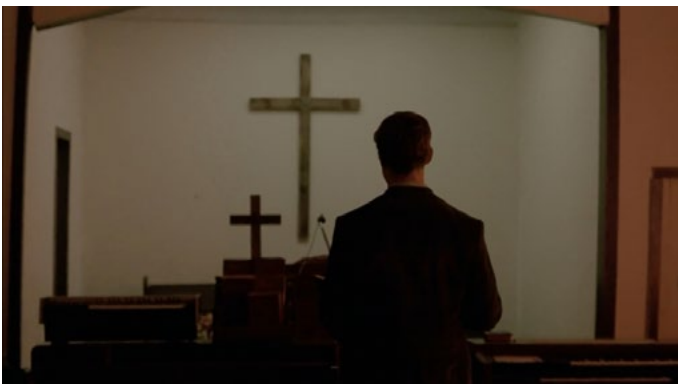


Minister: turned their insides out, then nailed them
turned their insides out, then nailed them

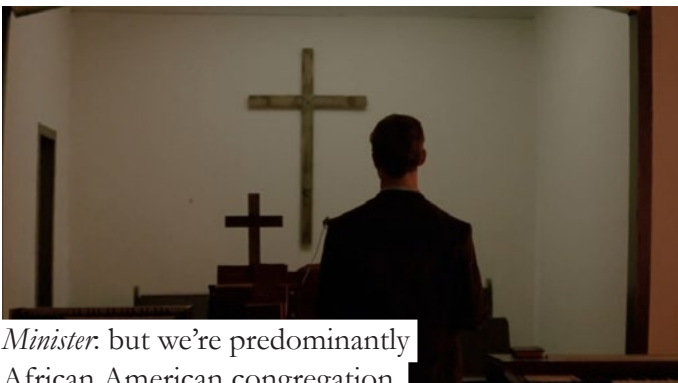
El ministro lo dice: en esa puerta, el horror se manifiesta de formas grotescas y gratuitas.



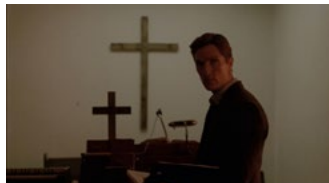
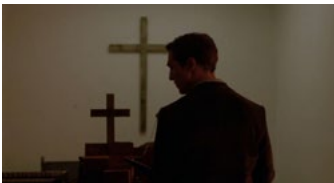
Minister: Now, I called and told the police,



Pero Cohle sigue avanzando hacia esa cruz en la que reconoce -es inevitable decirlo así- lo más íntimo de su ser.



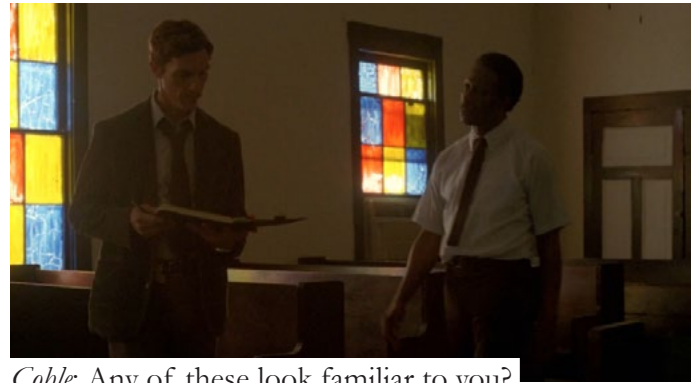
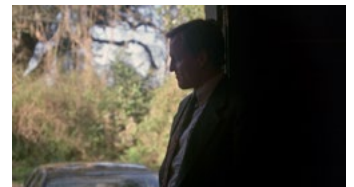
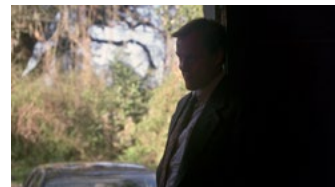
Minister: but we're predominantly African American congregation.



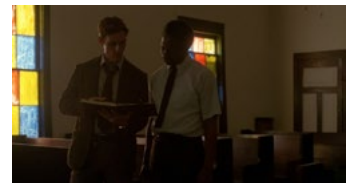
Cohle: Can I ask you something?

Es allí donde Cohle formula su pregunta.

Y por el lugar donde lo hace, por a quien se la hace, y por el modo como el cineasta la visualiza, ésta queda formulada como una pregunta teológica.

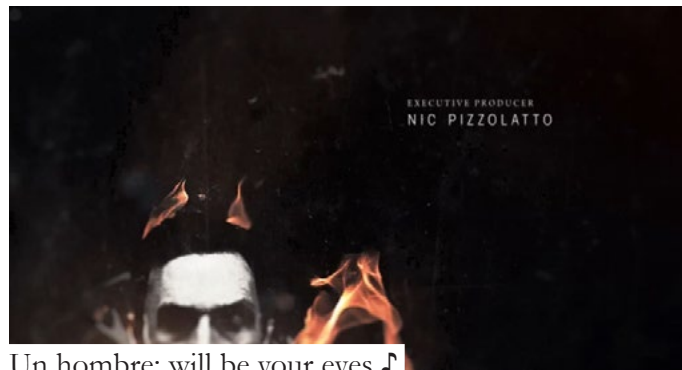


Cohle: Any of these look familiar to you?





Coble: Seen them anywheres?

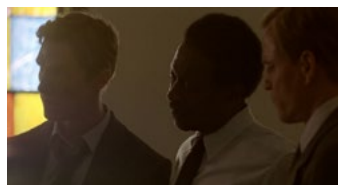
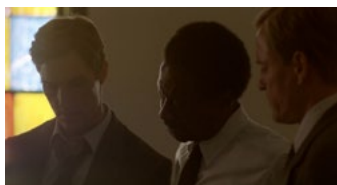


Un hombre: will be your eyes

Pregunta al sacerdote, desde luego, por la espiral que han encontrado dibujada sobre el cuerpo de la víctima. Pero por cómo hace la pregunta y, sobre todo, por dónde la hace, resuena como una pregunta por el ser mismo del mal.

Y, en todo caso, resulta bien palpable a partir de este momento que la cruz y la espiral definen iconológicamente los términos del conflicto.

Aunque allí cobraba la forma del acero ardiente. Así pues, el auténtico detective es el de la cruz ardiente. Una suerte de caballero templario dedicado a proteger a los desvalidos del mundo.



Minister: I always just thought it was something for children to do, keep 'em busy,



Minister: tell them stories why they're tying sticks together.

También esta cruz está construida con palitos atados juntos. Ahora bien, la imagen final de los créditos de la serie está muy cerca de ésta:



Cine clásico vs cine postclásico

Hemos insistido en la deuda que *True Detective* mantiene el cine clásico en general y con esa obra maestra de Ford, *The Searchers*, en particular.

Ha llegado el momento de señalar el alcance de esa relación que, a la luz de lo que venimos considerando, en ningún momento puede quedar reducida a una mera imitación o añoranza de las formas narrativas del pasado.

Cuando, más arriba, señalábamos la semejanza estructural entre la escena fordiana de la casa en llamas y la escena del crimen de Fukunaga les llamaba la atención sobre el diferente modo de presentación de cierto común elemento de la estructura de ambas escenas.



Siendo ese elemento común el cadáver desnudo y violentado de una mujer, la diferencia se establecía en términos de inversión, dado que en un caso ese cadáver es insistentemente mostrado, mientras que en el otro permanece en todo momento fuera de campo.

Y es bien evidente que esta diferencia tiene que ver con los modos de representación en que uno y otro film se inscribe.

La solución fordiana es la propia del cine clásico, donde la emergencia del cuerpo desnudo y sus violencias era significada, pero nunca mostrada, por oposición a lo que sucede en el espectáculo postclásico, cuyo régimen de visibilidad absoluta hace de la mostración del cuerpo desnudo y lacerado uno de sus motivos centrales.

Y no hay duda de que en uno y otro caso la instancia enunciadora de cada film se ve en ello comprometida. Pues dado que en ambas historias se accede a una escena en la que los personajes deben chocar con el suceso de la profanación de un cuerpo de mujer, en el primero de los casos -el del cine clásico- la enunciación se niega a hacer suya esa profanación, mientras que, en el segundo, -el del espectáculo postclásico-, por contra, se ve arrastrada a participar -al menos en el plano visual- en esa misma profanación.

Coherente con ello es el diferente devenir que sigue a la escena del encuentro con la profanación.

En *The Searchers*, lo que sigue es la ceremonia fúnebre por la que el cadáver es objeto de un ritual destinado a devolver al ser su dignidad simbólica.



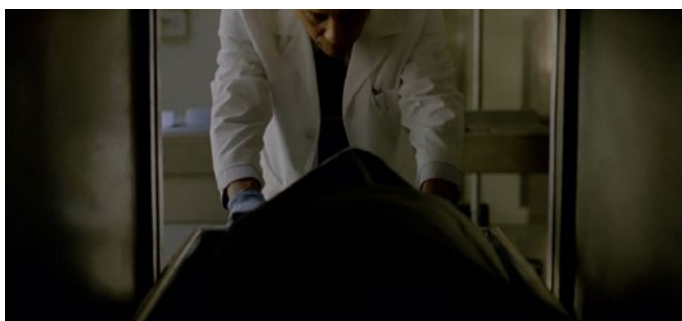
(singing "Shall we gather at the river?")

En *True Detective*, en cambio, como en otros tantos lugares del cine contemporáneo, en ausencia de todo rito simbólico, el cadáver, en ausencia de ceremonia ritual, y bajo el dictado del discurso de la ciencia, es objeto de una suplementaria mostración bajo la cobertura de la pesquisa forense.



Si tuviéramos tiempo para ello y otra fuera la temática de este trabajo, sería este el momento idóneo para una reflexión antropológica de alto alcance, por lo que se refiere a la emergencia del espectáculo postclásico, dado que parece haber concordancia en la idea de que las primeras formas de la cultura humana están ligadas al acto del enterramiento de los muertos, mientras que el espectáculo posclásico se alimenta, en lo esencial, del movimiento contrario de desenterramiento.

En todo caso, estas dos imágenes que resumen bien el asunto:



DiCillo: She was washed clean, not a print on her.



DiCillo: We got ligature marks on the wrists and ankles, was bound by a half-inch rope, maybe 10,



DiCillo: 20 hours. Evidence of vaginal intercourse.

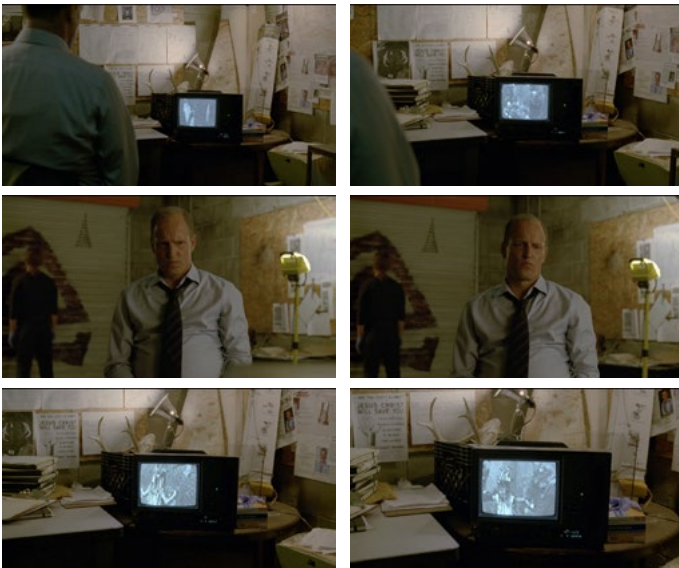
Solo queremos llamar la atención, un instante antes de concluir, en el hecho de que la llamada al retorno del héroe clásico, tal y como es enunciada en *True Detective*, se proyecta, simultáneamente, como un desafío, incluso un combate, contra ese espectáculo postclásico que ha expulsado al héroe de la escena para ceder su posición de prestigio al psicópata y al espectáculo que el mismo protagoniza, dirige y pone en escena.

¿No hay acaso algo de piadoso en el gesto y la posición de Rust Cohle ante el cadáver?



Por cierto que el apelativo que recibe entre sus compañeros, el de *taxman*, cobrador de impuestos, difícilmente puede dejar de recordar a aquel cobrador de impuestos -Pablo- que cayó de su caballo a efectos de una revelación.

Y, sobre todo, no olviden que lo opuesto absoluto al relato simbólico que *The Searchers* encarna se encuentra en ese vídeo -un snuff- que constituye el punto de llegada de la indagación que afrontan los detectives.



Si hablamos de cierto gesto de piedad,



es porque que el trayecto



del héroe en *True Detective* concluye así:



Y todo parece indicar que la inspiración iconológica de esta figura procede directamente de aquí:



O de aquí.



O más bien de aquí

–*La Resurrección de Cristo* de Piero de la Francesca.



☺ Puede encontrarse sendos análisis extensos de *The Searchers* y *True Detective* en www.gonzalezrequena.com.

Comparative analysis of farmer's perceptions and adaptation to climate change on site-specific areas of Nepal, Myanmar, Thailand and Vietnam

Jorge Alvar-Beltrán and José María Chozas

Received: 1.9.2017 – Accepted: 25.9.2017

Título / Titre / Titolo

Análisis comparativo de las percepciones de los agricultores y la adaptación al cambio climático en áreas específicas de Nepal, Myanmar, Tailandia y Vietnam.

Analyse comparative des perceptions des agriculteurs et adaptation au changement climatique sur des zones spécifiques du Népal, Myanmar, Thaïlande et Vietnam.

Analisi comparativa delle percezioni degli agricoltori e adattamento ai cambiamenti climatici su dell' aree specifiche di Nepal, Myanmar, Tailandia e Vietnam

Abstract / Resumen / Résumé / Riassunto

During the 21st century extreme weather events are expected to increase in frequency and intensity, while having an impact in world's agricultural production. Farmers in rural and remote areas are among the most vulnerable socioeconomic groups as they are highly dependent on weather condition. South and Southeast Asia are considered regions of high vulnerability; in such areas, Nepal, Myanmar, Thailand and Vietnam deserve special mentioning. This study examines farmer's perceptions and adaptation to climate change in these countries' site-specific areas, as well as the bonds between agents especially interested in generating agronomic techniques and transferring them to the most vulnerable. Moreover, the main outcome of this work confirms that both climate change and adaptation are perceived differently depending on the country, and within each one. In effect, the combination of empirical information and recorded meteorological data is a key element in the decision-making process.

Durante el siglo XXI se espera que los eventos climáticos extremos aumenten en frecuencia e intensidad, a la vez que tienen un impacto en la producción agrícola mundial. Los agricultores de las zonas rurales y remotas se encuentran entre los grupos socioeconómicos más vulnerables, ya que dependen mucho del clima. Además, el sur y el sudeste de Asia se consideran regiones con mayor exposición y de los cuales merecen mención especial Nepal, Myanmar, Tailandia y Vietnam. Este artículo examina las percepciones y la adaptación del agricultor al cambio climático en áreas específicas de estos países, así como los vínculos entre los interesados en la transferencia y generación de técnicas agronómicas hacia los más vulnerables. Además, el resultado principal de este trabajo confirma que el cambio climático se percibe de manera diferente entre y dentro de los países, al igual que la adaptación. De hecho, la combinación de información empírica y datos meteorológicos registrados es, en consecuencia, un elemento clave en el proceso de toma de decisiones.

Au cours du XXI^e siècle, les phénomènes météorologiques extrêmes devraient augmenter en fréquence et en intensité, tout en ayant un impact sur la production agricole mondiale. Les agriculteurs des zones rurales comptent parmi les groupes socio-économi-

ques les plus vulnérables, car ils dépendent beaucoup du climat. En outre, l'Asie du Sud et du Sud-Est est considérée comme la région la plus exposée, dont le Népal, le Myanmar, la Thaïlande et le Vietnam méritent une mention spéciale. Cet article examine les perceptions et l'adaptation des agriculteurs au changement climatique dans des zones spécifiques de ces pays, ainsi que les liens entre ceux qui s'intéressent au transfert et à la génération de techniques agronomiques pour les plus vulnérables. En outre, le principal résultat de ce travail confirme que le changement climatique, ainsi que l'adaptation, sont perçus différemment entre et au sein des pays. En fait, la combinaison d'informations empiriques et de données météorologiques enregistrées est, par conséquent, un élément clé du processus décisionnel.

Nel corso del XXI secolo, si prevede che gli eventi meteorologici estremi aumenteranno di frequenza e intensità, e avranno un impatto sulla produzione agricola mondiale. Gli agricoltori delle zone rurali e remote sono tra i gruppi socio-economici più vulnerabili, poiché dipendono fortemente dal clima. L'Asia meridionale e sud-orientale sono considerate regioni con la maggiore esposizione; di esse il Nepal, la Birmania, la Thailandia e il Vietnam meritano una menzione speciale. Questo articolo esamina le percezioni e l'adattamento degli agricoltori ai cambiamenti climatici in specifiche aree di questi paesi, così come i legami tra coloro che sono interessati alla generazione di tecniche agronomiche e al loro trasferimento ai più vulnerabili. Inoltre, il risultato principale di questo lavoro conferma che tanto il cambiamento climatico quanto l'adattamento ad esso sono percepiti in modo diverso in paesi diversi, così come al loro interno. La combinazione di informazioni empiriche e dati meteorologici registrati è, di conseguenza, un elemento chiave nel processo decisionale.

Keywords / Palabras clave / Mots-clé / Parole chiave

Climate change, world's agricultural production, Nepal, Birmania, Thailandia, Vietnam.

Cambio climático, producción agrícola mundial, Nepal, Birmania, Thailandia, Vietnam.

Changement climatique, production agricole mondiale, Nepal, Birmania, Thaïlande, Vietnam.

Cambiamento climatico, produzione agricola mondiale, Nepal, Birmania, Thailandia, Vietnam.

Myanmar, Nepal, Vietnam and Thailand are respectively ranked 148, 145, 116 and 93, out of 188 countries, in the Human Development Index (UNDP, 2015). In spite of having insignificant contribution to global greenhouse gas emissions Myanmar has been placed, for the period 1995-2014, as the second world's most affected country by climate hazards, Vietnam seventh, Thailand ninth while Nepal seventeenth (Kreft *et al.*, 2016). Moreover, climate related impacts are broad and differ between countries, where one particular weather event can have distinct effects from one region to another. For instance, temperature rise in Nepal has made 12 districts out of 75 highly vulnerable to glacial lake outburst flood (GLOF); whereas in Vietnam this has resulted in sea level rise and flooding of low-lying areas of the Mekong Delta (UNFCCC, 2015c; UNFCCC, 2016).

In this manner, it is important to understand how climate affects the most vulnerable, i.e. small scale subsistent farmers; particularly in sites where agriculture accounts for most of the workforce and is responsible on assuring local/national food security. As a result, behavioural responses under changing climatic conditions must be thoroughly understood; hence, if farmers are conducting self-adaptation or are provided with the means to adjust to changing climatic conditions.

Moreover, this study replicates one of the main pieces of research conducted in agro-climatology. Indeed, Maddison's work is considered a tipping point within the scientific literature. It is also the first research carrying out a comparative analysis on farmer's perceptions and adaptation to climate related impacts in 11 African countries (Maddison, 2007). What is more, up till now, plausible investigations about farmer's perceptions on climate variability are still intra-regional and site-specific, with no commensurate investigations between the Sahel region and the so-called Third Pole and Southeast Asian countries. In this way, Le Dang *et al.* (2014) assert that farmer's perceptions on climate variability as well as non-effective adaptation are found to be additional barriers exacerbating farmer's susceptibility.

Consequently, farmer's exposure and vulnerability, along with insufficient literature on perceived climate change, autonomous/strategic adaptation and lack of bonds between stakeholders are the main reasons triggering the present research. In regards to this paper's structure, the first part is a literature review examining climate change projections in each of these countries, besides the institutional framework on agricultural adaptation. Secondly, the main research findings from fieldwork activities are then analysed and finally discussed within the third section.

Literature Review

First of all, it is important to highlight noticeable discrepancies between scientists when defining climate related concepts, i.e. vulnerability and adaptation. Lack of understanding among researchers as well as ambiguous and imprecise language used at the United Nations Framework Conventions on Climate Change (UNFCCC) are somehow concerning (Smit and Pilifosova, 2001; Yohe and Tol 2002; Adger *et al.*, 2005; Füssel, 2009). In fact, these have certainly impoverished the actual climate conceptual framework. As a result, in order to avoid further misleading interpretations this paper will refer to those defined by the Intergovernmental Panel on Climate Change (IPCC) in 2007 (see definition Box 1).

Additionally, gaps within the climate change and agricultural adaptation discourse are constantly reflected in the scientific literature. For instance, Biggs *et al.* (2013) point out the lack of investigations concerning climate change adaptation in developing countries. In this line, Barlett *et al.* (2010) go further by implying that climate change impacts are not well-understood, while adaptation is still non-existent in theory or practice. Moreover, Manandhar *et al.* (2011) study indigenous knowledge on climate change, while concluding that those living in remote areas are frequently being neglected. On top of all that, indigenous knowledge can provide policymakers and researchers with useful information for effective adaptation. Others assert the

dearth of research on understanding the role of climate as a stimulus for technological innovation, along with the benefits of using farmer's perceptions for the study of past climate (Thomas *et al.*, 2007; Mertz *et al.*, 2009; Chhetri and Easterling, 2010). Finally, insufficient literature on climate related aspects in countries presently undergoing a democratic political transition undoubtedly hinders the implementation of National Adaptation Programs of Action (NAPA).

Finally, the next section examines the existing literature on observed and predicted changes in climate, its impacts on agriculture as well as on the efforts made from public/private institutions on increasing resilience amongst farmers.

Vulnerability: the degree to which a system is susceptible to, and unable to cope, with adverse effects of climate change, including climate variability and extremes.

Adaptation: the adjustment in natural and human systems in respects to actual or expected climatic stimuli or their effects.

Adaptive capacity: the ability of a system to adjust to climate change to moderate potential damages, take advantage of opportunities and cope with the consequences.

Autonomous adaptation: those responses implemented by individuals without intervention of national governments or international agreements.

Strategic adaptation: refers to policies or strategies at national level that proactively responds to the effects of climate change.

Box 1. Climate change related concepts. IPCC definitions (IPCC, 2007)

Climate change and agricultural adaptation: Nepal

Temperature rise in Nepal is far more concerning than in other regions of the world, as temperatures have augmented by 0.6 °C per decade between 1970 and 2010. This value, 0.6 °C, is two to eight times greater

than mean global warming in the past 100 years (ICIMOD, 2014). Temperature variation has not been homogenous throughout the country, having experienced a greater temperature increase in mountainous regions than in low-lying areas of the Terai (Xu *et al.*, 2007). In regards to mean rainfall, it has decreased by 3.7 mm per month per decade between 1970 and 2010. However historical rainfall changes do not follow a clear pattern along the country. For instance, annual precipitations in the area of interest (see Figure 1) have astonishingly increased by 774 mm in the period 1965-2005 (Regmi *et al.*, 2007). Further research for the area of study has shown that increasing rainfall trends in the first decades have been outweighed by last decade decreasing rates (Timilsina, 2015). Additionally, glacier retreat in Nepal is extraordinary with a 29 % depletion of its ice reserve, while the ice surface area has decreased by 24 % between 1997 and 2010. This has resulted in the augmentation of glacial lakes by 11 %, consequently elevating GLOF risk and the exposure of those living in water catchment areas (ICIMOD, 2014).

Observed climate records are disturbing, but climate scenarios are even more alarming as temperatures are expected to increase by 1.3-3.8 °C, while annual precipitation is estimated to decrease by 10 to 20 % in 2060 (UNFCCC, 2016). Economic assessments evaluating the impact of climate change on the country's GDP have elevated its costs to approximately 1.5-2 % per year. In such a way those living in remote areas and often lacking infrastructure besides access to technologies and knowledge are definitely the most exposed to social exclusion and vulnerable to climatic threats. Along with the previous statement, Gentle and Maraseni (2012) assert that marginalization of the poorer is often associated with climate change impacts.

Nepal's agricultural sector accounts for 34 % of the GDP and 66 % of the workforce (FAO, 2014a). The main crops are rice, maize and wheat, often found in low-lying areas of the Terai and mid-hill regions (MoAD, 2014). Nevertheless, Nepal has the world's highest rice varieties, Chandannath 1 and 3, found at 3000 metres in the district of Jumla (Sapkota *et al.*,

2010). Moreover, in the last decades food production has significantly increased but undernourishment rates continue to be high, as 7.8 % of the population and 29 % of the children under 5 are underweight (FAO, 2014a). Meanwhile, food security is called into question as larger parts of the country are already facing the impacts of climate change. For instance, during 2005/06 the delay of the monsoon onset in eastern Terai led to a reduction of 12.5 % of national crop production, while in the winter drought of 2008/09 barley and wheat crops significantly dropped, leaving approximately 2 million people food insecure (Malla, 2008; Barlet *et al.*, 2010). This figure has then been revised upward to 3.4 million people by Oxfam in 2009.

As a consequence of the previous natural hazards, adaptation of the most vulnerable was seen as an immediate need, thus motivating the promulgation of the NAPA in 2010. In this plan, out of 75 districts 29 have been considered highly vulnerable to landslides, 22 to droughts, 12 to GLOF and 9 to flooding (UNFCCC, 2016). Since then, further research has examined the role of Nepal's institutions on adapting its people to climate change. For example, Chhetri *et al.* (2012) affirm that within the last decade bonds between stakeholders are even tighter thanks to the creation of National, Regional and Local Agricultural Research Centres and Services (NARC, LARC and RARS) as well as Community Based Organizations (CBO). Recent and afterward publications overthrow Chhetri *et al.* (2012) statements. Including Barlett *et al.* (2010) who insist that the institutional framework in Nepal is still weak with very few bonds between actors, consequently resulting in the non-effective adaptation of the most susceptible. Later on, Karki and Gurung (2012) pointed out the poor communication and cooperation among institutions, highlighting that between the Ministry of Forestry and Environment. Additionally, Biggs *et al.* (2013) have considered the present adaptation plan as broad and not site-specific. As a result, further research must be conducted in order to validate, in-situ, the extent of governmental support to adapt farmers to climate change.

Climate change and agricultural adaptation: Myanmar

Myanmar is placed as the second world's most affected country to extreme weather events; particularly in 2008, Cyclone Nargis was the worst ever recorded natural hazard in the country's history with an estimated toll of 130,000 casualties (McPhaden *et al.*, 2009; Fritz *et al.*, 2009; Kreft *et al.*, 2016). Even though most of the climatic literature has been produced since Cyclone Nargis, there is still a profound scientific gap with very few studies examining observed and projected climate data (Sen-Roy and Kaur, 2000; Htway and Matsumoto, 2011; Htut *et al.*, 2014). In fact, there are hardly any investigations that somehow analyse the impacts of climate change in agriculture (Rao *et al.*, 2013; Shrestha *et al.*, 2014; Swe *et al.*, 2015). As a consequence of scarce meteorological observations, proxy records currently are the main source of information to study Myanmar's past climate (D'Arrigo *et al.*, 2011).

Available information at NAPA's last report shows respectively a mean temperature and rainfall increase of up to 0.08 °C and 29 mm per decade for the period 1951-2010 (UNFCCC, 2012). However, proximate weather stations to that of the area of study (see Figure 2) indicate a rainfall increase of 13 mm per decade in Mandalay, while in Taunggyi the decrease is of 5 mm per decade since 1951 (UNFCCC, 2012). On the other hand, since 1951 temperatures have risen by 0.2 °C and 0.16 °C per decade, respectively in Mandalay and Taunggyi (UNFCCC, 2012). With regard to climate projections, temperatures are predicted to increase by 2.8 to 3.5 °C for the period 2051-2099. Moreover, rainfall is expected to increase throughout the country, though greater in western and coastal areas.

Myanmar's agriculture accounts for 33 % of the GDP and represents 61 % of the workforce (FAO, 2014b). Although food production has tripled in the last 25 years food insecurity rates remain high, with up to 23 % of the children under 5 underweight (FAO, 2014b). Nonetheless, changing climatic conditions and upsurge of extreme weather events will jeopardise governmental efforts on alleviating food insecurity. This is

the reason why NAPA has placed resilience in agricultural systems at first priority level with strategies focused on: agronomic management, sustainable water use and climate-resilient farming systems. Despite the political will, money flow towards adaptive strategies in the agricultural sector is still insignificant, being actual national contribution of just 6 million US\$ (UNFCCC, 2012; UNFCCC, 2015a). In fact, international aid has become crucial for disaster risk reduction and climate change adaptation. For instance, the UNDP has released a sum of over 20 million US\$ for the period 2013-2015, being by far the greatest input ever done on climate change adaptation in Myanmar (UNDP, 2016)

To conclude, it is important to highlight recent efforts to fill research gaps concerning agricultural adaptation and climate change in Myanmar. For example, *Swe et al.* (2015) conclude that the driest zones of the country are experiencing temperature rise, while rainfall is becoming more erratic. Furthermore, they acknowledge that conventional agricultural strategies are being used to store water more efficiently. This demonstrates that farmers perceive changes in climate and are consequently undergoing autonomous adaptation. In spite of previous efforts, the country deserves greater scientific attention so as to provide policymakers with the sufficient climatic information. By doing so, policymakers will then be responsible of implementing the most suitable adaptation strategies.

Climate change and agricultural adaptation: Thailand

According to Thailand's Meteorology Department (TMD) temperatures have risen by 1 °C for the period 1981-2007, while projections indicate a temperature increase of 1.2 to 1.9 °C by 2050 (TMD, 2008). In fact, the TMD acknowledges that inter-annual rainfall variability is nowadays greater and scarcer since 1951. Additionally, the nation's exposure to flooding, drought, sea level rise and landslide is highly concerning and seen as an imminent threat. For instance, *McGranahan et al.* (2007) estimate that over 26 % of Thai people live in low-lying areas, below 10 metres, especially in Bangkok.

Other major cities like Chiang Mai are considerably exposed to flash-floods, as it is within the flood prone area of the river Ping (*Lebel et al.* 2011). The high exposure and vulnerability of Thai people has been reflected during La Niña 2011 event, when major floods affected large parts of the country (Thai-water, 2011).

In regards to Thai's agricultural sector, it employs 40 % of the population and represents 12 % of the GDP (NSO, 2013; FAO, 2014c). In fact, Thailand is one of the world's largest food exporters, playing an important role on assuring food security within the region (ADB, 2013). In regards to the literature, it is merely focused on climate change impacts on rice production, with very few studies examining other type of crops (*Buddhaboon et al.*, 2005; *Felkner et al.*, 2010; *Babel et al.*, 2011). Moreover, *Attavanich* (2013) asseverates that crop yield projections remain uncertain thus hampering policy formulation. For example, CERES and DSSAT model predictions highly differ between each other, and are only along on the fact that northern parts of the country are at higher risk of flooding (*OEPP*, 2011).

Also, Thailand begins to address climate change adaptation in 1993, when the National Committee on Climate Change was created. Subsequently, it continues to do so with the submissions of the first and second national communications to the UNFCCC, respectively in 2000 and 2011. With respect to agriculture, adaptation plans have sought to develop drought resistant varieties, improve agronomic practices and encourage crop diversification strategies (*MSTE*, 2000). In fact, governmental efforts to adapt Thai people to climate change is still disproportionate in comparison to the little attention given by scientists, with very few studies examining agricultural adaptation, vulnerability and exposure. For instance, *Manandhar et al.* (2015) research is unique, being the only piece of research that focuses on people's perceptions on climate change. However does not revise the ways Thai farmers are adapting to it. On the contrary, *Oxfam's* (2015) report pays closer attention to farmer's adaptation to climate change. In their project, *Oxfam* assesses community-based adaptation, notably to increase farmer's resilience, scale up climate change adaptation and food

security strategies as well as to strengthen bonds among actors involved. Finally, governmental sustained efforts are often pointed out at the UNFCCC (2015b) communication reports. Nevertheless these are recommended to come along with further independent research to evaluate and validate implemented strategic adaptation measures.

Climate change and agricultural adaptation: Vietnam

During the last 50 years Vietnam has experienced a temperature rise of 0.5 °C, however in southernmost parts temperatures have slightly decreased (MONRE, 2012). For the same baseline, rainfall trends indicate an increase of 20 % for central and southern parts of the country, while in northern parts it has depleted by 20 % (MONRE, 2012). Furthermore, IPCC B2 scenario estimates that in 2100 temperatures will have increase by 2 to 3 °C, whereas rainfall is projected to augment from 2 to 7 % (IPCC, 2007). Similarly, sea level rise is highly concerning as low-lying areas of the Mekong Delta, Saigon and Red river are the most densely populated areas of the country, such as Hanoi and Ho Chi Min city. For instance, if sea level rises 1 meter (observed rate between 1993 and 2010 was 2.9 mm per year) 39 % of the Mekong Delta, 20 % of Ho Chi Min City and 10 % of Red river will be flooded. This will consequently affect 11 % of the population, 7 % of the agricultural land while having an impact of 10 % on the country's GDP (Dasgupta *et al.*, 2009; MONRE, 2012). Hence, the country's economy is considerably threatened, as agriculture contributes to 18 % of the GDP as well as providing jobs for 47 % of the population (FAO, 2014d).

In regards to the literature, Le Dang *et al.* (2014) are among the very few researchers examining farmer's perceptions on climate variability in Vietnam. In addition, vulnerability and adaptation is within the scope of research of Adger (1999, 2000, 2003 and 2012). Nevertheless, not only his work is broad but also does not consider different forms of agricultural adaptation. Furthermore, agricultural adaptation in Vietnam has been addressed by the UNDP (2007) and UNEP

(2009), where impacts of climate change on agriculture are quantified and small community based projects are examined. For instance, capacity building on water management techniques, higher yielding temperature resistant and short duration seeds, extensive small-scale irrigation and women support through micro-credits are among the short and long-term agricultural adaptation practices assessed. In respects to coastal zones and salt-water intrusion, the government has identified three strategic options: protection measures (elevating embankments), adaptation (reform infrastructures and people's habits) and withdrawal (resettling population). These efforts differ between coastal and inland parts of the country depending upon the risks, exposure and vulnerability of the population.

To conclude, it is somehow concerning the fact that the Vietnamese government has already affirmed its limitations to finance adaptation to only one-third of the actual needs, being of approximately 3 to 5 % of the GDP by 2030 (UNFCCC, 2015c). As a consequence, private investment and international cooperation becomes imperative and of vital importance. Alongside, the role of researchers is to promote policymakers with scientific as well as empirical data that promotes effective adaptation. Moreover, Vien (2011) suggests that farmers should not depend on external support, yet adopt self-adaptation to cope with forthcoming environmental threats.

Methods

Fieldwork data collection has been carried out between March and June 2016, and is based on 66 surveys and 13 semi-structured interviews. Surveys and interviews have been respectively conducted with farmers and social leaders belonging to agricultural associations, research centres, NGO's, public and private institutions. Each survey contains 18 questions as well as an additional section that includes village's name, type of crop, altitude, further researchers' observations and indigenous knowledge. Surveys have been designed to obtain data on three main aspects: agriculture (questions 1-4), farmer's perceptions on

climate change (questions 5-15), likewise public/private support on adapting farmers to climate change (questions 16-18). Moreover, spontaneous focal group discussions have occurred, providing the research with further information on climate related issues. In regards to semi-structured interviews, they have aimed to better understand the role of key stakeholders on adapting farmers to climate change. For this reason, interviews have been designed to evaluate if effective adaptation is actually happening, therefore increasing resilience among the most susceptible.

Data collection has been done using a simple random sampling technique where any individual had the same chances of been selected. Nonetheless, the country's area of study has been chosen according to the following criteria: ability to find a translator, appropriate road access, high exposure and vulnerability to natural hazards. In fact, further investigations are encouraged to examine farmer's perception and adaptation elsewhere, as private/public support could differ within the country. Additionally, language has been found to be a barrier between the actors involved on the research, for example, researcher-translator-farmer. To avoid misunderstanding and biased outcomes, translators have been familiarized with the survey and research methods. Finally, perceived climate trends could have been disrupted by specific extreme weather events, thus altering farmers overall perception of climate variability. Such known uncertainties have been overcome by reviewing the literature on past climate anomalies.

Area of study: Nepal

The area of study is located on the southern face of the Annapurna Mountain, Kaski district, between the hill and mountain ecological zones. Climate records in the RARS-Lumle weather station, at 1500 metres, show a mean annual precipitation of 3517 mm, while mean temperatures of 16.6 °C (Climate-Data, 2016). The elevation profile of the study area varies between 850-2300 metres, Pokhara and Sinowa village, respectively. Despite altitude changes the following crops have been observed: rice, maize, wheat, pulses and vegetables.

Area of study: Myanmar

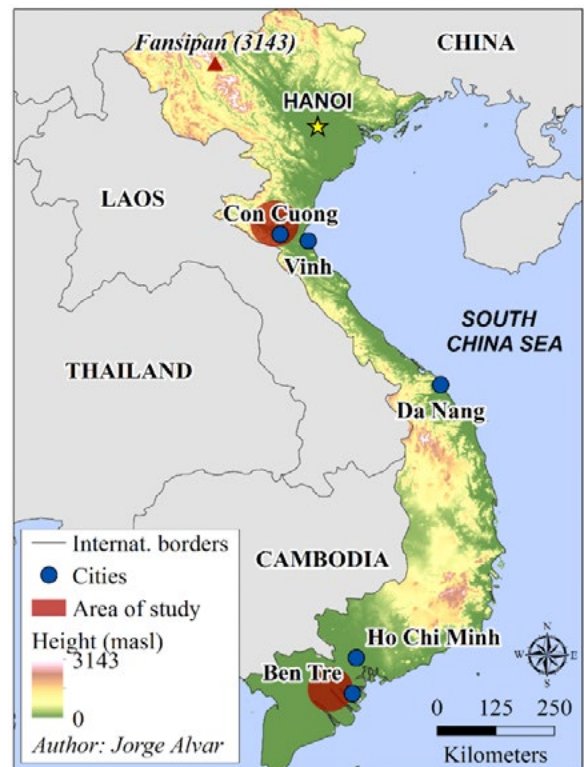
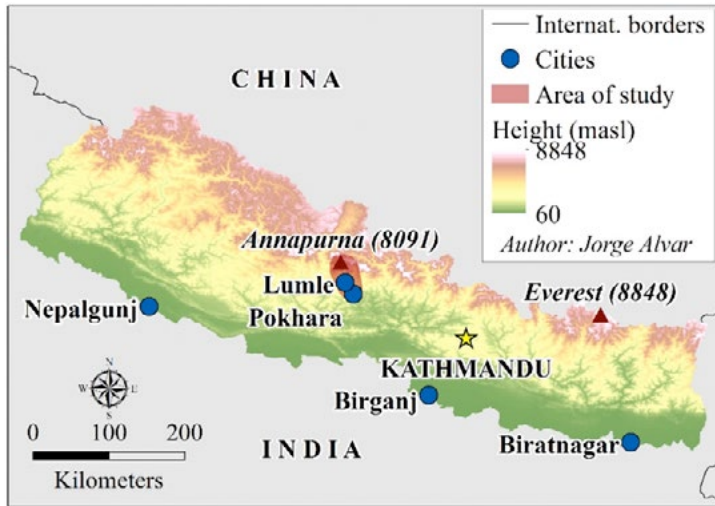
Bagan and Nyaung-Shwe, at 67 metres and 883 metres, are respectively located in Mandalay region and in Shan state. Mean annual rainfall in Bagan is of 621 mm, while mean temperatures of 26.9 °C. Furthermore, in Nyaung-Shwe rainfall is of 1584 mm, while mean temperatures of 21.4 °C (Climate-Data, 2016). Contrasted climatic conditions result in different crops, while Bagan mainly has sesame, peanut and pigeon pea, Nyaung-Shwe with better weather conditions favours the growth of rice, sugarcane and vegetables.

Area of study: Thailand

Pai and Chiang Mai are located in Mae Hong Son and Chiang Mai provinces, northern Thailand. At an altitude of 510 metres Pai has a mean annual rainfall of 1131 mm, while mean temperatures of 24.9 °C. Moreover, Chiang Mai, at 313 metres, has an annual rainfall of 1184 mm, while mean temperatures of 25.6 °C (Climate-Data, 2016). Crops in both areas are similar being rice, corn, soybeans, bananas and vegetables the main ones. Monocultures of garlic as well as coffee plantations have been observed in villages proximate to Pai.

Area of study: Vietnam

Bên Tre and Con Cuông are respectively situated within the Mekong Delta, Bên Tre and Nghệ An provinces. The altitude of Bên Tre is 5 metres, with mean annual rainfall of 1441 mm, while mean temperatures of 27.3 °C. On the contrary, the closest weather station to Con Cuông, Vinh, is at an altitude of 9 metres, with mean annual rainfall of 1735 mm, while mean temperatures of 24.6 °C (Climate-Data, 2016). Observed crops varied drastically from the southernmost parts of the country, with large coconut plantations, to northern parts where rice, corn and vegetables are amongst the most common crops.



Figures 1 to 4. Area of study: Nepal, Myanmar, Thailand and Vietnam

Research findings

Farmer's perceptions on climate change: surveys

Questions 1 to 4 aim to get further information on the respondents' educational level, temporal relationship with agriculture, land property and crop size. Emerging results indicate that literacy rates are of 67 % for all the farmer's surveyed, Myanmar being the country with higher values, 81 %, and Vietnam with the lowest, 38 %. Overall, 55 % of the respondents have been engaged in agricultural activities for longer than 30 years, while most of them are landowners of small-scale subsistent farms. Finally, 80 % of the survey respondents have crops smaller than 5 hectares, while 27 % less than 1 hectare.

Temperature and rainfall are key indicators of climate change, thus deserving greater attention. For this reason, answers regarding the latter, questions 5, 6 and 10 to 14, are summarized in Figure 5. Moreover, questions 5 and 6 shows that most farmers perceive changes in temperature, being 90 % those who consider present temperatures as warmer. In fact all respondents in Myanmar and Vietnam have pointed out a temperature rise, while this value drops down to 70 % for Nepalese farmers. In regards to rainfall, results from questions 10-12 indicate that most of the farmers agree upon changes in precipitation, as 82 % perceive it as less frequent and 50 % as less intense. Nevertheless, 87 % and 61 % of Burmese and Vietnamese farmers respectively acknowledge that rainfall is nowadays more intense. In addition, natural hazards such as floods and droughts are examined in questions 13 and 14. Impacts of flooding differ between regions, while Nepalese and Burmese farmers predominantly recognize that floods have, at some point, seriously affected their crops, most of the Thai farmers affirm the opposite. On the other side, the majority of farmers in all sites share common response on droughts, perceiving present dry periods as more intense.

Furthermore, impacts of temperature and rainfall changes in crop yield and crop-growing calendars are examined in questions 7 to 9. In spite of the fact that farmers discern changes in temperatures and rainfall these have not yet had a major impact on sowing/harvesting dates, as over 60 % stick to traditional crop-growing calendars. Except 7 respondents in Nepal and Myanmar affirming that growing is delayed, while 8 farmers in Thailand and Vietnam assert the opposite. In respects to shifts in crop yield, half of the farmers asseverate that current production levels are lower than in the past, being significant the number of farmers that assert so in Nepal, 67 %.

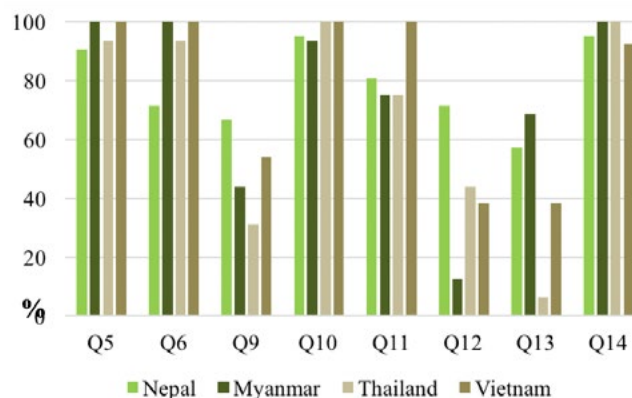


Figure 5. Survey results on climate change indicators

Q5. Temperature has changed · Q6. Present temperatures are warmer
 Q9. Crop yield is lower · Q10. Rainfall has changed · Q11. Present rainfall is less frequent · Q12. Present rainfall is more intense · Q13. Droughts have severely affected crops · Q14. Present droughts are more intense

Survey n° 7 (Lumle village, Nepal): I perceive that present maximum temperatures are higher, while minimum temperatures are lower. Rainfall is becoming more extreme, around this time last year a close-by weather station registered up to 357 mm of water, in just 3 hours!

Survey n° 34 (close to Nyaung-Shwe, Myanmar): 10 years ago maximum temperatures were of 28-29 °C, but now they can rise up to 35 °C.

Survey n° 46 (Pudia village, Chiang Mai, Thailand): I have never seen this dam so dry before. I remember that 17 years ago was also dry, but not as dry as now!

Survey n° 59 (close to Bèn Tre, Vietnam): Water is getting saltier, less rain is available and crop yield has depleted

Box 2. Farmer's rationale on changes on temperature and rainfall trends (source: farmer's surveys)

Social leader's and farmer's perceptions on climate change adaptation: interviews vs. surveys

Climate change adaptation strategies in agriculture are broad and strongly differ between countries. Exposure to climate risks and vulnerability are often triggers for effective adaptation and preventive strategies. However, this is not the case in developing countries, where economic resources, lack of political willing and bonds between stakeholders, poor technological innovation and access to rural areas are among the countless factors hampering effective adaptation. For this reason, the succeeding section brings to light observed evidences on public/private efforts, and where social leaders as well as farmers perceptions are compared and contrasted.

In Nepal, head of units 5 to 7 of Village Development Committee (VDC) in Lumle, Regional Director of the Agricultural Research Station (RARS) for the Kaski district and Program Coordinator at the International Centre for Integrated Mountain Development (ICIMOD) in Kathmandu have been interviewed. The following adaptation strategies have been distinguished: poly-house technology, crop diversification, capacity building, water harvesting, crop-growing calendars, risk reduction schemes, hybrid seeds and promotion of organic fertilizers. In particular, poly-house technology is an example of large-scale adaptation strategy, where 50,000 and 10,000 farmers have respectively benefited in Nepal and Kaski district. Moreover, at a local level, the community of Lumle is adopting self-adaptation strategies for water harvesting. In this case, in 2016 this

community began the construction of a 70 m³ water tank, replacing the one that was swept away during the 2015 summer flash-floods killing over 30 people.

In regards to the latter part of the surveys, 33 % of the respondents in Nepal affirm to know the causes of climate change, 86 % have not yet received any public/private support to adapt to climate change and 56 % do not actively participate in any agricultural association. So, those receiving support has been mainly through credits and climate resilient seeds. Additional fieldwork observations have given information on self-adaptation through water harvesting mechanisms and drip-irrigation systems, as well as on other agricultural practices such as surface applied manure, commonly used as a fertilizer. To conclude, results emerging from surveys and interviews show disturbing inconsistencies. In many cases what is affirm by social leaders is then denied by farmers, at least within the area of study.

In Myanmar, social leaders of both public/private institutions have all been interviewed in the city of Nyaung-Shwe and are the following: Private Agency Collaborating Together (PACT), Environmental Education Centre, Paddy Rice Association, Ministry of Environmental Conservation and Forestry, Ministry of Agriculture and Agricultural Bank. During the interviews a broad number of adaptation and risk reduction measures have been identified. In respects to those coming from the private sector, capacity building (workshops on climate related issues and sustainable agriculture), technology transfer (higher yield and climate resilient seeds) and microfinance have repeatedly been pointed out. On the other side, the succeeding public initiatives have been identified: rise environmental awareness (with the community and at schools), capacity building (agronomic techniques and water use efficiency), subsidies (climate resilient seeds) and early warning systems (TV channel and flyers with agricultural recommendations during ENSO events).

Moreover, findings emerging from surveys indicate that very few Burmese farmers know the causes of climate change, while little actively participate in agricultural associations. Up to 75 % of the farmers have re-

ceived public/private support predominantly through microcredits, higher yield and climate resilient seeds; besides, in some cases, machinery, capacity building and early warning. This support has been found to be greater in nearby villages to Bagan. In fact, all respondents affirm to have been provided with microcredits from the Agricultural Bank to buy better seeds. Fieldwork observations show that farmers generally used manure as an organic fertilizer, while wealthier farmers had water tanks, pumps and drip-irrigation systems.

In Thailand, two community social leaders in Muang Soi and Payan, Pai, as well as the chief and manager of the irrigation and water transfer departments have respectively been interviewed at the Ministry of Agriculture and Cooperatives in Mae Tang, Chiang Mai. Results show that government is committed on deploying agricultural adaptation strategies at different levels. For example, microcredits (One Million Baht Village Fund), subsidies (water tanks), cloud seeding (Royal Rainmaking Project), Mae faek-Maengad Somboonchon Irrigation project, capacity building, early warning systems (TV channel, rain gauges with colour code label to alert the community and large speakers to prevent disasters) as well as better seeds. In fact, the most extended strategy within the area of study is microcredits, where each village is assigned with 1 million Baht ($\pm 28,000$ US\$) at an interest of 4 %. What is more, the social leader and committee manager for microcredits in Payan-Pai admits to have recently distributed 6000 to 12000 Baht ($\pm 170-340$ US\$) to each of the 84 beneficiaries within the village.

Furthermore, surveys results for Thailand also show that even though most of the farmers do not participate in agricultural associations they still receive some kind of support to adapt, 81 % asseverate so. In this case, the majority of respondents have been provided with microcredits and technology, in which machinery, water tanks and irrigation systems are included. Other observed adaptation and climate change risk reduction strategies have been: capacity building, climate resilient seeds and early warning systems. Finally, and despite

of governmental efforts to adapt and diminish climate risks in agriculture these are sometimes insufficient, triggering self-adaptation to alleviate water stresses. For instance, farmers in villages close to Pai are illegally piping the river source to water their crops, thus resulting in conflicts among farmers.

In Vietnam, language considerably limited data collection and only one social leader in the village of Con Cuông has been interviewed. Survey outcomes show that, among the countries studied, Vietnam is the one where farmers are more aware of the causes and impacts of climate change, up to 40 % acknowledge the phenomenon. This is probably because all respondents affirm to actively participate in agricultural associations and its periodical meetings. In respects to climate change adaptation, the government is committed and considers capacity building as the most effective way to create resilience; not only by training farmers, but also by spreading knowledge among social leaders. In fact, half of the farmers surveyed recognize having received environmental training in workshops at the agricultural associations. Nonetheless, a greater degree of governmental support has been observed in northern parts of the country.

Subsequently, survey respondents point out the key role of social leaders on transferring them with environmental and agronomic information, for instance by notifying them with the most appropriate planting dates and suitable seeds. Other widespread measures are to provide farmers with higher yield American seeds and to provide the poorer with land. The latter measure has been observed in two cases. In this situation, the farmer is fully responsible to work the land, while benefiting of the whole yield. Notwithstanding of these social practices, farmers generally consider them as insufficient for effective adaptation. For instance, farmers in the Mekong Delta are aware of and concern about sea level rise and salt-water intrusion, having already experienced depletion on coconut yields. To avoid further damages, farmers have decided to self-adapt by pumping fresh underground water.

Surveys 12 to 14 and 17 to 20 (villages close to Ghandruk, Nepal): I know the VDC in Ghandruk exists, but do not actively participate in meetings nor receive support for agriculture. **Some acknowledge that the VDC mainly helps those working in tourism, as these are located along the Annapurna Base Camp Trek.*

Survey n° 26 (Minnanthu village, Bagan, Myanmar): Climate change is already affecting me and I do not consider current governmental support to be sufficient to adapt to observed changes.

Survey n° 48 (Nong Mua village, Chiang Mai, Thailand): Microcredits are not enough to pay all needs. I receive 1000 Baht (\pm 28 US\$) for 10 ray (1.16 hectares), but is still insufficient to water my crops.

Survey n° 57 (villages close to Bèn Tre, Vietnam): Credits interests are at 1 %, while the quantity received depends on crop size. Not only the government focuses on training farmers but also gives recommendations regarding sea level rise. However, I have decided to self-adapt by buying two water tanks as well as to start pumping my own water

Survey n° 60 (Con Công village, Vietnam): Two years ago the government provide me with American seeds, being more productive than Vietnamese. In addition, every three months I receive training from local authorities on agricultural techniques and environmental issues.

Box 3. Farmer's rationale on autonomous and strategic climate change adaptation (source: farmer's surveys)

Discussion

The conceptual framework and fieldwork results indicate that indigenous knowledge on climate patterns are not always in harmony with weather stations' records, particularly in regards to long-term observations. For instance, 82 % Nepalese respondents assert that actual rainfall is less frequent. Nonetheless, Regmi *et al.* (2009) use RARS-Lumle weather station records, very close to

that of the area surveyed, to affirm the opposite. In this case, they reveal a rainfall increase of 774 mm or 22 % for the period 1965-2005 in RARS-Lumle. In fact, Regmi *et al.* (2009) do not point out that rainfall has slightly decrease in the last decade, thus shaping overall farmers perceptions being, in many cases, of short-term duration. Similar inconsistencies, between perceived and registered climate data are found in Central Dry regions of Myanmar. In this case, 8 out of 11 farmers indicate that rainfall is less frequent in the present. However, recorded and published data at the UNFCCC (2012) report reveals that at least three weather stations in the region have registered a rainfall increase for the period 1951-2007. Moreover, other differences between observations and recorded data are found in the Mekong Delta, Vietnam. In such case, climate records show that temperatures have rising in some parts of the Mekong Delta, while in other parts it has decreased over the past 50 years (MONRE, 2012). On the other side, all survey-respondents affirm that temperatures are certainly increasing. Finally, this research's results are in harmony with those of Le Dang *et al.* (2014), affirming that farmers in the Mekong Delta are experiencing an extraordinary temperature rise.

Despite of the previously highlighted discrepancies between the different research methods, it is relevant to say that in many other cases indigenous knowledge and climate records do match. For instance, temperature rise is perceived along the four countries of study, with up to 94% of the respondents acknowledging that present temperatures are warmer. In all the areas of study, except the Mekong Delta, climate records indicate a significant temperature increase, being Nepal the country experiencing the greatest temperature rise. In addition, 97% of the overall respondents acknowledge that droughts are intensified in the present and that the monsoon onset is more unpredictable. Greater rainfall variability within the area of study is pointed out in the IPCC (2013) report; however, models indicate that global warming will result in more intense but less frequent rainfalls. This fact was corroborated by farmer's in Nepal, where 81% and 71% of respondents consider pre-

sent rainfall less frequent but more intense, i.e. during the flash-flood of summer 2015 Lumle weather station recorded 288mm in 24hours (RARS, 2016).

Both empirical and scientific research methods need to be carefully treated and interpreted. The first one can be disrupted and shaped by specific extreme weather events therefore changing the overall perception of a phenomenon; whereas the second one can provide wrong data due to inaccurate calibration, measurement or change in location, among other reasons. Countries with poor recorded data highly rely on indigenous knowledge and other proxy methods to reconstruct the country's past climate. Finally, it is important to state that site-specific indigenous knowledge on local climate can be highly beneficial for both scientists and policymakers, as they are affected by it on their daily basis.

Moreover, autonomous and strategic climate change adaptation in agriculture has been observed in all areas of study. Nevertheless, as stated by Smit and Wandel (2006) adaptive capacity is context-specific and varies among countries, communities, social groups and over time. For instance, recent natural hazards, Cyclone Nargis in Myanmar and flash-floods in Lumle, have confirmed that Burmese and Nepalese farmers are more susceptible to those in Thailand. Higher exposure of the population as well as fragile economic systems, remote livelihoods, lack of infrastructures and political willing are the main reasons that exacerbate farmer's vulnerability.

Furthermore, the degree of support with strategic adaptation measures was greater in Thailand than in Myanmar, Vietnam and Nepal, at least among the areas of study. The first one has implemented a package of strategies both at local and regional scale, i.e. irrigation and cloud seeding projects, which are increasing resilience amongst farmers but that are also preparing them against disasters, i.e. community inter-connected early warning systems. Thai farmer's do recognized this support but demand greater governmental efforts. The strategic adaptation pathway in Vietnam is quite vague with very little attention given to its major threat, sea level rise. Private support is insignificant whereas public, through capacity building, better seeds and land

lending, is visible mainly in northern parts. Further research must be conducted in Vietnam and needs to be shared with policymakers. The implementation of effective coastal adaptation strategies cannot be delayed just because of the fact that the sea level rise is a slow natural process.

In the case of Myanmar, and even though it has a fragile political stability and low HDI value, its regional and local authorities both from the public and private sector are committed to increase resilience and reduce risks; for instance, through a set of actions during ENSO events. However, the commitment at a national level is still questioned, as it is one of the most vulnerable but only designates 6 million US\$ to agricultural adaptation. Poor public funding brings to light the dependency of this country on external aid so as to assure food security when facing natural hazards.

Finally, the area of study in Nepal shows ineffective adaptation to climate change, disaster preparedness and poor bonds between stakeholders. It is incomprehensible that the community of Lumle, two kilometres far away from the RARS, aid recipient of SafBin, European Union and Caritas Nepal project on "Building resilience to climate change through adaptive small farming systems in rainfed areas of Nepal" and host of multiple national/international investigations (Bhusal, 2009; Regmi *et al.* 2009; Timilsina, 2015; Pandey, 2016) is still facing the abominable consequences of climate change with over 30 casualties in July 2015. Weak bonds between stakeholders have been identified at all scales, not only from fieldwork results but also within the scientific literature (Barlett *et al.*, 2010; Karki and Gurung, 2012). For instance, RARS authorities did not alert social leaders in Lumle of extraordinary rainfalls. In this line, the Oxfam (2009) report recognizes that coordination between line agencies and other non-governmental institutions is still a challenge.

Ultimately, fieldwork results indicate that autonomous adaptation is triggered by external stresses and therefore fosters adjustments at any cost. This is the case of Burmese farmers in Central Dry Regions, currently self-adapting to dryer conditions with water-pumps, even if

they indebt themselves with high interest credits. Self-adaptation was observed in Thailand where, regardless the supports from the government, farmers have decided to extract water from the river source to irrigate their crops. It can be consider as autonomous adaptation but it is not the most appropriate measure as conflicts emerged. Other observed traditional strategies for effective farming and that are broadly known are: fertilising with manure, seed-sharing, nutrient conservation and water management techniques such as ponds and terraces.

Conclusion

The lack of public awareness, capacity building, technology transfer and poor political willing are often barriers for effective disaster preparedness and adaptation; however, bonds, communication and cooperation, between stakeholder's across-scales is often consider as the most important one. As a result, research centres, NGO's, private agencies, governmental institutions and farmers play an important role on augmenting adaptive capacity and reducing vulnerability of local people.

Unfortunately, adaptation to climate change is often triggered by extreme weather events raising concern of the public once the disaster has happened. Even though palliative strategies seem to be more common as natural hazards worsen, they should not dominate the political discourse and give legitimacy to policymakers to act once the disaster has happened. Instead, NAPA should be legally binding in order to promote the management and prevention of climate risks and elevate adaptive capacity of the most vulnerable.

To conclude, this work has brought to light gaps within the climate scientific literature and on the adaptation policy framework. Indigenous knowledge and social leader's insights have been compared to better understand local perceptions on changing climate and the agricultural adaptation discourse. Finally, this research has aimed to fill, to some extent, the scientific gap by providing both scientists and policymakers with an external evaluation of farmer's perceptions and cli-

mate change adaptation in agriculture in Nepal, Myanmar, Thailand and Vietnam.

Acknowledgments

We would like to thank all private donors for contributing to make this freelance project possible. Special recognitions to farmers sharing their knowledge on climate change, as well as to community leaders, NGO, governmental and research institution authorities. Finally, we highly appreciate the commitment and interest of all six translators that accompanied us during the fieldwork activities.

References

- ADGER, W. N. (1999). Social vulnerability to climate change and extremes in coastal Vietnam. *World development*, 27 (2), pp. 249-269
- ADGER, W. N. (2000). Institutional adaptation to environmental risk under the transition in Vietnam. *Annals of the Association of American Geographers*, 90 (4), pp. 738-758
- ADGER, W. N. (2003). Social capital, collective action, and adaptation to climate change. *Economic Geography*, 79 (4), pp. 387-404
- ADGER, N., ARNELL, N., & TOMKINS, E. (2005). Successful adaptation to climate change across scales. *Global Environmental Change*, 15 (2), pp. 77-86
- ADGER, W. N., KELLY, P. M., & NINH, N. H. (2012). *Living with environmental change: social vulnerability, adaptation and resilience in Vietnam*. 1st edition. Routledge: London and New York
- Asian Development Bank (ADB). (2013). Food security in Asia and the Pacific. Retrieved from: <http://reliefweb.int>
- ATTAVANICH, W. (2013). The Effect of Climate Change on Thailand's Agriculture. Retrieved from: <https://www.researchgate.net>
- BABEL, M. S., AGARWAL, A., SWAIN, D. K., & HERATH, S. (2011). Evaluation of climate change impacts and

- adaptation measures for rice cultivation in Northeast Thailand. *Climate Research*, 46 (2), pp. 137-146
- BARTLETT, R., BHARATI, L., PANT, D., HOSTERMAN, H., & MCCORNICK, P. G. (2010). *Climate change impacts and adaptation in Nepal*. International Water Management Institute (IWMI). 139, pp. 1-35. Retrieved from: <http://www.iwmi.cgiar.org>
- BIGGS, E. M., TOMPKINS, E. L., ALLEN, J., MOON, C., & ALLEN, R. (2013). Agricultural adaptation to climate change: observations from the Mid-Hills of Nepal. *Climate and Development*, 5 (2), pp. 165-173
- BHUSAL, Y. (2009). BSc Dissertation Thesis: Local Peoples' Perceptions on Climate Change, Its Impacts and Adaptation Measures in Mid-Mountain Region of Nepal. Retrieved from: http://www.forestrynepal.org/images/thesis/Bsc_YBhusal.pdf
- BUDDHABOON, C., KONGTON, S., & JINTRAWET, A. (2004). Climate Scenario Verification and Impact on Rain-fed Rice Production. *Southeast Asia START Regional Center, Thailand*, pp. 1-38
- CHHETRI, N. B., & EASTERLING, W. E. (2010). Adapting to climate change: retrospective analysis of climate technology interaction in the rice-based farming system of Nepal. *Annals of the Association of American Geographers*, 100 (5), pp. 1156-1176
- CHHETRI, N., CHAUDHARY, P., TIWARI, P. R., & YADAW, R. B. (2012). Institutional and technological innovation: Understanding agricultural adaptation to climate change in Nepal. *Applied Geography*, 33, pp. 142-150
- Climate-data.org. (2016). Climate: Lumle; New Bagan; Taunggyi; Pai, Chiang Mai; Bèn Tre; Vinh. Retrieved from: <http://en.climate-data.org/>
- D'ARRIGO, R., PALMER, J., UMMENHOFER, C. C., KYAW, N. N., & KRUSIC, P. (2011). Three centuries of Myanmar monsoon climate variability inferred from teak tree rings. *Geophysical Research Letters*, 38 (24), pp. 1-5
- DASGUPTA, S., LAPLANTE, B., MEISNER, C., WHEELER, D., & YAN, J. (2009). The impact of sea level rise on developing countries: a comparative analysis. *Climate change*, 93 (3-4), pp. 379-388
- FELKNER, J., TAZHIBAYEVA, K., & TOWNSEND, R. (2009). Impact of climate change on rice production in Thailand. *The American economic review*, 99 (2), pp. 205-210
- Food and Agricultural Organization (FAO). (2014a). FAO Statistical Yearbook, Nepal. Retrieved from <http://fenixservices.fao.org>
- Food and Agricultural Organization (FAO). (2014b). FAO Statistical Yearbook, Myanmar. Retrieved from: <http://fenixservices.fao.org>
- Food and Agricultural Organization (FAO). (2014c). FAO Statistical Yearbook, Thailand. Retrieved from: <http://fenixservices.fao.org>
- Food and Agricultural Organization (FAO). (2014d). FAO Statistical Yearbook, Vietnam. Retrieved from: <http://fenixservices.fao.org>
- FRITZ, H. M., BLOUNT, C. D., THWIN, S., THU, M. K., & CHAN, N. (2009). Cyclone Nargis storm surge in Myanmar. *Nature Geoscience*, 2 (7), pp. 448-449
- FÜSSEL, H-M. (2009). Development and Climate Change. Postdam: Postdam Institute for Climate Impact Research, pp. 1-34
- GENTLE, P., & MARASENI T.N. (2012). Climate change, poverty and livelihoods: adaptation practices by rural mountain communities in Nepal. *Environmental Science and Policy*, 21, pp. 24-34
- HTUT, A. Y., SHRESTHA, S., NITIVAITANANON, V., & KAWASAKI, A. (2014). Forecasting climate change scenarios in the Bago River Basin, Myanmar. *Journal of Earth Science & Climatic Change*, 5 (9), pp. 1-11
- HTWAY, O., & MATSUMOTO, J. (2011). Climatological onset dates of summer monsoon over Myanmar. *International Journal of Climatology*, 31 (3), pp. 382-393
- Intergovernmental Panel on Climate Change (IPCC). (2007). *Climate Change 2007: Impacts, Adaptation and Vulnerability Contribution of working Group II to the Fourth Assessment Report of the IPCC*. Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Press, pp. 976
- Intergovernmental Panel on Climate Change (IPCC). (2013). *Climate Change 2013: The Physical Science Basis. Chapter 14: Climate Phenomena and their Relevance for Future Regional Climate Change*. Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Press, pp. 1207-1308

- International Center for Integrated Mountain Development (ICIMOD). (2014). Glacier status in Nepal and Decadal Change from 1980 to 2010 Based on Landsat Data. Retrieved from: <http://lib.icimod.org/record/29591/files/GSN-RR14-2.pdf>
- KARKI, R., & GURUNG, A. (2012). An overview of climate change and its impact on agriculture: a review from least developing country, Nepal. *International Journal of Ecosystem*, 2 (2), pp. 19-24
- KREFT, S., ECKSTEIN, D., JUNGHANS, L., KERESTAN, C., & HAGEN, U. (2016) Global Climate Risk Index 2016. Retrieved from: <https://germanwatch.org/fr/download/13503.pdf>
- LEBEL, L., MANUTA, J. B., & GARDEN, P. (2011). Institutional traps and vulnerability to changes in climate and flood regimes in Thailand. *Regional Environmental Change*, 11 (1), pp. 45-58
- LE DANG, H., LI, E., BRUWER, J., & NUBERG, I. (2014). Farmers' perceptions of climate variability and barriers to adaptation: lessons learned from an exploratory study in Vietnam. *Mitigation and adaptation strategies for global change*, 19 (5), pp. 531-548
- MADDISON, D. (2007). The perception of and adaptation to climate change in Africa. *World Bank Policy Research Working Paper*, 4308, pp. 1-52
- MALLA, G. (2009). Climate change and its impact on Nepalese agriculture. *Journal of agriculture and environment*, 9, pp. 62-7
- MANANDHAR, S., VOGT, D. S., PERRET, S. R., & KAZAMA, F. (2011). Adapting cropping systems to climate change in Nepal: a cross-regional study of farmers' perception and practices. *Regional Environmental Change*, 11 (2), pp. 335-348
- MANANDHAR, S., PRATOOMCHAI, W., ONO, K., KAZAMA, S., & KOMORI, D. (2015). Local people's perceptions of climate change and related hazards in mountainous areas of northern Thailand. *International Journal of Disaster Risk Reduction*, 11, pp. 47-59
- MCGRANAHAN, G., BALK, D., & ANDERSON, B. (2007). The rising tide: assessing the risks of climate change and human settlements in low elevation coastal zones. *Environment and urbanization*, 19 (1), pp. 17-37
- MCPhADEN, M. J., FOLTZ, G. R., LEE, T., MURTY, V. S. N., Ravichandran, M., Vecchi, G. A., & Yu, L. (2009). Ocean' atmosphere interactions during cyclone Nargis. *EOS, Transactions American Geophysical Union*, 90 (7), pp. 53-54
- MERTZ, O. MBOW, C, REENBERG, A. & DIOUF, A. (2009). Farmers' perceptions of climate change and agricultural adaptation strategies in rural Sahel. *Environmental Management*, 43 (5), pp. 804-816
- Ministry of Agricultural Development (MoAD). (2014). Web based Agriculture Atlas 2015. Retrieved from: <http://apps.geoportal.icimod.org/agricultureatlas/atlas/index.html>
- Ministry of Natural Resources and Environment (MONRE). (2012). *Climate Change scenarios and sea level rise for Vietnam*. In: Nguyen, T. H., Pham, T. L., & Jarva, J. 2015. Climate change adaptation measures in Vietnam. Development and Implementation. Chapter 2: Climate change in Vietnam. New York: Springer, pp. 7-15
- Ministry of Science, Technology and Environment (MSTE). (2000). Thailand's Initial National Communication to the United Nations Framework Convention on Climate Change. Retrieved from: <http://unfccc.int/resource/docs/natc/thainc1.pdf>
- National Statistical Office (NSO). (2013). Advanced Reports 2013 Agricultural Census. Retrieved from: http://web.nso.go.th/en/census/agricult/cen_agri03.htm
- Office of Environmental Policy and Planning (OEPP). (2011). Thailand's Second National Communication to the United Nations Framework Convention on Climate Change. Retrieved from: <http://unfccc.int/resource/docs/natc/thainc2.pdf>
- Oxfam. (2009). Even the Himalayas have stopped smiling: climate change, poverty and adaptation in Nepal. Retrieved from: <https://www.oxfam.org>
- Oxfam. (2015). Resilience in Thailand: Impact evaluation of the climate change community-based adaptation model for food security project. Retrieved from <https://www.oxfam.org>
- PANDEY, R. (2016). PhD Dissertation on: *Human Ecological Implications of Climate Change in the Himalaya: In-*

- investigating Opportunities for Adaptation in the Kaligandaki Basin, Nepal*. University of Adelaide
- RAO, M., HTUN, S., PLATT, S. G., TIZARD, R., POOLE, C., MYINT, T., & WATSON, J. E. (2013). Biodiversity conservation in a changing climate: A review of threats and implications for conservation planning in Myanmar. *Ambio*, 42 (7), pp. 789-804
- Regional Agricultural Research Station (RARS). (2016). Lumle Annual Report. Retrieved from: <http://www.rarslumle.gov.np>
- REGMI, B.-R., THAPA, L., SUWAL, R. KHADKA, S., SHARMA, G.-B., & TAMANG, B.-B. (2009). Agro-biodiversity management: an opportunity for mainstreaming community-based adaptation to climate change. *Journal of Forest and Livelihood*, 8 (1), pp. 111-121
- SAPKOTA, S., PAUDEL, M. N., THAKUR, N. S., NEPALI, M. B., & NEUPANE, R. (2010). Effect of climate change on rice production: a case of six VDCs in Jumla district. *Nepal Journal of Science and Technology*, 11, pp. 57-62
- SEN ROY, N., & KAUR, S. (2000). Climatology of monsoon rains of Myanmar (Burma). *International journal of climatology*, 20 (8), pp. 913-928
- SMIT, B., & PILIFOSOVA, O. (2001). Adaptation to climate change in the context of sustainable development and equity. In: McCarthy, J., Canziani, O., Leary, N., Dokken, D., and White, K. *Climate Change 2001: Impacts, Adaptation and Vulnerability*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 879-912
- SMIT, B., & WANDEL, J. (2006). Adaptation, adaptive capacity and vulnerability. *Global environmental change*, 16 (3), pp. 282-292
- SHRESTHA, S., THIN, N. M. M., & DEB, P. (2014). Assessment of climate change impacts on irrigation water requirement and rice yield for Ngamoeyeik Irrigation Project in Myanmar. *Journal of Water and Climate Change*, 5 (3), pp. 427-442
- SWE, L. M. M., SHRESTHA, R. P., EBBERS, T., & JOURDAIN, D. (2015). Farmers' perception of and adaptation to climate-change impacts in the Dry Zone of Myanmar. *Climate and Development*, 7(5), pp. 437-453
- Thailand Meteorology Department (TMD). (2008). Climatological Centre. Retrieved from: <http://climate.tmd.go.th/>
- Thaiwater. (2011). Thailand Flood Executive Summary (2011). Retrieved from: <http://www.thaiwater.net/web/index.php/ourworks2554/379-2011flood-summary.html>
- THOMAS, D. TWYMAN, C. OSBAHR, H. & HEWITSON, B. (2007). Adaptation to climate change and variability: farmer responses to intra-seasonal precipitation trends in South Africa. *Climatic Change*, 83 (3), pp. 301-322
- TIMILSINA, Y. P. (2015). Chronological Trend of Climate in the Lumle Village Development Committee from Kaski District, Nepal. *Crossing the Border: International Journal of Interdisciplinary Studies*, 3 (1), pp. 53-64
- United Nations Development Program (UNDP). (2007). Human Development Report 2007/08. Climate Change and Human Development in Viet Nam. Retrieved from: <http://hdr.undp.org>
- United Nations Development Program (UNDP). (2015). Human Development Report 2015. Retrieved from: <http://report.hdr.undp.org>
- United Nations Development Program (UNDP). (2016). Environment, Climate Change, Energy and Disaster Risk Reduction Project. Retrieved from: <http://www.mm.undp.org>
- United Nations Environmental Program (UNEP). (2009). Viet Nam Assessment Report on Climate Change (VARC). Retrieved from: http://www.unep.org/pdf/dtie/VTN_ASS_REP_CC.pdf
- United Nations Framework Convention on Climate Change (UNFCCC). (2012). Myanmar's National Adaptation Programme of Action to Climate Change. Retrieved from: <http://unfccc.int>
- United Nations Framework Convention on Climate Change (UNFCCC). (2015a). Intended Nationally Determined Contribution of Myanmar. Retrieved from: <http://www4.unfccc.int>
- United Nations Framework Convention on Climate Change (UNFCCC). (2015b). Intended Nationally Determined Contribution of Thailand. Retrieved from: <http://www4.unfccc.int>

- United Nations Framework Convention on Climate Change (UNFCCC). (2015c). Intended Nationally Determined Contribution of Viet Nam. Retrieved from: <http://www4.unfccc.int>
- United Nations Framework Convention on Climate Change (UNFCCC). (2016). Intended Nationally Determined Contribution of Nepal. Retrieved from: <http://www4.unfccc.int>
- VIEN, T. D. (2011). Climate change and its impact on agriculture in Vietnam. *Journal ISSAAS*, 17 (1), pp.17-21
- XU, J. C., A. B. SHRESTHA, R. VAIDYA, M. ERIKSSON, & K. HEWITT. (2007). The melting Himalayas: regional challenges and local impacts of climate change on mountain ecosystems and livelihoods. Technical paper. International Center for Integrated Mountain Development (ICIMOD), Kathmandu, Nepal
- YOHE, G., & TOL, R. (2002). Indicators for social and economic coping capacity-moving toward a working definition of adaptive capacity. *Global Environmental Change*, 12 (2), pp. 25-40

Mutantes, *mutatis mutandis*: de metáfora transcultural e intermedial sobre la juventud a objeto para una coeducación audiovisual

Jorge Belmonte Arocha

Recibido:10.04.2017 – Aceptado: 15.05.2017

Title / Titre / Titolo

Mutants, *mutatis mutandis*: from cross-cultural and intermedial metaphor about youth to object for audiovisual co-education

Mutants, *mutatis mutandis*: de la métaphore interculturelle et intermédiaire sur la jeunesse à objet pour la co-éducation audiovisuelle

Mutanti, *mutatis mutandis*: dalla metafora interculturale e intermediale sui giovani a oggetto per una coeducazione audiovisiva

Resumen / Abstract / Résumé / Riassunto

El concepto de *mutante*, como metáfora transcultural e intermedial sobre la juventud, es propio de las ficciones intermediales (cómic, cine, televisión) y transculturales (originadas en Estados Unidos pero exportadas y/o recreadas a/en todo el mundo) sobre *personajes mutantes juveniles*, tal y como éstos se definieron en el marco del género narrativo superheróico. En su versión gráfica (jóvenes mutantes nacidos con una alteración genética que desarrollan superpoderes), el concepto fue popularizado por el cómic estadounidense de superhéroes de la editorial Marvel durante los años 60 y, a partir de ahí, fue perpetuado (trans)culturalmente por tratamientos narrativos diversos que continúan su desarrollo en la actualidad. Eran cómics dedicados a mutantes juveniles, origen, directo o indirecto, de otros múltiples relatos intermediales que se inspiran en ellos. Este artículo recorre textos de cómic, cine y ficción televisiva en torno a diferentes personajes (masculinos y femeninos) mutantes/mutados, analizando amplia y críticamente su carácter de metáfora sobre la juventud.

The concept of *mutant*, as a cross-cultural and intermedial metaphor for youth, is typical of intermedial (comic, film, television) and transcultural fictions (originated in the United States but exported and/or recreated to/all around the world) on mutant young characters, as they were defined in the context of the *superheroic* narrative *genre*. In its graphic version (young mutants born with a genetic alteration as a consequence of which they develop superpowers), the concept was popularized by the *Marvel* American superhero comic during the 60s and, afterwards perpetuated (trans)culturally through different types of narratives until nowadays. They were comics dedicated to young mutants, and gave origin, directly or indirectly, to a number of intermedial stories that are inspired by them. This article covers comic, cinema and television fictional texts about different mutant characters (masculine and feminine), broadly and critically analyzing them as a metaphor about youth.

Le concept de mutant, en tant que métaphore transculturelle et intermédiaire de la jeunesse, est typique des fictions intermédiaires (bande dessinée, cinéma, télévision) et transculturelles (originaire des États-Unis, mais exportées et / ou recréées / dans le monde entier) sur des personnages qui sont des jeunes mutantes, tel qu'ils ont été définis dans le genre narratif des super-héros. Dans sa version graphique (jeunes mutantes nés avec une maladie

génétique qui développe des superpouvoirs), le concept a été popularisé par les super-héros de bande dessinée américaine de *Marvel* dans les années 60 et, à partir de là, perpétué (trans)culturellement à travers divers récits qui continuent leur développement jusqu'à l'heure actuelle. Il s'agissait de bandes dessinées sur de jeunes mutantes, origine, directe ou indirecte, de multiples autres histoires intermédiaires inspirées par ces bandes dessinées. Cet article s'occupe des textes des bandes dessinées, cinéma et fiction télévisuelle autour de différents personnages mutantes / mutés (hommes et femmes), et en offre une analyse critique de cette typologie de personnages en tant que métaphore des jeunes.

Il concetto di mutante, come metafora transculturale e intermediale per i giovani, è tipica delle finzioni intermediali (fumetti, cinema, televisione) e transculturali (originarie degli Stati Uniti, ma esportate e/o ricreate praticamente in tutto il mondo) su personaggi giovani mutanti, come sono stati definiti nel contesto del genere narrativo supereroico. Nella sua versione grafica (giovani mutanti nati con una mutazione genetica che produce super poteri), il concetto è stato reso popolare dai fumetti americani di supereroi della *Marvel* negli anni '60 e, da lì, si è diffuso (trans)culturalmente attraverso trattamenti diversi della narrazione il cui sviluppo continua fino ai nostri giorni. Si tratta di fumetti dedicati a mutanti giovanili, origine, diretta o indiretta, di altre storie intermediali da loro ispirate. Questo articolo è uno studio di fumetti, cinema e *fiction* televisiva intorno a personaggi diversi (maschili e femminili) mutanti/mutati, e analizza criticamente questi personaggi come metafora della gioventù.

Keywords / Palabras clave /

Mots-clé / Parole chiave

Cómic, cine, ficción televisiva, mutantes, metáfora transcultural e intermedial, juventud, coeducación audiovisual

Comic, cinema, television fiction, mutants, cross-cultural and intermedial metaphor, youth, audiovisual co-education

Bande dessinée, cinéma, fiction télévisuelle, mutantes, métaphore interculturelle et intermédiaire, jeunesse, co-éducation audiovisuelle

Fumetti, cinema, *fiction* televisiva, mutanti, metafora interculturale e intermediale, gioventù, co-educazione audiovisiva

El argumento de la serie de Antena 3 *Los protegidos* (Ruth García y Darío Madrona, 2010-2012), atípico para la ficción de producción propia en España, giraba alrededor de varios jóvenes con super-poderes perseguidos por una misteriosa organización que intenta secuestrarlos. La madre de una niña raptada y el padre de un niño que consigue permanecer con su hijo se alían y reúnen a otros jóvenes de diferentes edades (y poderes), para fingir ser una familia, protegerse mutuamente e investigar las causas de la persecución y el paradero de la hija secuestrada.

Pese al aparente dramatismo del argumento el tono de la serie está muy aligerado, adoptando la forma comercial de dramedia¹ familiar que conecta más, *mutatis mutandis*, con la luminosidad liviana de los cómics estadounidenses sobre los mutantes *X-Men* de Stan Lee y Jack Kirby en los años 60², que con tratamientos narrativos diversos y posteriores (en los 70 y 80) sobre jóvenes super-poderosos y sus graves conflictos, tratamientos narrativos dentro y fuera del cómic, en literatura y cine, mucho más oscuros y trágicos, visibles ya en films como *Carrie* (1976) y *The Fury* (1978), ambos de Brian de Palma, o *Scanners* (1981) de David Cronenberg.



Los protegidos muestra su deuda/vínculo, transcultural e intermedial, con los cómics de los *X-Men* de los

¹ Combinación televisiva de drama y comedia para todos los públicos.

² La versión inicial y de tratamiento más naif del tema, cuyo enfoque se volverá más dramático y complejo en versiones posteriores.

que adapta temas, personajes o argumentos a su peculiar manera, y con el cómic super-heroico en general al que cita, formal y explícitamente, con sus transiciones y rótulos imitando páginas con viñetas, entre otros recursos.

La rareza de los jóvenes protagonistas de *Los protegidos* es física, pero no implica como en los monstruos clásicos una apariencia extraña, sino como en la mayoría de personajes mutantes/mutados del cómic una apariencia normal para una corporeidad internamente rara y extraordinaria, la diferencia va por dentro (sin ser moral sino corporal) plasmada en super-poderes o capacidades meta-humanas. Se trataría de mutantes (sus poderes son fruto de una mutación genética espontánea o innata³) o de mutados (los poderes provienen de una intervención externa posterior al nacimiento, intencionada o accidental⁴), ambos conceptos en su versión ficticia⁵ son elaborados y popularizados en cómics norteamericanos de super-héroes como *X-Men*, principalmente desde los años 60, e inspirados en la ciencia-ficción literaria y cinematográfica previa.

X-Men es la primera de las series de comics de la editorial Marvel dedicadas a personajes mutantes. Es la serie principal, origen de las demás derivadas (o *spin off*) con las que coexiste, aparece en 1963 y continúa ininterrumpidamente con éxito de ventas y distribución internacional hasta la actualidad, convertida en fuente de una potente franquicia intermedial que ha dado lugar ya a varias superproducciones del cine de Hollywood, a series animadas y de imagen real en televisión, a videojuegos, etc.

De este modo, tales conceptos y argumentos del cómic original se trasladaron también con el nuevo siglo al cine, destacando el éxito general de los films inspirados en la franquicia de mutantes: *X-Men* (Bryan Singer, 2000), *X-Men 2* (Bryan Singer, 2003), *X-Men III: The*

³ Como *X-Men* (Stan Lee y Jack Kirby, 1963).

⁴ Como *Fantastic Four* (1961), *Hulk* (1962) –ambas de Lee y Kirby– o *Spiderman* (Stan Lee y Steve Ditko, 1962).

⁵ En su versión científica, obviamente, el uso de los términos mutante-mutado es anterior, y el significado distinto, aunque se mantiene en la ficción la alusión a lo genético y a la mutación como cambio inducido por causas físicas (no sobrenaturales).



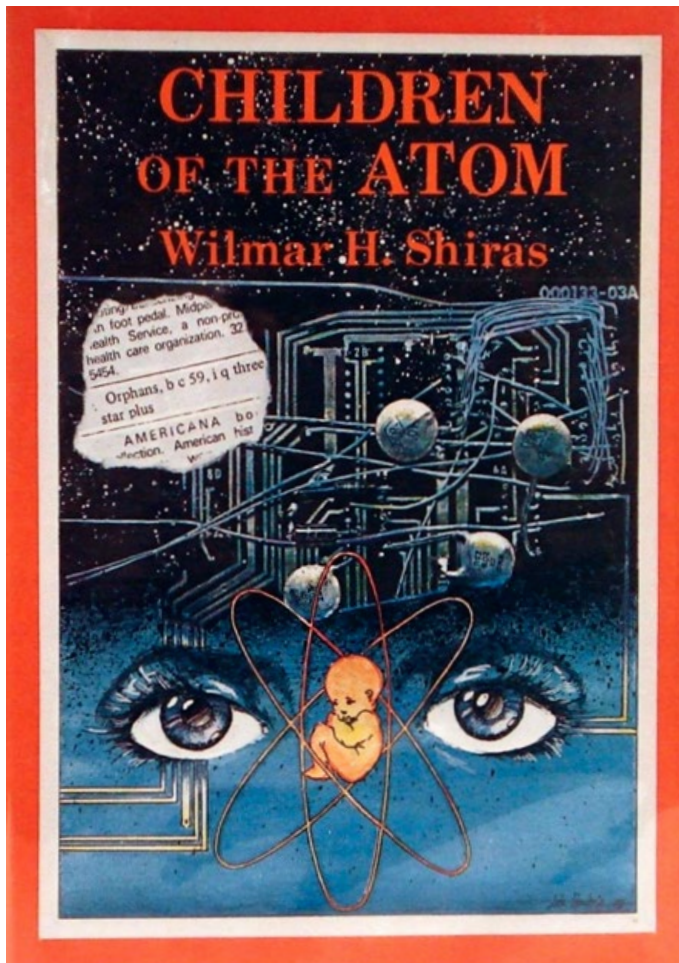
Last Stand (Brett Ratner, 2006), *X-Men Origins: Wolverine* (Gavin Hood, 2009), *X-Men: First Class* (Matthew Vaughn, 2011), *The Wolverine* (James Mangold, 2013), *X-Men: Days of Future Past* (Bryan Singer, 2014), *Deadpool* (Tim Miller, 2016), *X-Men: Apocalypse* (Bryan Singer, 2016) y *Logan* (James Mangold, 2017). Casi dos décadas de films sobre mutantes, produciendo tanto beneficios económicos como imaginarios sociales transculturales y

juveniles en todo el mundo, en una serie cinematográfica que todavía continúa y se expande intermedialmente más allá del cómic y el cine.

La premisa de los *X-Men* es presentar un grupo de jóvenes mutantes que han nacido con una alteración genética por la que desarrollarán super-poderes, algo que despertará más rechazo que admiración en su entorno social. Aunque su mutación es innata, cuando el cómic los señala como «hijos del átomo» –expresión tomada de la novela recopilatoria *Children of the Atom* (1953) de Wilmar Shiras– está apuntando a la responsabilidad de la sociedad adulta y de sus experimentos radiactivos en la producción (involuntaria) de los jóvenes mutantes a los que teme, lo cual implicaría una metáfora de la responsabilidad social real de los adultos respecto a la juventud que estigmatiza.

La mutación o alteración genética de los personajes suele mantenerse latente y oculta en la niñez (salvo contadas excepciones), y se vuelve manifiesta en la pubertad o adolescencia en forma de super-poderes singulares diferentes para cada individuo. Una notable excepción es la imagen del personaje *Nightcrawler* -que





aparece en el cómic en su refundación en los años 70, y en los films *X-Men 2* y *X-Men: Apocalypse*, el cual presenta ya desde su nacimiento un aspecto monstruoso y demoníaco: orejas puntiagudas, ojos amarillos, piel color índigo⁶, tres dedos en manos y pies, una cola prénisil de diabólica reminiscencia y, cuando le salen los dientes, grandes colmillos agudos, esta apariencia provoca su rechazo social desde que nace y su crianza en un circo (destino dramático habitual para los *freaks* de feria⁷ pero de inicio extrañamente precoz para un mutante).

La manifestación juvenil de la mutación/diferencia, usual en la mayoría de estos personajes, suele ser abrupta y carente de control, causándoles graves conflictos y

rechazos sociales en ese crítico momento vital, haciéndoles objeto del miedo y odio a lo diferente, una reacción habitual hacia los monstruos en la ficción (pero también hacia las diferencias o rarezas de los jóvenes reales). Un acontecimiento potencialmente traumático que, según la mediación adulta recibida, desencadenará la posterior escisión dicotómica entre el bien y el mal en la posición o alineación de cada personaje en el relato.

Resulta representativa en los cómics, como potencialmente traumática, la primera manifestación juvenil de los poderes del personaje masculino llamado *Chamber*⁸, que no sólo estallaron literalmente destrozando su falsa apariencia de normalidad –su cuerpo/cámara– y

⁶ Este color podría asociarlo metafóricamente con una versión grotesca de la idea o fantasía de los «niños índigo» en los discursos de la *New Age*.

⁷ Como en el film clásico *Freaks* (Tod Browning, 1932).

⁸ Cuya apariencia corporal externa normal es sólo una cámara, un recipiente que contiene y oculta –hasta su estallido revelador– su interior real, informe y energético. De la serie de cómic *spin off* posterior *Generation X*.



dejando un permanente agujero ardiente donde antes estaban su boca y su pecho –convirtiéndolo en uno de los mutantes más *freak*–, sino que tal explosión involuntaria hirió y dejó lisiada de por vida a su joven novia. El estallido del poder mutante de *Chamber* es así metáfora y metonimia (como parte de un todo metafórico mayor) de la mutación juvenil como peligro social, pero considerando el concepto de «explosión cultural» de Lotman

(1999) como cambio creativo acelerado, la explosiva mutación podría también indicar la vía para una narración alternativa menos destructiva.

Otra primera manifestación de poder descontrolado, de semejante dramatismo pero esta vez representada ya audiovisualmente, aparece en el film *X-Men* cuando el personaje femenino llamado *Rogue* (traducible como pícaro pero también como aislada y peligrosa) está a punto de matar involuntariamente a su novio al besarle y absorber su energía vital, convirtiéndose en una accidental pero casi literal *femme fatale*, en una metáfora radical e ideológica del peligro de la sexualidad juvenil, específicamente de la femenina (Belmonte, 2015a).



La dramática manifestación juvenil de la mutación de casi todos los personajes y la reacción de rechazo social que sufren ante ella, pero también la posterior intervención diferencial del líder mutante adulto que le corresponda según el argumento, incidirán de forma crucial en la división/alineación antagónica de los personajes. División narrativa fundamental para el discurso ideológico del relato que construye unos protagonistas (relativamente) modélicos, los jóvenes/mutantes que reciben la educación y guía del benéfico *Professor X*, en su internado privado: «la escuela para jóvenes talentos», integrándose por ello en los pro-sociales *X-Men*. Se construye también frente a ellos a sus antagonistas, los jóvenes/mutantes que reciben, por contraste, la mala educación y pernicioso influencia del maléfico *Magneto*, y pasan a formar parte de su «hermandad de mutantes malignos».

Así, el discurso ideológico de *X-Men* retrata a ambos líderes mutantes adultos como antagónicos. El profesor Charles Xavier es un eminente científico y poderoso telepata, un mutante capaz de leer el pensamiento ajeno y transmitir el propio, así como controlar las mentes. Su sabiduría y filantropía con mutantes y humanos por igual, junto a sus poderes mentales —que contrastan con su parálisis física— simbolizan, ya desde su nombre clave (Profesor X), el papel social supuestamente benéfico de la educación para la juventud.

Erik Lehnsherr, Magneto, simboliza para la ideología del relato desde su nombre clave —también descripción literal de sus poderes magnéticos mutantes— el magnetismo o fuerte atracción que ejercerían sobre los jóvenes las posturas extremistas o radicales. Plantea la supuesta amenaza que para el *status quo* representan tanto los adultos que están contra el sistema como la juventud que no es correctamente socializada, volviéndose anti-sistema a su vez.

Las posturas antagónicas de los mutantes representadas por sus líderes adultos, el Profesor X y Magneto, son identificadas respectivamente con lo apolíneo y lo dionisiaco por Blanco (2011), en una parte de su análisis filosófico de *X-Men III* que alude a su relación argumental más literal, a la valoración de las actitudes opuestas de integración o conflicto ante las diferencias de todo tipo en la sociedad⁹.

Pero mi análisis plantea ir un paso más allá de la literalidad del argumento, de su explícita categorización de personajes mutantes como superhéroes o supervillanos, hacia la interpretación más profunda y figurativa de la propia mutación como metáfora de lo juvenil dionisiaco. Dado que el Profesor X, pese a ser mutante, representa el orden apolíneo-educativo-adulto de la armonía e identificación con la humanidad, mientras Magneto, pese a ser adulto, se asocia con el caos dionisiaco-rebelde-juvenil de la autoafirmación de la diferencia mutante, podemos superar la valoración moral más literal y personificada de protagonistas frente a antagonistas

⁹ Otra identificación/analogía semejante pero más popular/discutida es: Profesor X=Martin Luther King vs. Magneto=Malcolm X.



inducida por el relato para llegar, por una vía más simbólica y alternativa, a la identificación de la humanidad no-mutante como el orden social establecido, lo instituido, y a la no-humanidad mutante como lo social nuevo y alternativo, lo instituyente. Esto permitiría plantearnos, según mi análisis, el potencial creativo del caos mutante-juvenil, desbordar el (meta)relato apolíneo y su dominación de lo juvenil (dionisiaco). En otras palabras, superar la visión de la juventud sólo como «fuente de sospecha para el mundo presuntamente ordenado en el que nacemos» (Montesinos, 2007: 9).

Castoriadis ha sido un referente teórico para reivindicar la importancia de lo social instituyente como potencia de cambio democrático. La reflexión posterior sobre lo instituyente de Maffesoli sólo celebra las nuevas formas

de socialidad juvenil en la posmodernidad. Pese a sus diferencias ambos autores coinciden en enfatizar lo instituyente (Bergua, 2007), que puede conectarse con lo dionisiaco en sentido nietzscheano. Maffesoli hace referencia explícita a lo dionisiaco asociándolo a la tribalidad juvenil posmoderna, proclamando con optimismo su vitalismo hedonista. La conexión de lo instituyente político con lo dionisiaco desde los textos de Castoriadis no es tan expresa, pero sí posible. Como plantea Arribas (2008: 116):

Nietzsche y Castoriadis reclaman la posición superior de la creación sobre la determinación. Ambos emplean las figuras opuestas de Dioniso/lo imaginario y Apolo/lo ensídico en tanto que dos impulsos radicalmente diferentes, aunque se necesitan mutuamente para representar la constitución binaria del conocimiento y la sociedad.

La autora identifica, para Nietzsche y Castoriadis, la creación (lo instituyente) con lo metafórico o imaginario, y la determinación (lo instituido) con lo conceptual o ensídico (Arribas, 2008: 116)¹⁰. Se oponen así los dos a la hegemonía de lo instituido, con la afirmación alternativa de su preferencia por la caótica o magmática apertura de la imaginación creadora instituyente. Para ambos autores es un error que la imaginación (instituyente) se rinda ante la ley (instituida), como parecería implicar el dominio de lo apolíneo sobre lo dionisiaco en el legado occidental.

La problemática mutante del universo narrativo en torno a *X-Men* por tanto, aunque ha sido interpretada en general como metáfora progresista de la diferencia y del conflicto entre sus opciones políticas de exclusión o integración, es también según mi propio análisis una metáfora conservadora de la juventud y su (necesidad de) educación. Metáfora de la juventud como fase crítica decisiva a nivel personal y social, de grandes cambios (mutaciones, que se producen o manifiestan) que implican grandes potenciales (capacidades mayores, nuevas y singulares) y grandes peligros (diferencias desconocidas e incontroladas), y de la necesidad de la intervención adulta (positiva) que, a través de la (buena) educación, controle y encauce la diferencia para volverla identidad, para imponer orden en el caos y lograr que éste sea creativo y no destructivo, porque, como parece plantearse así, de no haber educación la diferencia (juvenil) se volvería una amenaza destructiva —y desde el enfoque reaccionario más extremo habría a su vez que destruirla—.

La juventud aparece así representada metafóricamente como mutante, como una otredad peligrosa, una monstruosidad o diferencia que exige ser reducida a identidad. Talens (2005) exponía la cuestión de la conversión forzada de la diferencia en identidad en su análisis de otra monstruosidad diferente, la de Drácula como síntoma en el cine y la literatura¹¹, donde reflexio-

naba sobre la especularidad, la identidad y las relaciones de poder:

Este es (...) el dispositivo básico de toda la tradición judeocristiana: la diferencia tiene que ser reconducida a la identidad o destruida (...) Si lo que hay enfrente de mí no se parece a mí, debo obligarlo a que se parezca: la forma de reconvertir la diferencia en algo reconocible es sometiéndola a la duplicación. (2005: 143)

Respecto al binomio cómics/mutantes, junto a los *X-Men* cabe destacar, dentro de su mismo universo ficcional y editorial, los que inauguraban un primer relevo generacional, *New Mutants* (Chris Claremont y Bob McLeod, 1982), y los que usaban un nombre más simbólico, polisémico e intertextual, con un planteamiento más cercano a la representación de la juventud como *freaks*, *Generation X* (Scott Lobdell y Chris Bachalo, 1994). De hecho, el carácter de grupo juvenil de *X-Men* en los años 60, un equipo de mutantes cuyo único miembro maduro era el líder docente, se iba perdiendo con el tiempo¹², dando lugar a un equipo con cada vez más miembros adultos —que al madurar se incorporaban al cuerpo docente y pasaban de alumnos a profesores— al que se iban añadiendo nuevos miembros menores en formación. La situación no cambió con la refundación de los *X-Men* (Len Wein/Chris Claremont y Dave Cockrum, 1975), gran logro editorial pero que incorporaba nuevos miembros también adultos, y para ofrecer a los lectores un grupo juvenil complementario se lanzó la serie *New Mutants* en los 80, y más tarde *Generation X* en los 90, series relacionadas con *X-Men* pero autónomas, donde de nuevo el total de los protagonistas —excepto sus mentores— eran jóvenes. No obstante, el grupo de más longevidad y éxito continuado sigue siendo (tras más de medio siglo) *X-Men*, no sólo en cómic sino intermedialmente (cine, televisión, videojuegos, etc).

¹² Aunque los personajes Marvel envejecen a un ritmo mucho más lento que sus lectores —no por un rasgo intradiegetico fantástico de longevidad, sino por preservar los intereses industriales extradiegeticos de prolongación de las series— su maduración se acaba produciendo y los personajes inicialmente adolescentes o juveniles devienen adultos, por lo que la editorial requiere nuevos personajes que representen la juventud en el mismo universo diegetico.

¹⁰ Ensídico es un neologismo de Castoriadis por apócope compuesto de *ensembliste-identitaire*.

¹¹ Desde Stoker y Murnau hasta Coppola, entre otros.



Aunque el mayor éxito acompañe a la serie original *X-Men*¹³, la serie de los 90¹⁴: *Generation X* aportó una renovación de personajes y planteamientos narrativos (dentro del cómic comercial), una conexión más explícita con las reflexiones sobre la cultura y la juventud posmoderna, lo cual quedaba patente en el guiño intertextual de su título. De entre su renovado elenco de personajes juveniles, podemos destacar a *Chamber*/Jono Starsmore, un joven *rocker* británico, cuya naturaleza

mutante se manifiesta por primera vez dramáticamente cuando durante una fiesta su interior compuesto de pura energía entra en erupción como un volcán, hiriendo gravemente a su novia y destruyendo su propia cara y torso, acabando a la vez con su imagen de humanidad y con la normalidad de su vida cotidiana. El drama de *Chamber* puede hacerle conectar con el personaje de los *X-Men* originales *Cyclops*/Scott Summers¹⁵, como un trasunto extremo del mismo, ya que el joven Scott descubrió bruscamente que emitía unos continuos y des-

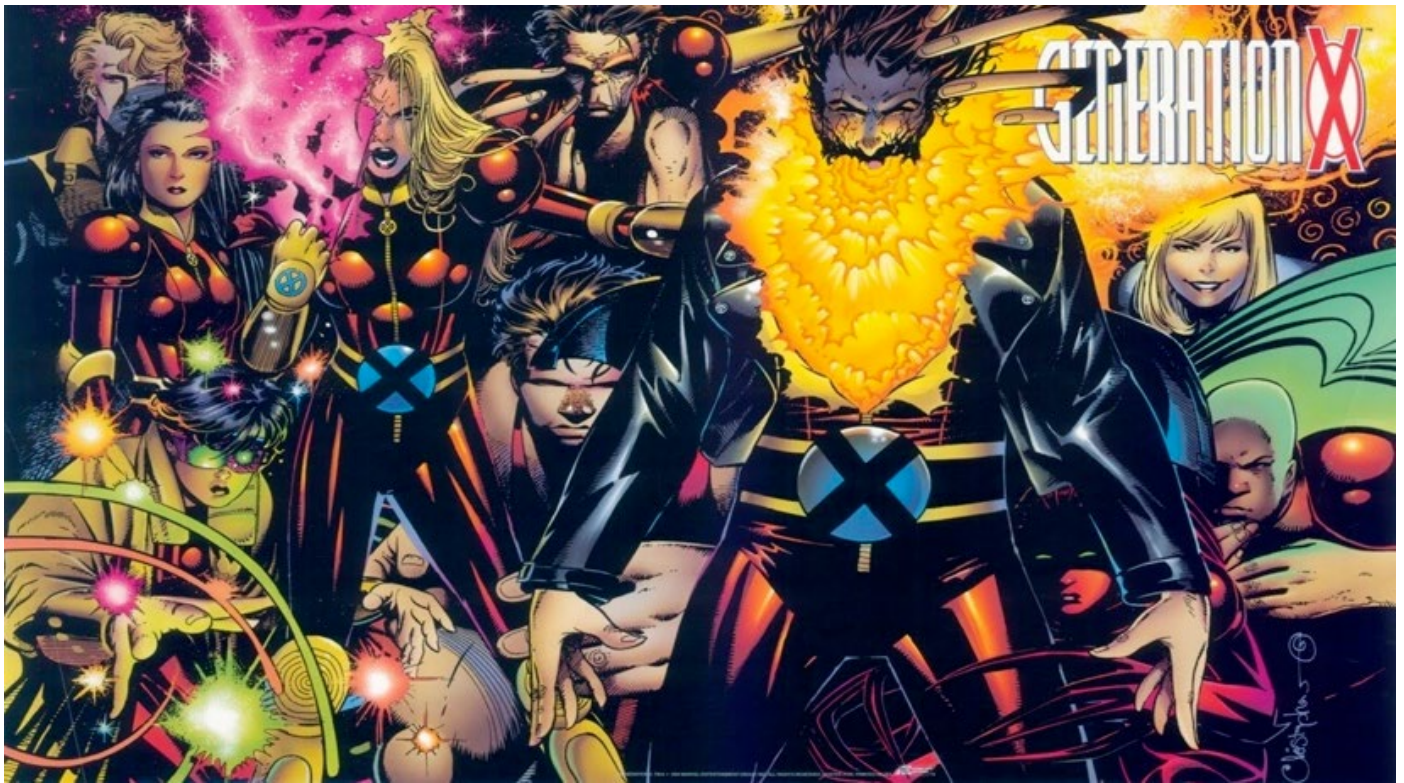
¹³ Cambios del equipo creativo y de formación/composición del grupo de personajes aparte.

¹⁴ Siguiendo el camino de renovación generacional de los *New Mutants* en los 80.

¹⁵ Personaje que sí aparece en la primera trilogía fílmica de *X-Men* y cuya primera manifestación de poder en un contexto escolar es recreada en el film *X-Men: Apocalypse* (2016).

tructivos rayos de energía que salían de sus ojos, y que sólo podía interrumpir tan peligrosa emisión cerrando los párpados, o usando unas gafas especiales –de cuya lente única deriva su nombre en clave–. Metáfora también del poder (y el peligro) de la mirada, y de la necesidad de cerrar los ojos o poner las lentes adecuadas para controlar ese poder. Pero *Cyclops* (en los 60) no deja a nadie lisiado en su primera erupción (ocular), ni la energía de su interior destroza su rostro o su cuerpo y hace patente que su humanidad aparente era sólo una cáscara superficial que ocultaba su monstruosidad, como *Chamber* (en los 90) –involuntariamente– sí hace,

Fuera ya del Universo Marvel, con sus fundacionales *X-Men* y demás *spin offs*¹⁶ de la franquicia, cabe señalar que una editorial de cómics rival¹⁷ lanzó simultáneamente a la *Generation X* de Marvel otra serie, *Gen 13* (Jim Lee, Brandon Choi y Scott Campbell, 1994), que ya desde su nombre compartía la voluntad de alusión a la juventud posmoderna¹⁸ y su planteamiento metafórico/temático sobre mutantes, aunque en este caso desarrolló más humor irreverente (con un personaje totalmente informal y despreocupado llamado *Grunge*), erotismo ubicuo y sexualidad transgresora (deseo sexual entre el mentor adulto y la joven líder del grupo,



así este personaje de *Generation X* puede actuar como metáfora radicalizada tanto del concepto de mutante en la ficción, como del peligro de la energía juvenil que estalla sin control, en alusión retórica de la ficción sobre mutantes a la realidad. Una explosión de energía juvenil, como imagen potencial, que asusta especialmente a los reaccionarios, quienes intentan reprimirla incluso antes de que ésta se produzca.

otro personaje femenino bisexual, etc.) y carácter meta-discursivo (con episodios dedicados a la crítica/parodia de los propios cómics de super-héroes). Además en

¹⁶ Todas las series y productos derivados de la matriz original.

¹⁷ *Image*, en su línea/universo diegético *Wildstorm*.

¹⁸ Aludiendo a la «generación decimotercera» de estadounidenses (nacidos entre los 60 y los 80) que se corresponde con la también llamada «generación X».



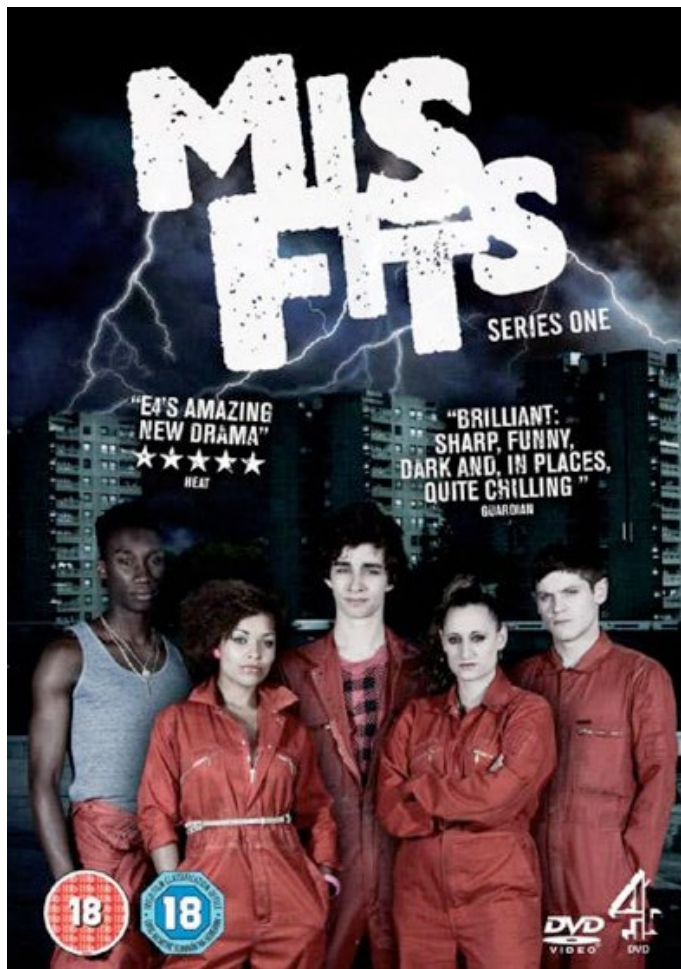
esta serie los mutantes, llamados aquí «geno-activos», no lo eran por mutación genética espontánea sino por herencia genética de sus padres, ex-militares de fuerzas especiales que habían sido mutados intencionadamente por una agencia secreta del gobierno llamada *International Operations*, la cual intenta seguir controlando también a sus hijos.

El éxito de *Gen 13* motivó dos años después la aparición, como su propio *spin off*, de la serie de un grupo más siniestro de jóvenes geno-activos superpoderosos *DV8* (Warren Ellis y Humberto Ramos, 1996), inicialmente antagonistas de los primeros, con la característica principal de que tanto los jóvenes (lla-

mados significativamente «los desviados»¹⁹) como sus mentores adultos (la directora, una *cyborg* asesina, y su ayudante, un psicópata travestido) tenían rasgos psicopatológicos y conductas anti-sociales explícitas, pese a ser ahora los protagonistas absolutos de su propia colección (aunando así la representación de los jóvenes como delincuentes y como mutantes/monstruos a la vez).

¹⁹ Incluyendo una incestuosa pareja de hermanos que manipulan, torturan y asesinan con sus poderes mentales –él, telépatha/telequinético, ella, *femme fatale* controladora del dolor y placer ajenos–, un sanguinario chico-fiera que descuartiza a sus enemigos sin reparos, y una psíquica-psicótica con personalidad múltiple, entre otros.

Por último, dentro de los cómics, mencionaré la serie limitada *Demo* (Brian Wood²⁰ y Becky Cloonan, 2003-2004), con un carácter más cercano al cómic independiente y de autor, donde los jóvenes super-poderosos siguen siendo los protagonistas, pero esta vez de historias breves, autónomas y auto-conclusivas (cada número –de los 12– es un relato independiente sobre un personaje distinto), donde no hay super-héroes, ni equipos formales, ni uniformes especiales, ni nombres clave, sólo narraciones dramáticas sobre jóvenes que viven sus poderes extraordinarios como un rasgo más de su subjetividad cotidiana, más o menos alienada, en un mundo adulto que les resulta duro y ajeno.



²⁰ Que también ha escrito algunos números de *Generation X*, así como una reciente serie limitada de *DV8*.

Volviendo al medio televisivo que abría el artículo, ahora en su ámbito más internacional, más allá de las múltiples series americanas de animación dedicadas a los *X-Men* desde los 90, cabe destacar las series de imagen real que dan tratamiento televisivo al tema de los jóvenes mutantes, ya en el siglo XXI, con el claro referente de los cómics ya señalados. *Mutant X* (Avi Arad, 2001-2004) fue la primera serie de imagen real del nuevo siglo dedicada a este tema, producida por los estudios pertenecientes a la editorial que creó el cómic de *X-Men* (*Marvel Studios*), a raíz del éxito del primer film, pero que paradójicamente no podía utilizar sus propios personajes del cómic directamente en el medio audiovisual por haber negociado esos derechos de explotación con Fox, por lo que presentó personajes diferentes del mismo estilo y temática.

Mucho más interesante y ambiciosa resulta *Heroes* (Tim Kring, 2006-2010), que se inspira en la temática fantástica y el tono épico de cómics de super-héroes de Marvel, pero sin relación directa con su franquicia de personajes, y que mantiene también la compleja articulación de tramas y subtramas extendidas que se suceden en el curso de arcos argumentales más amplios, como ocurre en las series de cómics, pero combinada con la continua atención a los efectos de lo extraordinario en lo ordinario, de los super-poderes y sus consecuencias para las vidas cotidianas de los personajes, en ausencia de uniformes vistosos y demás parafernalia super-heroica, con un toque de fantasía realista que la acercaría más a otras series televisivas de drama o misterio, y también al mencionado cómic independiente *Demo*. Así, puede que los protagonistas sean héroes, como indica su título, pero pese a sus super-poderes no son super-héroes en el sentido más estereotipado. Esta serie plantea también en su argumento la existencia de una oscura organización secreta que persigue y amenaza a los protagonistas, elemento que encontraríamos reproducido –aunque con otro tono narrativo– en *Los protegidos*. Dada la gran repercusión de *Heroes* y su éxito internacional, resulta justificado que, además del referente común de los *X-Men*, la serie *Los protegidos* haya intentado ser *Heroes* a la española, aunque pese al éxito

local distara mucho de serlo. *Heroes reborn* (Tim Kring, 2015) intentó revivir el éxito inicial de la serie anterior sin conseguirlo, y antes *Alphas* (Zack Penn y Michael Karnow, 2011-2012) supuso otro intento estadounidense por desarrollar de nuevo este género televisivo sin grandes resultados.

La serie televisiva británica *Misfits* (Howard Overman, 2009-2013)²¹, replantea desde Europa la cuestión de los jóvenes con super-poderes en un tono políticamente incorrecto, es decir, transgresor y sarcástico, que por supuesto sigue teniendo el concepto fundacional del cómic estadounidense de super-héroes como referente, pero en este caso en el punto de mira, como un francotirador (metafórico), ya que el distanciamiento (aunque cargado de referencias metadiscursivas) de lo super-heroico es radical. De hecho, ya desde su título, *Misfits* (inadaptados) se opone a la también exitosa *Heroes* (significativamente estadounidense), ya que sus jóvenes protagonistas – pese a tener super-poderes – no sólo no son super-héroes²², sino que tampoco son héroes, ya que no sólo carecen de la parafernalia super-heroica sino también de las intenciones y cualidades morales heroicas, por lo que su enfoque no sólo es de una fantasía más realista y cotidiana – más británica y alejada del glamour audiovisual comercial estadounidense – sino más anti-heroica. Así, los *Misfits* (inadaptados) de la serie británica conectarían más con los textos sobre personajes geno-activos de los 90 de Image Comics (sarcasmo, sexualidad, meta-discurso), sobre todo con los *DV8* (desviados), ya que, como su nombre indica, tanto los «inadaptados» televisivos como los «desviados» del cómic son anti-héroes juveniles, personajes de comportamiento anti-social que al obtener sus super-poderes aúnan la representación de la diferencia del joven como delincuente y la del joven como monstruo. En el caso de *Misfits*, los jóvenes protagonistas cumplen servicios comunitarios obligatorios en un centro de reeducación

tras haber cometido diversos delitos menores, cuando una extraña tormenta les alcanza por lo que son accidentalmente mutados y desarrollan singulares poderes acordes con su personalidad, lo que desencadena toda una sucesión de problemas.



Por último y de nuevo en la televisión norteamericana, la serie *Legion*²³ (Noah Hawley, 2017-) ofrece una versión argumental y formalmente muy libre del joven

²¹ Aunque tiene algunos elementos argumentales compartidos con la serie estadounidense anterior *Misfits of science* (1985-86), la serie británica actual resulta original y muy diferente en su tratamiento del tema.

²² Aunque bromeen metadiscursivamente con la idea de serlo en los propios diálogos.

²³ El nombre clave intertextual del protagonista alude a su personalidad múltiple citando al Evangelio de Marcos, donde el poseído por multitud demoníaca dice: «Mi nombre es Legión, porque somos muchos», y proviene junto al concepto del personaje de la versión original y distinta del cómic *New Mutants*, n° 25 (1985).

David Haller, hijo del Profesor X en el cómic, un mutante extremadamente poderoso y disfuncional cuyo trastorno disociativo otorga a cada una de sus múltiples personalidades un poder diferente. El resultado es una ficción televisiva surreal –influida en su tratamiento del tema por los *mind games* (filmicos) de otro David (Lynch)– con personajes mutantes cuyos poderes cuestionan siempre la noción de identidad estable. No sólo el protagonista (ya de por sí múltiple), sino los demás: la joven coprotagonista que intercambia temporalmente su cuerpo/género/identidad/poder con quien toca su piel, el hombre maduro que lleva (literalmente) una joven mujer dentro (con personalidad y cuerpo propios) proyectándola físicamente al desdoblarse para que ella pelee sus batallas (mientras él permanece en el laboratorio), el «memorartista» que se introduce en la mente del protagonista creando un entorno audiovisual tridimensional con su memoria que libere sus recuerdos reprimidos y reconstruya su identidad, etc.

Volviendo ahora al grupo principal, *X-Men*, haré un análisis crítico de una narrativa patriarcal intermedial que va del cómic (S. XX) al cine de superhéroes (S. XXI). Una lectura crítica que incidirá en el personaje de Jean Grey como representación de la feminidad en el discurso cultural y filmico (educación informal), que puede y debe servir como recurso para una coeducación audiovisual (educación formal y no formal).

El título *X-Men* (hombres-x) incurre en el genérico masculino que invisibiliza la feminidad, aunque entre las filas de personajes mutantes encontremos cada vez más mujeres, generalización masculina sintomática de la mayor centralidad otorgada a los personajes varones en la trama. Ya desde su denominación más amplia como género (*genre*) narrativo, la alusión en masculino a los «superhéroes» está invisibilizando la feminidad super heroica y subordinándola al liderazgo masculino, motivando desde enfoques feministas y de género (*gender*) analizar las representaciones de la feminidad en textos inicialmente orientados a la masculinidad.

Un caso paradigmático y contemporáneo desde los años 60, es el del grupo de mutados: *Fantastic Four*, en el que, con nombres claramente sintomáticos de sus roles

de género, el marido y líder del grupo se llama *Mr. Fantastic* mientras la esposa resulta ser, literalmente, *Invisible Woman*, y aún peor, está infantilizada más allá de su edad al principio de la serie como *Invisible Girl*. Es la única mujer del grupo (mayoritariamente masculino) y está dotada de poderes inicialmente sólo defensivos, frente a los claramente ofensivos-destructivos de su hermano menor *Human Torch* (fuego) y del monstruoso *The Thing* (super-fuerza), y frente, por otro lado, a la inteligencia superior y liderazgo de su marido.

Mirando a *X-Men*, conviene analizar esas mujeres-x subordinadas por el discurso super heroico destacando personajes femeninos, (anti)heroínas o villanas, en relación con el estereotipo de la *femme fatale*²⁴ (Belmonte, 2015a). No es que tales personajes mutantes sean idénticos al rol clásico de la mujer fatal, habitual en la literatura o el cine, pero representan también feminidades fatales como elementos narrativos sintomáticos del miedo patriarcal al feminismo y al poder de las mujeres, de un modo semejante al que señalaba Doane (1991) en su análisis de la *femme fatale* hollywoodiense. La *femme fatale*, como estereotipo de la feminidad, representaba a la mujer malvada y peligrosa, seductora y con ansia de poder, frente a la mujer buena e inocente, el dócil ángel del hogar. Colaizzi (2007) plantea cómo la narración patriarcal cinematográfica mostraba la doble fatalidad de la mujer fatal, mala y peligrosa para los hombres pero también para sí misma, ya que habitualmente el final ideológico del relato acababa castigándola y/o destruyéndola.

Las «bellas atroces» (Pedraza, 1991), monstruos femeninos mitológicos que aunaban en la misma representación el deseo hacia la bella y el terror hacia la bestia, eran antecesoras de la duplicidad de la vampiresa²⁵ o *femme fatale* que finge para seducir con su be-

²⁴ La *femme fatale* como estereotipo cultural heredero de la misoginia previa cobra fuerza la segunda mitad del S. XIX, la expresión en francés aparece usada por Georges Darien en su novela *Le voleur* (1897) y es adoptada así por G. B. Shaw en su correspondencia de 1912, que lleva a incluirla sin traducir del francés pero definida en inglés en diccionarios británicos; Valle Inclán usa la expresión «mujer fatal» (en español) en su novelización de 1900 del libreto previo *La cara de Dios* (1899) de Arniches.

²⁵ Vampiresa haría referencia a la mujer seductora y manipuladora que usa a los hombres para su propio beneficio, abusando de ellos y vampi-

lleza y ocultar sus oscuras intenciones (Doane, 1991), pero también de la más fantástica vampira o de cualquier otra monstruosidad femenina no humana. Pedraza (1991) señala el parentesco cultural entre vampiras y vampiresas, las primeras son una versión más fuerte de la mujer fatal que las segundas, y las bellas atroces son la matriz ancestral de todas ellas, mitos arcaicos cuyos poderes sobrehumanos conectan con la mitología contemporánea de los cómics y su difusión transcultural e intermedial.

X-Men comienza en los cómics de los años 60 como un equipo mayoritariamente masculino, con una sola integrante femenina como excepción que confirma la regla patriarcal, representada en segundo plano y subordinada²⁶. El Profesor Xavier reclutaba a *Cyclops*, *Angel*, *Beast* y *Iceman*, sumando a tal equipo masculino a *Marvel Girl*. Sintomáticamente de nuevo, como en *Fantastic Four*, aunque *Marvel Girl* no sea menor que *Iceman*, ella es nombrada como chica mientras él ya es considerado un hombre. Aparecía así por primera vez la pelirroja, pero aún apocada, Jean Grey, de poderes inicialmente telequímicos y sólo posteriormente también telepáticos, que pese a ser potencialmente más poderosa que sus compañeros quedaba relegada frente a éstos inicialmente.

La estrategia narrativa comercial de refundar los *X-Men* en los años 70 aportaría una mayor diversidad al equipo, además de al Profesor X mantendría a *Cyclops* (como líder) y a su pareja *Marvel Girl* pero añadiría, entre otros, a la keniana *Storm* como primera superheroína mutante de raza negra y origen africano, así como al canadiense *Wolverine* que acabaría convirtiéndose en el personaje mutante más popular del cómic y en paradigma de super-masculinidad anti-heroica. *Storm* llegaría a ser más adelante –en la serie de cómics– líder del grupo (aunque por breve lapso hasta la vuelta de *Cyclops*). Pero su relativa importancia en la extensa narrativa del cómic se vería aminorada en la condensación narrativa

rizándolos en sentido metafórico al disponer de sus recursos hasta arruinarlos y/o destruirlos, mientras que vampira aludiría en sentido literal a la mujer-vampiro como monstruo femenino sobrenatural que se alimenta de sangre, carne o energía de los seres humanos.

²⁶ Lo mismo que en *X-Men* (1963) ocurría en *Fantastic Four* (1961) y en *Avengers* (1963) –también de Lee y Kirby–

de las versiones filmicas, que en cambio incrementaría intermedialmente la importancia de *Wolverine/Logan* convirtiéndolo en su protagonista masculino y personaje principal.

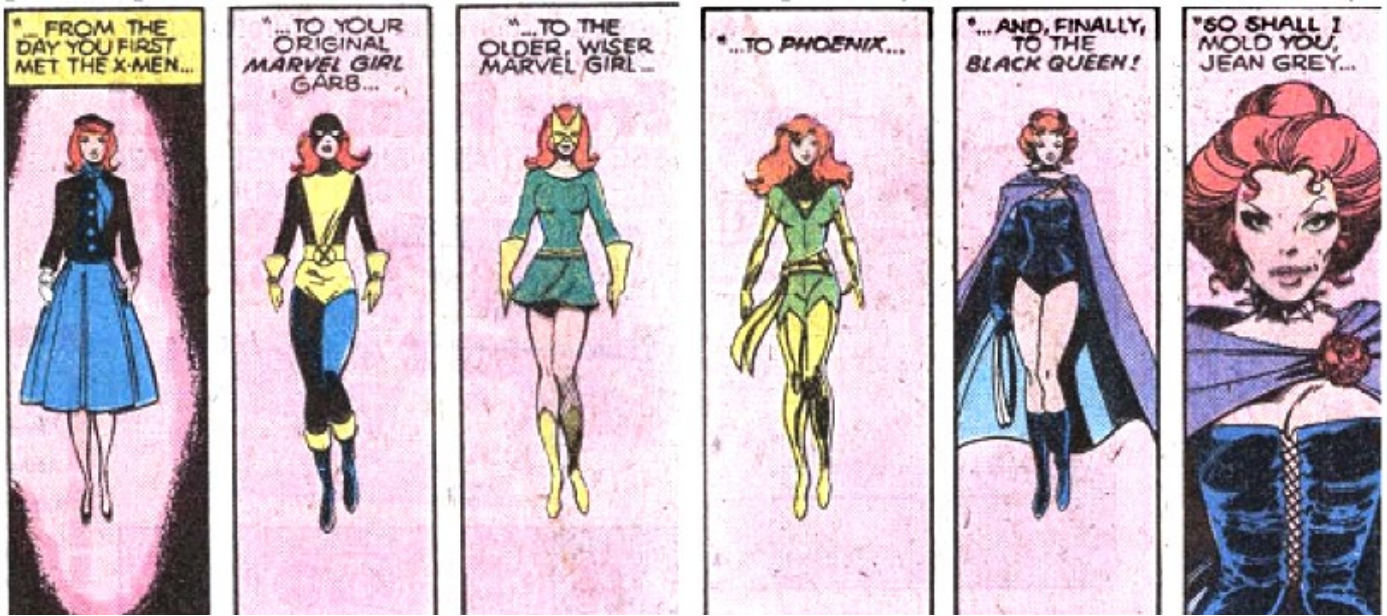
La fundacional Jean Grey, con su trágica conversión en *Dark Phoenix*, es el personaje que representa más icónicamente la fatalidad femenina en todo el universo narrativo mutante, y la trilogía fílmica original de *X-Men* ofrece su particular versión del ascenso y caída del fénix. En la longeva serie de cómics que ella inauguró como primera mujer-x, el extenso y complejo arco argumental conocido como (*Dark*) *Phoenix Saga* (Chris Claremont y Dave Cockrum/John Byrne, 1976-1980) –considerado junto a todo el trabajo conjunto de Claremont y Byrne la mejor etapa de la serie y un hito del medio– incluía muchos elementos diegéticos diferentes a la versión fílmica.

En el cómic, combinando elementos de tragedia y *Space Opera*, Jean es poseída, cuando se encontraba al borde de la muerte en una aventura espacial con los *X-Men*, por una entidad cósmica (*Phoenix Force*²⁷) que multiplica sus poderes mutantes pero va alterando muy progresivamente su conciencia. Vuelve a la Tierra junto a su equipo ya transformada en la poderosa *Phoenix*, pero después es manipulada mentalmente y seducida por el mutante maligno *Mastermind* (que la rehace psíquicamente cual Pígalión), con la ayuda de la telepata *White Queen*, para convertirla en la nueva *Black Queen* y unirla como supervillana-dominatriz al *Hellfire Club*²⁸, una elitista sociedad controlada por villanos mutantes que organiza estrategias de dominación mundial y ceremonias de placer (destinada Jean a participar en ambas en su doble rol telepático/erótico de dominatriz/dominada).

Con la intervención del resto de los *X-Men* Jean recupera su conciencia y se libera del siniestro complot, alcanzando en ese momento la cima de su nuevo poder, pero tras la batalla acaba moral y mentalmente corrompida al haber renacido de nuevo como la peligrosa y

²⁷ En obvia alusión al ave mitológica que arde y resurge de sus cenizas.

²⁸ Obviamente inspirado, desde la versión original y más elaborada del cómic, en la agrupación pagana y hedonista homónima que nació en la Inglaterra del S.XVIII.



casi omnipotente *Dark Phoenix*, identidad fatal de bella atroz que destruye sin esfuerzo ni piedad a incontables inocentes. La tragedia concluye cuando Jean recupera momentáneamente su conciencia por última vez, se enfrenta al remordimiento por sus actos de exterminio y a la incapacidad de los *X-Men* para detener al monstruo imparable en que se ha convertido, por lo que pone fin ella misma al problema activando mentalmente a distancia un arma alienígena y suicidándose ante su amado *Cyclops* como acto de sacrificio y redención²⁹.

²⁹ La muerte en el cómic rara vez es definitiva, así que después vía clonaciones, resurrecciones, reencarnaciones y otros giros narrativos resignificados, Phoenix, Jean Grey y sus dobles irán reapareciendo.



Analizo ahora la versión filmica de la tragedia de Jean Grey que se despliega en la trilogía inicial, y que muestra su origen con un *flashback* para finalizar con su muerte en *X-Men III: the last stand* (2006). Cuando el Profesor X, junto a su (entonces) aliado Magneto, acude a visitar a Jean al hogar de ésta durante su pubertad, con el fin de reclutarla y llevarla a su escuela de jóvenes mutantes, detecta en ella un poder potencialmente mayor que el suyo. Juzgándolo peligroso toma la decisión de reprimir el desarrollo de tal exceso de poder, instalando en su mente aún joven unas barreras psíquicas (*Super-yo*) que lo aíslan de su conciencia, provocando así una escisión entre la identidad consciente menos poderosa de Jean (*Yo*) y la parte reprimida, mucho más poderosa y oscura de su psique (*Ello*), que llamará *Phoenix*. Aunque el film no menciona la estructura psíquica: *Ello/Yo/Super-yo* (Freud, 1979), mi análisis aporta esta interpretación de su argumento.

Jean, ya adulta e integrada en los *X-Men*, muere (aparentemente) tras salvar al grupo de ahogarse y sacrificarse por ellos³⁰, pero renacerá para volver como *Phoenix*³¹.

³⁰ Al final de *X-Men 2* (2003).

³¹ Identidad que toma el control de la psique por la demanda de un poder mayor para frenar la inundación.





Primero³², como una sirena, atraerá telepáticamente a *Cyclops* para que sus rayos ópticos la ayuden a emerger de su tumba acuática, matándolo después con un beso fatal. Después, como Ello desatado, intentará seducir a *Wolverine* para consumir un triángulo sugerido desde el primer film pero que no había llegado nunca más allá del deseo, viéndose frustrada por la final resistencia estoica del protagonista.

³² *X-Men 3: The Last Stand* (2006).

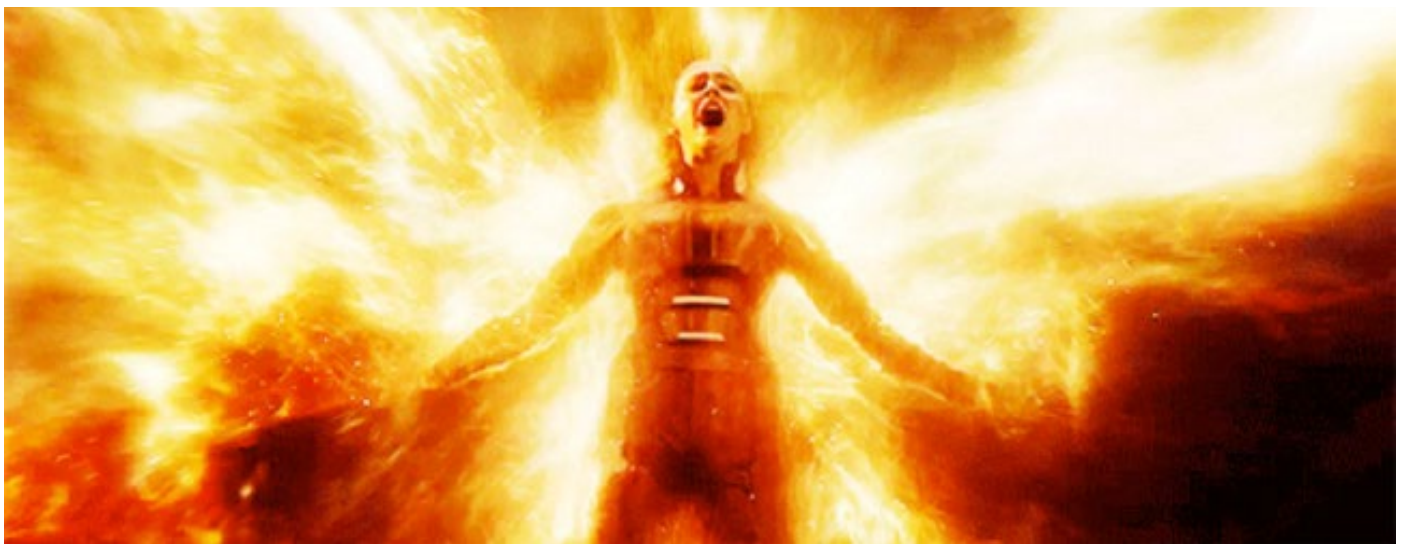
En su enfrentamiento posterior con el Profesor X, de nuevo en la casa de su infancia donde se encontraron por primera vez, *Phoenix* vengará su represión psíquica matando al padre (simbólico), convirtiendo en cenizas al telépata patriarcal que la había acogido como mentor desde tan joven a cambio de castrar/reprimir la mayor parte de su poder como mutante/mujer.

Tras ello se unirá a los mutantes malignos con Magneto y atacará a los *X-Men* en la batalla final, siendo la más poderosa de todos con mucha diferencia. Según mi

análisis *Phoenix* sólo tiene un enemigo a su altura, ella misma (pero modelada por Xavier cual Pigmalión), su subjetividad escindida por el difunto Profesor X en dos: Jean/*Phoenix*, la escisión de la subjetividad femenina en la buena/mala mujer por la socialización moral patriarcal. Es ese Super-yo obra de Xavier el que impulsa al Yo de Jean Grey a imponerse al Ello que es *Phoenix*, un instante, para implorarle a *Wolverine*: «sálvame», lo que él hace matándola antes de que los destruya. En el cómic Jean controlaba telequinéticamente un cañón laser mientras se despedía de *Cyclops* y provocaba su disparo para suicidarse. En el film se privilegia en cambio la relación con *Wolverine* y su agencia masculina, Jean se limita a pedir la muerte como salvación dejando pasivamente que las garras del super-hombre, que responde: «te quiero», la liberen de su trágica vida. Es el fin de un

relato patriarcal, el tesoro ideológico final (Burch, 1987) para restablecer el orden: si el mutante más poderoso es mujer su destino ha de ser fatal (para que el patriarcado no se sienta amenazado). El contraste cómic (1980) / film (2006) en semejante desenlace trágico muestra mayor agencia femenina en el primero, lo que interpretado como un nuevo caso de «antagonismo cronotópico» (Belmonte, 2015b) en mi actual análisis comparativo, donde el cronotopo del cómic en 1980 resulta, paradójicamente, algo menos patriarcal que el del film en 2006, por lo que ambos universos narrativos y sus versiones cronotópicas entran en conflicto.

Pero las muertes, al igual que en el cómic, no son definitivas en este género cinematográfico. Jean Grey reaparece primero fantasmáticamente en los sueños del hombre que amándola la mató, como imagen onírica en *The Wolverine* (2013) fruto del trauma del protagonista por su acción en el trágico film anterior. El posterior viaje al pasado de *Wolverine*, para cambiar la historia y evitar las muertes de mutantes en *X-Men: Days of Future Past* (2014), produce una línea temporal alternativa en la que Jean sigue viva y se reinicia la serie. Finalmente en *X-Men: Apocalypse* (2016) la reaparición protagonista de una joven Jean Grey, a la que el Profesor X anima a liberar explosivamente su poder (en vez de reprimirlo) y derrotar así (ella esta vez) al antagonista masculino *Apocalypse*, abre la posibilidad de





reinterpretación fílmica del personaje y su poder-fénix como imagen positiva de renovación (no sólo destrucción), pero también la de otra futura versión de la *Dark Phoenix* trágica y fatal.

La clave, en todo caso, será aplicar una coeducación audiovisual (Belmonte, 2015a) que mediante la lectura crítica de imágenes combata los estereotipos. Ante lo mutante como metáfora sobre la juventud, general o femenina, cabe concebir esa juventud/mutante/monstruosa también en positivo, como potencia instituyente al modo del «monstruo político» de Negri (2007), y ver la mutación juvenil como «explosión», no necesariamente destructiva, sino de potencia creativa imprevisible según el concepto cultural de Lotman (1999). No temamos pues el poder juvenil/femenino, abracémoslo.

Bibliografía

- Arribas, Sonia (2008), «Cornelius Castoriadis y el imaginario político», *Foro interno: anuario de teoría política*, 8, pp. 105-132.
- Belmonte, Jorge (2015a), «Fantasías sobre feminidad, fatalidad y mutación: del cómic al imaginario de la cultura audiovisual», *Dossiers Feministes*, 20, pp. 141-156.
- Belmonte, Jorge (2015b), «Ficciones audiovisuales y políticas posttelevisivas de la (des) memoria histórica en la cultura española», *Revista F@ro*, 1(21), pp. 53-71.
- Bergua, Jose Angel (2007), *Lo social instituyente*, Zaragoza: Prensas Universitarias de la Universidad de Zaragoza.
- Blanco, Nelly Brigida (2011), «La película *X-MEN III La batalla final*: análisis desde una perspectiva filosófica», *Hermeneutic*, 10, pp. 1-26.
- Burch, Noël (1987), *El tragaluz del infinito*, Madrid: Cátedra.
- Colaizzi, Giulia (2007), *La pasión del significante*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- Doane, Mary Ann (1991), *Femmes Fatales*, New York: Routledge.
- Freud, Sigmund (1979), *El yo y el ello (1923-1925). Obras completas*, Buenos Aires: Amorrortu.
- Lotman, Yuri (1999), *Cultura y explosión*, Barcelona: Gedisa.
- Montesinos, David (2007), *La juventud domesticada*, Madrid: Editorial Popular.
- Negri, Antonio (2007), «El monstruo político. Vida desnuda y potencia», Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez (ed.), *Ensayos sobre biopolítica: excesos de vida*, Buenos Aires: Paidós, pp. 93-140.
- Pedraza, Pilar (1991), *La bella, enigma y pesadilla*, Barcelona: Tusquets.
- Talens, Jenaro (2005), «Políticas y laberintos del imaginario. *Drácula* como síntoma», Jesús Angel Baca y Alfonso Galindo (ed.), *El cine y lo siniestro*, Almería: Diputación de Almería, pp. 122-150.



DOSSIER

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

Coordinado por Didier Coste

Cosmopolitanism, Cross-cultural Negotiation and the Comparatist Mind

Didier Coste

Reçu : 1.12.2016 – Accepté : 18.12.2017

Título / Titre / Titolo

Cosmopolitismo, negociación intercultural y espíritu comparatista
Cosmopolitisme, négociation interculturelle et esprit comparatiste.
Cosmopolitismo, negoziazione interculturale e mente comparatistica

Abstract / Resumen / Résumé / Riassunto

This paper addresses the persisting problem of the deficit of cross-cultural negotiation that all too often reduces the role of *public readers* to the dissemination of supposedly national or regional values, privileging a unique locus of origin—generally the reader's birthplace and mother tongue—over the circulation and sharing, even in conflict, that reveal the mixed and impure character of any cultural formation and are constitutive of its dynamics. When “World Literature” and “Comparative Literature” are becoming synonymous or fused together, and Literary and Cultural Theory at large appear as the obligatory grounding of the study of literary texts and phenomena, a truly cosmopolitan practice, method and attitude is a precondition of any politically responsible public reading, and this cosmopolitanism, far from any established universalism, imperial or not, will be *experimental*, drawing on the readerly nature of the mixed present rather than on the writerly resources of separate traditions.

Este trabajo aborda el problema persistente del déficit de negociación intercultural que con demasiada frecuencia reduce el papel de los lectores públicos a la difusión de valores supuestamente nacionales o regionales, privilegiando un lugar de origen único—generalmente el lugar de nacimiento y la lengua materna del lector—sobre la circulación y el intercambio, incluso en conflicto, que revelan el carácter mixto e impuro de cualquier formación cultural y son constitutivos de su dinámica. Cuando “Literatura mundial” y “Literatura comparada” se convierten en sinónimo o se fusionan, y la Teoría literaria y cultural en general aparece como la base obligatoria del estudio de los textos y fenómenos literarios, una práctica, método y actitud verdaderamente cosmopolita es una condición previa de cualquier lectura pública políticamente responsable, y este cosmopolitismo, lejos de cualquier universalismo establecido, imperial o no, será *experimental*, recurriendo a la naturaleza lectora del presente mixto más que a los recursos escritos de las tradiciones separadas.

Cet article aborde le problème persistant du déficit de la négociation interculturelle qui réduit trop souvent le rôle des lecteurs publics à la diffusion de valeurs supposées nationales ou régionales, privilégiant un lieu d'origine unique—généralement le lieu de naissance et la langue maternelle du

lecteur—sur la circulation et l'échange, même en conflit, qui révèlent le caractère mixte et impur de toute formation culturelle et sont constitutifs de sa dynamique. Alors que «littérature mondiale» et «littérature comparée» deviennent synonymes ou fusionnent, et que la théorie littéraire et culturelle en général apparaît comme la base obligatoire pour l'étude des textes et des phénomènes littéraires, une pratique, méthode et attitude véritablement cosmopolites est une condition préalable à toute lecture publique politiquement responsable, et ce cosmopolitisme, loin de tout universalisme établi, impérial ou non, sera expérimental, en recourant plus à la lecture du présent mixte qu'aux ressources écrites des traditions séparées.

Questo articolo affronta il problema persistente del deficit di negoziazione interculturale che troppo spesso riduce il ruolo dei lettori pubblici alla diffusione di valori apparentemente nazionali o regionali, privilegiando un singolo luogo di origine—generalmente il luogo di nascita e la lingua madre del lettore—sulla circolazione e lo scambio, anche in conflitto, che rivelano la natura mista e impura di ogni formazione culturale e sono costitutive delle sue dinamiche. Quando “Letteratura mondiale” e “Letteratura comparata” diventano sinonimi o si fondono, e la Teoria Letteraria e Culturale in generale appaiono come la base obbligatoria dello studio dei testi e dei fenomeni letterari, una pratica, un metodo e un atteggiamento veramente cosmopolita costituiscono una precondizione per qualsiasi pubblica lettura politicamente responsabile, e questo cosmopolitismo, lontano da qualsiasi universalismo stabilito, imperiale o meno, sarà sperimentale, e ricorrerà alla natura della lettura “leggibile” (*lisibile*) del presente misto più che alle risorse “scriptbles” di tradizioni separate.

Keywords / Palabras clave / Mots-clé / Parole chiave

Cosmopolitanism, Cross-cultural Negotiation, Comparative Literature, Literary Theory

Cosmopolitismo, negociación intercultural, Literatura comparada, Teoría literaria

Cosmopolitisme, négociation interculturelle, Littérature comparée, Théorie littéraire

Cosmopolitismo, negoziazione interculturale, Letteratura comparata, Teoria Letterari

Although it is an arduous task and risky business to ponder once more on what it wants of us to define and read literature in a politically responsible way, it is one I feel an urgent need to face at a time when the rise and banalization of discriminatory, violent neo-nationalisms across the world insidiously censors and contaminates the very spirit of literary studies, turning them again into another tool of propaganda.

To keep the crisis going —a vital requirement—, we find that, in the last few years, practitioners and opponents of Comparative Literature —often the same people— have had to fall back on the basic and inextricable age-old debate: “To compare or not to compare, that is the question”. As shown by various contributions to Felski & Friedman (2013). Some will always consider that comparing is an act of domination that involves value judgments from the superior point of view of self-interest, or an act of submission to the laws of the market and its limited offer, and, in both cases, it should be avoided at all cost or practiced with such timidity that it will lose any incisiveness. Others will contend that all thinking and comprehension are comparative because they rely on differentiation (of signifiers, signifieds and objects referred to), therefore making the adjective “comparative” redundant in the expressions “Comparative Literature” or “Comparative Literary Studies”. Some will see the necessity of adding “international” to the name of an academic program, since, according to them, “national” literatures should *also* be apprehended for their own sake or on their own, whatever this means. Close reading is not an unusual pretext to shoulder this awkward position. Finally, for a variety of reasons, some other scholars endorse the paradox that “Comparative Literature”, in fact, does not compare at all, whether it is because, at one extreme, every work is unique and incomparable, every poem is untranslatable, or because Literature is a pure category that we can only access in its commonality. These dangerous thoughts, that lead equally to the de-historicization and the desocialization of literary discourse, go hand in hand with certain visions of World Literature, whether it is reduced to a uniform field by high theory

or to a collection of disparate phenomena by cultural relativism. And World Literature is more than ever the order of the day.

There is no balanced view to be constructed in the framework of that rather pointless debate. My present efforts will bear on investigating what it takes, on the contrary, to develop, stimulate and maintain a *really* comparatist mind, in the sense that R.D. Laing gave to ‘really’ when he made no one in particular ask no one in particular, parenthetically, as an afterthought: “Do you (really) love me?” It must be understood that a mind, individual, intersubjective or collective, may become ‘really’ a comparatist mind only insofar as its notion of the real is at least temporarily validated by a third party, an alien, by which I mean not just another than the reading subject, or an arbiter between his/her contradictory judgments and desires, but some unexpected, outsider figure brought into the debate, on its scene, a figure that is present, but elsewhere, placed or placing itself elsewhere and thus able to speak in *aparte*. Such an understanding, in fact, subtends the bulk of a project shared with a few similar-minded literary scholars. In this project, the subject is continuously trained to become a third party to any pre-existing self, trained to be shifted and altered/others in order to at least distend the Gordian knot of identity.

I would want therefore, *a minima*, to outline the foundations, the formation and the conditions of exercise of a comparatist mind that would free itself from narrow national and institutional, short term and myopic horizon interests. “A minima” implies that it is only a first liberating step, one that must be constantly exposed to a critique of its negativity, and taken as a prerequisite to a precariously reconstructive drive. A lot has been done in the last forty or fifty years alone, but it is not enough. There is nothing more ideological, in the pejorative sense of a nasty unthought, than the supposed demise of “theory” and “ideologies,” imputed to their “excesses,” when the *votum mortis* against them actually results from the convergence of regressive, reactionary forces, often under a progressive or revolutionary mask. Terminological misuse, in this case, is flagrant: “theory” is not

metaphysics, it is not disengaged from any object in the possible world that historical subjects take to be real; without “ideologies,” organized sets of assumptions to be tested —structured discourses of ideas—, we have no means of reliance, resilience and resistance to fight back the rampant dehumanization that threatens the positive potential of centuries of knowledge accumulation and liberation struggles.

This essay is fundamentally about the responsibility of *public literary readers*, i.e. of anyone who disseminates his/her commentary, description, analysis, appreciation, translation or rewriting of an extant literary expression. A public reader, like a public scribe, an *écrivain public*, has a partly suppletive function: in a society (at whatever scale) in which some people can hardly read, are learning or have forgotten how to read, he/she is bound to read *for* others as well as *to* others —as the *écrivain public* would write a letter to the fiancée, read it aloud to the sender, and read aloud the answer, as the *licenciado* or the schoolmaster or the postmaster would read aloud the gazette to illiterate neighbors at the local café. But this suppletive function, like that of a spokesperson or that of any holder of a mandate, must be conceived and carried out in such a fashion that ‘reading for’ and ‘reading to’ should also be from the start and increasingly become, a ‘reading *with*.’ For example, there are translators who, exceeding their mission, read not only *for* but *instead of* readers who have no linguistic access to the original text —they are, in a sense, the ‘invisible’ ones denounced by Venuti (1995), and there are those who confess and highlight distance, who invite the reader to share the difficulty, the pain and joy of grappling with it. The latter, nevertheless, when they make themselves excessively visible liberators, will also fail to assist their readers in their “transreading” education, or in their navigation on the “third text”, to use the respective terminologies of Huiwen Zhang and Lily Robert-Foley, both of them contributors to this issue of *Eu-topías*.

Literary expressions, as aestheticized acts of verbal communication, involve self-gratification through the required participation of other actual or virtual subjects

and thus include a rhetorical, persuasive component. They call for collaboration —be it friendly or agonistic. In other words, the non-personal entity we call ‘literature’ does not argue for the sake of arguing, in a value-free environment, it argues for profit —although more often than not, nowadays, a symbolic profit. Literary expressions, unlike ordinary, non-deferred, referential, technical statements or questions, let the means and tools of seduction come to the fore, or want their receivers to bring them to the surface: unfettered virtuosity and virtuous simplicity, carefully supported truth-saying and deceptive sooth-saying have to be valued for themselves. Literature performs and ‘shows off’ an expense and a reserve capital of knowledge and skills, all the more when it displays an unassuming manner, the know-how of modesty (minimalism, concision, ellipsis, understatement). Literary expressions are the result of a certain amount of labor, both anterior and present, and necessarily seek some return of a material and/or psychological nature. But *public* readers, especially those of the professional kind (teachers, critics, translators, editors and publishers), practice forms of literary expressions that are marked by an apparent secondariness and the resulting greater visibility of labor, capital acquisition and expenditure, all of which requires special compensation, often in the form, deviant or not, of socio-economic power, peer recognition, honors and authority over the learners.

All critical/theoretical styles, even when they are unconventional and are granted the status of dissident manifestos, are bound to depend, positively or negatively, on literary institutions in which they fulfill a role, and institutions are nothing but the weighty sediments of past thoughts and actions, deposited on a fixed site to control doubt and critique, to foreclose dialog, to repeal utopia and deter emergence.

My concern then, is with the space-time frames in which the public literary reading function can be institutionally performed in the contemporary world —insofar as there is still any place for it. Such space-time frames are largely given and coercive, we know it all too well as teachers and students, not only where the

state imposes methods, contents and syllabi, but also where autonomy on paper becomes euphemistically synonymous with increased administrative and peer pressure. However, as long as we accept that concept formation does not obey a strictly deterministic principle, the notions that articulate our public readings can also be chosen, recognized or denied, endorsed or rejected, manipulated and reinvented: here lie the responsibility and, more generally, the answerability of the comparatist mind's workings, its limitations and the opposition or reticence it meets from within and without.

In the cultural, economic and political space that we crudely call “the West,” a rough but productive simplification would allow us to record some kind of continuity of the comparative mind between ancient, medieval, pre-modern and modern times, between traditional or semi-traditional cultural configurations and their innovation-driven successors, insofar as sense and value were not always supposed to be absolutes but determined by the relationship established with a distinct intertext. This intertext could be a dominant, almost exclusive foundational reference, such as the Homeric epics, the Bible or the Gospels, or yet a more or less conflictive plurality of models and precedents. Medieval prologues and later forewords and prefaces, until the 19th century, had an important *placing* function, placing the new text in a tradition. The prologue could suggest the introduction of the new work into a canon or its supplementary addition to it; it supported self-praise, an apologetic or a deferential position, or yet gave weight and authority to a critical, polemic or satirical attitude, but, in all cases, these preliminary discourses implied that the new work had to be situated somewhere in the literary field and, for this purpose, tentatively positioned side by side with previous works, whether at their feet or towering over them. The Republic of Letters, in this sense, was only a secular version of a fraternity or an ecclesia of literary art works across the centuries. This kind of comparativism wavered between diachronic history and the atemporality of a pantheon, so that notions of progress in artistry could coexist with those of stability of the human condition and the inherent weakness of imitation.

But modernity, in its principle, shifts the emphasis from temporal to spatial, territorial parameters, from filiation to vicinity or the lack of it. This epistemological spatialization, early observed in ‘modern literature’ by Joseph Frank (1945) did not happen independently from major technological, political, economic and cultural events: new astronomical and physical knowledge, new weapons and navigation tools, the “great discoveries” and the ensuing modern colonial empires, the opening of new commercial routes, the progressive dismantling of the Latin linguistic space, etc. There happened a dual territorialization process, of assertion of national sovereignty, on the one hand, and the step by step deleting of two-way borders by globalization, on the other. What was gained —exchange and competition between separate, reputedly distinct European cultures (Italian, French, Spanish, English...)— was perhaps not greater or better than what was lost. Defensive ideologies of exclusion, not unfrequently combined with expansive supremacist ideologies, fall back on the forged continuities, autonomy and purity of each single language and culture, some having to be, of course, purer than others. This European model was unwittingly exported to the colonies and peripheries, the anxiety of liberation helped the powers-that-be of cultural territories liberated from one oppression to become oppressors of their own minorities, and the majority leaders of these minorities will in turn oppress their own minorities if they have a chance to do it: illustrations of the oppressive law of fragmentation abound from Algeria and Catalunya to Myanmar. Comparative Literature, when it is motivated by a competition for the visibility and grandeur of the ‘self,’ will negate the other *within* the self, locating it exclusively outside; it will use the supposed *difference* of the other as a lever to make the national or regional difference, its autonomy, more salient and dignified. This binary attitude is now better known in the guise of “Orientalism,” but it was and remains also pervasive in the explicit or implicit comparison of so-called ‘national’ European literatures between them and in endeavors to draft continental literary histories along mainly geographic or linguistic lines, as the ICLA still

does in the 21st century. Assimilative universalism, on the other hand, is but another form of appropriative, not appropriate cognition of “the other” that negates its *raison d'être* for itself.

In all these configurations, comparison, if it is practiced at all, is performed basically from a single location, be it that of the comparatist or that of his/her ‘foreign’ object of study at the moment. Conversely, an overarching, all-embracing, supposedly non-judgmental position may well in fact exalt a place of origin instead of transcending it. In a similar fashion to international contracts that stipulate that legal disputes will be solved by the courts of one party’s country and subjected to its laws, the parity of negotiation is vitiated from the start by the one-sidedness of the frame of interpretation. Even long after WWII, and, in some cases till today, the spatiotemporal organization of the professional comparatist mind is likely to take the shape of concentric circles. With Owen Aldridge, Ulrich Weisstein, Claude Pichois, André-Marie Rousseau and later Pierre Brunel, to take just a few examples, an expansion of vistas from “one’s own” culture or from the specific core references of a work was considered both as great progress and an unsurpassable frontier. The model and the horizon remained those of encyclopedic, imperial and totalizing expansion, combined with *habeas corpus*: touch me not in my own house, don’t drive me out of it. Comparative Literature was fond of describing itself in terms of travel, if not cultural tourism. Travelogues were and still are a corpus harshly disputed between Departments or research units in Comparative Literature and those of national literatures and cultures. “Heureux qui comme Ulysse a fait un beau voyage!” Exoticism and eclecticism, however disturbing for some of the most traditionalist scholars, offer a safe-conduct to gather curiosities abroad and bring them back home, always aggrandizing home, never shrinking it to more modest proportions than an inflated ego. The world shrinks as it becomes better known. Worlds in a nutshell are valuable because you can store them on your shelves, and they are safe because you cannot live in them, having to abide by their rules. We are immediately reminded of Théophile

Gautier’s metaliterary use of the *liber mundi* metaphor in the first chapter, “At sea,” of *Constantinople*:

“Shouldn’t we leaf through the planet a little [...] until the mysterious author takes us to a new world to make us read another page of his infinite work? Don’t we commit a sin of laziness if we always spell the same word without ever turning the leaf over? [...] So, every year [...] I read another country of this vast universe that seems less big as I ride through it and it becomes more precise, free from the vague cosmographies of imagination.”

And he adds: “in order to travel in a country, you must be a foreigner: the comparison of differences produces the remarks.” (Gautier 1853, 6. My translation.)

Let us now read these few lines, full of good will:

It is now generally agreed that comparative literature does not compare national literatures in the sense of setting one against another. Instead it provides a method of *broadening* one’s perspective in the approach to *single* works of literature — a way of *looking beyond* the narrow boundaries of national frontiers in order to discern trends and movements in various national cultures and to see the relations between literature and other spheres of human activity. (Aldridge 1969, 1. Italics mine)

The divine, embodied in Creation, is no longer evoked here, but the panoptic complex, the lure of seeing it all at once, or at least as nearly whole as possible in a human life, is still very powerful and operational. Aldridge (1969, 00) saw the esthetic origin of Comparative Literature in Schlegel’s concept of *Universalpoesie*: “Certainly the study of comparative literature should embrace every subject of importance to human life that has been successfully treated in written works of the imagination [...]” We should not blame this scholar for an ambition that brings him closer to Étienne’s advocacy of a “truly general literature,” but the problem in this statement of intention is that it never says by whom and from where the importance of a subject or the success of its treatment are assessed. Presumably, this inevitable selection is left in the hands of the endowed wandering scholar, one who travels many roads, explores many countries, cities and works, but who, like

Gautier, must remain a foreigner wherever he will compare differences, dwelling only in one place, the place of origin or, at best, a second literary fatherland. This is the key difference between the unbearable lightness of globe-trotting and the committed cosmopolitanism of those who, rather than ‘doing’ Istanbul one year and Angkor Vat the next, rather than browsing sites on the WW Library, inhabit now there now here, now elsewhere. The true cosmopolitan is one who changes his current address every time and who, having more than one permanent address, tries to become a foreign observer, not of a place that he is visiting, but of that or those where he does not reside at this time. Arthur Koestler places in the mouth of one of his key fictional characters in *Arrival and Departure*, the Jewish psychoanalyst Sonia Bolgar, a self-description that I would accept to depict a committed and sensitive cosmopolitan, a ‘really’ comparatist mind. She says that her roots are aerial, she takes them with her wherever she happens to stay. Presently she lives in Lisbon, in transit between the Central European country she fled, ruled by the Nazis, and the USA, but she is not less rooted, she says, than anyone who has never moved from her hometown. Barbara Cassin (2013, 130), quoting Günther Anders, who was himself reminiscing or not about Sonia Bolgar, displays the same metaphor, adding that it applies when our only estate (*patrimoine*) is “the language”. But, if it is because of his use of language that “man has the privilege of not being tied to the ground by roots,” is it not because language is no land and not of the land, because the definite article is not the right determinant?

François Julien (2008, 2010) whose key figures are not errant, exiled or migrant, pleads rather convincingly nevertheless against ‘cultural identities’ on ethical grounds. However his line of attack is a conceptual proposition and demonstration that they do not exist, in which case it would be useless to attack them: murderous illusions people live by do exist. At the same time Julien’s ‘third position’, rejecting uniformization (universal standardization) as well as the sterile partition of identities, in favor of a healthy dynamic commonality of “écart” (one more ‘untranslatable’, a separation that

relates, not a gap, a rift, perhaps a divergence or distinction rather than a difference) still presupposes that cultures are identifiable as separate entities, localized, territorialized commonwealths, blocks of ‘resources’. When he compares the formalization of thought between China and Europe, these two entities are defined by a single binary criterion: monolingualism vs. a multiplicity of languages. “Travelling more freely between cultures” (Julien 2008, 258) unfortunately involves no residence other than a home logos. No surprise then, that the word “cosmopolitanism” is altogether absent from this thinker’s vocabulary.

Cosmopolitanism, with few exceptions, has mostly had bad (local) press since the origins of the word in Ancient Greece. It may be because of its oppositional nature or for its ambiguity. Depending on whether *κόσμος* is terrestrial and territorial or ideal, not-located, dislocated, cosmopolitanism will be seen as an expanded belonging, belonging to a world that would be like one city (the city of all cities or the global village), or then it will be essentially negative, implying the rejection of belonging to any one actual place or space or possessing any home. On the whole, cosmopolitanism (the wish or will to be a citizen of the world—or universe—, living in *any* place of this world) has too often worked as an empty signifier, a symbol of distinction, or to cover up a conquering, domineering, imperialist and colonialist drive and its strategies. With the further perversion that consists in placing claims to the gratitude of the populations whose cultures are ‘discovered’ or ‘recovered from oblivion’ and included by the generous comparatist in his/her scope or even his canon. This is, once more, the comparatist as a pseudo-humanist collector of ethnographic data, in the manner of the old Musée de l’Homme; “embracing” is the word of the trade, and this embrace is fatal. Lately, in a mechanically symmetric, echoing fashion, some well-known “radical” theorists, such as Walter Dignolo and his “decolonial” sect, rewriting history in omissions, have enrolled cosmopolitanism in the service of absolute cultural relativism, communitarianism (religious or otherwise) and a (fortunately impossible) regression to a historical

condition of untranslatability, non-communication and deliberate ignorance of the other. They forbid translation as dialog at the same time as they do nothing but translating as repetition.

Let us see briefly why Mignolo's "critical cosmopolitanism" is no cosmopolitanism at all, since its historical grounding is extremely limited and partial and his perspective is just as Eurocentric, if not more than that of Arnoldian criticism or Lansonian literary history.

Compared with the "great tradition" of classical Humanities and their correlative wide historical scope, Mignolo displaces the locus of origin (in time and space), the origin of everything including cosmopolitanism, from the 5th and 4th centuries BC to the 16th century CE and from the Mediterranean to the Atlantic. According to 'decolonial' thinking, the colonial turn of human history, synonymous with hated modernity, is *the* central, founding event. A single (tragic) *Urnarrativ* is imposed on us. Mignolo's writings are full of counterfactuals, as they are bound to multiply in any grand narrative of the story of human kind. I will mention only one from a recent book. Following the 'story' and 'predictions' of a certain Carl Schmitt in the 1950s, Mignolo (2011, 77-78) proclaims that "*there is no* ontological reality such as modernity or tradition. Modernity and tradition are *both Western and modern concepts* by means of which 'West' and 'modernity' became the very definition of the enunciation that invented 'tradition' and the 'Orient.'" If we managed to disentangle this crooked sentence, we could probably translate it as the description of a performative utterance by which the West defined itself as the seat of modernity, in opposition to an invented Orient defined as the seat of tradition (so far so good), although there was no substance to either West, modernity, tradition or Orient... but how then can something (modernity) that lacks substance be constantly equated with coloniality, which is pure substance, materiality in the flesh? Another couple of questions are still gaping: how is it possible to impose the notion that there was no such thing as tradition, Eastern or Western, in the early 16th century: weren't, for example, the Latin commentaries and imitations of Greek texts a form of tra-

dition? When the Pope himself, it is said, founded international law by distributing the newly discovered lands between the Spanish and Portuguese crowns, did not the 'mission' conferred on Spain and Portugal rely on biblical exegesis, and wasn't that a tradition? In the eyes of many theologians, it was rather the customs and uncivilized behavior of the 'savages' that had no tradition for lack of a certain origin and for lack of (holy) history and its tools? Moreover, had the very same navigators and soldiers who had crossed the Atlantic forgotten all about India, China and the Northern half of Africa that had been known to geographers and Western rulers and merchants since high Antiquity? Certainly not. It was business as usual with the rest of the world. The combined land and sea routes from the West and Egypt to South Western India and back, for example, did not go unused in the 16th century.

I maintain that a sustainable cosmopolitan project cannot result from a single foundation, whether good or evil, irenic or satanic. Denying multiple histories, multiple temporalities and spatialities, one forgets that any community exists at least as much as a metonym of its actual or imaginary neighbours, as it does as a concrete synecdoche or an abstract metaphor of human kind. From the big bang of an expansionist myth, or a concentric and centrifugal reading of texts, there can be only two roads: one that would conduce to the hegemony of a single universalist model, typically exemplified by "European universalis" (although there were many) and one that will turn its back to anthropological unity, exalting definitive untranslatables, mystifying the autochthonous, privileging defensive cultural closure over miscegenation, sedentarity, land and landscape property over mobility and exchange, archeocracy over creativity and transgressive imagination. The end result would usually amount to infinite pride in European/Western civilizational leadership, as it did for one German historian of the cosmopolitan idea (Coulmas 1995), while Mignolo advocates the 'negotiability' of human rights, certainly not in our sense of negotiation. Would it not be wiser and perhaps at once more 'epistemic' to com-*pare*, consider on the same footing and

judge on their own merits several universalisms and cosmopolitanisms, of the past and the present, similar or dissimilar, parallel or not? What I call experimental cosmopolitanism is the geocritical equivalent of methodological eclecticism. It goes well beyond sabbatical outings and airings in the heart of darkness. Addressing any historically imposed locus of origin, it says: “let me out,” and, knocking on doors painted a different colour, speaking another language, for example, it says: “I have come a long way, please let me in to spend the night.”

Shifting centres back or forth between two poles, or unconvincingly trying to substitute one for another is severely limiting, and decentering altogether is either impossible, for here and now follow me like my shadow, or a clumsy pretence: impartiality —indifference, not taking part— amounts to flattening the world and forsaking cognition. Nevertheless, as some theorists, and a growing number of practitioners of literary production, are now realizing it, there might be other ways of being/acting cosmopolitan that can at once acknowledge and preserve anthropological unity and sense-making differentiation, or “gaping”. It will become clearer in the linguistic field.

It is equally wrong to believe that any one language can say everything, that it can say only something different from another language (the ‘foreign’ language), and that it can say nothing. All this becomes rapidly obvious if we care to think about the translational aspects of language and discourse: how, for example, what a language thinks becomes only perceivable through the prism of another language or, better, of other languages: the blessing of Babel. Radical untranslatability signifies that only God can understand himself in his one eternal language. Smooth, unlimited, simultaneous, automated translatability, on the other hand, would imply that all languages are reducible to one common denominator. Limited, difficult, hesitant, successive, delayed, insufficient and excessive as translation may be, its *Durcharbeitung*, (perlaboration, working through, mediation and negotiation), is essential to the production of meaning, however temporary, and to the removal or attenuation of neurosis. The fetishization of origin, of

the mouth we want to come from in order to be named and spoken, and know what to do, the narrative of home-coming in guise of success-story, the thick-skin barriers maintained between me and other, community and barbarians, believers and doubters, faithful and infidel, are all manifestations of an irrational fear. Cosmopolitanism is fundamentally secular and opposed to any god-fearing totalization or homage, *ecclesia* or *ummah*. Cosmopolitans do not care to be representative, neither do they care to speak *their* mind and *their* mind only. What they care about is to experiment with the strange voices of others, make them sound suddenly familiar, recognizing in them a same strangeness with which their voices resound to other ears.

I consider some empirical demands as pre-conditions for the good practice of Comparative Literature that I like to call cross-cultural negotiation, or, more exactly, the public reading of cross-cultural negotiation. One of these demands, as I have already indicated, is that of a plural residence, along one’s mental life, rather than mere travelling; another one is affective investment in the various cultures concerned. None of these necessary cosmopolitan experiences and experiments can be seriously carried out without a deeply committed practice of heteroglossia, in three different forms: living at times in a language that is not supposed to be one’s original language, living in more than one language at any period of one’s mental life, and perceiving the essential otherness of any language practiced, including any supposed mother tongue or native language. The non-coincidence of any language with its objects or with itself is why languages evolve in their syntax, borrow, abandon and sometimes restore lexically, etc. All these acts are obviously negotiative and negotiated, as all translations should be, their accounts cannot be closed, the balances are never final. Etymologically, negotiation, means the negation or rejection of *otium*, idleness, laziness. In a dialogic framework, it consists in tirelessly pursuing the togetherness of conversation and interpretation.

In parallel to its modalities in acts of literary communication, cross-cultural negotiation should also be

observed in non-literary real-life situations, from diplomacy to “mixed” international marriages, how they succeed and how they break down. Such situations may appear between remote territories as well as within a single society, among usages of structurally different languages, or yet very similar, as in the case of intralingual translation between sociolects or historical states of the one idiom. Whether the confronted forces of identitarian affirmation are manifested in a polemical or consensual way, they always rely on a minimal shared code, however equivocal it may be, and they pursue the possibility of developing it. Negotiation takes place with oneself and the real, virtual or imagined interlocutor, that is, with opposite, incompatible, debatable or confusing facets of one’s mind and the alien mind. It ceaselessly reconfigures otherness, the otherness of the other, of the self and of the exclusive “us.” Questioning the intelligibility and the unintelligibility of what the other has or may have to say, of what I, as another to this other, may actually mean, is a long-term labor of alternate and simultaneous familiarization and defamiliarization. And this is the way in which the work of art that is imitation of another, but not its mere mechanical reproduction produces delayed/deferred meaning and pleasure without exhausting or consuming itself once and for all.

Contrary to the deceptive transparency of the non-negotiated regime of the legible/readerly, contrary to its supposedly unequivocal dictionary of symbols and syllogistic rules to produce valid assertions, cosmopolitan cross-cultural negotiation, obliged or chosen, actual or simulated, will uncover presuppositions and implications that were sometimes hidden, deeply embedded, withdrawn from sight and sale, but also, like the famous “purloined letter,” too blatantly exhibited in/on ‘common ground’ to attract ordinary attention, or not to distract from the distinctive inner features of which they are not a symptom. Odysseus’ scar is probably of the second kind. This is why, in the business of navigating across an archipelago of wandering islands, I would trust memory less than Anthony Appiah (2006) when he takes as a prototype of cosmopolitanism the

exemplarily happy experience of mixed cultural environments he enjoyed in his childhood. Experience, unlike experiment, is something inherited, even from your past self and that therefore you cannot entirely trust, especially as the pre-figuration of a possible future. Experience marks points of origin and ties us to them. The cosmopolitan negotiation required of the comparatist mind to carry out its task cannot proceed from the safety of anything or anywhere you would be inclined to call a first, a native home. Contrary to Appiah (2007, 165), I would say that our basic obligations must *not* be “consistent with our being, [...] partial to those closest to us: to our families, our friends, our nations; to the many groups that call upon us through our identities, chosen and unchosen.” Statelessness, or rather the more precise condition of *apatride*, in the French lexicon is the precondition to apply for temporary adoption/co-optation into the texts, discourses and mores in which my in-betweenness seeks a refuge.

I shall propose, to conclude, just a few practical examples of this esthetic and ethical line of behavior, strangely similar, at first sight, to an awareness of psychic bisexuality or perhaps multi-sexuality. How could we go about it in the classroom? A classroom that I will take to be minimally equipped linguistically, that is with some notions of the grammar, phonetics and lexicon of more than one language. Since not all students are migrants and most of those habitually considered healthy would maintain a strong, dominant attachment to one language and one culture, the simulations of cross-cultural negotiation that can be carried out will mainly consist of role-playing through acts of (public) reading.

The “prompted transreading” method, both investigative and pedagogical, proposed by Huiwen Helen Zhang (...) goes a good part of the way in this direction as it “recognizes the simultaneity and interdependence of close reading, literary translation, creative writing and cultural hermeneutics”. A number of other interesting proposals by both junior and senior active academics clearly stem from their refusal to situate themselves constantly in one or two cultural locations

only. Some of them work mainly in a minority linguistic and cultural environment and shuttle from it to other minority environments and located Englishes, others work in a dominant cultural environment but refuse to consider it as central: they de-center and provincialize it while knowing full well its weight in globalization and its discontents. All of them are doing their best to help their students realize that, whatever culture they think or wish to belong to, is circumstantial and transient in its specificity.

The theory and philosophy of translation can be remodeled by the comparatist's experimental cosmopolitanism, and, at the same time, they should provide a parallel model for the workings of the comparatist mind. Let us dare to make French students read Proust in the canonical Scott Moncrieff translation first and then treat Proust's "original" French text as a virtual translation of Moncrieff's *Remembrance of Things Past*. It works. Especially when Moncrieff is also summoned to be the primary author of *The Red and the Black*, Proust the author of *Sesame and Lilies*, K.M. Sandars the author of the *Epic of Gilgamesh*, and James Morier a faithful translator of the Persian *Adventures of Haji Baba*. Denouncing the paradox of authenticity on which positivist and religious histories are based can be liberating, without needing to proclaim any shameless historical counterfactuals. Cosmopolitan reading is a parodic experiment carried out in an ongoing process of theorization.

"For a long time I used to go to bed early." "Longtemps, je me suis couché de bonne heure." Close reading of the English version as an autonomous textual product, even in the rather wider context of the three and a half thousand subsequent pages will not take us very far from the information that a patient, now suffering from insomnia, could give his doctor to determine what treatment of this nervous ailment would likely be more efficient. Separate close reading of the French parallel version, "Longtemps, je me suis couché de bonne heure," might be slightly richer — because of the overtones of "bonne heure" (*bonheur*, happiness) and "couché" (*coucher avec*, to make love)—, but not much. It is still a story that the narrator/pa-

tient could tell his doctor without calling for any further interpretation, unless the said doctor happens to be a psychoanalyst. Now, if we alternately treat the two sentences as translations of each other, in different cultural contexts, the most salient, enigmatic feature that comes to the fore is the comma and the corresponding pause in the French text, and its absence in the English text; the indeterminate, potentially infinite gap the comma opens in time, the very same gap that *La Recherche* will try to fill. Then every cliché about British and French cultures turns into a potential positive interpretant in the cross-cultural negotiation: to take one, how practically minded the British are, versus French reverie, that would become *farniente* in Italy, etc. The clichés do not become true, it is not their function, but they emerge as tokens of exchange that facilitate communication rather than just generating misunderstandings.

I insist that what I am talking about is cosmopolitan reading, not cosmopolitan literature, in the sense of Beecroft (2015, 101-144), for example, that is the production of a corpus that inscribes itself into a set of complex, heterogeneous cultural worlds through its choice of a language, a rhetoric and a system of reference that do not coincide. Another avenue opened by experimental cosmopolitanism is that provided by alternate identification of the public reader with the several, culturally heterogeneous voices that vie for a place in these fictional or poetic conversations that Bakhtin would call dialogic or plurilingual. These voices — especially in the poetic text— that do not quite fit but sometimes overlap in a semi-discordant way until, as in many opera duets or jazz jam sessions, the chord is found or not, may be but are not necessarily assigned a quasi-personal enunciator; at times, they will be identified at the level of sound or optics. In narrative prose, the figuration of cross-cultural negotiation by which the unity of the world of reference is either painstakingly built or slowly disintegrates, knows many modalities. Teaching South Asian fiction from the 19th century to the present is highly rewarding because of the almost constant tension between linguistically and/or culturally heterogeneous discourses that come to play in it,

along with the shifting barriers between differently gendered discourses, and all those that are differently marked in terms of class, caste and religion. This is as true of Bankimchandra as of Tagore or Saratchandra and as obvious in Premchand as it can be in the most recent Indian English fiction, such as *Babyji* by Abha Dawesar, Amitav Ghosh's *Sea of Poppies*, or Rukmini Bhaya Nair's *Mad Girl's Love Song*. From the most metafictional to the least self-referring, all these Indian English novels are sites of intense cross-cultural negotiation that offer the public reader exceptional opportunities for diverse, dialogical role-playing, and thus become a real experimental cosmopolitan within and without the Indian world. The reader is heavily incited to speak languages that he never knew could be his own, and to hear his "own" language as a foreign/*frangi* tongue.

Yet, if we want to be true to the cosmopolitan vital adventure, we should never forget to inhabit at times the tribal villages of those—philosophers, sociologists, historians or linguists—for whom literature remains a strange, fascinating neighbor, one with different feeding habits: you can invite her at times to share a meal without caring for the menu, and she might even try to have an affair with a member of your family.

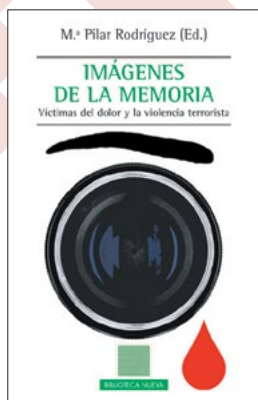
References

- ALDRIDGE, A. Owen, ed. (1969). *Comparative Literature: Matter and Method*. Urbana: U of Illinois Press.
- APPIAH, Kwame Anthony (2007). *Cosmopolitanism. Ethics in a World of Strangers*. [2006] London: Penguin Books.
- BEECROFT, Alexander (2015). *An Ecology of World Literature. From Antiquity to the Present Day*. London & New York: Verso.
- CASSIN, Barbara (2013). *La Nostalgie. Quand donc est-on chez soi?* Paris: Arthème Fayard, "Pluriel".
- COULMAS, Peter (1995). *Les Citoyens du monde. Histoire du cosmopolitisme*. [1990] Tr. de l'allemand par Jeanne Étoré. Paris: Albin Michel.
- FELSKI, Rita & STANFORD FRIEDMAN, Susan, ed. (2013). *Comparison: Theories, Approaches, Uses*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- FRANK, Joseph (1945). "Spatial Form in Modern Literature: An Essay in Three Parts". *Sewanee Review*.
- GAUTIER, Théophile (1853). *Constantinople*. Paris: Michel Lévy.
- JULIEN, François (2008). *De l'universel. De l'uniforme, du commun et du dialogue entre les cultures*. Paris: Éditions du Seuil, "Points Essais",.
- JULIEN, François (2010). *Il n'y a pas d'identité culturelle*. Paris: L'Herne, "Cave Canem",.
- MIGNOLO, Walter D. (2011). *The Darker Side of Western Modernity. Global Futures, Decolonial Options*. Durham & London: Duke University Press.
- VENUTI, Lawrence (1995). *The Translator's Invisibility. A history of translation*. London & New York: Routledge.

A first version of this article was read as a guest lecture in the Comparative Literature Department of the University of Chicago on May 6, 2016. My thanks to Haun Saussy and the graduate students for their warm welcome and the patience with which they listened and responded to my musings.



Otras Eutopías

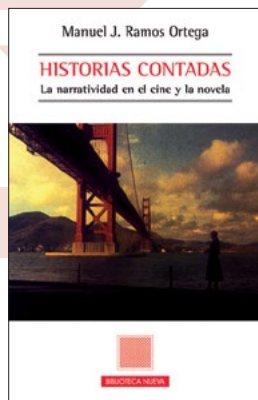
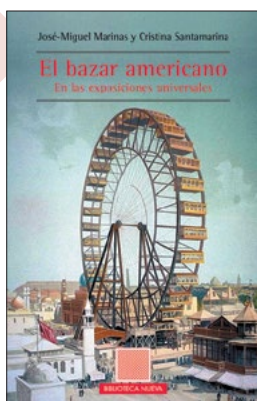


IMÁGENES DE LA MEMORIA

M.ª Pilar Rodríguez (Ed.)
248 páginas

EL BAZAR AMERICANO

José-Miguel Marinas y
Cristina Santamarina
336 páginas



HISTORIAS CONTADAS

Manuel J. Ramos Ortega
152 páginas

pensar en español Pensamiento hispánico en sus textos

DISCURSO DESDE LA MARGINACIÓN Y LA BARBARIE

Leopoldo Zea
344 páginas



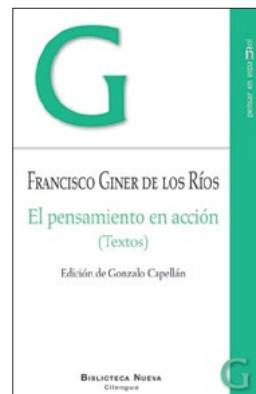
MEDITACIÓN DE LA TÉCNICA

Ensimismamiento y
alteración

José Ortega y Gasset
232 páginas

EL PENSAMIENTO EN ACCIÓN (Textos)

Francisco Giner de los Ríos
472 páginas



Lu Xun contra Georg Brandes: Resisting the Temptation of World Literature

Huiwen (Helen) Zhang

Received: 30.10.2016 – Accepted: 10.11.2016

Título / Titre / Titolo

Lu Hsun contra Georg Brandes: resistiendo la tentación de la literatura mundial
Lu Sin contre Georg Brandes: résister à la tentation de la littérature mondiale
Lu Xun contra Georg Brandes: resistere alla tentazione della letteratura mondiale

Abstract / Resumen / Résumé / Riassunto

Two architects of the modern breakthrough. Two transreaders of historical context and intellectual legacy. Both reimagine “world literature” while wrestling with conformity and fame. Each travels an idiosyncratic, though profoundly intertwined, path. Georg Brandes (1842-1927) captivates Europe and Asia with a work designed for Denmark; the moment he fashions it for the universe however, he loses ground. Lu Xun (1881-1936) devotes his translator’s life to unrecognized works in the construction of an alternative frame for *Weltliteratur*; these tune his writer’s voice that bestows upon him unrequested stardom in modern classics of the whole world. Brandes’s ironic paradox and Lu Xun’s iconoclastic prejudice allude to mirrored discoveries. Exploring their individual cases enables us to discern decisive moments in the evolution of comparative literature. Placing them in juxtaposition reveals a contrast between kindred spirits—an intricate distinction that informs our actions as comparatists.

Dos arquitectos del avance moderno. Dos transgresores del contexto histórico y el legado intelectual. Ambos reimaginan la “literatura mundial” mientras luchan con la conformidad y la fama. Cada uno recorre un camino idiosincrásico, aunque profundamente entrelazado. Georg Brandes (1842-1927) cautiva a Europa y Asia con un trabajo diseñado para Dinamarca; sin embargo, en el momento en que lo modela para el universo, pierde terreno. Lu Xun (1881-1936) dedica su vida de traductor a trabajos no reconocidos en la construcción de un marco alternativo para la *Weltliteratur*; ésta sintoniza su voz como escritor, otorgándole un estrellato no solicitado entre los clásicos modernos de todo el mundo. La paradoja irónica de Brandes y el prejuicio iconoclasta de Lu Xun aluden a descubrimientos que se reflejan el uno en el otro. Explorar sus casos individuales nos permite discernir momentos decisivos en la evolución de la literatura comparada. Colocarlos en juxtaposición revela un contraste entre espíritus afines: una distinción intrincada que informa nuestras acciones como comparatistas.

Deux architectes de l’avancée moderne. Deux transgresseurs du contexte historique et de l’héritage intellectuel. Les deux réimaginent la «littérature mondiale» alors qu’ils luttent contre la conformité et la renommée. Chacun passe par un

chemin idiosyncratique, bien que profondément lié. Georg Brandes (1842-1927) a captivé l’Europe et l’Asie avec une œuvre conçue pour le Danemark; cependant, au moment où il la modèle pour l’univers, il perd du terrain. Lu Xun (1881-1936) consacre sa vie en tant que traducteur à des travaux non reconnus dans la construction d’un cadre alternatif pour la *Weltliteratur*; ces travaux accordent la voix de son auteur, lui conférant une célébrité non sollicitée parmi les classiques modernes à travers le monde. Le paradoxe ironique de Brandes et le préjugé iconoclaste de Lu Xun font allusion à des découvertes qui se reflètent l’une dans l’autre. L’exploration de leurs cas individuels nous permet de discerner des moments décisifs dans l’évolution de la littérature comparée. Les placer en juxtaposition révèle un contraste entre les esprits semblables: une distinction complexe qui informe nos actions en tant que comparatistes.

Due architetti dell’innovazione moderna. Due trasgressori del contesto storico e dell’eredità intellettuale. Entrambi reinventano la “letteratura mondiale” mentre lottano con la conformità e la fama. Ognuno percorre un percorso idiosincratice, benché profondamente intrecciato. Georg Brandes (1842-1927) affascina l’Europa e l’Asia con un’opera progettata per la Danimarca; nel momento in cui lo modella per l’universo, tuttavia, perde terreno. Lu Xun (1881-1936) dedica la sua vita come traduttore a opere non riconosciute con l’obiettivo di costruire una cornice alternativa per la *Weltliteratur*; queste sintonizzano la sua voce di scrittore e gli conferiscono la fama non richiesta tra i classici moderni della letteratura mondiale. Il paradosso ironico di Brandes e il pregiudizio iconoclastico di Lu Xun alludono a scoperte speculari. Esplorare i loro casi individuali ci consente di discernere i momenti decisivi nell’evoluzione della letteratura comparata. Collocarli in giustapposizione rivela un contrasto tra spiriti affini: una distinzione complessa che informa le nostre azioni come comparatisti.

Keywords / Palabras clave / Mots-clé / Parole chiave

Lu Xun, Georg Brandes, *Weltliteratur*, Comparative literature.

Lu Hsun, Georg Brandes, *Weltliteratur*, Letteratura comparada.

Lu Xun, Georg Brandes, *Weltliteratur*, Littérature comparée.

Lu Xun, Georg Brandes, *Weltliteratur*, Letteratura comparata.

Prologue

Ever since Goethe prophesied in 1827 the era of *Weltliteratur* and demanded contributions to its fruition, “world literature” has enticed intellectuals from diverse backgrounds, both cultural and political, to respond. Two conspicuous revisionists are Georg Brandes and Lu Xun, acknowledged as the architects of the modern breakthrough in Scandinavia and East Asia, respectively. Exploring their individual cases enables us to discern decisive moments in the evolution of comparative literature. Placing them in juxtaposition reveals a contrast between kindred spirits—an intricate distinction that informs our actions as comparatists.

Case 1: Georg Brandes's Ironic Paradox: An Open City or a Fortress

In the winter of 1871, a 29-year-old man began a lecture cycle at The University of Copenhagen on the *Main Currents in 19th Century Literature* (*Hovedstrømninger i det 19de Aarhundredes Litteratur*), which was described as follows:

The lecture cycle created a peculiar thrilling sensation. People stormed the building; people stood outside for one hour in rain and snow to obtain a seat; people talked for weeks in astonishment and perplexity about nothing but the novelty of the ideas revealed in these lectures, nothing but the boldness of the man who dared to expose so frankly the defects of their idolized native literature.¹

This man was Georg Brandes (1842-1927). His mission hitherto was to use the stimulants of an equally fierce and unbiased critique to waken the Scandinavian intellectual life that had sunk into sleep. He succeeded.

¹ “Editor’s Introduction” (Vorwort des Herausgebers), in: Brandes, *Die Hauptströmungen der Literatur des 19. Jahrhunderts*. Übersetzt und eingeleitet von Adolf Strodtmann. Leipzig, 1897, vol. 1, pp. V-VI. Unless otherwise noted, throughout this essay all translations are my own.

The stormy lecture cycle and its Danish publication in four volumes from 1872 to 1875 launched and enhanced the modern breakthrough not only in Denmark, but throughout the rest of Scandinavia.

Brandes’s triumph extended beyond his mission. In Germany, he proved to be one of the three Danish intellectuals—alongside Hans Christian Andersen and Søren Kierkegaard, yet far more immediate in his impact—who dramatically rebalanced the long unbalanced German-Scandinavian cultural dialogue. The almost simultaneous German publication of his lecture cycle (*Hauptströmungen der Literatur des 19. Jahrhunderts*), with empathy and intensity translated and introduced by Adolf Strodtmann, established Brandes as the advocate of a problem-oriented literature that transvalues all conventional schemes.

The same spirit took Asia by storm. In 1915, Brandes’s *Main Currents* was first translated into Japanese by a Japanese scholar of German Studies. In 1933, the reprinting of this edition was purchased by Lu Xun (鲁迅), who read both Japanese and German. Brandes’s 1872 preface, by then sixty years dated, lost no potency. It prompted Lu Xun to publish an article in the September 8th issue of the avant-garde *Forum for Free Spirits* hosted by China’s oldest newspaper *Shen Bao*, titled “From Deafness to Dumbness” (由聋而哑). Railing against China’s “deafness” and “dumbness,” Lu Xun begins his own polemic by citing Brandes’s laments for the decay of Danish literature at the time of his Copenhagen lectures:

Literary production has entirely died away. No matter what problems of a human or social nature arise, they neither arouse interest and emotion nor evoke discussions and debates. We never see intensely original productions. Now this is aggravated by the absolute lack of any assimilation of foreign intellectual life. Such mental “deafness” has thus led to our “dumbness.” (Brandes’s self-preface to *The Main Currents of 19th Century Literature*) This remark may well be transferred to current China to criticize our own literature and art.²

² Lu Xun: “From Deafness to Dumbness,” in: Lu Xun, *Complete Works* (鲁迅全集), Renmin wenzue Press, 2012, vol. 5, pp. 294-95; here p. 294. The Brandes quote exists in the German version—as well as in the Japanese translation from German—of *Main Currents*. By contrast, the quote is absent from both the English version and the currently popular Chinese

Curiously enough, Brandes's remark in his 1872 preface cited by Lu Xun in his 1933 manifesto is absent from the English edition of the *Main Currents in 19th Century Literature*—an edition that has been circulating since 1901. Does the absence result from sporadic omissions by Brandes's English translators? I had assumed so, until I made two discoveries.

Discovery I: the absence of this remark exposes, contrary to my assumption, a radical, systematic cut of Brandes's 1872 preface to the Danish and German editions of his *Main Currents*. The original text that fills 21 and 22 pages in its Danish publications in 1872 and 1877, and 22, 15, and 16 pages in its German publications in 1872, 1894, and 1897, shrinks to no more than 4 pages in its English publication.³

Discovery II: the removal of ca. 5/7 of the 1872 preface was, likewise contrary to my assumption, not the translators' betrayal of the original, but a calculated choice by the work's original author. Between the 1872 Danish and German versions and the 1901 English version, Brandes composed an alternative preface to an allegedly "original" German edition (*Originalausgabe*), actually a revision of the influential translation by Strodtmann. As the first volume of this edition appeared in 1882, the title was altered from *The Main Currents of 19th Century Literature* (*Die Hauptströmungen der Literatur des neunzehnten Jahrhunderts*) to *The Literature of 19th Century in Its Main Currents* (*Die Literatur des neunzehnten Jahrhunderts in ihren Hauptströmungen*). By switching the word order, the author claims a broader focus.

A meticulous comparison shows that the 1882 version consists of eight paragraphs identical or nearly identical to those of the 1872 version. These in general more abstractly ponder such "universal" themes as the nature of literary history, the psychology of cultural progress, and the advantage of a comparative view. In contrast, the other twenty paragraphs exclusively avail-

se translation from English.

³ Danish 1872 and German 1872 as well as 1894 are identical. Danish 1877 (slightly expanded) and German 1897 are identical.

able in the 1872 version start with, center on, or refer to the problems Brandes perceives in contemporary Danish literature, including its "stiffest orthodoxy," "regressive attitude," "shallow and hollow humor," "ecstatic and unrealistic ideals," "abstract caricature," "childish naivety," "bloodless humanity," "aesthetic indifference towards events of the outside world," "infinite contempt for all social movements," and the "desperate limpness and worthlessness characteristic of the European reactionary period."⁴ With the deletion of this language, the preface takes on an entirely different tone.

These deletions reveal Brandes's first and foremost impulse to speak in advocacy for his native land, which, in his view, not only missed the French Revolution that aimed to transcend local purposes and enlighten humankind, but even more problematically, languished under tyrannical anti-revolutionary reaction long after it ceased and vanished elsewhere. In response to this double-damned situation, Brandes promotes the idea of a literature that possesses the intellectual boldness to challenge the contemporary Danish social vision and bring current issues to debate. Consequently, Brandes ends his preface with a mission statement: "to lead into Denmark through numerous canals the main currents that have sprung from the Revolution and the progressive ideas and to halt the Reaction in every respect, where its task historically expired."⁵

This original 28-paragraph version combines Brandes's concrete observations and theoretical contemplations. It engages the readers by sharing the author's fury and passion, awareness of and sensitivity to problems, as well as courage and commitment to sol-

⁴ To name one example, when discussing the intellectual situation in contemporary Denmark, Brandes creates an analogy to China that illustrates "the stiffest orthodoxy" resulting from an enormous theological impact upon literature: "If one imagines a country of Denmark's size ruled as if it were a sort of China and then conceives of a law according to which for a certain length of time only theological candidates should have the voting right in literature and the authority to edit impressions of the outside world, it might be an interesting task to investigate how such a literature, composed by candidates for the clergy, would distinguish itself from the bulk of our literature over a long stretch of time." In: *Die Hauptströmungen der Literatur des 19. Jahrhunderts*. Leipzig, 1897, vol. 1, pp. 13-14.

⁵ *Ibid.*, p. 16.

ve them. Indeed, the preface engages the readers within and beyond Denmark by sharing the author's genuine desire to engage himself fully in a crucial lecture cycle—in a monumental task for his nation and his people. That's why it found loud echoes, instantly and continuing on after his death, in both Europe and East Asia.

As Brandes revisited his own writing, however, he found it inappropriate and began a revision to fulfill his new mission. In a letter to his publisher dated June 22, 1887, Brandes explains that “when he wrote the original work, he was engaged in active warfare with an intellectual tendency prevailing in Denmark, and that his book was a participation in that strife. ‘It was a polemical work [...]; and every line was calculated for Denmark and Danish conditions.’” The new edition, in contrast, “was intended for a wider field” and thus subjected to “a series of delicate touches,” the effect of which Brandes describes as follows: “The object of the work, which was primarily agitative, became entirely scientific: it *was* Danish, it *is* universal.”⁶

What a striking irony it is that the regretfully “Danish” work was universally embraced, while its conceptually “universal” revision was not. As Brandes's English translators started rendering the *Main Currents*, they followed the new, more ambitious edition, i.e. Brandes's own German translation of his Danish original, through which Brandes attempted “to conquer territory in a foreign land and a foreign literature.”⁷ Against his expectations, this new edition did not help enlarge his long established reputation in Germany: it was reprinted only once in 1900. Strodtmann's translation, by comparison, had meanwhile been reprinted eight times and appeared in its 9th edition in 1904 and 1914.

Neither did the new edition help Brandes gain an enthusiastic audience elsewhere. In contrast to Germany's and China's impassioned responses to his

initial work, the English-speaking world responded rather lukewarmly to his “entirely scientific” or “universal” revision of *Main Currents in 19th Century Literature*. Upon the release of its first volume in 1901, *The New York Times Saturday Review* characterized Brandes's approach with suspicion: “Literature is as complex as life and does not lend itself to obvious classification. It is a proverb that labels are libels. Some of Mr. Brandes's in his first volume tend to that character and others will do so as he proceeds.”⁸ Upon the appearance of all six volumes in 1906, *Edinburgh Review* voiced its unflattering opinion of the set:

His intention—over and over again he reiterates the statement—is to generalize, to treat each individual book and author in group-fashion; to regard each group merely as the expression of the direction of thought-currents. With Taine criticism became a philosophy; with Bourget . . . a psychological study . . . of some few individual authors. With Brandes it became a history of psychological phases expressed in transitions of ideals, in fluctuations of moral, emotional and theological creeds . . . Books are the pulses by which the scientist may interpret conditions of human life, thought and sentiment. . . This science of literature is his province, all else is subsidiary.⁹

Isn't this a paradox? When Brandes tolls the bell for his native land, calling for its response to a crisis, the whole world listens to it and responds. When he tolls the bell for the whole world, calling for its attention to his own work, the sound dies away in the distance and the message ceases to penetrate.



On October 1, 1899, Brandes published an article titled “Weltliteratur” in the German magazine *The Literary Echo* (*Das literarische Echo*), pondering the past, present, and future of world literature. He opens his argument by differentiating the works of scientific inventors and

⁶ In: “Brandes and His Detractors,” Washington, May 7, 1888, *The Nation*, Number 1194, p. 402.

⁷ Brandes, “Foreword” (Vorwort), Berlin, Sept. 1881, in: *Die Literatur des neunzehnten Jahrhunderts in ihren Hauptströmungen* (Leipzig, 1882), pp. V-VI. His “Preface” (Einleitung) shrinks to 4 pages in this German edition, which he claims to have “completely rewritten.”

⁸ John White Chadwick, “Modern Literary Currents. Georg Brandes's First of Six Volumes Dealing with Those of the Nineteenth Century,” in: *The New York Times*, July 27, 1901.

⁹ “ART. VI.—Literary Criticism, Esthetic and Psychological,” in: *Edinburgh Review*, Oct 1906, pp. 400-423; here p. 411-412.

discoverers from those of historians. For him, both types of writing belong to world literature, yet from opposite approaches: the first type orients itself directly toward the human race and enriches it as a whole; the second bears a highly personal stamp and thus orients itself more toward the writer's compatriots who stand close to that personality. Hence, historical writings as works of scholarship are not definitive; but as works of art they are nuanced and inexhaustible and can travel across geographical and cultural boundaries.

Following this differentiation Brandes makes a bold statement: the "world" in "world literature" implies neither universal fame nor universal accessibility, but a necessarily multilayered architecture. As an exhibition of startling distinctions in cultural identity and mentality, the architecture of world literature offers eye-opening, horizon-broadening alternatives. The works that the world ultimately decides to own for itself are those that expose, subvert, and tackle the current social and intellectual situations of their respective nations. On the contrary, the works that turn their back on this mission and desire instead to entice the universe by writing for a vast, abstract audience will ultimately be rejected by world literature and excluded from its castle. To illustrate the temptation of world literature and the sacrifice made in its name, Brandes uses Emile Zola as an example:

His great series of novels, *Les Rougon-Macquart*, was written for the French and is therefore carefully and concretely executed. His trilogy *Lourdes, Rome, Paris*, composed after he had achieved great fame, was written for the whole world, and for this reason is far more abstract than before. In this trilogy he wrote as Sarah Bernhardt acts—whether she is performing in Peru or in Chicago. If a writer wants to have a powerful effect, he must have his surroundings before his eyes, he must be active there where he was born, he must write for his compatriots, whose stage of development he knows well. Whatever is written for the whole world sacrifices strength and vigour for the sake of universal comprehensibility, it no longer carries the flavour of the soil.¹⁰

¹⁰ Haun Saussy (tr.), "World Literature," in: Mads R. Thomsen: *Mapping World Literature*, pp 143-147; here p. 146.

In Brandes's view, Zola is just one of the writers who, after becoming worldwide celebrities, have paid homage to some foreign tastes that are less refined than the taste of their own people. The desire for world fame and world literature, therefore, involves a risk.

As a counter-example Brandes names, above all, Kierkegaard.¹¹ Despite his having been unknown in Europe in his day, Brandes acknowledges him as the greatest religious thinker of the Scandinavian North. This recognition echoes the entry on Kierkegaard in the *Concise Dictionary of Religious Knowledge*, first published in 1889 in New York:

...having never left his native city more than a few days at a time, excepting once, when he went to Germany to study Schelling's philosophy. He was the most original thinker and theological philosopher the North ever produced. His fame has been steadily growing since his death, and he bids fair to become the leading religio-philosophical light of Germany. Not only his theological, but also his aesthetic works have of late become the subject of universal study in Europe.¹²

The case of Kierkegaard shows that world literature becomes its own judge—though sometimes with delay—as to which particular work truly deserves a place in its castle. Further, it demonstrates the subtle and complex relations between a writer and his native land. To "write for his compatriots" does not mean to compromise, nor unconditionally to accommodate their aesthetic taste or educational level. As the *Concise Dictionary* points out, Kierkegaard speaks of "that which but few know and fewer still can express." Moreover, he "defiantly declared war against all speculation as a source of Christianity, and opposed those who seek to speculate on faith—as was the case in his day and before—thereby striving to get an insight into the truths of revelation."¹³

¹¹ Other writers whom Brandes advocates include Jacobsen (Denmark), Ibsen (Norway), Strindberg (Sweden), Nietzsche and Hauptmann (Germany), Puschkin, Dostojewsky, and Tolstoy (Russia). They have all become essential figures of world literature.

¹² C. H. A. Bjerregaard, "Kierkegaard," in: *Concise Dictionary of Religious Knowledge*, NY 1889, Edited by Samuel Macauley Jackson, pp. 473-475; here p. 473.

¹³ *Ibid*, p. 474.

Nietzsche, another writer whom Brandes promotes, likewise suffers and benefits from this kind of ‘loneliness and strangeness at home.’ On the one hand, Nietzsche is aware of his eccentricity in the eyes of the German public and its lack of accessibility to his works. He hence wishes for himself “a few readers whom one cherishes in his own circle—or else no readers at all.”¹⁴ This character is termed by Brandes “aristocratic radicalism.” On the other hand, Nietzsche never lives completely free of resentments for not having been acknowledged in Germany—a country that he, despite all his reproaches and disappointments, loves.

But the most paradoxical case turns out to be Brandes himself. On the one hand, he stands alongside the isolated, misunderstood, stupidly and unforgivably ignored ‘free spirits’ like Kierkegaard and Nietzsche, fighting with them and for them. In this respect, “aristocratic radicalism” is self-referential. “My fighting life,” he once confides to Nietzsche, “though not comfortable per se, is nevertheless gratifying, in so far as it proves to me that I have not yet languished, nor on any point made peace with the tyrannical mediocrity.”¹⁵ Nietzsche writes back: “Ultimately, you, too, with the instinct of the Northerner, have chosen the strongest of all stimulants to endure the life in the North: the war, the aggressive passion, the Viking expedition. I divine in your writings the veteran soldier; and not only the ‘mediocrity,’ but perhaps especially the more independent and peculiar natures of the Northern spirit may be that which constantly provokes you into fighting.”¹⁶

On the other hand, when we examine Brandes’s 1872 and 1882 prefaces to his *Main Currents* in the light of his article on world literature, the irony of ‘tolling the bell’ doubles. In courting world fame, Brandes stumbles at two levels: First, his attempt to tailor his lecture cycle to an inconceivable, abstract audience—the universe—re-

sembles Zola’s sublime failure with his trilogy *Lourdes, Rome, Paris*. Second, Brandes’s surrender to the temptation of world literature is even more alarming than Zola’s, considering that he is fully aware of the pitfalls and warns the world with the explosive ending of his 1899 manifesto: “what is written directly for the world will rarely qualify as a work of art. No, the work of art is not an open city, but a fortress!”¹⁷

Case 2: Lu Xun’s Iconoclastic Prejudice: Undercurrents over Mainstreams

Lu Xun (1881-1936) is considered one of Asia’s greatest authors and the founder of modern Chinese literature. In 1924, he composed a monologue for a self-referential “shadow” who bids farewell to his native land that has sunk into a deep sleep:

When in sleep the time comes that Man no longer knows the time, Shadow will come to bid farewell, saying—
If there is that which I do not want in Heaven, I am unwilling to go; if there is that which I do not want in Hell, I am unwilling to go; if there is that which I do not want in what you all call the coming Golden World, I am unwilling to go.
Yet *you* are that which I do not want.
Friend, I’m no longer willing to follow you, I am unwilling to stay.
I am unwilling!
O woe! O woe!—I am unwilling, I would rather wander across free-falling ground.

These few lines encapsulate Lu Xun’s iconoclastic spirit, a spirit that reminds us of Brandes’s aggressive passion, Nietzsche’s aristocratic radicalism, and Kierkegaard’s declaration of war against all speculation. In Lu Xun’s case, he is unwilling to follow the long-established religious concepts of Heaven and Hell, nor

¹⁴ Cf. Nietzsche’s letter to Brandes on Dec. 2, 1887. In: Nietzsche, *Sämtliche Briefe, Kritische Studienausgabe*, Band 8, p. 205-207; here p. 205.

¹⁵ Cf. Brandes’s letter to Nietzsche on Mar. 8, 1888. In: Curt Paul Janz: *Biographie: XIV. Janz-Nietzsche* Bd. 2, p. 586.

¹⁶ Cf. Nietzsche’s letter to Brandes on Mar. 27, 1888. In: *Sämtliche Briefe*, Band 8, p. 278-280; here p. 279.

¹⁷ Brandes, “Weltliteratur,” in: *Das literarische Echo: Halbmonatsschrift für Literaturfreunde* (Berlin), Oct. 1, 1899, pp. 1-5; here p. 5. The final sentence appears only in the German version, not in the Danish; cf. “Verdenslitteratur (1899),” in: Brandes, *Samlde Skrifter*. Vol. 12, Copenhagen, 1902. I thank Per Dahl, Svend Erik Larsen, and Mads Rosendahl Thomsen for hosting my research stay at the Georg Brandes Archive, Aarhus University, Denmark, in the summer of 2011.

the newly popularized communist ideal of the Golden World. Rather, he is determined to “venture far alone” and dive into “a world that is wholly mine.”¹⁸ Lu Xun’s ‘Viking expedition’ leads to a string of discoveries, one of which is an alternative panorama of world literature that he constructs for his compatriots.

A witness of the late Meiji era, Lu Xun studied in Japan from 1902 to 1909 and saw firsthand the political, economic, and social changes that led Japan into modernity. Living in Japan not only granted Lu Xun insight into the Japanese vision of world literature, but insight into the German vision as well. This is because Meiji Japan enthusiastically embraced Western concepts, especially German ones; thus there were rich German sources available. This is also because Lu Xun’s own concerns and pursuits resonated with his German predecessors and contemporaries.

An investigation of Lu Xun’s home library in Beijing reveals that his personal collection of world literature is composed primarily of German- and Japanese-language publications. While his use of Japanese sources has been frequently examined, the effect of Lu Xun’s German library on his outlook is perhaps a more promising perspective for analysis.

As far as primary sources of world literature are concerned, the Japanese translations focus on five national literatures—Japanese, German, Russian, French, and British. The German translations, however, are wider-ranging. Apart from those listed above, Lu Xun also accessed, through the German language, classic and contemporary works by Polish, Hungarian, Czech, Romanian, Bulgarian, Yugoslav, Dutch, Spanish, Portuguese, Belgian, Finnish, Swedish, Norwegian, Danish, Greek, Italian, Icelandic, and American authors. Moreover, while the German translations are all direct renditions from the original languages, a substantial percent of the Japanese translations—especially of Scandinavian literature—were rendered from German versions.¹⁹

¹⁸ Lu Xun: “The Shadow’s Farewell” (影的告别), in: Lu Xun, *Complete Works*, vol. 2, pp. 169-170.

¹⁹ To name just a few: Japanese renditions from the German versions of Lermontov’s *A Hero of Our Time*, Brandes’ *Main Currents in 19th Century*

Regarding secondary sources of world literature, Lu Xun’s theoretical horizon was almost entirely German. Not only did he build a constellation of German scholarship on world literature, but his selection of Japanese scholarship was mostly derived from German sources as well.²⁰ We see, for example, Fritz Strich’s *World Literature and Comparative History of Literature* (*Weltliteratur und vergleichende Literaturgeschichte*), Paul Wiegler’s *History of World Literature* (*Geschichte der Weltliteratur*), Johannes Scherr’s *Illustrated History of World Literature* (*Illustrierte Geschichte der Weltliteratur*), Adolf Stern’s *Studies on Contemporary Literature* (*Studien zur Literatur der Gegenwart*) and *Outline of the General History of Literature* (*Grundriß der allgemeinen Literaturgeschichte*). In addition to absorbing the German concept of world literature, Lu Xun became acquainted with two specific landscapes through German lenses. Josef Karasek’s *Slavic Literary History* (*Slavische Literaturgeschichte*) and Felix Poppenberg’s *Nordic Portrayals from Four Empires* (*Nordische Porträts aus vier Reichen*) contributed to Lu Xun’s lifelong interest in Slavic and Nordic literature. Concerning the latter, Brandes’s critical narratives, translated into German and then again into Japanese, played a decisive role in shaping Lu Xun’s vision of German culture as well as his German vision of world literature.²¹

All these details about his home library suggest a *Germanized* Lu Xun. This alternate identity becomes clearer still, as we examine his self-imposed mission as translator. By the time he died at age 54, Lu Xun had translated into Chinese the works of more than 110 authors from approximately 15 countries through their German and Japanese editions. His rendition of world literature constitutes at least one half of his complete works. Moreover, he translated from all genres, inclu-

Literature, Hamsun’s *Hunger*, as well as Strindberg’s *Confession of a Fool* and *Dance of Death*.

²⁰ German scholarship on world literature by, among other scholars, Josef Karásek, Gustav Karpeles, Ella Mensch, Felix Poppenberg, Johannes Scherr, Adolf Stern, and Paul Wiegler; Japanese scholarship derived from German sources by, among other scholars, Ernst Elster, Franz Schultz, Julius Peterson, Fritz Strich, and Georg Brandes.

²¹ Lu Xun read Brandes in both German and Japanese translations. At least three volumes of the Japanese version of Brandes’s *Main Currents* were translated from German: vol. 1. The Emigrant Literature, vol. 2. The Romantic School in Germany, and vol. 6. Young Germany.

ding novels, novellas, short stories, fairy tales, dramas, poems, essays, biographies, journalistic and polemical articles, as well as theoretical and philosophical writings.

Why did Lu Xun spend his finite time translating the infinite ocean of foreign works? Was he as idiosyncratic a translator as he was a writer? What difference did he make, or seek to make, in modern China's reception of world literature? And how important was it that his reconfiguration of world literature was so thoroughly mediated by what I call his German vision?



While still a student in Japan, Lu Xun regularly contributed by invitation to the Tokyo-based journal *Henan* (河南), which, as an influential revolutionary forum, circulated throughout China. His comprehensive article “The Power of Demonic Poetry” (摩罗诗力说), composed in classical Chinese in 1907 and published in two successive issues in *Henan* in 1908, contains observations of Chinese literature and culture against the background of global modernization, aiming to overcome the then chaotic situation in China and break its profound, desolate silence. Nietzsche, thanks to the attention paid to him by Brandes, became an essential source for Lu Xun. Citing Nietzsche's Zarathustra, Lu Xun prefaced “The Power of Demonic Poetry” with the anticipation of “new springs”:

He who has grown wise concerning old origins, behold, he will at last seek new springs of the future and new origins.
O my brothers, it will not be long before *new peoples* shall arise and new springs rush down into new depths.²²

Lu Xun not only predicted new springs, new origins, new peoples, and new depths, but engaged himself in cultivating them as well. His translation career began a decade earlier than his writing career: his first story “Nostalgia” (怀旧) was published in *Monthly Fiction* (小说月报) on April 25, 1913; his first translation “La-

²² Nietzsche, “Of Old and New Law-Tables, 25;” in: *Thus Spoke Zarathustra*, tr. by Hollingdale, Penguin Books, 2003, p 228.

mentations over the Dust” (哀尘) appeared in *Zhejiang Tide* (浙江潮) on June 15, 1903. This classical Chinese version of “Origine de Fantine” from *Choses vues* is, in fact, not just Lu Xun's first translation, but also the first ever Chinese translation of Victor Hugo. From then until his death, Lu Xun remained devoted to cultural transfer. As time went by, he became more determined to “seek new voices in foreign lands,” an assignment announced in his “Power of Demonic Poetry,”²³ and to “build new canons in foreign fashions,” a mission stated in his simultaneously composed article, likewise published in *Henan* in 1908, “Cultural Prejudices and Extremes” (文化偏至论).²⁴

It was within this context that Lu Xun opened his 1933 newspaper polemic “From Deafness to Dumbness” with the afore-cited excerpt from Brandes's 1872 preface to his *Main Currents*. After pondering Brandes's critique of contemporary Danish literature, Lu Xun asserted its applicability to the current issues of Chinese literature and once again declared an urgent need to seek sources from abroad:

All paths to foreign thought, all routes to world literature, have now been blocked by the manufacturers of deafness and dumbness... They intend to cover the ears of China's young people and lead them from deafness to dumbness—to those which Nietzsche characterizes as “the last men.”²⁵

We see here that Lu Xun continued to engage Brandes and Nietzsche nearly three decades after he first encountered them. Their appeal to Lu Xun lies not only in their keenness and ferocity in detecting and revealing the ‘cultural codes’ of their respective nations, but also in their attempts to cure the deafness and dumbness of their own peoples. As Nietzsche puts it:

To be a good German means to degermanize oneself . . . For whenever a people goes forward and grows it bursts the girdle that has hitherto given it its *national* appearance; if it remains stationary,

²³ Lu Xun, “The Power of Demonic Poetry,” in: Lu Xun, *Complete Works*, vol. 1, pp. 65-120; here p. 68.

²⁴ Lu Xun, “Cultural Prejudices and Extremes,” *ibid.*, pp. 45-64; here p. 57.

²⁵ Lu Xun: “From Deafness to Dumbness,” in: Lu Xun, *Complete Works*, vol. 5, pp. 294-296; here p. 295.

if it languishes, a new girdle fastens itself about its soul, the crust forming ever more firmly around it constructs as it were a prison whose walls grow higher and higher... He therefore who has the interests of the Germans at heart should for his part see how he can grow more and more beyond what is German. That is why a *change into the ungermanic* has always been the mark of the most able of our people.²⁶

Lu Xun, intensely concerned about what he termed “the Chinese national character,” resonated with Nietzsche’s critique of German national identity, with his longing for the un-Germanic and his proposal of de-Germanization. In Nietzsche’s view—as well as in Goethe’s admiration of Byron and of Kālidāsa, a classical Sanskrit writer—Lu Xun recognized a particularly German vision.²⁷ Impressed with its systematic import of world literature, Lu Xun prized the openness of Germany, considering it “the top nation that is willing to introduce foreign works.”²⁸

Lu Xun’s German library is strong proof of this openness. It grew largely from such wide-ranging series as the “Universal Library” (Universal-Bibliothek, Leipzig/Reclam), the “Complete Library of Native and Foreign Literature” (Bibliothek der Gesamtliteratur des In- und Auslandes, Halle/Otto Hendel), as well as a series edited by Brandes, “Literature: A Collection of Illustrated Individual Portrayals” (Die Literatur: Sammlung illustrierter Einzeldarstellungen, Berlin/Bard-Marquardt & Co).²⁹ Also, Lu Xun’s German collection contains journals attentive and dedicated to

world literature such as the afore-mentioned magazine *The Literary Echo*.³⁰

Although famously disillusioned with many ideals, Lu Xun never abandoned his faith in the transformative power of literature. Considering the stifling intellectual climate of China—especially claims that the Chinese people should turn its back on the world community—Lu Xun felt compelled to fling wide open the windows of cultural exchange and force China to dive into the stream of global intellectual life.³¹ Translation for him was, therefore, a historical task associated with cultural improvement.



With nearly thirty national literatures in German rendition, Lu Xun’s private collection offered him a discriminating view of world literature.³² What actually got translated? Anyone who examines the 110 authors translated by Lu Xun might wonder why he seemed to be obsessed with the utterly unknown writers of obscure countries, while keeping away from the mainstream, i.e. the internationally acclaimed masterpieces of French, British, Russian, and German literatures, although they were all available to him in German. Clearly Lu Xun the translator had tastes no less idiosyncratic than Lu Xun the writer. He once said that “British literature is often boring (the British mentality as a whole is not my cup

²⁶ Nietzsche: “Assorted Opinions and Maxims. 323;” in: *Human, All Too Human*, tr. by Hollingdale, Cambridge University Press, 1996, p. 287.

²⁷ In “The Power of Demonic Poetry,” Lu Xun comments on Goethe’s reception of Byron: “Only a great man can recognize another great man” (*Complete Works*, vol. 1, p. 84). Kālidāsa’s *Abhijñānaśākuntalam*, translated into English and then from English into German, was one of the first works of Indian literature to become known in Europe. It was received with fascination by a group of eminent German poets including Herder and Goethe. For Lu Xun’s mention of Goethe’s comments on Kālidāsa see *ibid.*, p. 65.

²⁸ Cf. Lu Xun’s letter to Tang Tao on July 27, 1934, in: Lu Xun, *Complete Works*, vol. 13, p. 184.

²⁹ In addition: “Meyers Volksbücher” (Berlin und Leipzig/Bibliographisches Institut), “Die Dichtung” (Leipzig und Wien/Schuster und Loeffler), and “Kleine Bibliothek Langen” (München/A. Langen).

³⁰ In addition: journals *Die literarische Welt* (Berlin/Willy Haas) and *Internationale Literatur: Zentralorgan der Internationalen Vereinigung Revolutionärer Schriftsteller* (Moscow); newspapers *Frankfurter Zeitung und Handelsblatt*, *Berliner Morgenpost*, and *Heidelberg Nachrichten*.

³¹ In his 1918 newspaper essay “Impromptus 36” (随感录三十六), Lu Xun mocks the absurdity of a popular notion, “Somebody cries: ‘We must grow separately; or else, how can we be the men of China?’ // Therefore, the men of China want to turn their back on the men of the world. // Therefore, the men of China will have lost the world, while still living in the world! —This is my big panic.” In: *Complete Works*, vol. 1, p. 323.

³² The German-language section of Lu Xun’s home library includes works by, among other writers, Dostoevski, Chekhov, Andreev, Turgenev, Tolstoi, Pushkin, Lermotov, Gorki, Gogol, Chateaubriand, Mérimée, Maupassant, Hugo, Diderot, Rousseau, Voltaire, Zola, Baudelaire, Sienkiewicz, Petöfi, van Eeden, Cervantes, Maeterlinck, Strindberg, Björnson, Hamsun, Ibsen, Andersen, Brandes, Jacobsen, Aristotle, Apuleius, Dante, and Wilde.

of tea).³³ Yet personal taste cannot explain everything. The primary reason lies elsewhere.

Lin Yutang (林语堂), a contemporary of Lu Xun and the author of *My Country and My People*, initiated a public debate in 1935. Aware of Lu Xun's prejudice, Lin Yutang mocked him in a journal essay, titled "Eight Defects of Literature Today" (今文八弊):

Today he introduces Polish poets, tomorrow Czech masters, while considering the big-name writers of Great Britain, the United States, France, and Germany stale or obsolete and thus unworthy of exploration. This is just like women following fashion, always desirous to ingratiate themselves with others.³⁴

Lu Xun's counterpunch offers insight into his individualistic selection criteria:

It was some thirty years ago—in my "Power of Demonic Poetry" namely—that I "introduced Polish poets." At that time, China was in a situation similar to Poland's, and their poetry resonated with my soul. How could this be ingratiating? Later on, the Shanghai-based *Monthly Fiction* dedicated a special issue to the "literatures of injured and humiliated peoples." This movement seems out of date now. The happy youth in the Republic of China are ignorant of it, not to mention those who chase power and gold. Even if I am still introducing Polish poets and Czech masters, how can this be "ingratiating"? Do they not have their own "big-name" writers? Apropos "big-name": Who have heard of the *big names*? How have these big names been *heard*? Sure, "Great Britain, the United States, France, and Germany" all have their missionaries in China—and their colonies of the present and the past, and their scattered armies and warships, and their swarming merchants and servants—so that ordinary people in China have only heard of "Great Britain," "Stars and Stripes," "France," and "Germany," but do not know that the world also includes Poland and Czechoslovakia. The history of world literature, however, judges through the eye of literature, not through the eye of power and gold.³⁵

³³ Cf. Lu Xun's letter to Hu Feng on May 17, 1935, in: Lu Xun, *Complete Works*, vol. 13, p. 458.

³⁴ Lin Yutang: "Eight Defects of Literature Today," in: *Renjian Shi* (人间世), No. 28, May 20, 1935.

³⁵ Lu Xun: "Untitled Drafts" ("题未定"草), in: *Literature* (文学), No. 5:1, July 1935. The special issue of *Monthly Fiction* (小说月报) mentioned by Lu Xun was No. 12:10, published in 1921. In it, Polish, Czech, and other underrepresented literatures were introduced.

This response illuminates Lu Xun's attitude towards popular notions and widespread paradigms: his non-conformist prejudice springs from his unflinching resistance to the temptation of academic norms and intellectual fashions. During the New Culture Movement centering on the events of 1919, Lu Xun advocated a chain of those whom he deemed "foreign iconoclasts," including Stirner, Nietzsche, and Ibsen. Lu Xun's skepticism of icons continued to lead him to independent judgments.

In the China of the 1920s and 30s, the dominant visions of world literature were a domestic, China-centered sort, along with the visions of students returning from abroad. Lin Yutang's standpoint was indicative of the latter. Despite the rivalry among diverse visions and subdivisions, the Chinese reception of world literature was in general the reception of English (both British and American), French, German, Russian, and Japanese literatures. Within this context, Lu Xun's deliberately aberrant translations created pathways of resistance to the dominant trends.

As illustrated above, Lu Xun's German library is characteristic in its scope and vista. The literatures that were obscure or unknown to others became comprehensible and conspicuous to Lu Xun, once they acquired a German voice. In this sense, not the German literature as a canon, but rather the German perception as an approach, inspired Lu Xun to construct an alternative panorama of world literature—the solitary and peculiar scenery of the less visited world and its less appreciated literatures.

In *What is Modernity?* the Japanese Sinologist and cultural critic Takeuchi (竹内 好) interprets Lu Xun's choice as an effective challenge to the monolithic body of Western power. According to Takeuchi, German was a medium through which Lu Xun accessed the literatures of the oppressed countries, despite his recognition of their second or third quality.³⁶ I agree that Lu Xun intends to confront the mainstream visions of

³⁶ Cf. *What is Modernity? Writings of Takeuchi Yoshimi*, tr. by Calichman, Columbia University Press, 2005.

world literature; but German is by no means just a tool, neither are the works translated by Lu Xun all second or third-rate.

Regarding linguistics and philology, Lu Xun appreciates German for its precision and economy, considering it an appropriate target language of European-American literature and a better source language for the Chinese rendition than Japanese. Regarding theory and methodology, Lu Xun respects German scholarship for its comprehensive range and comparative nature. When re-translating a work via German translation, Lu Xun includes both the accompanying German notes and the commentaries that he discovers elsewhere in German scholarship and considers pertinent to that particular work.³⁷ If we imagine a foreign literary text as a painting, what Lu Xun delivers for his Chinese audience is not only the painting, but also a frame—crafted and tailored by Lu Xun using his German sources—which contextualizes the painting within the global landscape.

³⁷ *Little Johannes (De Kleine Johannes)* by the Dutch writer Frederik van Eeden is a perfect example. In 1906, Lu Xun came across its fifth chapter in German, published in *The Literary Echo* (1:21, 1899), and was instantly intrigued. In 1926, he rendered the complete novel into Chinese from the 1892 German translation by Anna Fles, *Der kleine Johannes*, along with Paul Raché's substantial preface to this translation. Moreover, Lu Xun integrated into his Chinese version an enthusiastic review of van Eeden's oeuvre by the Belgian poet Pol de Mont, which he read in German in *The Literary Echo*.

Epilogue

The iconoclastic prejudice of Lu Xun the translator echoes the idiosyncratic voice of Lu Xun the writer. The undercurrents exposed in his translations sculpt the personal signature evidenced in his writings.³⁸ Ironically, Lu Xun's unyielding resistance to world fame has led to his increasing visibility in the fortress of world literature—

2005: Mo Yan (Nobel laureate in literature 2012) deemed Lu Xun “China's Strindberg.”

2009: *Time* spotlighted the essay “China's Orwell,” calling an English edition of Lu Xun's stories “the most significant Penguin Classic ever published.”

2016: *The Week* featured “Best books chosen by Yan Lianke,” juxtaposing Lu Xun with Cervantes, Gogol, Orwell, Heller, and Vargas Llosa.

Brandes forged a manifesto. Lu Xun delivered it.

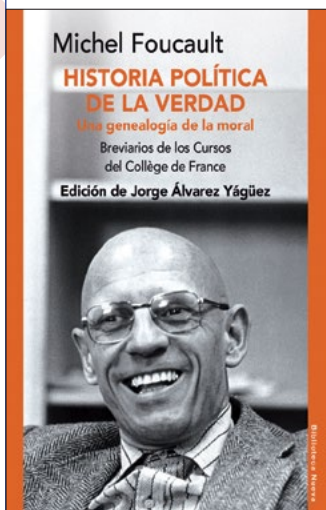
³⁸ In order to recognize the simultaneity and interdependence of Lu Xun's activities—close reading, literary translation, creative writing, and cultural hermeneutics, I have coined the term “transreader.” In Lu Xun as well as in Goethe, Brandes, Kierkegaard, and Nietzsche, we see the integration of four roles into one: reader, translator, writer, and critic.



NOVEDADES

HISTORIA POLÍTICA DE LA VERDAD

Una genealogía de la moral

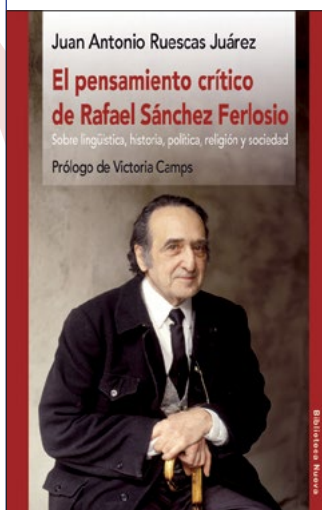


MICHEL FOUCAULT
(Edición de Jorge Álvarez Yágüez)

La mayor parte de los temas que Foucault abordó en su dilatada trayectoria fueron abordados en sus trece Cursos del Collège de France, a menudo de una manera más libre, clara y atrevida, menos limitada por las exigencias de la obra en forma de libro.

RAZÓN Y SOCIEDAD
264 páginas

EL PENSAMIENTO CRÍTICO DE RAFAEL SÁNCHEZ FERLOSIO



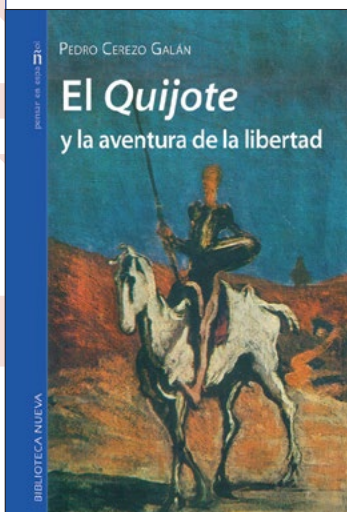
JUAN ANTONIO RUESCAS JUÁREZ

Aquí se estudia una obra comprometida por igual con la argumentación esmerada y con la evitación del dogmatismo, todo ello en sintonía y en diálogo con parte del pensamiento contemporáneo.

Magistral estudio filosófico del conjunto de la obra de Ferlosio, inexistente hasta la llegada de este libro.

RAZÓN Y SOCIEDAD
280 páginas

EL QUIJOTE y la aventura de la libertad



PEDRO CEREZO GALÁN

El Quijote, como gran clásico universal, no ha dejado de suscitar ideas y resonancias culturales a lo largo de la historia del pensamiento.

Estamos ante un minucioso análisis de la obra cervantina, de la naturaleza de su complejo y rico argumento y de sus infinitas repercusiones en la literatura universal.

PENSAR EN ESPAÑOL
528 páginas

ORTEGA Y GASSET Luces y sombras del exilio argentino



MARTA CAMPOMAR

Este libro analiza todo aquello que queda sepultado bajo la superficie del discurso político y detrás de las propagandas beligerantes entre ambos bandos, propias de una guerra civil que se vivió intensamente en América del Sur.

LIBROS SINGULARES
496 páginas

Localopolis and cosmopolis: an Indian narrative

Rukmini Bhaya Nair

Received: 30.10.2016 – Accepted: 22.11.2017

Título / Titre / Titolo

Localopolis y cosmopolis: un relato indio

Localopolis et cosmopolis: un récit indien

Localopolis e cosmopolis: una narrativa indiana

Abstract / Resumen / Résumé / Riassunto

The peripheral neologism of the 'localopolis' is presented in this paper as an opposing polarity to the dominant idea of the 'cosmopolis' that has long been central to the narrative of human community formation. But can a rough-hewn conceit of this sort possess any conceptual purchase at all in a sophisticated e-environment that bombards us with changing information from every quarter of the globe, second to second? World discourses today have been transformed by the virtual modes of communication we now so routinely deploy. India, in particular, offers an intriguing case study of a 'non western' cultural context in which geographical location and historical identity are being radically redefined. It happens that a huge segment of this disconcertingly plural country lives in about five or six hundred 'small towns' of the subcontinent abutting 'village' India. So far, these semi-urban dwellings have been more or less invisible, operating well beneath the radar of the big city lights of a Delhi or Mumbai. Yet, turning the searchlights on such mini-urban sites whose denizens are hooked into 'world-culture' without necessarily ever having travelled to a metropolis is imperative. This is because these locations could alter our vision of the future by offering us models of crosstalk that are not only multilingual and multi-ethnic —but also multi-ethical. For this reason, my description of these cities is partly shaped as a self-reflexive conversation among concerned Indian citizens about how such locations can force the gaze of the world towards an embodied, emotional 'elsewhere' - thus ironically challenging many of our cherished assumptions about centre-periphery relations.

El neologismo periférico de la 'localopolis' se presenta en este artículo como una polaridad opuesta a la idea dominante de la 'cosmópolis' que durante mucho tiempo ha sido central en el relato de la formación de la comunidad humana. Pero, ¿puede un enigma tosco de este tipo poseer alguna compra conceptual en un ambiente electrónico sofisticado que nos bombardea con información cambiante de cada rincón del globo,

segundo a segundo? Los discursos mundiales de hoy han sido transformados por los modos virtuales de comunicación que ahora desplegamos rutinariamente. India, en particular, ofrece un estudio de caso intrigante de un contexto cultural "no occidental" en el que la ubicación geográfica y la identidad histórica se están redefiniendo radicalmente. Sucede que un gran segmento de este país desconcertantemente plural vive en unas cinco o seiscientas 'pequeñas ciudades' del subcontinente colindando con la 'aldea' India. Hasta ahora, estas viviendas semi-urbanas han sido más o menos invisibles, operando muy por debajo del radar de las luces de la gran ciudad de Delhi o Mumbai. Sin embargo, es imperativo encender los reflectores en esos sitios minurbanos cuyos habitantes están enganchados a la "cultura mundial" sin necesariamente haber viajado a una metrópoli. Esto se debe a que estas ubicaciones podrían alterar nuestra visión del futuro al ofrecernos modelos de diafonía que no solo son multilingües y multiétnicos, sino también multiéticos. Por esta razón, mi descripción de estas ciudades se configura en parte como una conversación autorreflexiva entre ciudadanos indios preocupados acerca de cómo esos lugares pueden forzar la mirada del mundo hacia "otro lado" emocional y encarnado, lo que irónicamente desafía muchas de nuestras preciadas suposiciones sobre las relaciones centro-periferia.

Le néologisme périphérique de la «localopolis» est présenté dans cet article comme une polarité opposée à l'idée dominante de la «cosmopolis» qui a longtemps été au centre du récit de la formation de la communauté humaine. Mais une prétention grossière de ce genre peut-elle avoir un quelconque achat conceptuel dans un environnement électronique sophistiqué qui nous bombarde d'informations changeantes provenant de tous les coins du globe, de seconde en seconde? Les discours mondiaux d'aujourd'hui ont été transformés par les modes de communication virtuels que nous déployons maintenant si régulièrement. L'Inde, en particulier, offre une étude de cas intrigante sur un contexte culturel «non occidental» dans lequel la localisation géographique et l'identité historique sont radicalement redéfinies. Un énorme segment de ce pays pluriel déconcertant habite dans environ cinq ou six cents «petites villes» du sous-continent contigu au «village» de l'Inde. Jusqu'à présent, ces logements semi-urbains ont été plus ou moins invisibles, fonctionnant bien sous le radar des grandes lumières de villes comme Delhi ou Mumbai. Pourtant, il est impératif de tourner les projecteurs sur de tels sites mini-urbains dont les

habitants sont ancrés dans la «culture-monde» sans nécessairement avoir jamais voyagé dans une métropole. En effet, ces lieux pourraient modifier notre vision de l'avenir en nous proposant des modèles de diaphonie non seulement multilingues et multiethniques, mais aussi multiéthiques. Pour cette raison, ma description de ces villes est en partie façonnée comme une conversation autoréflexive entre les citoyens indiens concernés par la façon dont de tels lieux peuvent forcer le regard du monde vers un «ailleurs» émotionnel incarné - contestant ainsi ironiquement nombre de nos suppositions chéries sur les relations centre-périphérie.

Il neologismo periferico di “localopolis” è presentato in questo articolo come polarità opposta all’idea dominante della “cosmopoli” che è stata a lungo centrale nel racconto della formazione della comunità umana. Ma una concezione poco elaborata di questo genere può offrire qualche tipo di presa concettuale nel sofisticato e-environment che ci bombarda con informazioni mutevoli da ogni parte del mondo, ogni secondo? Oggi i discorsi mondiali sono stati trasformati dalle modalità di comunicazione virtuale che ormai utilizziamo abitualmente. L’India, in particolare, offre un affascinante caso di studio di un contesto culturale “non occidentale” in cui la posizione geografica e l’identità storica vengono radicalmente ridefinite. Succede che un enorme segmento di questo paese sconcertantemente plurale vive in circa cinque o seicento “piccole città” del sub-continent, prossime alla India dei “villaggi”. Finora, queste abitazioni semi-urbane sono state più o meno invisibili, operando ben al di sotto del radar delle grandi luci della città di Delhi o Mumbai. Tuttavia è imperativo puntare i riflettori su questi mini-siti urbani i cui abitanti sono collegati alla ‘cultura mondiale’ senza necessariamente aver mai viaggiato in una metropoli. E’ necessario perchè questi luoghi potrebbero alterare la nostra visione del futuro proponendoci modelli di conversazione non solo multilingue e multiethnica, ma anche multietica. Per questo motivo, la mia descrizione di queste città è in parte modellata come una conversazione autoriflessiva tra i cittadini indiani interessati a come tali luoghi possano forzare lo sguardo del mondo verso un “altrove” emotivo incarnato –sfidando così ironicamente molti dei nostri amati presupposti sulle relazioni centro-periferia.

Keywords / Palabras clave / Mots-clé / Parole chiave

India, Cosmopoli, Localopoli, virtual communication, information, multilingual and multi-ethnic crosstalk

India, Cosmopoli, Localopoli, comunicación virtual, información, diafonía multilingüe y multiétnica

Inde, Cosmopoli, localopoli, communication virtuelle, information, diaphonie multilingue et multiethnique

India, Cosmopoli, localopoli, comunicazione virtuale, informazione, conversazione multilingue e multiethnica

The cosmopolis is the realm of the unfamiliar, a site for love amongst strangers; the localopolis, the territory of the unspoken, a place for the expression of tacit enmities. This is the binary I am committed to examining, if not dismantling, in this essay. ‘Localopolis’ is an ugly word and apologies are due at the very beginning for inflicting it upon readers. When I first suggested the concept to Didier Coste, guest-editor of this volume of *EU-topías*, it engendered in him, I believe, a combination of emotions: curiosity and excitement, perhaps - but also sheer mirth! I am uncertain whether it is de rigueur to cite email exchanges in a scholarly journal. Since it is, however, going to be part of my argument that these e-forms of communication have created new quasi-intimate verbal spaces that have generically displaced the earlier formalities of epistolary contact across the world with certain significant consequences, I will take the risk. Dislocation, indeed, is an integral part of the *topos* of the ‘localopolis’ as I present it here - and our journey begins with Didier’s sharp dismantling of my unlovely neologism.

An extract from his email to me:

You had no reasonable grounds to imagine that your abstract could leave me cold! Actually, I am sure you knew all the way I would be enthusiastic about it, and I am. “Localopolis” is certainly an “ugly” word (lol) and it will sound even funnier to Spanish ears, since “loca” means “crazy woman”. I can also imagine, taking it one step further, a “localopolis”! Yet you manage via this suggestion another (semi-liminal) model of circulation of languages, feelings and desires, still unnoticed to a large extent, but certainly already active and operational when you think of it!

I do not know the Indian mid-size localopolises you mention, but my recent experience of Kochi-Ernakulam fits perfectly with the description. And this leads me to scan my own geographies to try to identify other comparable cases on different continents. Not easy, but it makes sense in terms of a potential taking shape. Which confirms once again, against my own doubts, my old intuitive notion of India as a prototype of good and bad things to come elsewhere, historically ahead rather than backwards, in its agitated, inexhaustible exploration of possible temporalities, spatialities and re-combination of universes of reference, when I often said and wrote, for example: if you want to know something about “Europe”, observe

“India” first. I mean that your proposal is not only brilliant and exciting in itself, it fits perfectly with the scope of *Eu-topias* (at once a portmanteau word and a syllepsis, since “Eu-” stands both for “good”, “fine”, “harmonious” and for Eu-rope (the wide-eyed or broad-faced).

In this interchange, scholarly intimacy is created not only through some smart (if not necessarily politically correct puns!) - but also through friendly ribbing. Didier declares that I ‘knew all along’ that he would like my idea. Well, did I? Here I was - an obscure female, perhaps even a ‘crazy woman’ from the global South - how was Didier so sure that an agent of this description would not be prey to the myriad insecurities that plague academics from a ‘developing society’? This is one among many pressure points I am going to explore in this essay where the politics of the margins and centre could interestingly collide – in this case, the possible anxieties of a gendered and postcolonial positioning confronting a stable friendship of many years where there is nothing but enormous trust and respect. Didier and I certainly share such a world of collegiality, of mutuality. He is one of the most perceptive and generous scholars of India in all its complex plurality and yet - our locations are fateful.

Today, that old, beloved ideology of cosmopolitanism, of a ‘world-city’ where an untarnished myth of equality prevails and no identity barriers of race, class, religion and culture divide us is under siege. I believe that we may now have to strive to imagine again not just our treasured friendships but, rather more alarmingly, our long-buried fears and suspicions of each other. Exhumation is in order as much as exhilaration.

A comment made by Salman Rushdie is relevant here: Pakistan, he suggested, has emerged as a ‘failed state’ because it was *insufficiently imagined* when it started out as a country at its inception. It could be that, in this century, we too are charged with the serious responsibility of imagining sufficiently the terrain of our cities, our potential places of future collision, our sites of intellectual and emotional encounter. Otherwise, we could risk a tragic failure of even the best of friendships to endure. Today, the largest and most powerful

cosmopolis that we inhabit is indeed an “invisible” one, pace Calvino (1972). This is the virtual city of the Internet made up of “friends” on Facebook, guided by the search-engines of Google, mesmerized by the image-worlds of YouTube.

Not surprisingly, this is also the world that has recently produced an infamous *Oxford Dictionary* ‘word of the year’ in 2016 – “post-truth” just as, a few years earlier, the word “frenemy” was celebrated. It is this world that has brought out into the open armies of anonymous trolls armed with verbal chemical weapons that spew out resentment, hate, anger and fear in quantities of industrial strength. Most importantly, this world does not recognize those age-old conventions of embodied space and time. We can now ‘touch’ and ‘poke’ people with our cell-phones or computers and reach out to the unguarded spaces of small towns across national geographies. New congregations of friends can be formed in a trice and old ones neglected. In short, our old emotional antennae no longer operate quite as they did before.

My still tentative and waveringly characterization of the localopolis has emerged in such an obviously fraught scenario. As I indicated in the very first sentence of this essay, the mentality of what I am calling the ‘localopolis’ is inevitably infused with legions of ‘tacit enmities’ that infect our ideas of friendship and worth, radically reconfiguring centre-periphery relations as we knew them in the golden age of the cosmopolis. I will go on to track down this thought a little later when I discuss Richard Rorty’s idea of the centrality of ‘irony’ in modern and postmodern discourses and his notion of ‘fundamental vocabularies’ and their contemporary political import. It should be mentioned here, too, that Rorty’s 1998 book *Achieving Our Country* has become a sudden bestseller in the wake of Donald Trump’s election to the US Presidency. Like Didier, Dick Rorty was a personal friend, one with whom it was always a pleasure to disagree and from whom one could always profoundly learn. Long ago, I’d quoted him in my editorial in a volume of the Indian journal *Biblio* dedicated to ‘Cosmopolita-

nism and the Nation State'. He was prescient then and he remains prophetic today, nearly a decade after his death.

Writing in *The New York Times* of November 20, 2016, the journalist Jennifer Senior reports that in 1997, "Mr. Rorty gave three lectures that make up the spine" of his subsequent book http://www.nytimes.com/2016/11/21/books/richard-rortys-1998-book-suggested-election-2016-was-coming.html?_r=0. His thesis was that no one in academia was concerned with the problems of inequality or the reduction of poverty: "Nobody is setting up a program in unemployed studies, homeless studies, or trailer-park studies because the unemployed, the homeless, and the residents of trailer parks are not 'other' in the relevant sense." Dick Rorty's seer's – and searing – insight in this sentence was that the processes of 'othering' are not confined to visible strains of identity difference but also rely on an invisible stock of internalized self-loathing within the interiors of communities that can disastrously erupt of a sudden. The paragraphs that are being endlessly re-tweeted today and have led to a hurried reprinting of his book by Harvard University Press extended this perception thus:

[M]embers of labor unions, and unorganized unskilled workers, will sooner or later realize that their government is not even trying to prevent wages from sinking or to prevent jobs from being exported. Around the same time, they will realize that suburban white-collar workers — themselves desperately afraid of being downsized — are not going to let themselves be taxed to provide social benefits for anyone else. At that point, something will crack. The non-suburban electorate will decide that the system has failed and start looking around for a strongman to vote for — someone willing to assure them that, once he is elected, the smug bureaucrats, tricky lawyers, overpaid bond salesmen, and postmodernist professors will no longer be calling the shots. ... One thing that is very likely to happen is that the gains made in the past 40 years by black and brown Americans, and by homosexuals, will be wiped out. Jocular contempt for women will come back into fashion. ... All the resentment which badly educated Americans feel about having their manners dictated to them by college graduates will find an outlet.

Well, that clamorous outburst seems to have come. It has shown up in the UK Brexit vote and is manifesting itself not just in the US, but across the 'developed' countries of Europe. There is, too, in these political expressions a return of one of the earliest and most potent of cultural metaphors of the 'virus' of foreignness (see Musolff 2016), a palpable suspicion of the immigrant, the boundary crosser, the outsider. In such a world, while 'friendships' grow exponentially on Facebook (see Dunbar 2010) unreflective rage infects an immediate embodied environment in which one may have few physical ties except to a computer.

It needs no great genius to discern that the ubiquitous presence of flat-screens in our lives today could promote unhealthily flat affect. Robert Wright (1995) put it this way in *Time* magazine more than twenty years ago "The human mind—our emotions, our wants, our needs - evolved in an environment lacking, for example, cellular phones". In my book *Technobrat* (1997) I'd argued then that among the dangers of technology to which Wright was drawing our attention was the capacity of a technological society to impose a state of boredom or other lethal forms of 'flat affect' on its citizens.

Just having so many playthings distracts and leads to a strangely nostalgic craving—to actually find old-fashioned meaning in work - 'decent', 'satisfying', 'real' work. That is the paradox. My current argument is that the imaginary of the localopolis, far away from the capitals of political power, yet a constant low-key supplier of goods and backend services to glamorous cosmopolitan techno-world centres, enables us to confront this old challenge of constructing a suitable 'work-ethic' for our times. Situated within a complex of still under-articulated labour relations - intellectual labour included – the localopolis is an observation post. From this vantage point, we can observe the loves, longings and fears that plague the cosmopolis but hardly with complete detachment because our own economies of desire are implicated in the relationship.

Are these, then, 'labours of love'? Hegel, a moral philosopher over whose work Rorty had an undisputed

command, complicated this question long ago through his subtle and powerful analysis of the ‘master-slave’ relationship where reciprocity and mutual need – not to mention desire and perhaps even a convoluted ‘friendship’ - inflect the dialectic between the two. The rest of this essay - implausibly divided into two predictable sections because it eases the labour of reading, even as the logic of my argument maintains that the concepts of the cosmopolis and localopolis are inseparable in memory and interdependent in language - will concern, in one way or another, a 21st century return to this old Hegelian conundrum of human bondage, where ‘true’ equality remains a frustratingly utopian ideal whether in relationship of labour or of love.

Cosmopolitan Ancestries

This section consists of a series of memory nudges. It rehearses some of the cosmopolitan bewitchments that have long held us captive, offering a potted history of the mighty progenitor of the puny ‘localopolis’. The 20th century, as we know, lovingly fashioned a variety of images of the city as antidotes to postwar gloom in Europe. A broken-backed century, split down its middle by two world wars, this exhausted century replenished its strength by engaging in the construction of postwar utopias. These were the real and imagined cosmopolises down whose arcades roamed Baudelaire’s and, later, Walter Benjamin’s Parisian *flaneur*, which were Jacques Derrida’s “cities of refuge”, and where Michel de Certeau looked down from a skyscraper in New York and beheld comfortingly crisscrossing lines of city-walkers.

In the early 21st century, Anthony Appiah (2006) takes this narrative about the generic roots of our global, postmodern rootlessness that Michel de Certeau (1984) had observed from the heights of New York a little further when he maintains that, “we have always been a travelling species”. Thus, the cosmopolitan urge to derive intellectual stimulus from travel and to encompass the intellectual pleasures of conversation could be quite as old as the immigrant descendants of

mitochondrial Eve who established early cities such as Timbuktu in Africa or Ur in Chaldea.

Speaking of Timbuktu as an early cosmopolitan city, we are bound at this point to notice that the English language manages to play a neat trick on us with this proper noun, encapsulating in it all the prejudices of a colonial period in which the charms of travel so often went hand in hand with unbridled conquest. Until I read the poet Edward Kamau Brathwaite, my own impression of this remote location, for example, was one I surely shared with other unsuspecting users of English. Timbuktu signified an outlandish wilderness, but Brathwaite’s lines have since illumined and re-dignified it for me: *O city of my birth whose walls rise so certain, so secure*, he writes. Poets like Brathwaite or philosophers like Frantz Fanon fashioned for the world a decolonized version of the cosmopolis quite different from the city-spaces imagined by a Benjamin or an Eco. Yet it is undeniable that they inherited and shared the ‘universal’ intellectual traditions of Europe. Fanon, for instance, knows his Hegel as intimately as Rorty but is unsparingly critical of Hegel’s benign interpretation of the master-slave compact, declaring that the colonial situation makes a mockery of Hegel’s analysis: “For Hegel there is reciprocity; here the master laughs at the consciousness of the slave. What he wants from the slave is not recognition but work.”

Not recognition but work – in effect, those complicated ‘labour relations’ that I mentioned a few paragraphs earlier. To continue with this unsatisfactorily patchy memory tour of the cosmopolis, I move now to the self-consciously postcolonial writers of the late 20th century, such as V.S Naipaul and Salman Rushdie, all the way, say, to Amitav Ghosh and Rana Dasgupta. These writers all strenuously labour to relocate the brave decolonizing visions of Fanon and Brithwaite to a non-western yet unquestionably cosmopolitan zone.

This is the space of the Indian city where Rushdie sets about memorializing Bombay, Ghosh Calcutta, Dasgupta Delhi and so forth. Indeed, perhaps the single most noticeable shift in the post-Rushdie era of Anglophone writing is the definitive move from earlier

portrayals of the villages and small towns of India by Raja Rao, R.K Narayan and Mulk Raj Anand to the big city. Females are conspicuously absent from this line-up; nevertheless, it can be argued that a postcolonial stance is in itself gendered in that it involves a 'female' and enslaved relationship with the former colonial power through the use of 'his' language. Such later post-colonial writers have therefore made the inextricable entanglement of language - and especially the English language - with an immigrant subject-positioning one of their central themes. But have they succeeded thereby in opening out the gates of language or simply in reinforcing the already elite cosmopolitan status of English, turning it into an even more impregnable fortress? The question remains problematic.

Brathwaite's ideal of a city as a place with strong boundary conditions (protected by walls, moats, reputation) and yet perfectly transitive in structure (accommodating scholar gypsies, traders, migrant labourers) has been a recurrent cross-cultural trope. Jacques Derrida's turn of the century essay on cosmopolitanism, celebrating the city as a bastion of friendship and forgiveness (2005), is a case in point. All kinds of strangers, fleeing from unimaginable persecutions and carrying with them the baggage of unfamiliar notions, could still hope to find a civil reception within the hospitable walls of a traditional European city, a *EU-topos*. At the other end of the spectrum, Umberto Eco (1992) sees the Western city as a stronghold of exclusion:

The Latin obsession with spatial limits goes right back to legend of the foundation of Rome. Romulus draws a boundary line and kills his brother for failing to respect it. If boundaries are not recognized, there can be no *civitas*... The ideology of the Pax Romana, the force of the empire, is in knowing on which borderland, between which *limen* or threshold, the defensive line would be set up. If the time ever comes when there is no longer a clear definition of boundaries and the barbarians succeed in imposing their nomadic view, then Rome will be finished.

Eco would be pleased at the coincidence that the etymology for Delhi - the decidedly non-western city from which I write this essay - is also said to derive

from the words *debri* or *dehali* which precisely mean 'threshold'. Meanwhile, he leaves us to reckon with the end of Rome and the end of history. Too dire? Well, analyzing Kant, whose deliberations on cosmopolitanism are well known, Jean-Francois Lyotard wrote in 1993: "The nineteenth and twentieth centuries have given us as much terror as we can take." Barely ten years later, September 11 put that belief to the severest test possible and we entered this century through literal 'gates of fire' to borrow a poetic phrase from the Secretary General of the United Nations, Kofi Annan.

Achieving a non-vacuous and non-violent, let alone new, description of cosmopolitanism in the 21st century is therefore far from easy. So many expert hands have moulded the dashing figure of the cosmopolitan intellectual that he still seems to stand undiminished as the hero of the *EU-topos*. He may have taken many knocks but he is still Rorty's charming 'liberal ironist' (1989). Empathetic but not bound by any fierce loyalties, interested but disengaged, he tends to replace the missionary zeal of the postcolonial ideologue with a basic scepticism about 'final vocabularies'. In Rorty's words:

All human beings carry about with them a set of words which they employ to justify their actions, their beliefs, and their lives. They are the words in which we tell the story of our lives... Those words are as far as we can go with language; beyond them there is only helpless passivity or a resort to force.

Parochial and emotive terms like 'Hindutva' in India or 'Islamic brotherhood' in West Asia and normative ones like 'ordinary decency', 'professional standards', 'scientific thinking' in the vocabulary that Western Europe has lent to the entire 'modern world' provide typical examples of the sort of semantics to which Rorty refers. His left liberal ironist, a product of the "high culture of Western democracies", as he puts it, is one deeply aware of the fragility and contingency of everybody's final gestures. Consequently, he can afford to smile at his own follies and inadequacies - a dispensation I have often taken full advantage of, despite not belonging by any stretch of the imagination to the aforementioned 'high culture'!

The problem, however, is obvious. It is to invest the benign, bourgeois and somewhat effete, figure of the ‘cosmopolitan ironist’ with the kind of forceful intensity that goes with the narrative of social commitment. Rorty himself was well aware of this dissonance. That is why he wrote the prophetic *Achieving Our Country*. At present, we know that the debate between the fervent affirmations of nationalism, which generally require resort to ‘final vocabularies’ and the ‘questioning’ stance of cosmopolitanism, has grown deafeningly shrill. The left liberal cosmopolitan seems to have been beaten back into a defeated corner. In the postwar era of the fifties, the age of decolonization in the sixties and seventies, the doughty postcolonial times of eighties and nineties, she proudly offered what Rorty called “public hope” to the whole world. Now that self-same rhetoric has been claimed by the nationalist “strongmen” whose advent he also prophesied. Under these difficult circumstances, where might cosmopolitanism seek its new heroes? Can the free-floating cosmopolitan ever manage to reconcile her private doubts about the ultimate validity of any position with the sort of incandescent faith in a ‘better future’ that distinguishes committed fighters for freedom?

Where does she go from this low point? My rallying cry: to the ‘localopolis’!

Localopolitan Anxieties

In a recent conversation, a group of us in Delhi – an architect, a conservationist, a sanitation activist, a photographer, and a couple of journalists – reflected on the future of cities and the cities of the future <http://www.outlookindia.com/magazine/story/going-to-xanadu/298055> We began our conversation with a short debate on my notion of the ‘localopolis’. One of the “key takeaways”, said one of my interlocutors, the senior journalist Satish Padmanabhan, was for him the idea that “the future belongs to *smaller cities*, like Bhopal, Nagpur or Vishakapatnam. In the digital era, you can attend a music concert, hear a lecture and visit an ex-

hibition on the Internet. You don’t have to be in New York, London or Paris to do this anymore.”

Yes, Satish had caught my drift accurately despite my inarticulate and confused presentation. In the still unfolding scroll of the 21st century, my surmise was that several of our erstwhile cosmopolitan desires would be adequately met by cyberspace. Migrations would certainly continue but not necessarily to the great metropolitan centres celebrated in the annals of the past century: New York, London, Tokyo, Paris, Amsterdam. The ‘Age of the Localopolis’, as I saw it, could feature a powerful conjunction of the local and the virtual. By the local, I meant the small cities and towns abutting the ‘countryside’ – unglamorous places as yet but ones that, to my mind, could hold the key to how we choose to live in the future. In India, these would include cities like Bhopal, Coimbatore, Indore, Puri or Siliguri.

Within the larger map of the world, a contemporary *mappa mundi*, there are, I believe, such cities scattered across the world from Aarhus to Linköping to Xinxiang. In this sense, the phenomenon of localopolises interspersed with cosmopolitan concerns is not limited to India but is, I submit, applicable to rethinking geographies everywhere. Bringing the buzz of the cosmopolis to the more leisured environs of the localopolis could, in the unlikely event that we succeed in this imaginative feat, enable us to confront the often virtual, ‘borrowed from the other’ anxieties that seem to populate our shared mental landscapes today - wherever we happen to live. It goes without saying that every location and dislocation is different but for the purposes of this essay let us consider as a preliminary sample set, the population structure of Indian cities.

India has just 7 or 8 megacities with populations above four million (Delhi, Mumbai, Calcutta, Hyderabad etc.) Then we have a bunch of intermediate sized cities, 40 or 50 of them, with populations between one and four million (Meerut to Mysore). Finally, we have this vast spread of cities where I locate the ‘localopolis’—about 500 cities with populations of 7-9 lakhs (an Indian ‘lakh’ equals 100,000). How might we balance these huge population inequalities? Should we even attempt the task?

Greater Delhi, for example, has the population of Australia, believe it or not! A single urban spread with about 22 million or 23 million bumping and pushing up against each other – what the author Jan Morris once graphically described as “the blur and slither of Delhi” (Morris 2001, Nair 2001). In contrast, we have the ‘localopolises’ in their hundreds where I perceive a revitalizing merger of the local - local politics, unhurried rhythms of life, with markets, hospitals and universities that were familiar to all – and the virtual. If we could manage to articulate the narrative of our future anxieties in such spaces, I pleaded with the other panelists gathered around a Delhi table towards the end of 2016, this would create a new sort of city-dweller, a ‘new cosmopolitan’ if you will. Moreover, given the population demographics of India, where about 70% of the population was under the age of 35, we were really forecasting for the so-called ‘millennials’ – a population constantly on the move, hooked to their mobiles. These would be the urban denizens of the ‘cities of the future’. How could we place them within the map of an imagined localopolis?

What emerged from our conversation was a robust critique of the half-baked idea I had brought to the table. Some objected, with reason, that my advocacy of the localopolis was too naively forceful: “When you say the cosmopolis has exhausted its possibilities, isn’t that too absolute? If all our emotional and imaginative energies are going to be invested in creating a different locale altogether, you are practically talking about abandoning the city, like the Indus cities were abandoned or something like that. Would it make sense to take this new imagination, where there is both intimacy and newness, to reimagine the cosmopolis itself in those terms so as to give it a new life somehow?”

I had to agree after this broadside that I had not presented my case very well. I tried to explain again that I was not so much talking of deserting the cosmopolis but creating alternative spaces for the ‘presentation of the self’ and attendant ‘stigmas’ (Goffman 1959, 1962) that would address in the 21st century the cosmopolitan concerns of the 20th. This admission of guilt, this stab at clarification, I felt, cleared the air somewhat. A num-

ber of rich and varied suggestions emerged. I therefore owe that interdisciplinary and accomplished gathering much gratitude for their manifold contributions to the idea of the localopolis. A brief report of the main themes in that conversation follows:

Work and performance spaces

The senior architect Raj Rewal, who had designed large buildings in Iran and China as well as India, responded by remarking that most traditional cultures had always designated spaces for public discussion – “the Greek Agora, the town square or chowk. Rajasthan’s cities still have them.” Likewise, these older cities created performance spaces for public viewing such as annual enactments of “say, the Ramlila, you know... common places where people get together. The temples in south India, Madurai and Tanjore still have that feeling. Now you’re saying the television is the place for debate!” Rewal accepted my points about the reach of the ‘flat-screen’ and digitization in this respect. However, he had a deeper worry about how any localopolis might sustain itself.

Culture could be absorbed digitally perhaps but what about the day-to-day parameters of life? It’s interesting, what you say. I go these days to a small place off Jalandhar where I’m building near Kartarpur. It has that nice small-town ambience. But is the future there? I don’t know where the future is, because it’s not only made by whether you can debate or see things, or get more facilities, but *whether you can find work*. This is the single most important lure of big metropolises. How can these ‘localopolises’ create jobs for 5 lakh new people a year? Could we somehow get the working population to move to or to stay in small towns?

Rewal’s wise reservations about not so much the ‘culture’ of the localopolis as its capacity to generate labour seemed lead us back here to Fanon’s critique of Hegel. The master-slave, centre-periphery, relationship was defined by *not recognition but work*. In considering seriously the structure of localopolis, we would have to think much harder about how it would resolve that ‘paradox of labour’ which I mentioned earlier in this paper.

Environment and sanitation

As the world knows - or if it does not, perhaps it should know - India, by far the world's most populous democracy, is currently in the grip of the major campaign 'Swachh Bharat' or 'Clean India.' Initiated by the Prime Minister himself, this trope is inescapable wherever we turn. Even Mahatma Gandhi's iconic round-rimmed glasses in the new Rs. 2000 notes issued by the Government in the wake of its recent and unprecedented move to 'demonetize' Indian currency anachronistically have this ringing slogan inscribed on them.

The presupposition, of course, is a familiar colonial one: India is 'dirty'. Now, it could be that the journalists on our panel, Satish Padmanabhan and Sunil Menon, both in my estimation sophisticated 'liberal ironists' in the postcolonial mode, were particularly concerned about sanitation in India in the light of these huge governmental initiatives in social engineering. Pertinently, Sunil pointed out that our current cities seem to be based on the idea of *consumption*. Nobody bothers about its corollary, which is waste, which is sanitation. Sanitation in India was left "to chance events...in Gurgaon, pigs seem to take care of a lot of waste management! It's outsourced to the animal kingdom. The implicit meanings of that are so extreme."

Bezwada Wilson, winner of the prestigious Ramon Magsaysay and a leader of the movement against the pernicious practice of manual scavenging which persists in India 21 to this day, then deepened the discussion by pointing out that we had to have cities that *dignified* the individual. Our big cities like Delhi, or even Gurgaon "a city that's so new that it has grown in front of us" had no facilities for drinking water and few loos for women. These were not practices we could replicate in re-envisioning the 'localopolis'.

At this point, I could not help recalling Didier's casual pun on the 'localopolis'. Here it was now - being discussed with utmost seriousness. Wilson reminded us that when people migrated from Indian villages to the cities - and India has always traditionally been a place of huge internal labour migrations - "the same patriar-

chy of the village is replicated. These are the hierarchical [caste] structures we carry in our head." Sunil added that, in India, "you can't think of a city without thinking of the village. It is the other of the city."

Other 'others' also came up - the 'western' city and the Indian city. For example, I myself recalled being interviewed earlier in 2016 by a student crew from the University of Birmingham. They asked me how I thought the concept of 'biophilia' (an ingrained love of nature) applied to cities so as to create a sustainable energy continuum. They were thinking, of course, of the classic 19th century western industrial town imagined without greenery. My response was that this wasn't that true of Indian cities where the walls between 'the inner and the outer' were quite porous. Everything invaded everywhere! The nature-culture boundary conditions in our cities seemed far less strict than in the EU-topos. All of these internal dissensions and conjunctions within cultures would have to be factored in when imagining the 'new localopolis' and alternative models of future cities.

Alternative models

Our conversation brought out that environmental issues were crucial and yet our imaginations were so stunted that we could only think about the cities of the future in terms of "smart cities", another current buzzword in India. Hearteningly, everyone on our panel rejected this soulless idea of a 'future city'. The photographer, Dayanita Singh, renowned for her intimate camera-portraits of life in India's slums and in middle-income housing, felt that we could, instead, treat the vast favelas and slums that had grown up, say, in Mumbai or Rio de Janeiro as models of successful migrant living. Raj Rewal, the architect, disagreed. He saw this as 'romanticizing' the slum, while the conservationist AGK remarked that "idea was to *learn* from the slum, not *recreate* it." There was, however, general consensus that city slums "brought a bit of the village to the city." They were 'organic' in the sense that Lego apartment blocks were not - which led to an animated conversation about the loss of an "older grace and grammar of

beauty” and the search for “a distinctive new aesthetic” to take its place.

The ‘localopolis’ was, in my view, a perfect site for a discussion of such a new aesthetic. Dayanita presented a vision of this sort of settlement where each house would have its own septic tank, its own solar panels. Raj Rewal spoke of low-slung constructions with no high-rises dominating the landscape and of how cultural contact, even of the colonial kind, can be transformative: “Delhi, Lucknow...the British transformed them. But now what? I think there’s scope for a New New Delhi, a New Lucknow, a New Bombay”. AGK added: What Rewal is talking about—low rise, high density—that’s frugal design. A future city must account for everything: the poor, the heterogeneity, democracy, technology.”

Frugal design and the inclusive accommodative spirit – it seemed to me that we had come a long way from my limited first conception of the ‘localopolis’.

Memory and conservation

AGK suggested that a dialectic that fused old stories of the city with new ones heralded a kind of hope: “We get disappointed that we haven’t become like Europe. Yet our cities are evolving.” The localopolis was, in a vital fashion, already embedded in the structure of the cosmopolis. I think Indian cities can’t be divided into megacities and other cities,” AGK stated firmly. Megacities, too, could be thought heterogeneous amalgamation of many smaller cities. It was only the decision-makers, the elites, who thought of it differently. “All they talk about is smart cities, forgetting that at the base even, say, Delhi there is a localopolis, as you call it”. That’s where it was so valuable to retaining ‘anachronisms’, vestiges of ‘heritage’ in modern city spaces. They were safeguards against a debilitating amnesia:

All valued cities are those that have evident layers of history. Delhi is valuable because we have 1,000 years of history visible. Where are you living? What do you showcase? Rashtrapati Bhavan, Parliament... Who were they designed for and by? We adapt and adopt. Conservation is a vital tool in city architecture, and it’s inherently future-orientated, because it forces you to root yourself.

To me, what AGK said about this need for ‘roots’ made immediate sense. Two images come to mind – the first, a ‘future-orientated’ one where a news item on November 29 offers us a glimpse of ‘where one is living’ that is only possible in the times of Twitter:

The European astronaut Thomas Pesquet tweeted a night-time picture of a city from space. However, he had no idea which one. “This was my first night time picture from space. A city at night, but I have no idea which one. Do you?” <http://www.ndtv.com/india-news/astronaut-posts-stunning-photo-of-city-from-space-new-delhi-twitter-tells-him-1631831>

Responses to the tweet were immediate. The luminous city the French astronaut had captured was not Paris in the EU-topos, as people assumed at first. It was Delhi on the Asian subcontinent – megapolis consisting of a myriad localopolises, as AGK hypothesized.

The second image is a word portrait of just one among five or six hundred potential Indian localopolises. The city of Kasargod, situated at the borders of Karnataka and Kerala, is a treasure trove of memory. For example, it has one of the most exquisite forts I have ever seen. Built by the formidable warrior, Tipu Sultan, and housing within it the colonial Collector’s bungalow, you can look out from the ramparts of this fort and see ships sailing on the blue Arabian Sea. Politically lively and inter-linguistically gossipy, with several southern Indian languages spoken in the district, Kasargod also houses the country’s Central Plant Research Institute and, astonishingly, has one of the worst records of HIV Aids in the country. To top it all, the Government of India has now instituted a prestigious Central University in Kasargod. Is this not a fascinating example of a localopolis to explore - even if it is not quite visible from outer space?

In short, at least two strong models of the localopolis emerged in our discussion. One is what I think of as the ‘disposable city’ such as Gurgaon abutting Delhi, which sprung up out of nowhere and which thinks of itself in an essentially interim mode. And then there is the city layered with historical memory like Kasargod, a sort of ‘eternal city’, recalling the kind of moral distinc-

tion St. Augustine made in an early 'EU-topos' between the 'City of Man' and the 'City of God'. Luckily, for us in the 21st century, we do not have to 'decide' between the localopolises of Gurgaon and Kasargod. Rather, we have to negotiate convergences in the paths they both offer as we move into the future. In Calvino's *Invisible Cities*, there is a cautionary scene where Marco Polo regales the Emperor Kublai Khan with his traveller's tales of all cities he's seen. Are these cities for real, asks the Emperor - to which Marco cleverly responds by saying that one should never confuse the words in which a city is described with the city itself. The next and final section is about the words that describe a city and the political emotions that animate it.

Politics and language

The most important thing about a polis or city, to my mind, is that which is so obvious that it is often not uttered. A polis has a *politics*. We need to continually revise how we might democratize and enliven our city spaces. Look at hostel spaces for women in our city campuses, for example, and we often come right up against a hobbling bureaucratic notion of design. Each one has a full-length mirror to herself in a single room. Why? This to me seems a kind of error in democratization. We think equality gained through being housed in little boxes, all exactly the same. No sharing, no argument!

"Middle-class flats...the very word, no grand arches, no curvature or interesting asymmetry—*flat*", Sunil adds. A city is the space for building a political consciousness; an arena to think through both little questions of praxis and the big arches of theory. We had dwelt at length on infrastructure, gadgets, smart cities and all the rest but at the nub of it was politics, empathy for 'the other' being preserved under conditions of economic or emotional stress. As we talked, we threw up 'Indian' concepts that could address such 'stress': for instance, AGK said the basic fear of death was combated by a particular conservationist belief. "In India, cities are reborn. In conservation we use the term *jeernodharan*, you give life again to cities." Another use-

ful concept, to my mind, is the culturally familiar idea of the *sthalapurana*, which postulates that every habitation in India has its own ancient, recorded story. These narrative myths, etymological origins and performance traditions result in a grounded identity. Every modern localopolis could thus have an archive, not to mention an oral history centre, that would enable its inhabitants to creatively reflect on the ways that its present history might connect with its imagined past.

Attempting to conjure up these still inchoate thought-patterns of the 'localopolis', the role of language in animating not so much the 'world city', as the cosmopolis has long been known, but what one might call a post-digital 'word-city', is crucial. The task that lies ahead is to refashion the text of the old world-city so as to create burgeoning word-cities where speakers from far-flung locations - Bishkek, Hyderabad, Timbuktu - meet and create a crisscrossing community of words which in turn journey out to other destinations. Embodied friendships in the workplace and abstract ideals of trust would be important but never un-contentious in such a localopolis (see Sen, 2005).

Once, the cosmopolis thought of itself as containing within itself the whole world, its devotees wholly committed to living within it all their lives: Barthes in Paris, Woody Allen in New York. The localopolis, on the contrary, is never free of the haunting desire for the elsewhere. Rootlessness, relocation, restlessness - all those doppelgangers of 'otherness' - are an intrinsic part of the mental makeup of this 'word-city'. In short, at the heart of the localopolis are the mnemonic anxieties of a 'city of words' where the 'local' language battles, coalesces, mates with others of unknown pedigree, creating vibrant new hybrids but sometimes dying battle-scarred.

Images of scholarship today, it is true, are routinely associated with stable 'cosmopolitan' institutional sites but, stored deep in the memory of cultures, is another approach to knowledge - emblemized by the trope of periphrasis or circumlocution. When Aristotle established his famous peripatetic school (from the Greek *peripatos*, a walk) in the 4th century BCE, or the legendary sages known as the *parivrajakas* (the Sanskrit prefix

has the same root as the Greek) moved restlessly across the Indian subcontinent, they embodied this footloose tradition, resting in small town and villages. So did the Sufis of West Asia or Australian aborigines tracing their narrative 'song-lines' on territorial surfaces. To talk as you walk expands both space and time – in the virtual world as much as a physical one. It is this spirit of verbal adventure, of irrepressible irony, of linguistic impurity, that I think might prove to be a most fecund characteristic of the localopolis.

This essay on the future of the 'localopolis', unexpected child of the ancient countryside and the avant-garde cosmopolis, of virtual walkabouts and settled localities, has sought to initiate the telling of its once-and-future story. Those twin-towers of words - liberation and deliberation, longing and belonging, rage and courage, error and terror - connected to each other via nothing more than the fragile architecture of language could paradoxically afford us the best tools we have for working out a more secure future as we move towards a new imaginary where the cosmopolis and the localopolis constitute, as it were, the exoskeleton and the endoskeleton of human habitation – but which is which?

References

- APPIAH, Anthony (2006). *Cosmopolitan Ethics in a World of Strangers*. London: Penguin Books.
- ANAND, Mulk Raj (2001 [1935]). *Untouchable*. London and Delhi: Penguin Books.
- AUGUSTINE (2004). *De civitate Dei contra paganos*, translated as *The City of God*. London: Penguin Classics.
- BENJAMIN, Walter (2002). *The Arcades Project*, translated by Howard Eiland and Kevin McLaughlin. Cambridge Mass.: Harvard University Belknap Press.
- BRAITHWAITE, Edward (1988 [1973]) *The Arrivants: A New World Trilogy*. Oxford: Oxford University Press.
- DE CERTEAU, Michel (1988). *The Practice of Everyday Life*, translated by Steven Rendall. Berkeley University of California Press.
- DASGUPTA, Rana (2014). *Capital: The Eruption of Delhi*. London Fourth Estate.
- DERRIDA, Jacques (2001). *On Cosmopolitanism and Forgiveness*. London: Routledge.
- DUNBAR, Robin (2010). *How Many Friends Does One Person Need? - Dunbar's Number and Other Evolutionary Quirks*. FANON, Frantz (1991 [1952]). *Black Skins, White Masks*. London: Grove Press.
- GHOSH, Amitav (2005 [1988]). *Shadow Lines*. New York: Mariner Books, Houghton Mifflin Harcourt.
- GOFFMAN, Erwin (1959). *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Random House.
- (1963) *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity*. London: Penguin Books.
- LYOTARD, Jean-François (1993). *Political Writings*, translated by Bill Readings and Kevin Paul Geiman. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- MENON'S. and PADMANABHAN, S. et al. (2016). "Going to Xa'nadu – Cities Dialogue" *Outlook Magazine*, 7 November, 2016.
- MORRIS, J. (2004). "Mrs Gupta Never Rang" in *City Improbable: Writings on Delhi* edited by Khushwant SINGH. New Delhi and London: Viking Penguin.
- MUSOLFF, Andreas (2016). *Political Metaphor Analysis: Discourse and Scenarios*. London: Bloomsbury.
- NAIPAUL, V. S. (2002 [1964]). *An Area of Darkness*. New York: Penguin Random House.
- NAIR, Rukmini Bhaya (1997). *Technocrat: Culture in a Cybernetic Classroom*. New Delhi: Harper Collins.
- (2001) "City of walls, City of Gates" in *City Improbable: An Anthology of Writings on Delhi* edited by Khushwant SINGH. Delhi: Viking Penguin. 265-286
- (2002) *Lying on the Postcolonial Couch: the Idea of Indifference*. Minneapolis: University of Minnesota Press & Delhi: Oxford University Press, India
- (2002) "The A-Z of Nationalism" article, plus Editorial, Special issue on 'Cosmopolitanism and the Nation State' in *Biblio: A Review of Books*, March-April, 2002. 55-58 and 4-6. 36.
- (2002) *Translation, Text and Theory: The Paradigm of India*. New Delhi, Thousand Oaks, USA, and London: Sage.

- (2002) *Narrative Gravity: Conversation, Cognition, Culture*. Delhi:Oxford University Press & London and New York: Routledge.
- (2009) *Poetry in a Time of Terror: Essays in the Postcolonial Preternatural*. Delhi and New York: Oxford University Press.
- (2009) “The Search for a Universal Language of Governance” in *Cultures of Governance and Conflict Resolution*, B. ARORA, P.R. DE SOUZA and A. LIBERATORE ed. EU Publication, Brussels. 60-68.
- (2010) “Le mensonge de Yudhishtira ou la fiction de l’Inde” in *Fiction et cultures*, Françoise Lavocat and Anne Duprat, ed. Paris: SFLGC, “Poétiques Comparatistes”. 187-200.
- (2012) “Philological Angst: Or How the Narrative of Census, Caste and Race in India Still Informs the Discourse of the 21st Century” in *WortMachtStamm: Rassismus und Determinismus in der Philologie 18./19 Jh.* ed. M. Messling and Ette. Munich: O. Wilhelm Fink. 55-87.
- (2014) “Narrative as a Mode of Explanation: Evolution & Emergence” in *Modes of Explanation: Affordances for Action and Prediction*, Michael LISSACK and Andrew GARBER, ed. Palgrave Macmillan. 140-154.
- (2015) “Virtue, Virtuosity and the Virtual: Experiments in the Contemporary Indian English Novel” in *The History of the Indian Novel in English*, ed. Ulka Anjaria. Cambridge: Cambridge University Press. 251-266.
- (2016) “Narrative: Self, Poetry and Politics” in *Demo(s): Philosophy-Pedagogy-Politics* ed. H. LETICHE, G. LIGHTFOOT and J.-L. MORICEAU. Rotterdam: Sense Publishers. 35-52.
- NARAYAN, R. K. (2006 [1943]). *Malgudi Days*. New Delhi and New York: A King Penguin Classic.
- RAJA RAO (2005 [1938]). *Kanthapura*. New Delhi: Orient Paperbacks.
- RORTY, Richard (1998). *Achieving Our Country*. Cambridge: Harvard University Press.
- (1989) *Contingency, Irony, Solidarity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- RUSHDIE, Salman (1991). *Imaginary Homelands*. London: Penguin Books.
- (1995 [1983]) *Shame*. New York: Vintage.
- SEN, Amartya. (2005) *The Argumentative Indian: Writings on Indian History, Culture and Identity*. London: Allen Lane.
- WRIGHT, Robert. (1995/2001). “The Evolution of Despair” in the Special Issue on “20th Century Blues” *Time Magazine* US Edition, Volume 148, August 28, 1995. <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,134603,00.html>

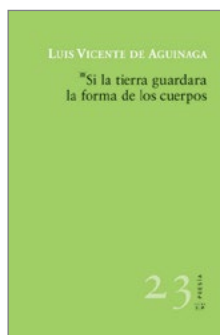
Colección Poesía

Últimos títulos publicados



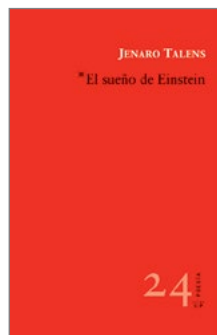
**LA MENTIRA QUE SIEMPRE
DICE LA VERDAD**

Jean Cocteau
384 páginas



**SI LA TIERRA GUARDARA LA
FORMA DE LOS CUERPOS**

Luis Vicente de Aguinaga
128 páginas



EL SUEÑO DE EINSTEIN

Jenaro Talens
176 páginas



TIEMPO NAUFRAGADO

Karl Lubomirski
208 páginas



MAYO

Karel Hynek Mácha
112 páginas



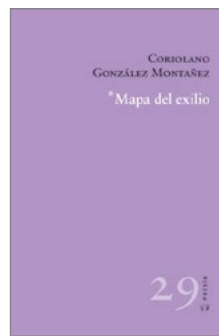
EL PULSO DE LA LUZ

Lawrence Ferlinghetti
416 páginas



SONETOS

Jorge Ruiz de Santayana
144 páginas



MAPA DEL EXILIO

Coriolano González Montañez
88 páginas

Títulos de la colección

- | | | |
|--|---|---|
| 01 <i>PEREGRINAJE</i> , Clara Janés | 07 <i>EL TRUCO PREFERIDO DE SATÁN</i> ,
Walter Benjamin | 14 <i>SEGÚN LA COSTUMBRE DE LAS OLAS</i> ,
Clara Janés y Jenaro Talens |
| 02 <i>UN CIELO AVARO DE ESPLENDOR</i> ,
Jenaro Talens | 08 <i>EN EL CENTRO DEL AÑO</i> , Jaime Labastida | 15 <i>DEBE DECIRSE DOS VECES</i> , Rikardo Arregi |
| 03 <i>CANCIONES DE JUAN PERRO</i> ,
Santiago Auserón | 09 <i>PUESTO QUE ÉL ES ESTE SILENCIO</i> ,
Jacques Ancet | 16 <i>LAS ILUMINACIONES</i> , María Victoria Atencia |
| 04 <i>BAJO LA TIERRA</i> , Jiří Orten | 10 <i>VIVO EN LO INVISIBLE</i> , Ray Bradbury | 17 <i>ANTINOO</i> , Fernando Pessoa |
| 05 <i>ARDORES, CENIZAS, DESMEMORIA</i> ,
Juan Goytisolo | 11 <i>EL OTRO LADO DE LA NIEBLA</i> , Rafael
Guillén | 18 <i>CANDENTES CENIZAS</i> , Erwin Schrödinger |
| 06 <i>LAS ROSAS & ESBOZOS VALAISANOS</i> ,
Rainer Maria Rilke | 12 <i>TEOREMAS POÉTICOS</i> , Basarab Nicolescu | 19 <i>EL GRAN MÍNIMO</i> , Gilbert Keith Chesterton |
| | 13 <i>A PESAR DE LOS VIENTOS</i> , Manuel González
Sosa | 20 <i>EL VIENTO Y LA HOJA</i> , Abbas Kiarostami |
| | | 21 <i>UN ÁRBOL EN RODMELL</i> , Raquel Martín
Caraballo |

Can past cultural hybridity be revived?

Old Delhi in Anita Desai's fiction

Rachna Sethi

Received: 5.11.2016 – Accepted: 27.11.2017

Título / Titre / Titolo

¿Se puede revivir la hibridación cultural del pasado? La antigua Delhi en la ficción de Anita Desai

L'hybridité culturelle passée peut-elle être ravivée? L'ancienne Delhi dans la fiction d'Anita Desai

L'ibridità culturale del passato può essere rianimata? La vecchia Delhi nella finzione di Anita Desai

Abstract / Resumen / Résumé / Riassunto

The paper explores the dynamic relationship between spatiality and social processes in the city, the “lived spaces” negotiated by writers/characters/readers. It focuses on Shahjahanabad/Old Delhi and its grandiose past of rich history, linguistic and poetic traditions with reference to Anita Desai's novels *Clear Light of Day* and *In Custody*, and unravels connections at the intersection of the real and the fictional city. The Mughal city was famed not just for its architectural magnificence but its composite culture and its art connoisseurs. Historical forces destroyed the city physically, dismantled its cultural life and in the process strangled its soul. The two novels repeatedly invoke nostalgia for past grandeur and harmony, and the paper suggests the need to move beyond mourning for lost traditions in the text and outside by reader-citizens, and raises possibilities of cultural hybridity in the transformed spatialities.

Este artículo explora la relación dinámica entre espacialidad y procesos sociales en la ciudad, los “espacios vividos” negociados por escritores / personajes / lectores. Se centra en Shahjahanabad / Old Delhi y su grandioso pasado de rica historia, tradiciones lingüísticas y poéticas con referencia a las novelas de Anita Desai *Clear Light of Day* e *In Custody*, y desentraña las conexiones en la intersección de la ciudad real y la ficticia. La ciudad de Mughal era famosa no sólo por su magnificencia arquitectónica sino también por su cultura compuesta y sus conocedores del arte. Las fuerzas históricas destruyeron la ciudad físicamente, desmantelaron su vida cultural y en el proceso estrangularon su alma. Las dos novelas invocan reiteradamente la nostalgia por la grandiosidad y la armonía pasadas, y el documento sugiere la necesidad de ir más allá del luto por las tradiciones perdidas en el texto y fuera de los lectores-ciudadanos, y plantea posibilidades de hibridación cultural en las espacialidades transformadas.

L'article explore la relation dynamique entre la spatialité et les processus sociaux dans la ville, les «espaces vécus» négociés par les écrivains / per-

sonnages / lecteurs. Il se concentre sur Shahjahanabad / Old Delhi et son passé grandiose d'histoire riche, traditions linguistiques et poétiques en référence aux romans d'Anita Desai *Clear Light of Day* et *In Custody*, et dévoile les connexions à l'intersection de la ville réelle et la ville fictive. La ville de Mughal était célèbre non seulement par sa magnificence architecturale mais aussi par sa culture composite et ses connoisseurs d'art. Les forces historiques ont détruit physiquement la ville, démantelé sa vie culturelle et étranglé son âme. Les deux romans invoquent à plusieurs reprises la nostalgie de la grandeur et de l'harmonie passées, et l'article suggère qu'il est nécessaire de dépasser le deuil des traditions perdues dans le texte et à l'extérieur par les lecteurs-citoyens, soulignant les possibilités d'hybridité culturelle dans les spatialités transformées.

Questo articolo esplora la relazione dinamica tra spazialità e processi sociali nella città, gli “spazi vissuti” negoziati da scrittori/personaggi/lettori. Si concentra su Shahjahanabad/Old Delhi e il suo passato grandioso di ricche tradizioni storiche, linguistiche e poetiche con riferimento ai romanzi di Anita Desai, *Clear Light of Day* e *In Custody*, e svela i collegamenti tra la città reale e quella fittizia. La città di Mughal era famosa non solo per la sua magnificenza architettonica, ma anche per la sua cultura composita e per i suoi intenditori d'arte. Le forze storiche hanno distrutto fisicamente la città, smantellato la sua vita culturale e, nel processo, ne hanno strangolato l'anima. I due romanzi invocano ripetutamente la nostalgia per la grandezza e l'armonia del passato, e l'articolo suggerisce la necessità di andare oltre il lutto per le tradizioni perdute nel testo e fuori da esso, per i cittadini-lettori; fa riferimento, inoltre, alla possibilità dell'ibridismo culturale nelle spazialità trasformate.

Keywords / Palabras clave / Mots-clé / Parole chiave

Anita Desai, *Clear Light of Day*, *In Custody*, spatiality, social processes, cultural hybridity.

Anita Desai, *Clear Light of Day*, *In Custody*, espacialidad, procesos sociales, hibridación cultural.

Anita Desai, *Clear Light of Day*, *In Custody*, spatialité, processus sociaux, hybridité culturelle

Anita Desai, *Clear Light of Day*, *In Custody*, spazialità, processi sociali, ibridismo culturale.

There are indelible and inextricable links between spatial forms (in the city) and social processes; spatiality and social relations are played out in a dynamic and dialectical manner in the city, where neither the city nor the social actors/characters/readers moving through them are static objects of study and their intrinsic changes, and those with relation to each other make the study interesting and complex. Spatial theorists from Foucault to Lefebvre to Soja have placed experiences in “lived space” as central to their studies, and their works help unravel connections at the intersection of the real and fictional city. Most writers on Delhi, including Nayantara Sahgal, Khushwant Singh, Anita Desai and Manju Kapur, make no attempt to fictionalize the familiar streets and landmarks of the city; the reader is instead invited to identify the known markers, to negotiate the city spaces along with the characters at the crossing of actual and imagined spaces. This paper attempts to explore spatialities of (Old) Delhi vis à vis its grandiose past of rich history, linguistic and poetic traditions with special reference to Desai’s novels *Clear Light of Day* and *In Custody*.

The area of Delhi that is now referred to as Old Delhi, is a walled city, founded as Shahjahanabad by the Mughal ruler Shah Jahan in the seventeenth century. The imposing Red Fort on the banks of the River Yamuna, the grand mosques, well laid-out gardens, elegant mansions and the beauty of Chandni Chowk spoke volumes about the architectural magnificence under the Mughal rule. In fact it is arguably considered the golden period in Delhi history when literature and culture flourished under royal patronage, but more importantly where art connoisseurs were not limited to the elite spaces of the court, and Persian and Urdu poetry was appreciated by the common man on the streets. Both the king and the beggar could recite couplets of the poets of the age like Zauq and Ghalib:

The culture of Delhi had acquired a certain authenticity. Over a period of time, varying elements had synthesized to produce a composite life-style for its inhabitants-not laboured, not grafted-but effortlessly woven into the city’s own personality. Its socio-cultural ethos, distinctive enough to give even the witticisms of the city an unmistakable Delhi flavour, was what

prompted Zauq to say: ‘*Kaun jaye par ab Dilli ki galiyan chod kar*’ (‘Who then can leave the streets of Delhi’) (Varma: 41).

Delhi, preceding the revolt of 1857, is associated with a quintessential composite culture and the city spaces pulsed with arts but they became deserted in the face of brutal British retaliation to the revolt.

The city was forced to relinquish its privileged and prestigious position both as a political capital (with the shifting of capital to Calcutta) and as a literary-cultural centre. The announcement of shifting back of capital at the Coronation Durbar of 1911 and the building of a new city for it did not turn out to be a reason to cheer as the British capital, New Delhi was aimed as an administrative capital to spatially showcase the grandeur of the British empire, and to physically and symbolically overshadow the earlier city and its people. Built in the Grand Manner, it was meant to display power, “as an expansive pattern of sweeping vistas, its relation to topography and prior urban arrangements is arbitrary, its effects often grandiloquent” (Kostof: 240). The initial plan to provide a linkage between Shahjahanabad and British Delhi was abandoned due to escalating costs, and the resplendent city where on the walls of Diwan-i-Khas (Hall of Private Audience) of Red Fort is inscribed the famous verse of Amir Khusrau, “*Gar firdaus bar ruhe zameen ast/ hameen asto, hameen asto, hameen asto*” (“If there be a paradise on the face of the earth, it is this, it is this, it is this”) was reduced to being called Old Delhi. The vertical imposition and horizontal expanses of the new city were awe-inspiring and impressive, but not inviting to forge relations between the city and its inhabitants; the white imperialists who occupied the city’s power centres sought ownership of spaces. The severing of relationship of the city with people continued with independence and partition in 1947 that led to major demographical shifts with large scale migration across the border. Old Delhi has faced apathy not just at the hands of the imperial rule but also from urban planners and policy makers after independence. The *havelis* (mansions) and streets that echoed the finest verses

and were the seat of Delhi *tehzeeb* (refinement) lie in dilapidated state with dangling mass of electric wires threatening to set afire the last spaces that recall the city's composite culture.

The erstwhile splendid Shahjahanbad has witnessed ruthless dispossession of people, dismantling of cultural life and thus strangling of its very soul. In its present avatar it is a thriving wholesale market of goods but a dismal residential place. Once a muse to poets, and inspiration behind Ghalib's couplet, "I asked my soul: What is Delhi?/ She replied: The world is the body and Delhi its life", the city can only harp on its past grandeur, reminding one of the elegiac note in Ahmed Ali's *Twilight in Delhi*. People's struggles to establish connection with the city as they grapple with transformed spatialities and demographics is the focus of the two Desai novels under discussion here, and the intersecting matrix of identity-language-space is explored through Old Delhi spaces that evoke a grand past as they languish in present neglect.

Partition(ed) land and fragmented family(ies) in *Clear Light of Day*

The narrative of Desai's *Clear Light of Day* (1980) juxtaposes the contemporary events of the 1960s against the 1940s of partition that shook the order of the city with reference to three families of Old Delhi: Ali, Das and Misra. Of the co-joined events of independence and partition in Indian history, the latter is the greater lived and experiential reality among the people of Delhi; in the novel, it transforms spaces and relationships in the house, the neighbourhood and the city at large. The effects are most acutely felt in the Das household where the fractured familial relationships mirror those of the nation. The visit of younger sister Tara, along with her diplomat husband Bakul, is the prism through which notions of time and spatial memory are raised, and allows for reflections on relationship with siblings Bim, Baba and Raja, and also on Old Delhi spaces.

The novel offers a glimpse of the heterogeneity and plurality of the Old Delhi society and class structure that is often ignored in discussing its squalor and decadence. The Dases, the elite Bengali family, are the "mimic men", aping the white colonizers in their dress, behaviour and conventions of gentility; the daily club visits create a superficially active and mobile life ignoring the illness and turbulence that pervades the house and city alike. In contrast the bourgeois Misras make no attempt to "keep up appearances" and their household space is one of unscheduled visits, unorganized meals and haphazard plans. The Alis are the genteel, propertied Muslim class, and among the few who could plan their migration in the wake of the impending Partition, and shift to Hyderabad. The Old Delhi families of the novel had been neighbours "for as long as they could remember (theirs was not a neighbourhood from which people moved – they were born and married and even died in the same houses, no one ever gave one up)" (Desai 1980: 136); the close knit, almost incestuous relationships of Old Delhi are akin to rural community life.

The areas of Old/New Delhi though located within the same city are juxtaposed almost as cities of South/North or rural/urban landscape. Or they could be seen as Tonnies' distinction between *Gemeinschaft* and *Gesellschaft*, where *Gemeinschaft* (usually translated as "community") and *Gesellschaft* ("society" or "association") correlate largely with the difference between "traditional" and "modern"; and these differences are both temporal and spatial, with the latter corresponding to urban forms of sociality marked by weakening bonds of family, disappearance of the neighbourhood and cultural forms of clan. The traditional Old Delhi is associated with stagnation, decay and death, Bim says, "Old Delhi does not change. It only decays. My students tell me it is a great cemetery, every house a tomb. Nothing but sleeping graves. Now *New Delhi*, they say is different. That is where things happen." (Desai 1980: 5) The shift in administrative power centres makes Old Delhi life move at snail pace in a slow paced loop, largely unconcerned with fast paced action of New Delhi. Change and movement belong to either the past of Old Delhi

spaces or the present of New Delhi spaces, while the present of Old Delhi is represented as unmoving and static, where Godot-like “nothing happens, nobody comes, nobody goes”.

The sense of lost grandeur hangs heavy, and can only be recalled through tales of a glorious past, “And here, here nothing happens at all. Whatever happened, happened long ago-in the time of the Tughlaqs, the Khiljis, the Sultanate, the Moghuls- that lot” (ibid: 5). Even if one were to recall the more immediate past, Hyder Ali’s abandoned house narrates a tale of neglect; the walls that once resounded with poetry and political discussions stare empty, and the mirror reflects desolation and nothingness, it stares back blankly at the place which housed a rich library and held *mushairas* (poetic symposiums) but was abandoned at partition. The turbulent memories of 1947 subtly refer to various partitions: home/family, neighbourhood, city’s culture and language, and the nation. Kamila Shamsie opinions that the novel handles the theme of partition in a restrained manner “in its sidelong view; glancing allusions and attention to tiny details which echo and reverberate, rather than directness” (Qtd.in Bruschi: 158).

Bim witnesses the fractured and burning city on her bus ride back from Davico’s restaurant in Connaught Place:

the massed jungle of rag-and-tin huts that had grown beneath them, housing the millions of refugees who were struggling in across the new border. Here there was no light except for the dull glow of small cooking fires, blotted out by smoke and dust and twilight. They swarmed and crawled with a kind of subterranean life that made Bim feel that the city would never recover from this horror, that it would be changed irremediably, that it was already changed, no longer the city she had been born in. (Desai 1980: 86)

The decrepit spaces occupied by the refugees contrast sharply with the opulence of the arched doorways, red velvet curtains and waiters serving meringues and ice cream at Davicos. “From a centre of Indo-Islamic culture, Delhi became a city of refugees” (Tan and Kuldaisy: 199), and the violently uprooted millions battled

material and emotional losses while carrying mindscapes of the city left behind. Can the horrors of partition as represented in the tangible form of refugee camps be seen as Foucauldian heterotopias? Heterotopia is a site that undoes the usual order of space and the refugee camps are possibly cracks in the edifice of official power, disrupting and under-cutting the rhetoric of political celebration from British imperialism by emphasizing violence and homelessness in the independent nation state. The repeated references to the summer of 1947 in the novel underline the importance of revisiting the roots of fissure through memory and imagination and to attempt a resolution at least at the level of the landscape, of the house and neighbourhood.

The attempted reconciliation of past and present throws up repeatedly the clichéd binary and hierarchical notions of New Delhi/Old Delhi, movement/stasis, speech/silence, West/East, rationality/irrationality and coherence/chaos where the former set of values are posited as superior. The trope of movement, both horizontally in space and time, and vertically up a social ladder is suggestive of progress, though the novel simultaneously questions these simplistic and linear ideas. Bakul and Baba are placed at opposite ends of the mobility spectrum; Bakul, a diplomat, is a man on the move, he is either travelling or discussing his travels or planning to travel. On the other hand autistic Baba has been playing the same records on his HMV gramophone for decades, caught in a time warp in terms of choice of music and the machine used to play it. As opposed to the globetrotters Bakul and Tara, stasis is underlined strongly in the lives of Baba and Bim, who seem to be caught in a time bubble while the world outside spins into transformations.

In the discussion about non/transforming spaces, the space of the garden in the house is an interesting one and evokes myriad associations: as an edenic place, a place of innocence and simplicity, a metaphor of undivided nation, a space of shared idyllic past and a desire to recreate the harmony of the paradisiac world of siblings before they grew apart emotionally. Ranu Uniyal discusses its multiple dimensions:

The garden is not fully inside, unlike the terraced rooms, nor is it open for public viewing. It has thorns and briars, it has long hedges and is wild in its outgrowth. It opens and conceals, it explores and withdraws. If it had invoked a landscape of desire in Maya, in Bim, the garden performs a fully mediatory function between the outside world and the house with its closed doors and overgrown shrubs. It has its own *modus operandi*... The garden becomes a principle of mediation. It does not entrap her [Bim] nor does it leave her vulnerable at the hands of the city. (Uniyal: 215)

The garden's location inside the house and yet exposed to the gaze from outside, conflates the public and private, and allows for other mediations questioning the ideas of history and memory. It recalls not just the familial history but the various eons of Delhi spaces: Krishna playing with gopis on Yamuna, the first woman queen of Delhi, Razia Sultan, Mughal emperor Aurangzeb and the partition of the country, and questions linear notions of history in space. Meanings are not simply contained in physical forms of space, but as Benjamin reiterates they are bound up in individual and cultural memory and filtered through experience. The sedimentary history of places represent layers of memory, "the invisible identities of the visible" (De Certeau: 108) that are unfolded through the landscape of the garden, house and city.

The (grandiose) past is not severed from the (decadent) present, and the creative process of memory, what Benjamin calls the "mysterious work of remembrance-which is really the capacity for endless interpolations into what has been" (Benjamin: 16), is a way of forming linkages and continuation between people and space. A reconciliatory attempt is made through the leitmotif of poetry and music that strings together spaces and people, a musical evening at the Misras, reminiscent of Old Delhi *mushairas* (poetic symposiums), "bound them all together in a pattern, a picture as perfectly composed as a Moghul miniature of a garden scene by night" (Desai 1980: 180). The star lit sky extends its magic over the chaotic preparations, the pasts of Mughal and English are evoked through the poetry of Iqbal and Eliot, the commotion is part of the ethos, the chaos

slowly giving way to harmony. The binaries in this case are not seen in conflict but are part of the tapestry of the place, interlinking individuals, landscape and music.

Images of brokenness and fragmentation give way to a search for wholeness and harmony; the shared history of siblings draws sustenance from the same soil of past and the prism of memory is used to reflect and refract on past fragmentations, hinting at possible unfoldings and new experiences beyond the partition(s). *In Custody*, based again in Old Delhi explores some of these concerns further vis à vis the partition of language and the dichotomy of reality/imagination.

Lost language and poetic traditions in Desai's *In Custody*

In Custody (2008) is the story of Deven, Hindi lecturer in Mirpore, and his experience of meeting the great Urdu poet Nur and being his literary custodian. It is a narrative about the loss of Urdu language due to separations and partitions of land, "Urdu – the language of the court in the days of royalty – now languishes in the back lanes and gutters of the city. No place for it to live in the style to which it is accustomed, no emperors and *nanabs* to act as its patrons" (Desai 2008: 15). The novel depicts the dichotomous relationship between reality and imagination through the decline of Urdu language and literature in post-independent Delhi/India. Language is potentially a potent binding connect between people, and people and place; and here that link is severed as Urdu, language of the Mughal court suffers in the face of lack of readers and government support, lying in exile in the very spaces where it flourished, making its speakers alienated in that landscape. The relation between people and spaces is further explored through binaries of reality/imagination, life/art, purity/hybridity played out in the cities of Mirpore/Delhi.

Mirpore, unlike the big cousin Delhi proud of its antiquity, is unselfconscious about its history. Its nondescript and unremarkable architecture and landscape

neither evoke glorious history nor do they symbolise romance or patriotism. Its historical and cultural aridity is repeatedly underlined, its drab functional restaurant near the bus stand contrasts sharply with the gourmet foodscapes of Delhi, almost akin to differences between prosaic Hindi and poetic Urdu. Deven regards the mundane Mirpore as a trap where he is forced to teach Hindi to sustain his family while Delhi symbolises the world of imagination and poetry. Finding himself economically disempowered by Urdu, he can only pursue it as a “hobby”, and feels that meeting and interviewing Nur in Delhi would be his opportunity of moving from the fringes of Urdu world to its pulsating centre. The politics and power of languages is pointed by his colleague, Jayadev, “We are in the wrong department. We took the wrong subject. We should have taken physics, chemistry, micro-biology, computer technology-something scientific, something American. Then we would have had a future” (Desai 2008: 204). The disciplines that he lists are associated with greater relevance and job opportunities in the modern world, and equally importantly with English as their medium of instruction/research they score over Hindi and Urdu in providing mobility.

The leap from Mirpore to its alter ego Delhi overpowers Deven’s senses, the chaotic scale of the big city appears to him as a Kafkaesque labyrinth: “If it had not been for the colour and the noise, Chandni Chowk might have been a bazaar encountered in a nightmare; it was so like a maze from which he could find no exit” (Desai 2008: 31). The spectacle of the city that Park describes as “stimulus of city life” (40) can either appear peculiarly attractive to the young or create a blasé effect to the sensory overkill. Deven is overwhelmed by the explosion of the sensory, and instead of joy in what Barthes calls the “untamed erotic potential of the city” (Barthes: 170) as unfolded in the balcony event that follows, he struggles to reconcile the worlds of art and commerce, of Nur being lodged in the ordinariness of the material world.

Nur’s decline is symbolic of the slide in prestige of Urdu at various levels that are interrelated: as language of the common man on the streets, as choice for literary engagement, lack of encouragement from the literary

boards, the decrepit plight of literary figures and the dismal publications in the language. While the decline of Urdu from its zenith during Mughal rule to its present state can be traced back to the imperial rule of the British, the novel focuses on the privileging of Hindi over Urdu after independence. The Indian history of colonial rule and subsequent independence/partition of land and languages hint at a triumvirate language play between Hindu, Urdu and English. Aijaz Ahmad describes three aspects in the breakup and redistribution of the Urdu writing community after partition. First was the migration and resettlement of Muslims across the newly-drawn borders; second was the increased communalization of Urdu as a Muslim language, its implementation as a national language in Pakistan, and finally the Indian government’s abandonment of Hindustani in favour of Hindi as the official language. Ahmad views the loss of Hindustani as a recognized lingua franca as a major event since it had served as a “living link between Urdu and Hindi which now became more and more distant from each other, especially in their written forms” (Ahmad: 201-2) and strengthened the perception of Urdu as a Muslim language. Desai attempts to make an intervention in the Hindi-Urdu debate interestingly by writing the novel in English and imitating Persian imagery and metaphor in composing couplets. Interestingly the adaptation of the novel for a film by Ismail Merchant complicated the situation further, the couplets written in English were translated into Urdu and Desai says, “So, in my other life, I became an Urdu poet, a language which I do not write at all” (Interview with Guignery and Alexis). The triumvirate language play and the change in genre from literary fiction to popular medium of film (which incorporated verses and ghazals of Faiz) resists easy and simplistic notions of power hierarchy of languages and genres.

Deven’s romantic perception of Urdu poetry and artists is eroded when the ailing Nur pessimistically asks:

How can there be Urdu poetry when there is no Urdu language left? It is dead, finished. The defeat of the Moghuls by the British threw a noose over its head, and the defeat of the British

by the Hindi-wallahs tightened it. So now you see its corpse lying here, waiting to be buried (Desai 2008: 24)

The scene recalls Bim's description of Old Delhi as a cemetery in *Clear Light of Day* above, and underlines the demise of language in decadent landscapes. Deven, even as he teaches Hindi for corporal survival, desperately clings onto the language hierarchies in his mind that are a reversal of the dominant linguistic power play. His subterranean Urdu self seeks recognition or encouragement from Murad, editor of the Urdu magazine *Awaaz*, the commercial equivalent of the royal patronage that poets enjoyed during Mughal rule. Yaqin opines that Deven, Murad and Nur are caught in a nostalgic remembering of Urdu, and their "nostalgia is rooted in the cultural memory of a premodern past that rejects the values of an evolving modern present" (Yaqin: 139). They find it difficult to accept the paradigmatic shift that has taken place in language usage and places of performance, of the spaces of *mushairas* (poetic symposiums) making way for film songs played in the bazaar.

There are brief interludes of poetic brilliance in this twilight world of Urdu literary scene, of Nur's poetic career and of Chandni Chowk as a place, all of them past their prime. These oasis-like scenes are played out on the terrace, a liminal space in the structure of the house. The peripheral space of the balcony links the private space of the house with the public one of the streets. The soundscapes and lightscapes of the bazaar encroach on the world of art through traffic noise, music from cinema halls, greasy food and excessive drinking. Deven's notion of placing art imaginatively and spatially in ivory towers of beauty and grace is shaken as the material world constantly impinges on the artistic one, permeating through thoughts, speech, sights, sounds and people, questioning the dichotomies of worlds of reality and imagination. "The rooftop did not really raise one above the din of the streets; it was as if they were inside a balloon, floating above but remaining enclosed" (Desai 2008: 46-47). This world tries to sustain itself by drawing from the world below,

a floundering effort of hanging on to art is made by Nur by feeding and cultivating the company of "lafangas [loafers] of the bazaar world –shopkeepers, clerks, bookies and unemployed parasites" (ibid: 50) whose concern is with freebies rather than his verses. The vomiting Nur is the symbol of nadir, giving a physical form to depreciation, breaking the mirage of grandeur that had guided Deven only to dissolve into a nightmare.

Like Nur, Siddiqui is given to recollection of an age, time and space when Urdu enjoyed glory, and these two representatives of the Urdu culture also symbolise its decadence and decline. Siddiqui in his old dilapidated villa with no electricity, collapsed roof and non-functional kitchen, attempts to maintain an impression of splendour and regal hospitality as he sits in white muslin kurta with a pipe, offering rum and kebabs to Deven in the midst of ruins, "as if all were still in order, still functioning in another opulent age" (ibid: 146). Yaqin argues that the description "reinforces the idea that Siddiqui's class can no longer be the custodians of Urdu as they have little power to make themselves heard at the national level. The official situation and status of their language literally makes them outsiders in their own home" (Yaqin: 135). Like Deven, Siddiqui holds onto a nostalgic image of Delhi that houses the poetic Urdu, but finds it difficult to accept the present reality where the city struggles to uphold its linguistic and literary traditions.

It is significant that Urdu is perceived as endangered in the spaces of Delhi by men, and even in the midst of crisis there is a resistance to shift away from traditional and singular notions of language. This comes across strongly in two cases: the resistance to admit women's voices in the male sphere of Urdu poetry and the reluctance to using tools of modernity (the tape recorder). Nur blames Imtiaz Begum for having overtaken the spaces of his house, cleverly manipulating across the spaces of disrepute of kotha (brothel) in bazaar to a respectable *mehfil* (gathering), snatching his jewels, verses and audience in the process. Deven is critical of her coquetry and recitation of imitated verses, and

even ignores her manuscript, not acknowledging an alternative vision and space for female poetry. Desai consciously conceived the novel as a masculine world of Urdu poetry, but “I found all these women whom I had locked out were screaming and thumping on the door and demanding to come in” (Gee: 9). Arasteh and Pirnajmuddin argue that Imtiaz uses the master’s tool, the male dominated language of Urdu poetry to make sure that her voice is heard. In simultaneously resisting oppression and exploring her unique subjectivity, Imtiaz “‘writes back’ to the oppressive forces of her community; she becomes a ‘mimic woman’, an altered female subject and a figure capable of uttering resistance” (Arasteh and Pirnajmuddin: 62). The hegemonic patriarchal-linguistic notion is reluctant to make space for variants of Urdu, be it through linguistic varieties or feminine voices.

A similar resistance is witnessed in the suggestion to record Nur’s verses for future generations, Siddiqui ridicules the idea and Nur feels it would reduce him to the level of singing poets of cinema, “Record -like in the cinema? For songs? I am not one of those singing poets, you know, some performer at weddings and festivals-” (Desai 2008: 121). The run-down brothel, the place for recording, soon becomes the replica of Nur’s terrace, the outside world of commerce makes frequent and disturbing entries into that of poetry, with mere flashes of poetic beauty heard in the midst of ugly bawdiness. Three weeks of recordings and extraneous material are reduced to merely one tape of “a bizarre pastiche” (ibid: 198), shattering Deven’s notion of playing a key role in preserving for posterity the voice of a great Urdu poet. He is forced to relinquish myths, and to accept sordid realities as part of art, rather than its ugly other. He needs to confront anew the binaries between art/life, reality/imagination, purity/hybridity, public/private spaces and masculine/feminine spaces and to acknowledge that they are fuzzy and allow for porous migrations, and these are best witnessed in liminal spaces like the terrace alluding to uneasy connections between spaces, languages and identities, and making the case for diversity and hybridity.

Conclusion

It is important to remind and reiterate that the spaces of Old Delhi that have been discussed above with reference to Desai’s novels are lived or social spaces. The spatiality is located at the intersection of the fictional and real city, or in Wirth-Nescher’s words “novelists, readers, and characters are all engaged in verbal cartography, plotting cities through language”(4). The city of architects and urban planners is also the city of imagination of the writers, and at the same time that of the readers; in the triad of perceived, conceived and lived spatiality, Lefebvre’s “representational space” is the linking argument.

How does one as reader-citizen of Delhi react to the nostalgic tone in Desai’s novels that evoke a glorious past that characters struggle hard to reconcile with the present? Historical forces dealt a deadly blow to the city’s core, physically and psychologically, unfortunately the inner city area has not witnessed creative-cultural resurgence through gentrification. Shahjahanabad Redevelopment Corporation (SRDC) has repeatedly announced various plans to decongest the area, to promote built heritage, and to restore and renovate the notified *havelis*(mansions). Most of these plans for reviving the cultural glory of the area are in limbo (Nath), except for perhaps converting part of Ghalib’s *haveli* into a museum in 2010. It makes one question the extent to which relationships between people and city spaces be dictated by governmental policies from the top and argues for changes and negotiations through people’s initiatives from below, or ideally an involvement of both.

In the last decade or more, two factors have been instrumental in establishing anew people’s connection with Old Delhi: the Delhi Metro and heritage/food walks. The swanky efficient metro runs underground the congested lanes of Chandni Chowk, facilitating two-way traffic between Old Delhi and New(er) Delhi(s), it has achieved what Lutyens initially conceptualised as connection between New and Old Delhi. Walking tours of the area organised by Sohail Hashmi,

Asif Khan of *Delhi Karavan* and Ramit Mitra of *Delhi by Foot* among others seek to build bonds between built environment and people, antiquity and contemporariness, the Mughal city and the globalised city. Within the format of the guided walk, the contemporary *flâneurs* as “poets of their own affairs” (De Certeau: xviii) chart new spatial stories, and take tentative steps in moving beyond mourning for a lost city and its cultural grandeur. The midnight’s grandchildren seek to form new connections with Shahjahanabad/Old Delhi, to forge bonds that are to move beyond nostalgia and instead acknowledge the spatial and cultural transformations, and to celebrate the heterogeneity and plurality as its character-citizens.

References

- AHMAD, Aijaz (1996) *Lineages of the Present: Political Essays*. New Delhi: Tulika.
- ALI, Ahmed. [1940]. *Twilight in Delhi*. New Delhi: Rupa, 2007.
- ARASTEH, P, and H. PIRNAJMUDDI (2014). “The Mimic (Wo)man ‘Writes Back’: Anita Desai’s *In Custody*”. *International Letters of Social and Humanistic Sciences* 16 (1) () 57-66. Retrieved from www.ilshs.pl on November 30, 2016
- BARTHES, Roland (1997). “Semiology and the Urban.” N. Leach(ed.) *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*. London and New York: Routledge. 166-72.
- BENJAMIN, Walter (1986). “A Berlin Chronicle.” in P. DEMETZ (Ed.) *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*. New York: Schocken. 3-60.
- BRUSCHI, Isabella (2001). *Partition in Fiction: Gendered Perspectives*. New Delhi: Atlantic Publishers.
- DE CERTEAU, Michel (1984). *The Practice of Everyday Life*. Berkeley, CA: University of California Press.
- DESAI, Anita (1980). *Clear Light of Day*. New Delhi: Penguin.
- (1984) *In Custody*. New Delhi: Random House, 2008.
- FOUCAULT, Michel (1986). “Of other spaces” *Diacritics* 16/1 (): 22- 27.
- GEE, M. (2004). “Anita Desai in conversation with Maggie Gee.” *Wasafiri*, 19.42 () 7-11. 7.
- GUIGNERY V. and T. ALEXIS (2009). “*In Custody* and beyond: A Conversation with Anita Desai”. *Études angloaises*, 3/2009 (Vol. 62), p. 370-378.
- KOSTOF, Spiro (1991). *The City Shaped: Urban Patterns and Meanings Through History*. Boston: Little, Brown.
- LEFEBVRE, Henri (1974). *The Production of Space*. Oxford: Basil Blackwell, 1991.
- NATH, D. (2014). “Shahjahanabad Redevelopment Plan Stuck in Limbo.” *The Hindu*. 14 September.
- PARK, R.E. (1967 [1925]) “The City: Suggestions for the Investigation of Human Behavior in the Urban Environment.” R. E. PARK et al(eds.) *The City*. Chicago: University of Chicago Press. 1-46.
- TAN, Tai Yong and KUDAISSYA, Gyanesh (2000). *The Aftermath of Partition in South Asia*. Routledge: London and New York.
- TÖNNIES, Ferdinand (1955). *Community and Society*. London: Routledge and Kegan Paul.
- UNİYAL, Ranu (2000) *The Fiction of Margaret Drabble and Anita Desai: Women and Landscape*. New Delhi: Creative Books.
- VARMA, Pavan K. (1989). *Ghalib: The Man, the Times*. New Delhi: Viking.
- WIRTH-NESHER, Hana (1996). *City Codes: Reading the Modern Urban Novel*. Cambridge: Cambridge University Press.
- YAQUIN, A. (2004). “The Communalization and Disintegration of Urdu in Anita Desai’s *In Custody*.” *Annual of Urdu Studies* vol. 19 . 120-141.

Le cosmopolitisme tragique de J.M. Coetzee dans *Waiting for the Barbarians* et *Foe*

Jean-Paul Engélibert

Reçu : 25.11.2016 – Accepté : 16.12.2016

Título / Title / Titolo

El trágico cosmopolitismo de J. M. Coetzee en *Esperando a los bárbaros* y *Foe*
The tragic cosmopolitanism of J. M. Coetzee in *Waiting for the Barbarians* and *Foe*
Il tragico cosmopolitismo di J. M. Coetzee in *Attesa per i barbari* e *Foe*

Résumé / Resumen / Abstract / Riassunto

Les romans de J.M. Coetzee offrent une figure tragique du cosmopolitisme. Le désir d'un échange réciproque avec l'Autre est toujours entravé par le contexte colonial. Dans *Waiting for the Barbarians* et *Foe*, le récit entretient une tension entre des tentatives d'instaurer avec l'Autre – barbare ou esclave – une relation d'égal à égal et le savoir qu'elles ne peuvent jamais tout à fait aboutir, de sorte que la promesse de réciprocité reste une promesse, créant une attente qui ne sera jamais satisfaite.

Las novelas de J.M. Coetzee ofrecen una representación trágica del cosmopolitismo. El deseo de intercambios recíprocos con el Otro siempre se ve obstaculizado por el contexto colonial. En *Esperando a los Bárbaros* y *Foe*, la narración logra crear una tensión entre los intentos de una relación recíproca con el Otro -ya sea un bárbaro o un esclavo- y el conocimiento de que nunca pueden tener éxito completamente, de modo que la promesa de reciprocidad permanece, pero como promesa, creando expectativas que nunca serán satisfechas

J.M. Coetzee's novels offer a tragic representation of cosmopolitanism. The desire for reciprocal exchanges with the Other is always hampered by the colonial context. In *Waiting for the Barbarians* and *Foe*, the narrative manages to create a tension between attempts at a reciprocal relationship with the Other – whether a barbarian or a slave – and the knowledge that they can

never be entirely successful, so that the promise of reciprocity remains but a promise, raising expectations that will never be satisfied.

I romanzi di J. M. Coetzee offrono una rappresentazione tragica del cosmopolitismo. Il desiderio di scambi reciproci con l'Altro è sempre ostacolato dal contesto coloniale. In *Aspettando i barbari* e *Foe*, la narrativa riesce a creare una tensione tra i tentativi di una relazione reciproca con l'Altro –barbaro o schiavo– e la consapevolezza che tali tentativi non possono mai avere pieno successo, così che la promessa di reciprocità non è che una promessa, che crea aspettative che non saranno mai soddisfatte.

Mots-clé / Palabras clave / Keywords / Parole chiave

J. M. Coetzee, *Waiting for the Barbarians*, *Foe*, cosmopolitisme, échange avec l'autre.

J. M. Coetzee, *Esperando a los bárbaros*, *Foe*, cosmopolitismo, intercambios con el Otro

J. M. Coetzee, *Waiting for the Barbarians*, *Foe*, cosmopolitanism, exchanges with the Other.

J. M. Coetzee, *Aspettando i barbari*, *Foe*, cosmopolitismo, scambi con l'Altro.

Au début de la scène la plus cruelle de *Disgrace*, David Lurie, enfermé dans les toilettes par les trois agresseurs qui s'apprêtent à violer sa fille, voit deux de ceux-ci le narguer. Ils se tiennent face à lui, sous la lucarne où s'encadre son visage, inspectant leur prisonnier et débattant de son sort. Le récit ne précise pas en quelle langue les deux hommes parlent, ni si le protagoniste comprend ce qu'ils se disent. David Lurie maîtrise plusieurs langues, mais elles ne lui sont d'aucun secours :

He speaks Italian, he speaks French, but Italian and French will not save him here in darkest Africa. He is helpless, an Aunt Sally, a figure from a cartoon, a missionary in cassock and topi waiting with clasped hands and upcast eyes while the savages jaw away in their own lingo preparatory to plunging him into their boiling cauldron. Mission work: what has it left behind, that huge enterprise of upliftment? Nothing that he can see.¹

Le cosmopolitisme n'est-il pas justement ce qui plaçe cet homme cultivé, dépositaire d'une longue histoire, héritier d'une longue entreprise civilisatrice, dans cette situation désespérée ? Le tragique de cet événement ne vient-il pas précisément de cette contradiction : toute une culture tournée vers l'étranger, puisant dans les langues méditerranéennes, ramenée à la caricature ? Livré au caprice de ses tortionnaires, David Lurie s'aperçoit que son savoir ne sert à rien et que ses aspirations élevées paraissent ridicules, « ici », dans les ténèbres africaines. Le cosmopolitisme apparaît soudain comme le masque de la colonisation, un déguisement qui révèle son inanité quand celle-ci échoue. On pourrait d'autant mieux lire ainsi cet épisode que ce ne serait pas la première fois, dans l'œuvre de J.M. Coetzee, que la culture apparaît comme l'alibi des dominants. Bien avant *Disgrace*, *Waiting for the Barbarians* raconte l'histoire d'un homme cultivé, épris de justice et tourné vers l'étranger² pris au piège d'une politique impérialiste et à qui la violence de l'histoire apprend la fausseté

de son éducation. Confronté à un tortionnaire, le colonel Joll, cet homme comprend qu'il n'est pas si différent : « I was the lie that Empire tells itself when times are easy, he the truth that Empire tells when harsh winds blow. Two sides of imperial rule, no more, no less. »³

Et pourtant, le cosmopolitisme n'est pas qu'un mensonge. Il est aussi porteur d'avenir et d'espoir. Ou plutôt, il s'identifie à l'espoir qui persiste au cœur des violences impériales. Après l'apartheid comme avant, il est tension et utopie : effort de parler à l'autre et de faire parler l'autre et espoir d'une réciprocité réelle. Cette tension est particulièrement vive dans un roman qui suit de près *Waiting for the Barbarians*, *Foe*, dont la narratrice s'efforce jusqu'à la fin de faire accéder à la parole un Vendredi qu'elle n'a jamais entendu parler, qui a peut-être été rendu muet et qui ne trouvera ou ne retrouvera peut-être jamais l'usage de la parole⁴. On étudiera ici ces deux romans écrits sous l'apartheid pour y éprouver la tension du cosmopolitisme des personnages de Coetzee.

Des échanges sans réciprocité

Dans *Foe*, Susan Barton regrette que Vendredi ne réponde pas aux questions qu'elle lui pose. Elle s'adresse à l'esclave en comparant son propre désir d'obtenir une réponse au désir des amants d'éveiller le désir de l'autre :

“Oh, Friday, how can I make you understand the cravings felt by those of us who live in a world of speech to have our questions answered! It is like our desire, when we kiss someone, to feel the lips we kiss respond to us. Otherwise, would we not be content to bestow our kisses on statues, the cold statues of kings and queens and gods and goddesses?”⁵

Une parole, dit Susan, s'adresse, comme un geste d'amour, à un autre être humain : un être imparfait qui n'a pas besoin de ressembler à un monarque ou à un dieu, mais un être de désir capable de répondre quand on le sollicite, capable de s'adresser lui aussi à autrui. La parole,

¹ *Disgrace*, London, Secker & Warburg, 1999, p. 95.

² Le Magistrat est un lecteur et s'intéresse aux civilisations anciennes en archéologue amateur : “I read the classics; I continue to catalogue my various collections; I collate what maps we have of the southern desert regions; on days when the wind does not bite so keenly I take out a party of diggers to clear drift-sand from the excavations (...).” *Waiting for the Barbarians* (1980), Harmondsworth, Penguin, 1982, p. 38.

³ *Ibid.*, p. 135.

⁴ *Foe* (1986), Harmondsworth, Penguin, 1986.

⁵ *Ibid.*, p. 79.

comme le désir, suppose deux êtres humains sur un pied d'égalité. Autrement dit, les échanges humains, quels qu'ils soient, intellectuels ou amoureux, supposent la réciprocité. Or, il n'est pas indifférent que cette affirmation soit placée dans la bouche d'une Anglaise s'adressant à un esclave noir. Toute l'intrigue de *Foe* repose sur cette tension : la volonté de Susan de créer de la réciprocité où la violence coloniale interdit qu'il y en ait. Ce type de relation n'est pas unique dans l'œuvre de Coetzee. On le trouve déjà dans *Waiting for the Barbarians* quand le Magistrat entreprend de soigner la jeune barbare.

La jeune femme, torturée par le colonel Joll, souffre des séquelles de la torture : elle est presque aveugle et ses chevilles ont été cassées. Le Magistrat la recueille chez lui où il prend plaisir à la baigner, la laver, l'essuyer avec des gestes plus purificateurs qu'amoureux. Même si ses gestes ressemblent à ceux d'un amant, ils n'impliquent pas de désir sexuel, comme si l'idée même de la possession avait été rendue obscène par la torture, comme si la purification et la pénitence (lavant les pieds de la barbare, il est devant elle comme Madeleine devant Jésus : un pécheur repent) devaient s'y substituer. Il prend soin d'elle, mais dans cette situation où le désir lui est interdit, il doit se résoudre à constater que ses attentions ne suscitent aucune réciprocité. Non que la jeune femme soit indifférente à ses soins, mais ce n'est pas ce qu'elle désire. Un soir, alors qu'il lui masse la cheville, elle lui demande s'il ne voudrait pas « faire autre chose » (“Wouldn't you like to do something else?”)⁶. Or, le Magistrat ne peut pas lui expliquer que ses soins sont inspirés par une charité qui exclut la sexualité et qui est le seul rapport qu'il est capable d'entretenir avec elle. Il ne parvient à s'excuser de son absence de désir que par une piètre plaisanterie que la barbare ne comprend pas (“a lame joke, poorly expressed, and she does not understand it”). Entre le serviteur de l'Empire et la jeune femme blessée, victime des policiers de l'Empire, se joue une scène où se condensent les propos de Susan Barton et sa relation avec Vendredi.

Un véritable échange suppose une réciprocité ici absente. Les désirs de l'un et de l'autre ne se répondent pas. La domination coloniale interdit au Magistrat tout désir pour la jeune femme torturée. Sa complicité objective avec le tortionnaire barre toute relation authentique avec elle. Peu après, il entreprend de la rendre à son peuple et monte une expédition dans le désert à la rencontre des barbares.

C'est ainsi que dans *Foe*, Susan Barton conduit Vendredi à Bristol pour le faire embarquer pour l'Afrique où, pense-t-elle, il retrouvera les siens. Dans les deux romans, l'élan vers l'autre prend la même forme et donne lieu à des développements similaires. Comme la jeune barbare, Vendredi est mutilé. Comme elle, il est victime d'une violence coloniale, puisque sa langue a été coupée par les négriers, si on en croit le récit de Cruso. Malgré la volonté de Susan comme malgré celle du Magistrat, tous les deux sont ainsi placés hors d'atteinte : s'il est impossible de communiquer avec eux au point qu'il vaut mieux les renvoyer « chez eux » (ce qu'on imagine être « chez eux »), ce n'est pas parce qu'ils appartiennent à un autre peuple, mais parce que la violence a détruit la possibilité d'une relation réciproque avec eux. Or, comme l'écrit Coetzee en parlant de Dostoïevski : la réciprocité est « la condition *sine qua non* du vrai dialogue »⁸.

A l'horizon de l'histoire

Le tragique du cosmopolitisme ici est d'être empêché par une violence qui le nie. Toute volonté d'aller vers l'autre est entravée par la complicité involontaire et pourtant indépassable du sujet et du tortionnaire. Pourtant, cette volonté s'affirme toujours et l'horizon d'une réciprocité possible n'est jamais fermé. Dans *Waiting for the Barbarians*, le rêve récurrent du Magistrat montre le personnage cherchant à identifier une figure sans visage et à prendre contact avec elle.

⁶ *Waiting for the Barbarians*, op. cit., p. 55.

⁷ *Ibid.*

⁸ J.M. Coetzee et A. Kurtz, *La Vérité du récit. Conversations sur le réel et la fiction* (2015). Traduction française par A. Weill. Paris, Albin Michel, 2016, p. 60.

La première occurrence de ce rêve intervient avant sa rencontre avec la jeune barbare et annonce celle-ci. Il neige sur la place démesurément agrandie de la ville. Des enfants jouent à bâtir un château de neige ; à l'approche du Magistrat, ils se dispersent tous sauf un, qui n'est d'ailleurs peut-être pas un enfant, mais une femme, assise par terre. Le narrateur se tient derrière elle et essaie d'imaginer son visage⁹.

Après avoir remis la jeune fille aux barbares et être revenu en ville, le Magistrat rêve à nouveau d'elle : elle est agenouillée sur la place, dans la posture où elle était la première fois qu'il l'a remarquée. Elle étend les jambes, il lui masse les pieds puis la porte sur son épaule. Plus loin, après avoir été emprisonné et battu, il rêve encore d'elle sur cette place, mais l'histoire change. Elle bâtit, à genoux, un château de neige ou de sable, et quand le Magistrat s'approche, il voit que c'est un four, dont elle tire un pain chaud qu'elle lui offre. C'est le seul moment de réciprocité : quand le Magistrat est torturé à son tour, il peut enfin recevoir la réponse qu'il attendait. Il a fallu qu'il trahisse l'Empire et en subisse les conséquences pour qu'un « vrai dialogue » s'établisse – en rêve. Car dans ce contexte colonial, la réciprocité ne se profile qu'à l'horizon de l'histoire et ne s'accomplit jamais. En témoignent en particulier deux scènes où s'exprime tout le tragique du cosmopolitisme coetzien.

Dans le deuxième de ses rêves, le Magistrat se penche sur la jeune barbare agenouillée. Le narrateur raconte ainsi cette rencontre : « I stand over her. "Where does it hurt?" I say. I feel the words form in my mouth, then hear them emerge thin, bodiless, like words spoken by someone else. »¹⁰

Or, à la fin de *Foe*, la scène où le narrateur (ou la narratrice) trouve Vendredi au fond de l'épave partagé avec celle-ci plusieurs traits :

I tug his woolly hair, finger the chain about his throat. 'Friday,' I say, I try to say, kneeling over him, sinking hands and knees into the ooze, 'what is this ship?'
But this is not a place of words. Each syllable, as it comes out, is caught and filled with water and diffused.¹¹

⁹ *Waiting for the Barbarians*, op. cit., p. 9-10.

¹⁰ *Ibid.*, p. 86-87.

¹¹ *Foe*, op. cit., p. 157.

Dans les deux cas, le narrateur se penche sur un corps mutilé, pose une question, mais ses mots lui échappent. Les images utilisées font des paroles des êtres matériels, mais ayant perdu leur substance (*thin, bodiless, filled with water*). A la question ainsi posée, comme par quelqu'un d'autre ou en un lieu où le langage n'a pas sa place, aucune réponse ne peut être donnée par des mots. Seuls les corps parlent. Dans *Waiting for the Barbarians*, la jeune barbare étend les jambes, montre ses chevilles blessées, garde le silence. Dans *Foe*, Vendredi aussi étend les jambes et se tourne face au narrateur. Le sens du geste de la jeune fille est évident. Il est plus difficile d'interpréter celui de Vendredi, qui se poursuit ainsi :

His mouth opens. From inside him comes a slow stream, without breath, without interruption. It flows up through his body and out upon me; it passes through the cabin, through the wreck; washing the cliffs and shores of the island, it runs northward and southward to the ends of the earth. Soft and cold, dark and unending, it beats against my eyelids, against the skin of my face.¹²

Derek Attridge a souligné les échos littéraires multiples éveillés par ces lignes et celles qui les précèdent directement, qui empruntent leurs mots à plusieurs sources : les deux premières scènes de *The Tempest*, le psaume 45 dans la traduction du Book of Common Prayer ("Thou that art the hope of all the ends of the earth, and of them that remain in the broad sea") et le début du *Prelude*. Le point commun de tous ces textes est d'associer l'espoir ou la joie à la perspective des immensités de la terre ou de la mer¹³. Ici, la réponse de l'esclave muet embrasse la terre entière. Comme dans une réplique au monde de Defoe et de *Robinson Crusoe*, le monde « réel » qui est aussi celui du lecteur, la « réponse » de l'esclave se situe hors du langage mais atteint l'universel. En cela, elle est messianique : promesse destinée à rester promesse. Le cosmopolitisme s'y réalise.

Or le narrateur de ce passage n'a ni nom, ni sexe, ni âge. Il (ou elle) entre dans la maison de Daniel Defoe,

¹² *Ibid.*

¹³ D. Attridge, *J.M. Coetzee and the Ethics of Reading*, The University of Chicago Press, 2004, p. 66.

trouve le mémoire de Susan Barton, en lit les premiers mots, qui sont aussi les premiers mots de *Foe*, et entre dans le texte : sa lecture le transporte dans la diégèse du texte qu'il lit. Il nage dans l'océan, comme Susan à son arrivée sur l'île, puis plonge vers l'épave, guidé par les pétales jetés par Vendredi qui flottent autour de lui. Le chapitre est entièrement rédigé au présent, de sorte qu'aucun repère temporel ne permet de situer les actions racontées par rapport au moment de l'énonciation, comme si les deux coïncidaient. Le narrateur raconte en même temps qu'il agit. Il dit ce qu'il fait, au moment où il le fait. Cette simultanéité est mimée par la métalepse : il suffit de dire, ou de lire, pour faire. Tous ces caractères tendent à identifier ce sujet au lecteur réel. L'espoir porté par ce qui émane de Vendredi touchera, grâce au désir et à l'attention du lecteur, les confins de la terre. Si le roman parvient à créer de la réciprocité, c'est en donnant à son lecteur accès aux vaincus et aux muets : à ceux dont la parole a été engloutie et ne peut être articulée à leur place, à ceux dont les mots ne pourront jamais être retrouvés, mais que le roman peut conduire à « ouvrir la bouche ».

La parole de Vendredi pourra donc atteindre la terre entière, mais sous une forme non verbale et à l'horizon du livre, ou de l'histoire, dans les deux sens du mot français, quand le lecteur l'aura traversé pour enfin faire parler le silence de l'esclave. Il s'agit là d'une promesse de rédemption qui reste une promesse, d'un pur espoir qui ne peut exister que comme espoir – et comme responsabilité : c'est au lecteur de l'accomplir, de faire venir au jour l'histoire de Vendredi.

La tension cosmopolite

Le cosmopolitisme de Coetzee trouve ici sa tension maximale : le roman veut offrir une extension planétaire, une reconnaissance universelle à la parole de l'autre, mais cette ouverture reste une puissance sans actualisation. La parole qu'il s'agit de libérer est un flux infini et inarticulé : le contraire d'une parole, mais un pur potentiel, une expansion infinie, un mouvement, un devenir.

La tension vers l'autre reste tension, comme le roman postcolonial reste tendu vers l'expression d'un peuple sans pouvoir jamais le faire accéder véritablement à la parole.

En effet, dans le flux qui s'échappe de la bouche de Vendredi, il y a l'histoire d'un peuple. L'épave dans laquelle le narrateur de ce chapitre retrouve l'esclave figure l'épave du navire sur lequel Cruso – puisque Coetzee a supprimé le « e » de Crusoe – et Vendredi sont arrivés. Cette épave a été l'objet de plusieurs discussions, plus tôt dans le roman, entre Susan et Cruso d'abord, entre elle et Daniel Foe ensuite. C'est Vendredi qui a attiré l'attention de Susan sur le navire disparu. Un jour, elle l'a surpris éparpillant des pétales de fleurs à un endroit précis de l'océan, à peu de distance du rivage. Elle s'est interrogée sur le sens de ce geste et a élaboré une hypothèse qu'elle a retenue : il s'agirait d'un hommage à ses camarades qui ont péri lors du naufrage. L'épave du navire sur lequel il est arrivé doit se trouver en dessous. Idée intéressante car elle suppose un Vendredi pratiquant un culte bien connu en Europe : il honore les disparus en mer comme le font les chrétiens le jour de l'Assomption. Grâce à lui, la mémoire de ses camarades peut être sauvée. Dans cette réécriture de *Robinson Crusoé*, la rédemption ne concerne plus le maître, mais l'esclave et ne s'accomplit plus à travers le labeur expiatoire de la colonisation mais en entretenant la mémoire des captifs morts avant même d'avoir débarqué. Il y a deux manières de le comprendre. La première serait d'y voir un *potentiel*, au sens des « potentiels du temps » de Camille de Toledo, Aliocha Imhoff et Kantuta Quiros : une aspiration à la vie, un réveil du peuple des morts affirmant de nouvelles possibilités d'alliance, de nouvelles formes de communauté¹⁴. « Que veulent les spectres esclaves ? » demandent les trois auteurs. Former avec les vivants de nouveaux sujets, répondent-ils :

Hier désignés comme choses, construits culturellement comme objets, détruits comme matière, niés dans leur existence, les *peuples fantômes* ont fait corps, en mourant, avec tout ce qui se

¹⁴ Camille de Toledo, Aliocha Imhoff et Kantuta Quiros, *Les Potentiels du temps, art et politique*. [s.l.] Manuella éditions, 2016.

voit refuser le droit à l'existence. Ils ont, par imprégnation [...], transmis leurs potentialités de vie aux choses. En étant contraints par la force, par le droit, à devenir « objets », ils ont élevé paradoxalement les objets à la dignité de sujets, nouant une solidarité, une complicité entre des régimes de vie que le langage et la raison, les savoirs et les pouvoirs, autrement, persistent à vouloir séparer.¹⁵

Il ne s'agit donc pas seulement de conserver une mémoire, mais de faire de la mémoire une force de transformation et d'étendre le cosmopolitisme aux mondes non-humains. La mémoire des morts n'est pas passive, elle n'est pas un objet de culte : elle requalifie les morts en sujets et par là-même élève à la « dignité de sujet tout ce [qu'ils] ont côtoyé dans la mort » :

C'est en ce sens [...] que se relie les topographies hantées d'hier à la représentation étendue des étants, aux revendications entendues des choses. [...] les Indiens, les Esclaves, les Juifs tués *soulèvent* les paysages. Leurs corps, leurs noms, leurs mémoires se lient, dans la mort, à la vie des choses, à ce qui, dans la terre, sous les océans, les a recueillis. Ce sont ces *communs conjoints d'humains et de non-humains* qui appellent une nouvelle représentation.¹⁶

On peut penser que le lecteur venu à la rencontre de Vendredi éveille cet appel, qui traverse la cabine, l'épave, touche les rivages de l'île et atteint les confins de la terre. Alors le peuple fantôme de Vendredi en appelle à d'autres formes de communauté pour les vivants et tout ce qui les entoure, dont les morts mêmes. On peut aussi penser que cet appel reste un appel et que la métalepse reste une figure qui ne fait entrer le lecteur dans le livre que symboliquement. Le potentiel reste potentiel et ne s'actualise jamais. Comme, dans *Waiting for the Barbarians*, le rêve du Magistrat n'a jamais permis un dialogue avec les barbares, mais n'est devenu réalité que pour le placer devant une scène qu'il ne reconnaît pas comme celle qu'il a rêvée et qui le laisse seul et désorienté.

Ce sont les dernières lignes du roman, les militaires sont partis, il n'y a plus de prisonniers barbares en ville.

La vie a repris son cours, mais l'avenir est indécis et la guerre contre les barbares aura peut-être lieu. Alors le Magistrat voit des enfants élever un bonhomme de neige comme dans son rêve, mais la jeune fille n'est pas là et rien n'évoque son souvenir. Le Magistrat conclut :

It is not a bad snowman.

This is not the scene I dreamed of. Like much else nowadays I leave it feeling stupid, like a man who lost his way long ago but presses on along a road that may lead nowhere.¹⁷

Le tragique du cosmopolitisme réside dans ce constat : alors que le rêve se terminait sur la place de la ville, à l'intérieur des murs, la réalité nous place sur une route dont on ne connaît pas le tracé et qui, peut-être, ne mène nulle part. L'image rejoint celle de *Fœ* : un mouvement sans fin, c'est-à-dire sans terme, mais aussi sans objet. Le revers de la potentialité infinie est bien de laisser celui qui s'y livre sans orientation : il ne sait pas où il va parce qu'il ne sait pas pourquoi il marche.

Aussi, le devenir qui s'indique à la fin de ces deux romans coïncide-t-il avec l'expression d'un peuple à venir, mais sans que cet avenir soit déterminé, composant une puissance qui ne s'actualise pas et demeure telle. Cette puissance est cosmopolite parce qu'elle est à la fois singulière et universelle. Cosmopolitisme problématique, qui est tension vers un accomplissement toujours différé. Cosmopolitisme tragique, d'un tragique sans consolation, lié à la fatalité de l'inachèvement de la promesse, où terreur et pitié s'éprouvent non pour nous en libérer, mais comme les passions inévitables, indépassables, ou fatales, de notre monde (post-) colonial. Le flot exhalé par Vendredi n'en finira jamais de couler – comme on le sait, la fin du régime d'apartheid ne l'a pas arrêté.

¹⁵ *Ibid.*, p. 35-36.

¹⁶ *Ibid.*, p. 36-37.

¹⁷ *Waiting for the Barbarians*, *op. cit.*, p. 156.

Trabajando en los bordes

Tango y antigénero: de oposiciones y pasajes

Oscar Steimberg

Recibido: 10.11.2016 – Aceptado: 16.11.2017

Title / Titre / Titolo

Working on the edges. Tango and antigénero: on oppositions and passages
Travailler sur les bords. Tango et antigénero: à propos d'oppositions et de passages
Lavorando ai bordi. Tango e antigénero: di opposizioni e passaggi

Resumen / Abstract / Résumé / Riassunto

El estilo de época, no exactamente un estilo, sino una interacción de muchos operadores estilísticos, es un lugar interesante para observar el surgimiento de 'antígenos' autoconscientes a través de una retórica de ironía y autoironía. La traducción y la transposición, vistas como la búsqueda de una conversación en diferentes idiomas, ofrecen, por ejemplo, una nueva perspectiva del tango y sus contrastados momentos históricos, en la medida en que sus tres componentes semióticos han llegado a agregar tres "culturas" diferentes que dialogan entre sí, más allá de las fracturas sociales, ideológicas y de otro tipo: mientras que el componente de danza ha permanecido explícitamente sensual y erótico, la letra cambia de divertida y vulgar a melancólica, y la música instrumental alrededor del glorificado bandoneón se convierte en el lugar de todo tipo de experimentos. Esta negociación inter-genérica transcultural es lo suficientemente cosmopolita como para haber adquirido audiencia y práctica en el mundo.

The style of a period, not exactly a style, but an interplay of many stylistic operators, is an interesting site to observe the emergence of self-conscious 'anti-genres' through a rhetoric of irony and self-irony. Translation and transposition –viewed as the pursuit of a conversation in different languages— offer, for example, a new perspective on tango and its contrasted historical moments, insofar as its three semiotic components have come to aggregate three different 'cultures' that dialog between them, beyond social, ideological and other fractures: while the dance component has constantly remained explicitly sensual and erotic, the lyrics changed from funny and vulgar to melancholic, and the instrumental music around the glorified bandoneon, became the site for all kinds of experiments. This anti-generic cross-cultural negotiation is cosmopolitan enough to have acquired world audience and practice.

Le style d'époque, qui n'est pas exactement un style, mais un jeu de plusieurs opérateurs stylistiques, est un lieu intéressant pour observer l'émergence

d'«anti-genres» conscients dans une rhétorique d'ironie et d'auto-ironie. La traduction et la transposition, vues comme la poursuite d'une conversation dans différentes langues, offrent, par exemple, une nouvelle perspective sur le tango et ses moments historiques contrastés, dans la mesure où ses trois composantes sémiotiques viennent à rassembler trois différentes cultures, au-delà des fractures sociales, idéologiques et autres: tandis que la composante de danse est restée explicitement sensuelle et érotique, les paroles sont passées du drôle et du vulgaire à la mélancolie, et la musique instrumentale autour du glorieux bandoneón est devenue le lieu de toutes sortes d'expériences. Cette négociation interculturelle anti-générique est assez cosmopolite pour avoir acquis un public et une pratique mondiale.

Lo stile di un periodo, non esattamente uno stile, ma un'interazione di molti operatori stilistici, è un luogo interessante per osservare l'emergenza di "anti-generi" autocoscienti mediante una retorica dell'ironia e dell'autoironia. La traduzione e la trasposizione, viste come il perseguimento di una conversazione in lingue diverse, offrono, per esempio, una nuova prospettiva sul tango e sui suoi momenti storici contrastati, in quanto le sue tre componenti semiótiche hanno integrato tre diverse "culture" che dialogano tra di loro al di là delle fratture sociali, ideologiche e di altro tipo: mentre la componente del ballo è rimasta costantemente sensuale ed erotica, i testi hanno virato dal buffo e volgare al malinconico, e la musica strumentale del famoso bandoneon, è diventato luogo di ogni tipo di esperimento. Questa negoziazione interculturale anti-generica è sufficientemente cosmopolita da aver acquisito pubblico e pratica mondiale.

Palabras clave / Keywords / Mots-clé / Parole chiave

Tango, estilo de época, traducción, transposición, negociación transcultural anti-genérica.

Tango, style of a period, translation, transposition, anti-generic cross-cultural negotiation.

Tango, styl d'époque, traduction, transposition, négociation transculturelle anti-genre.

Tango, stile di un periodo, traduzione, trasposizione, negoziazione interculturale anti-generica.

Los momentos de despliegue de una temática sociosemiótica suelen ocupar escenas de debate de frecuencia impredecible, pero que pueden llegar a mostrarse insoslayables en las instancias de su construcción de memoria. Creo que así ocurre en algunos momentos (o etapas) como los que convoca este dossier; en los que se piensan la traducción y la transposición como continuidades de una conversación en diferentes idiomas, que por su pluralidad desfamiliarizan, recontextualizan, oscurecen y enriquecen sus temas. Se nos recuerda que pensar la traducción desde esa perspectiva es aceptar observar la obligadamente desde sus bordes; desde el reconocimiento de su condición temporal y multicultural. Las policromáticas oscuridades del estilo de época extenderán los espacios y tiempos de cada definición del objeto de estudio y de la de sus instancias de enunciación.

Creo que entre lo poco que suele acordarse acerca del estilo de época encuentra frecuentemente un lugar de coincidencia el reconocimiento, más que de un hacer previsiblemente diferenciable, de algunos de sus efectos de sentido; entre ellos, el de la convocación a la paradójica elección, para ese reconocimiento, de una perspectiva a la vez seria y lúdica: la que no elige registrar, precisamente, a ese estilo de época como un estilo, sino como el interjuego de operatorias estilísticas varias y diversas; aunque diversas según modos distintos de diferenciación. Modos que irrumpen como distintos como efecto de propiedades que pueden abarcar desde la presencia o ausencia de jergas o léxicos hasta el cuántum de novedad e invención de cada desempeño y el del grado de *autoconciencia exhibida* de cada subestilo individual o grupal.

Esa compleja autoconciencia del estilo de época se manifiesta de manera cambiante, con sorpresas de forma y sentido parecidas a las de la moda, pero con oscuridades singulares y diferentes. Como todo estilo, el de la época atraviesa barreras de género y diferencias de soporte. Pero al priorizar la marca temporal sin restringirse, como la moda, a zonas determinadas del mostrar o del hacer, su dimensión abarcativa seguirá mostrándose imprecisable. Obligará a un pensar con motivos y objetos que referirán a espacios y bordes que se presentarán a la vez como obstinados y cambiantes; a la vez

como constructores de complejidad y como factores de quiebra de la previsibilidad. Plantear la posibilidad de la consideración del estilo de época como moda permite, por un lapso conversacional breve, evitar la recaída en la tematización de las emergencias de su relación con haceres múltiples, de efectos sociales impredecibles, que ocurre cada vez que, inversamente, una moda pasa a formar parte de un estilo de época. Para defender ese intervalo en que un estilo de época aparenta circular sólo como moda se reconstruyen entonces momentos discursivos que parecen consistir en sus frases representativas, pero no en su discursividad extensa, y se suprimen las promesas de infinitud de todo despliegue estilístico de época. Cada momento de conversación o de polémica aspirará, como ocurre con los de la moda, a dar cuenta de sí sin explicitar la definición abarcativa a la que podrían referir esas manifestaciones; se fingirá una serenidad calificativa o argumentativa que pueda considerarse originada en un saber o un percibir que se sepan contenidos, acotados y suficientes. Y se apelará (no puede pensarse sino que de manera prevalentemente inconsciente) a reaseguros como el de la ironía, especialmente en enunciaciones de autorreferencia. Porque un hacer ironizado puede asumirse como propio sin el riesgo de que aparezca como síntoma general y abarcativo de una pertenencia estilística.

En los géneros mediáticos tradicionalmente nombrados como *humorísticos* (con esa ligereza denominativa que sinonimiza al humor con el conjunto de lo cómico) suelen parodiarse satíricamente costumbres y haceres expresados en diferentes momentos dialógicos de la cotidianidad. Y lo mismo pasó a ocurrir en los sitios digitales en que se han estabilizado propuestas y respuestas que construyen intercambios con modos similarmente compartidos de complicidad y complementariedad conversacional. Las *construcciones antigénero* suelen constituir un momento frecuente en esas producciones de sentido, y puede postularse que esa continuidad de operatorias insiste desde los primeros momentos dominantes del cine popular de género, también allí como efecto de la transposición de otros géneros populares de la escena, la radio y el teatro leído.

Las dificultades para trasladar las construcciones y desarrollos de un juego irónico de un lenguaje o dispositivo a otro encuentran habitualmente una vía de atenuación cuando el procedimiento para ese juego de distanciamiento es el del antigénero. El componente de ironía permite mantener las expectativas del vínculo tomando distancia de las repeticiones envejecidas estilísticamente, pero a la vez obliga a reducir y esquematizar los recursos narrativos y retóricos para que el doble relato de la construcción irónica pueda percibirse y procesarse. Y una especial propuesta de vínculo textual se anuncia, o comienza a anunciarse, cuando el contrato de lectura (o de emisión-recepción en distintos dispositivos y soportes) incluye la autorreferencia en ese momento irónico. La *autoironía* permite asociar dos distanciamientos: el que puede proponerse en relación con el género (burlándose, por ejemplo, de un género mediático) y el que incluye como objeto burlado al grupo social al que pertenecen el productor y el receptor en la figuración del contacto. El antigénero es ahí humor en el sentido freudiano (hay burla del emisor del discurso sobre sí mismo) pero en una variante socio-grupal inclusiva: el emisor se burla de sí mismo en relación con una condición o un rasgo que define también al receptor supuesto.

Podría decirse que hay en esos momentos de antigénero al menos dos procedimientos posibles en los que el humor significa de modo diferente: cuando se proyecta sobre emisor y receptor, en tanto parte de un mismo grupo socioestilístico, y cuando deja a ese receptor afuera de los alcances de la burla. En la televisión argentina hay “programas de entretenimiento” o “humorísticos” en los que prevalece una u otra construcción de objeto: o el burlado es el grupo social incluyente de los dos polos de la construcción mediática, o lo es solamente el personaje en pantalla, que de acuerdo con la personificación de género de que se trate representará (¿o será?) el burlado, y entonces *hará el payaso*, en el sentido de uno de los dos antiguos personajes del dúo de payasos del circo, el que cumplía el rol del Augusto (o Tony) befriendo al Carablanca, aparecerá soportando la escena.

La construcción antigénero opera así como como un tipo de continuidad de la conversación que en un aspecto opta por fortalecerla, en tanto productividad cómplice, señalando bordes y límites implícitos, pero no sólo eso: también favoreciendo e inocentando en esa continuidad la búsqueda de los cambios de modo y de tema.

Y compartiendo también la aventura de una negociación transcultural que hará posible una propuesta de traducción entre lenguas, o entre jergas, o entre estilos, que huya de la repetición o la finja para que la conversación mantenga la legitimidad de un campo temático así sea en los despliegues de una autoironía repentina. Esa autoironía que facilita el traslado del rol de autoría del discurso a unas operatorias que ofrecen compartir el juego de un distanciamiento con las escenas conversacionales fijadas para las continuidades escénicas de la cultura. Sobre esas explicitaciones de las percepciones cotidianas de la pluralidad cultural podría en este caso decirse: la crisis de los grandes relatos es también la de las veladuras tradicionales de los contratos de lectura.

Y algo de todo esto transita de una operatoria de transposición a otra, a la vez que, si se trata de cambios entre medios o entre dispositivos, invita en la instancia del análisis a la alternancia entre la consideración de problemáticas generales y casos específicos. La traducción como tema abarcativo de toda problemática de lenguaje, medio o soporte define o reitera sus objetos de investigación diferenciando y a la vez uniendo (para acordar o diferir) series históricas en el tratamiento de las problemáticas del pasaje.

Como si el verosímil de una transmisión informativa, lúdica o aun didáctica no pudiera construirse sin la actualización de una prueba, la de una competencia discursiva actualizada y múltiple del operador; intra y extramediática.

La operatoria antigénero —esa puesta en paralelo que opera como contestación crítica o irónica a los procedimientos que son propios de un género y que lo definen en una instancia de su circulación— puede *ser* esa prueba. Y hay casos —como dentro del conjunto de la música folklórica argentina el del tango— en los que una ope-

ratoria similar a la del antigénero puede considerarse incorporada a su configuración semiótica.

Las etapas de la sucesión histórica en la vigencia de un género incorporan la articulación entre sus componentes a sus propiedades generales y permanentes. En la canción popular, la relación entre letra y música establece una articulación que la reiteración del uso naturaliza, y que determina que, en relación con la letra, se perciba como transposición previsible una construcción musical que en un momento inicial se instaló como acompañamiento genéricamente arbitrario de una letra, o fue acompañada por una letra también arbitrariamente adosada a una música que hasta entonces no se cantaba. La arbitrariedad del vínculo no es menor si letra y música son conocidas a la vez, aunque el efecto de naturalización de la relación no haya seguido a un momento de circulación autónomo de cada componente. Y una vez establecida esa relación, en un momento de escucha exclusiva de la música se la oirá también como representación, o extensión, o parte repentinamente separada de una totalidad... que naturaliza la operatoria de transposición (entre medios, o dispositivos, o lenguajes) incluida en la construcción del vínculo. Y que se oirá como continuidad, y legitimada como traducción, cuando su implantación esté ya suficientemente consolidada.

Las canciones folklóricas que forman parte de toda memoria personal de inclusión sociocultural aportan ejemplos inmediatamente convocables para el caso. Pero el folklore en su conjunto —en su definición moderna y contemporánea, atendiendo a los modos y efectos de su presencia social y temporal y no a la condición rural o urbana o al nivel sociocultural de su emplazamiento¹— está hecho tanto de leyes como de su articulación habitual con el procesamiento de las excepciones y los desvíos. Articulación cuya presencia ha crecido hasta dificultar todo análisis de un género folklórico en el que se prescindiera de una especial consideración de la paradoja de los frecuentes desvíos de ese género con

¹ Elijo referir aquí a la redefinición fundadora de Lévi-Strauss en la *Antropología estructural* (Lévi-Strauss : 1958), a sus expansiones morfológicas y metodológicas en las *Questions de poétique* de Jakobson (Jakobson : 1973) y a la síntesis abarcativa de Schaeffer (Schaeffer, 1995).

respecto a lo que aparece como su normativa temática y retórica. Hasta el punto de que esos desvíos pueden llegar a instalar a un género en un borde de la condición folklórica misma. Algo que precisamente puede postularse que ocurre en un caso como el del tango, como efecto de procedimientos cercanos a lo que sucede en las construcciones antigénero, resultado de puestas en fase de diferentes componentes de lenguaje, o de jerga, o de estilo, que parecerían poder llegar a los despliegues de una autoironía repentina.

Al tango del siglo veinte le sucedió constituirse como resultado de unos recomienzos narrativos, musicales y escénicos. Nacido todavía en el siglo diecinueve como “música prohibida”, para entretenimiento de hombres solos en suburbios de Buenos Aires considerados bajos y peligrosos, llegó a los salones de calificación social más elevada cambiando sus letras (que pasaron del juego con chistes o anécdotas para una audiencia prostibularia a la poetización de tristes confesiones de soledad o de derrota), su música (que incorporó altas realizaciones instrumentales en las que se sumó la inclusión del bandoneón, que asumió una única, inédita condición de absoluto representante instrumental de género) y su danza, que en un camino inverso al de la letra mantuvo y confirmó, como retórica fijada, las más sensuales escenificaciones bailadas de la relación hombre-mujer en la pareja².

Hay dos puestas en fase en la interpretación del tango que juegan con la contradicción hasta el punto de bordear la ironía o el humor: la de esas letras de una

² En poemas y comentarios históricos de Borges se despliega de manera sorprendentemente inclusiva esa oposición entre etapas. Borges rechazaba esos tangos entristecidos a los que veía convertidos en lamentables “canzonettas”, pero en sus propias letras unía el homenaje a la inicial “diablura” del tango orillero con la asunción del hondo *pesar* del que terminaría irremedialmente sucediéndolo. Así en “Alguien le dice al tango: *Tango* que he visto bailar/ contra un ocaso amarillo/ por quienes eran capaces/ de otro baile, el del cuchillo./ Tango de aquel Maldonado/ con menos agua que barro,/ tango silbado al pasar/ desde el pescante del carro./ Despreocupado y zafado,/ siempre mirabas de frente,/ tango que fuiste la dicha/ de ser hombre y ser valiente./ Tango que fuiste feliz/ como yo también lo he sido,/ según me cuenta el recuerdo,/ el recuerdo o el olvido./ Desde ayer, cuántas cosas/ a los dos nos han pasado,/ las partidas y el pesar/ de amar y no ser amado./ Yo habré muerto y seguirás/ orillando nuestras vidas./ Buenos Aires no te olvidas,/ tango que fuiste y serás.

lirica sufriente con la sensualidad de ese baile que parece estar ahí para ignorarlas, y la de la rigurosa exigencia de la interpretación musical si se la compara con la habitual economía de medios y apariencia de espontaneidad de la interpretación folklórica en su conjunto. Como se sabe, esta última contradicción es compartida con el jazz, y cada vez más acompañada por mezclas y convocatorias de recursos (tango/jazz), al menos desde el tango. Y es en esas dos contradicciones internas, pero especialmente en la fijada entre letra y danza, donde el pasaje entre componentes o instancias de la producción y la interpretación se muestra más desviante con respecto al instalado en otros géneros. Esas letras dolorosamente serias y nostálgicas que vinieron a sustituir, o más complejamente a encubrir, al espíritu de “diablura” del tango originario y prostibulario que añoraba Borges se articulan de manera siempre sos-

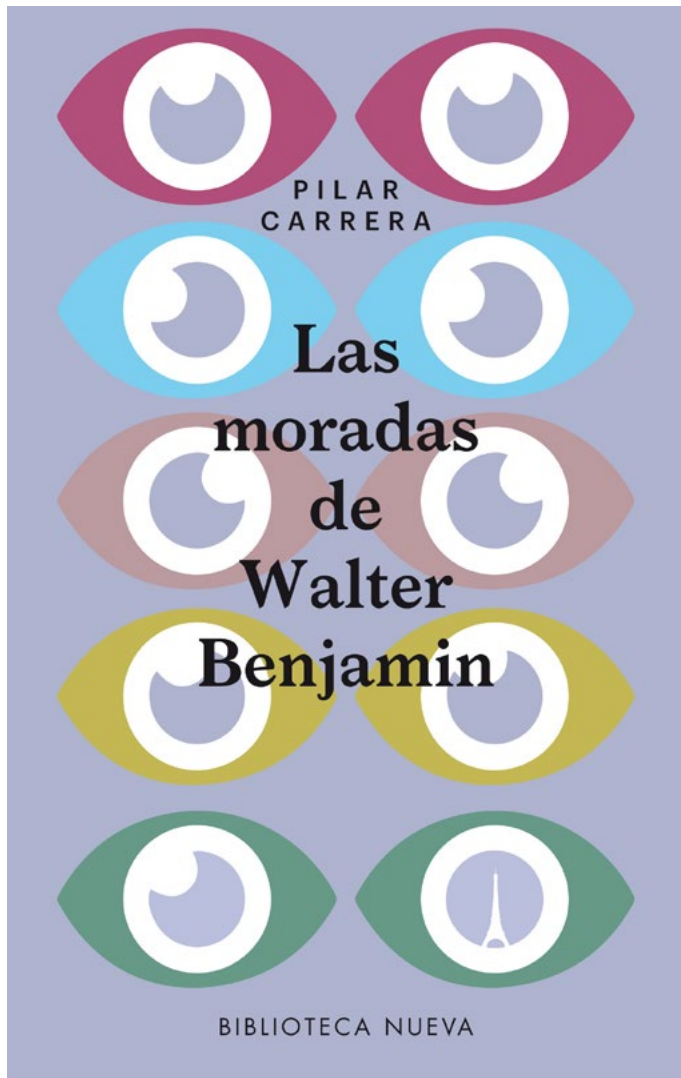
pechosa con esos pasos de baile. Y en menor medida pero con similar continuidad lo mismo ocurre en la instancia instrumental, con el bandoneón mostrando una ¿sorprendente? ¿antifolklórica? vocación experimental del género.

Referencias

- JAKOBSON, Roman, “Le folklore, forme spécifique de création”, en *Questions de poétique*, París, Seuil, 1973, pp. 62-70.
- LEVI-STRAUSS, Claude, “Anthropologie et folklore”, en *Anthropologie structurale*, París, Plon, 1958, p.393.
- SCHAEFFER, J.-M., « Folklore », en *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, París, Seuil, 1995, pp. 505-506.



CALEIDOSCOPIO
KALÉIDOSCOPE
KALEIDOSCOPE
CALEIDOSCOPIO



Pilar Carrera, *Las moradas de Walter Benjamin*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2017, 160 págs.

“La fascinación de persona y obra no deja otra alternativa que la atracción magnética o el rechazo temeroso”. Con estas palabras se refería Theodor W. Adorno al impacto causado por la figura de Walter Benjamin. En efecto, la fascinación por Benjamin se mantiene en el tiempo, contra el tiempo, contra viento y marea, como un imán expuesto a la intemperie, en plena tempestad. Su capacidad para atravesar lo inmediato recuerda,

como contrapunto crítico, el verso del poeta checo Vladimír Holan: “No vemos lo que no está oculto”. Es así como si el reto de W. Benjamin hubiera consistido en mirar lo que no está oculto, salvando así las limitaciones peores del empirismo y de la teoría al mismo tiempo, alcanzando un filo de desconcierto y desasosiego que no hace sino revivirse incluso con más fuerza en la crisis del mundo actual, en la que tanto resuena por momentos el derrumbamiento de la sociedad europea de hace ahora exactamente un siglo.

Pilar Carrera entra a habitar, a atravesar a su vez la travesía benjaminiana, a intentar comprender su núcleo esquivo de sugerencias. Es más que posible que la lectura de Pilar Carrera no haya podido (ni querido) resistir a la tentación fascinante que irradia Walter Benjamin, como es más que posible también que de ese contagio magnético haya resultado este libro magnético a su vez, irresistible, innegociable. Carrera contribuye de esta forma decisivamente a desbrozar sendas de acceso a lo inaccesible, a lo imprescindible de la propuesta escritural y reflexiva benjaminiana, a la vez que presta una ayuda sin precio a la tarea (hoy más contemporánea que nunca) de abrir al máximo una zona del presente tan maltratada por la barbarie como es el análisis cultural y político.

Carrera atina proponiendo decir sobre Benjamin lo que éste una vez dijera sobre Julien Green: “No escribe vivencias. Su vivencia es escribir”. Con esta afirmación se convoca quizá el pliegue imantado desde el que emerge la constelación de interrogantes que no cesa de unir esta escritura con la obligatoria incompletud de las lecturas que han sido hechas sobre ella. En este sentido, recalcar (como Carrera hace) la conexión entre esta escritura y la “función poética” es desde luego imprescindible de cara a comprender mejor el cortocircuito al que Benjamin conduce a los discursos filosóficos o hermenéuticos al uso. La función poética, como ya explicara con cuidado R. Jakobson, interrumpe la deuda que el significante tiene con su supuesto significado y libera así el sentido de su canalización hacia un orden referencial o un objetivo instrumental o sistemático. De

ahí que esta puesta en crisis del *orden del discurso* (Foucault) cumpla una función a la vez poética y crítica: la crítica se plantea entonces como una mediación entre lo que se ve y lo que no se ve, lo que se entiende y lo que no se entiende, lo que se dice y lo que no. Actúa, por así decirlo, a modo de *interruptor* que regula la alternancia entre luz y sombra, entre lo diurno y lo nocturno en la dimensión *infraleve* (Duchamp) de la vida cotidiana en el mundo moderno.

Esta condición de la *crítica como interruptor* ni abre en realidad ni cierra, ni descifra ni cifra propiamente hablando: más bien (re)activa una corriente eléctrica que ilumina como ninguna otra los espectros de lo real, quizá porque es de lo real de lo que se alimenta. Por eso el peligro, y más concretamente el riesgo de descarga eléctrica que subyace a los escritos de Benjamin se conecta de un modo tan singular con la atención al shock, a una experiencia sobrecogida por su propia imposibilidad, ya sea en el *Trauerspiel*, en el arte de vanguardia, en los juguetes infantiles o en las catastróficas condiciones de vida impuestas por la sociedad de masas. Por otra parte, en esta clave de interrupción Carrera apunta (Capítulo 2) un vínculo fértil con su modo de situar la poética de la imagen fílmica de A. Tarkovski (P. Carrera, *Andrei Tarkovski: La imagen total*, 2008): “la detención puede ser entendida como liberación del acontecimiento”. Es decir que, en este interfaz imprevisto que une a Tarkovski con Benjamin, éste podría así situarse en una apuesta de escritura y pensamiento que arraiga en una clave libertaria.

Cuando H. Arendt escribía sobre Benjamin que “pensó poéticamente”, desde esta perspectiva, no hablaba tanto de una efusión lírica o expresiva sino de hasta qué punto el sentido abierto de su trabajo es solamente identificable como negación. En otras palabras, que su trayecto crítico (y no tanto su *proyecto*, lo que implicaría una orientación finalista *a priori*) se plantea como una serie de desplazamientos imprevisibles, sin *arjé*. En efecto, se trata en el caso de Benjamin de una “escritura conmocionada”, o con-movida en la medida en que hace de la deriva (o del *détournement* que defendiera el situacionismo) un principio de montaje tan

inseguro como desafiante, tan precario como insobornable. Los textos de Benjamin parecerían así encarnar la mirada del paseante, del *flâneur*, en su deriva entre la multitud de la ciudad como espacio emblemático de lo moderno.

Sin embargo, la travesía crítica no se pone aquí a la búsqueda de experiencias (como en el caso del aventurero) o de sorpresas monumentales (como en el caso del turista). Más bien se pone a cruzar el espacio entendido como un *pasaje* entre los signos (lenguajes, imágenes, gestos...) y su propio vacío. En palabras de Carrera, “el pasear que nos ocupa convierte el mundo en un laberinto sin Minotauro, en el que solo se transitan desviaciones y caminos secundarios”. Estas callejas o “caminos secundarios” podrían tal vez funcionar aquí como una alegoría de la atención extrema que Benjamin entrega a lo in-significante, a lo menor. Siguiendo a Carrera, “la reivindicación de la *pequeña forma*, del lenguaje inaparente, del abajo y lo banal son manifestaciones de esta voluntad y poco tienen que ver con ninguna auratización de lo cotidiano”. La obra de Benjamin entroncaría así con una concepción de la crítica cultural como “literatura menor”, por seguir aquí el término elegido por Deleuze y Guattari para pensar a Kafka: la desterritorialización del sentido impulsa y es impulsada por el destierro vivencial, por la violencia de un lugar de hecho invivible.

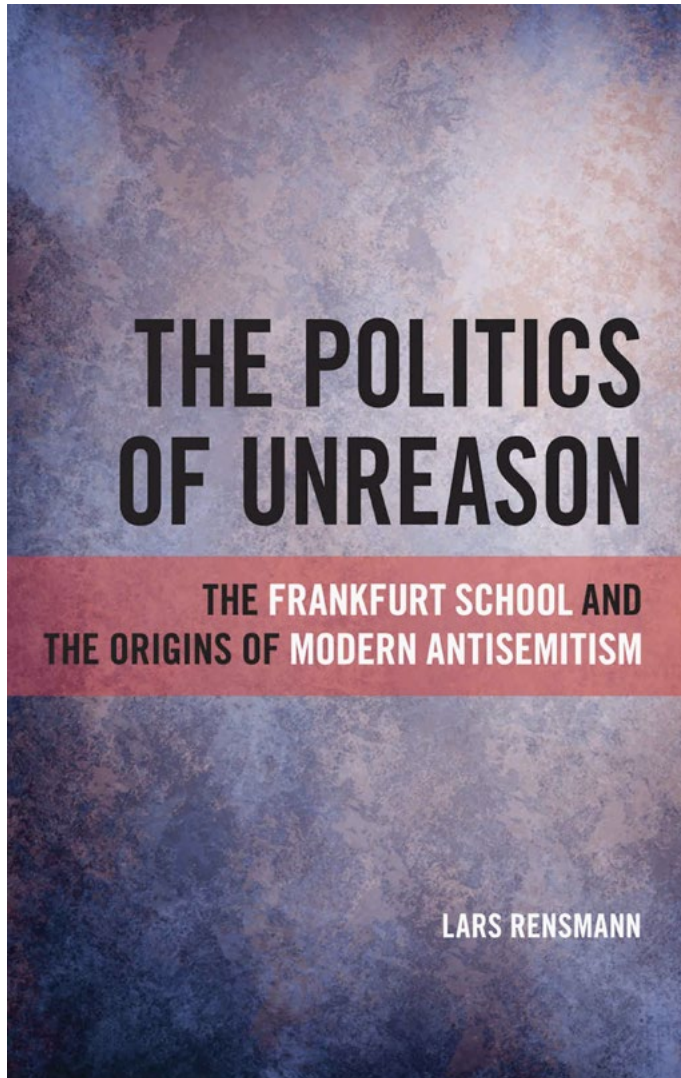
Esta “reivindicación del abajo”, en fin, sitúa el carácter sub-versivo de la crítica tal como la entiende W. Benjamin. Su mirada desborda así los parámetros del discurso convencional para radicar en lo que Carrera designa como “excrecencias de representación” o “exceso de cotidianidad”. Un desborde sin el cual no podría llegarse a asumir el valor de la “pequeña forma”, de la “iluminación profana” o del temblor que uniría “experiencia y pobreza” hacia un futuro cada vez más oscuro. Este discurrir benjaminiano sin utopía, sin épica, donde se dan la mano estremecida infancia y barbarie (Capítulo 6) se enfrentaría implícitamente a “la completud y la perfección rechoncha y rimbombante de la forma totalitaria”. El conflicto entonces entre forma totalitaria y forma libertaria sangra ahora como una herida.

Encontraríamos en Benjamin, en suma, una “radicalidad de apariencia mansa, sin el oropel del malditismo” que por eso mismo subsiste bajo las grandes proclamas de todo signo que han recorrido abanderadas el siglo XX. En cuanto al fascismo, sin ir más lejos, Benjamin no lo tematiza, en la línea que representa cierta dramaturgia coetánea de Bertolt Brecht, sino que deja que su escritura (y su vida) muestre el daño sordo, ciego, que la violencia nazi obliga a respirar como parte del mundo. Carrera insiste en este punto en subrayar la poética de Benjamin como una “política del signo”, lo que se convierte por supuesto en una precondition indispensable para insertar sus escritos en la órbita que relaciona *poiesis* y *praxis*. En cuanto al siguiente paso, por ejemplo, ¿qué clase de política? o bien reunión de soledad y común, de lo poético y lo político pero ¿de qué forma?... el trabajo con Benjamin podría seguir apoyándose en otras fuentes que ayudaran a matizar y a avanzar en la argumentación (piénsese sobre todo en T. Eagleton: *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria*, Madrid, Cátedra, 1998; o en S. Buck Morss: *Walter*

Benjamin, escritor revolucionario, Buenos Aires, La Marca, 2014).

En lugar de “proclamas expresas”, Benjamin habría dejado un legado en forma de rastro inquietante, todavía abierto o pendiente de ser oído. Cuando P. P. Pasolini declarara a mediados de los años setenta que había llegado un “nuevo fascismo” y que “todos estamos en peligro” tal vez no estaba lejos, conscientemente o no, de recuperar la señal de aviso lanzada antes por Benjamin. Esa señal sigue dándose y replegándose día a día, tras el cristal de cada lente, o escaparate, o pantalla. Su latencia, su parpadeo intermitente, se interrumpe y se abisma a la vez que el mundo atraviesa su actual crisis como tal mundo. Si fuera así se podría por fin tener en cuenta la sugerencia fugaz, a la intemperie, hecha en algún momento por el propio Benjamin: que “la intermitencia hace que cada instante en el espacio dé con una nueva constelación”.

Antonio Méndez Rubio
Universitat de València



Lars Rensmann, *The Politics of Unreason: The Frankfurt School and the Origins of Modern Antisemitism*, Albany NY, State University of New York Press, 2017, 600 pp.

The Frankfurt School encompasses a variety of social researchers, philosophers, and theorists associated with the Institute for Social Research at the Goethe University of Frankfurt. Founded during the interwar period, the Frankfurt School has had an enduring impact on the social sciences and humanities in the twentieth, and the twenty-first century. As a school of social theory and philosophy, its contribution within the history

of human thought and ideas concerns, above all, the foundation and the development of a philosophical approach which emphasizes dialectical modes of reasoning applied to the progression of history, and society, as well as a critical stance in observing, what seem to be, unchangeable aspects of human reality. Accordingly, the Frankfurt School is often simply referred to as Critical Theory, written with capital letters.

Yet, while the Frankfurt School's overall influence on social sciences and humanities, from a philosophical and theoretical point of view, is regularly acknowledged, their fundamental contribution to the understanding of antisemitism and, reciprocally, the centrality of antisemitism for their work, has largely been neglected.

Although initially, to be sure, the members of the Institute for Social Research showed minimal interest in antisemitism *per se*, the ongoing developments in Europe of that time – namely, the formation and rise of Nazi and fascist ideologies, as well as the unspeakable extermination of the European Jews – have rapidly turned the Institute's members into severe “scholars of judeophobia” (p. 13).

Inspired by these scholar's abundant, yet unduly neglected work on the conditions and dynamics of antisemitism, as well as its striking marginalization in the context of rising authoritarian sentiments and the long-lasting prominence of antisemitism in global politics, Lars Rensmann, in his recent book, *The Politics of Unreason*, aptly revives the Frankfurt School's “enduring legacy” (p. 420), by reconstructing Critical Theory's multifaceted approach to antisemitism, and re-reading some of the researchers' most well-known works in the field.

Systematically organized into nine chapters, the volume, apart from merely reconstructing the Frankfurt School's approach to modern judeophobia and interlinking it with contemporary studies and research, challenges, at the same time, several misconceptions associated with the researchers' work, as well as critically reflects upon its contradictions, underlying tensions, and limitations.

On the whole, *The Politics of Unreason* can be divided into two mutually-reinforcing sections; while the first part

of the book primarily operates on a micro level, dedicated, chiefly, to observing Critical Theory's social psychology of modern authoritarianism and antisemitism, the second part of the book, acquiring an interdisciplinary approach, largely observes the social dynamic of antisemitism on a broader, societal scale – that is, a macro level.

Following this agenda, Rensmann's reconstruction opens with a thorough discussion of the Frankfurt School's incorporation of Freudian psychoanalysis in its research. For the Critical Theorists, Freud's innovative psychoanalytic approach offered a vocabulary through which the scholars could communicate the results of their empirical studies. Under this perspective, the opening chapters of the book theoretically prepare the ground for Rensmann's further reconstruction of the Frankfurt School's take on modern authoritarianism, and the complex psychology behind it.

Gradually advancing from this initial, psychological level of his study, Rensmann, in the following chapters, touches upon the specific cohesion between the societal and the individual which brings about modern authoritarianism. As Rensmann writes, the Frankfurt School essentially presupposes that authoritarian and antisemitic sentiments are deeply rooted in "unresolved tensions between society and individuals" (p. 61).

On the individual level, according to Critical Theory, authoritarian sentiments emerge from a fundamental, complex instability of the psyche, engendered by an impossibility to satisfy the individual's drives in the context of repressive, and blindly internalized, social norms. On a societal level, such sentiments are ignited, in the Critical Theorists' view, by the "transformed social organization under conditions of advanced modernity" (p. 146), primarily, as Rensmann notes, the transformations of "authority structures in family and society" (p. 220).

While the rise of modern authoritarianism and antisemitism essentially remains linked to the changing social conditions of modernity, it is predominantly based on certain subjective factors, Rensmann's study continues, rather than actual experience and interaction between the anti-Semite individual and the Jews (p. 171). Along these lines, the distorted image of the Jew, crea-

ted by an intrinsically pseudo-rational logic of the anti-Semite, acts as a "projective matrix", or "container", to unload all the problems of modern society, as well as one's own repressed fantasies, and drives (p. 176).

In what follows, Rensmann explores the phenomenon of antisemitism as a "projective matrix", as well as its connection with the emergence of various stereotypes traditionally associated with the image of the Jew, in more detail. The main line of argumentation presupposes that these distorted images of the Jews, in line with the Frankfurt School's approach, represent an ideal surface on which the "ego-weak" authoritarian character can freely project his own weakness and feelings of inferiority (p. 210). But while this "projective matrix" falsely reflects the "internal psychodynamics of authoritarian dispositions" (p. 149), it simultaneously serves as an image of what the "ego-weak" anti-Semite, ultimately, envies the Jew – his unrepressed, individual happiness. It is amidst this love-hate relationship between the anti-Semite and the Jew, as Rensmann concludes, that Critical Theory detects the spark of modern antisemitic resentment.

Turning to the societal origins of antisemitism, and drawing on the insights from Marx and Weber, the Frankfurt School further diagnoses the causes of anti-Semitic politics of hate in the history of civilization, arguing that antisemitism originates, in fact, in the evolution of the "instrumental rationality of the mastering-mastered subject" (p. 221). At the same time, it is a product of "specific modern social relations that increasingly dispose individuals to authoritarianism" (p. 222). Against this backdrop, Rensmann correctly asserts that instrumental social rationality "run wild" can, with astonishing speed, turn into a "paranoid system of unfettered destructiveness" (p. 222). And truly, the rise of Nazi and fascist ideologies, together with the genocide against the European Jews during the Second World War, firmly support Rensmann's point.

Despite their critical stance towards enlightenment and modernity, Rensmann nevertheless warns that the Frankfurt School's critically-oriented approach should not be mistaken for an all-together rejection of demo-

cratic institutions, liberal laws, and constitutional rights (p. 245), essential for the functioning of modern democratic societies.

In the ending chapters of his study, Rensmann takes his reconstruction into a slightly different direction, aiming to explore the inter-collision between the realm of politics and the Frankfurt School's approach, which is often characterized as substantially apolitical. Rensmann turns his focus, to be more precise, onto the interconnection between Critical Theory's lens and the broader institutional and political context, specifically targeting, within this framework, the relevance of political mobilization, as well as the mechanisms which serve as a unique *modus operandi* on which antisemitism is based not only in totalitarian but also democratic societies.

Within these chapters, Rensmann discusses that, although antisemitism may seem as a relic of the past, "antisemitic politics of paranoia" can "transform and modernize" (p. 323), surviving, as such, in various new forms. It is here, moreover, that Rensmann's reconstruction starts emanating its present-day significance, revealing that "wild, extreme racial antisemitic fantasies often lurk underneath the political surface, under which old stereotypes and hate are detectable" (p. 339). And, indeed, they regularly recur in the global political playground.

Be it the classical discourse of an international Jewish conspiracy, or a certain Jewish "spirit" (p. 342), old tropes, impregnated with antisemitic resentment, still persist, as Rensmann discusses, serving as "vehicles for political mobilization" (p. 326). Jews, remarkably, together with the refugees, remain a targeting group at which political demagogues continue to point whenever it becomes necessary to detect the cause for all the ills of modern, democratic societies. In this regard, Rensmann remarks that "many of the elements and psychotechnologies of antisemitic agitation remain uniform across the most disparate political conditions—even after Auschwitz and in democratic context" (p.343) as most vividly exemplified by the propagandistic use of antisemitic discourse by the present dictatorships in the Middle East, and around.

Continuing on this track, the volume, lastly, points our attention to the phenomenon of "secondary anti-semitism" which, in Rensmann's interpretation, is a new form of Jew hatred utilized by the Frankfurt School to denote the repression of the Holocaust memory, and the accompanying sentiment of guilt, in an attempt to avoid its identification with one's national identity (p. 374). By investigating this phenomenon, Rensmann makes the case that the way a society deals with the memory of the Shoah and antisemitic resentment reveals its state of democratization. In that sense, a healthy relationship with one's past, in post-Holocaust societies, is vital for the establishment and sustainment of democratic institutions, as well as a stable, democratic political culture.

In summation, by meticulously broadening his study on the relevance of the Frankfurt School's approach for the understanding of modern antisemitism and authoritarianism, from an initial micro perspective built upon the relevance of underlying psychological traits shaping authoritarian persona and the anti-Semite, onto situating modern judeophobia in the context of globalized politics, contemporary democracies, and international relations, Rensmann, indeed, succeeds in recapturing Critical Theory's relevance in what he interprets as a "new age of global authoritarianism" (p. 405).

In the first systematic study of the Frankfurt School's contribution in the field of antisemitism, Rensmann, finally, revives its vast opus as a source from whose insights contemporary academia, and research, can enduringly benefit when investigating modern forms of antisemitism, racism, and authoritarianism. Rensmann reminds us, conclusively, that ideologies of hate, rather than being a mere issue of the past, are, on the contrary, a serious threat to "the foundations and future of human rights and democracy" (p. 405). As such, Rensmann effectively nurtures the "enduring legacy" of the Frankfurt School, with a study of remarkable analytical sophistication and depth.

Dora Vrhoci

University of Groningen

SEMILLA DEL SON

*De cómo la música popular cubana
germinó en suelo español*



SANTIAGO AUZERÓN

LA HUELLA SONORA
EDICIONES

Semilla del son. De cómo la música popular cubana germinó en suelo español, Santiago Auserón, Madrid, La huella sonora, 2017, 46 pp.

A caballo entre los años 70 y 80, tras el fin de la dictadura de Franco, fueron numerosos los artistas y movimientos culturales que surgieron en España en distintas disciplinas artísticas. La característica fundamental de aquel fenómeno fue su heterogeneidad, con obras que iban desde el mero hedonismo hasta el compromiso político explícito y que se desarrollaron por diversos puntos del país. La reacción a la represión censora del franquismo abrió numerosas puertas a las que pronto se les puso candado, y así se trató de unificar la diversidad

en compartimentos cerrados con el establecimiento de un cómodo centro cultural y geográfico (la denominada “movida madrileña”) y grupos convenientemente tildados de periféricos y minoritarios (como los pertenecientes al rock radical vasco). Con el tiempo se consiguió el efecto perseguido: la disolución de la heterogeneidad merced a la fijación de un relato nostálgico, el de la edad de oro del pop español como manifestación de una transición a la democracia pacífica y modélica, con la consiguiente despolitización cultural.

En ese contexto, algunos artistas entendieron que en la construcción de un armazón teórico se hallaba la más efectiva herramienta de resistencia que no sólo actuase de contrapeso a este discurso oficial sino que sirviese para trascender el carácter de consumo inmediato de unas obras para aquel tiempo. En el terreno de la música popular, uno de los creadores más relevantes a este respecto es Santiago Auserón, que desde el principio de su carrera al frente de Radio Futura, se preguntó por los rasgos específicos de una cultura propia sin renunciar al bagaje anglosajón de los jóvenes que indagaron en un nuevo lenguaje con la llegada de la democracia.

El caso de Auserón resulta paradigmático por esa imbricación entre teoría y práctica artística que ha ido articulando desde finales de la década de 1970 y que se encuentra actualmente en plena madurez. Para empezar, en su obra musical, con la permanente búsqueda de cruces de caminos, como se ve claramente en su canción “Los inadaptados”, basada en el film *Vidas rebeldes* (*The Misfits*, John Huston, 1961), incluida en su disco de 2016 *El viaje*. Pero, por otro lado, tenemos su obra teórica, que presentó en un trabajo riguroso, *El ritmo perdido. Sobre el influjo negro en la canción española*, que ya reseñamos en su momento (v. *EU-topías*, volumen 4).

Ahora Auserón publica en La huella sonora este *Semilla del son*, donde deja por escrito el trayecto iniciático que emprendió el músico en 1984 a tierras cubanas y que culminaría con la publicación de la antología musical (con título homónimo al de este libro) en 1991. En aquella *Semilla del son* Auserón daba a conocer los sonidos de la isla, y en este escrito conjuga la visión personal y artística en aquel periplo decisivo para el devenir de la

música en español. Las bases de este relato desprovisto de nostalgia quedan establecidas desde el mismo principio del libro:

[C]uando llegué por vez primera a La Habana, en diciembre de 1984, experimenté una conmoción cultural profunda, de consecuencias durables. Mi asombro tuvo poco que ver con los atractivos del turismo tropical y mucho con el hechizo de las sonoridades: nuestra lengua natal hablada por rostros de rasgos africanos, giros e imágenes propios del Siglo de Oro, dichos olvidados en una España que, desde la posguerra, se afanaba en pos del estilo de vida norteamericano, se conservaban intactos en el admirable cristal cubano (...) Todos los caminos musicales en Cuba parecían conducir a una misma fuente: un son que, para nuestros oídos, guardaba su antiguo sentido genérico, pero no el significado específico que ya teníamos prisa por descubrir (pp. 8-9).

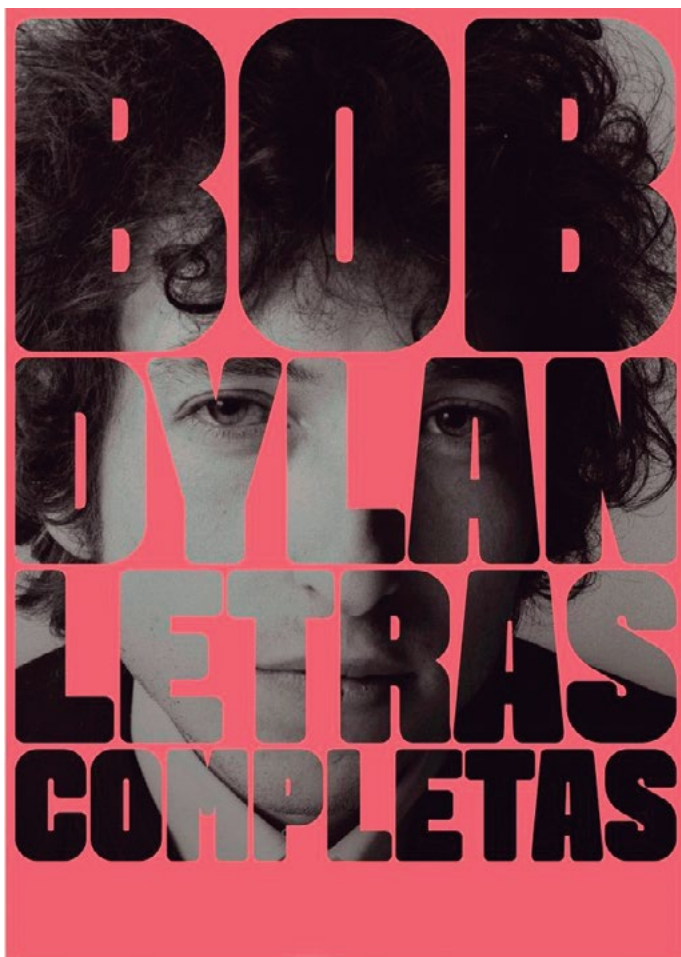
A lo largo de las páginas sucesivas, Auserón habla de las nuevas amistades, de los contactos musicales, del trabajo y la investigación, así como de la presentación de la antología con su fuerte influencia en el panorama musical internacional. Evidentemente, y de ello es consciente el autor, el hecho más llamativo es la apropiación de Ry Cooder y Wim Wenders, con la publicación en 1997 de *Buenavista Social Club* (el documental de Wenders se estrenaría en 1999), según Auserón, “[u]n disco apreciable, de repertorio habitual y sin aportaciones originales, en el que la función musical de Ry Cooder se limitó a realizar un par de *slides* que no venían a cuento.

Después llegó la película con Wim Wenders, que hacía un relato melodramático poco acorde con la dignidad de los soneros. En todo el proyecto predominaba el olor del dinero” (pág. 40).

A partir de ese momento, Auserón decide llevar al papel su investigación y profundizar en su obra para llegar a esta madurez que señalamos: “Llegado el momento en que el son cubano se convertía en gran negocio internacional, entendí que mi papel como investigador había concluido. En adelante, me tocaba asimilar el aprendizaje, buscando equilibrio entre las dos vertientes –anglosajona e hispana– del influjo africano intercontinental, tarea en que iba a invertir las dos décadas siguientes, siempre con ayuda de músicos cubanos” (pág. 41). La resistencia a la nostalgia queda patente en su obra, tanto en su renuncia a sucumbir a las tentaciones mercantiles de reunir a Radio Futura (y de ahí que el recopilatorio publicado en 1998 llevase el esclarecedor título de *Memoria del porvenir*) como en sus giras de Juan Perro, llevando a ambos lados del Atlántico su propuesta musical. Porque como canta Auserón, en el viaje se encuentra el descubrimiento: “Alabados sean los pies del viajero / La huella sonora que persigo yo / Que se aleja y vuelve en alas del viento / Pájaro del ánimo del pensador” (“A la media luna”, *La huella sonora*, 1997).

Manuel de la Fuente

EU-topías



Bob Dylan, *Letras completas*, Barcelona, Malpaso, 2016, 1.302 pp.

En una de las películas argentinas más celebradas del pasado año, *El ciudadano ilustre* (dirigida por Gastón Duprat y Mariano Cohn), asistimos a las sensaciones que experimenta un escritor que acaba de obtener el Nobel de literatura. El film arranca con la entrega del premio y el breve discurso de aceptación. Tras saludar a las autoridades, el escritor se dirige al atril y pronuncia un amargo agradecimiento: “Dos sensaciones encontradas me invaden al recibir el premio Nobel de literatura. Por un lado, me siento halagado, muy halagado. Pero, por otro lado (...), tengo la convicción de que este tipo de reconocimiento unánime tiene que ver directa e inequívoca-

mente con el ocaso de un artista. Este galardón revela que mi obra coincide con los gustos y las necesidades de jurados, especialistas, académicos y reyes. Evidentemente, yo soy el artista más cómodo para ustedes, y esa comodidad tiene muy poco que ver con el espíritu que debe tener todo hecho artístico. El artista debe interpelar, debe sacudir: por eso mi pesar por mi canonización terminal como artista”.

Es difícil saber si Bob Dylan suscribiría estas palabras o si, por el contrario, el divertido vodevil que protagonizó al conocerse la obtención del Nobel de literatura de 2016 respondía al sincero pitorreo que al cantante le merece el mundo en general y que le ha llevado a movimientos desconcertantes, desde la negación al sometimiento a credos políticos e industriales hasta la celebración de conciertos para presidentes y líderes religiosos. El caso es que si la Academia sueca buscaba impacto mediático al concederle el premio a Dylan, lo obtuvo con creces al chocar con un artista que siempre ha tenido clara su actitud de navegación a su antojo y a contracorriente, algo que ya era visible en el documental *Dont Look Back* (D.A. Pennebaker, 1967). Si Bob Dylan exhibía ya entonces al comienzo de su carrera una refrescante insolencia, ¿qué se podría esperar cincuenta años después?

Dejando a un lado las consideraciones sobre la mercantilización de premios incluido el Nobel, la editorial Malpaso ha recuperado la obra escrita de Dylan, en la que destaca el amplio cancionero que tanta influencia viene ejerciendo en la música popular al recoger y modernizar las distintas tradiciones de la música norteamericana. Se trata de una obra que cualquier aficionado al rock conoce a la perfección, con sus viajes desde el folk hacia la electrificación y posterior exploración de géneros como el country, el góspel o el gesto crooner de artistas como Frank Sinatra. Al releer o descubrir sus letras en este volumen, el lector comprueba la curiosidad incesante de Dylan en la composición de un mosaico que recoge biografías de desclasados, loas espirituales, irónicos relatos de desamor cargados de reproches y manifiestos políticos sobre diversos temas conflictivos que el cantante ha ido expresando a lo largo de su

trayectoria. Dylan decidió poner la palabra en primer término en la música popular de los años 60 y, desde entonces, no ha habido artista que haya podido escapar de su influjo. En las letras de Dylan se encuentra el germen de posteriores músicos también preocupados por el uso de la palabra, como Lou Reed, Leonard Cohen o Andrés Calamaro, entre tantos otros.

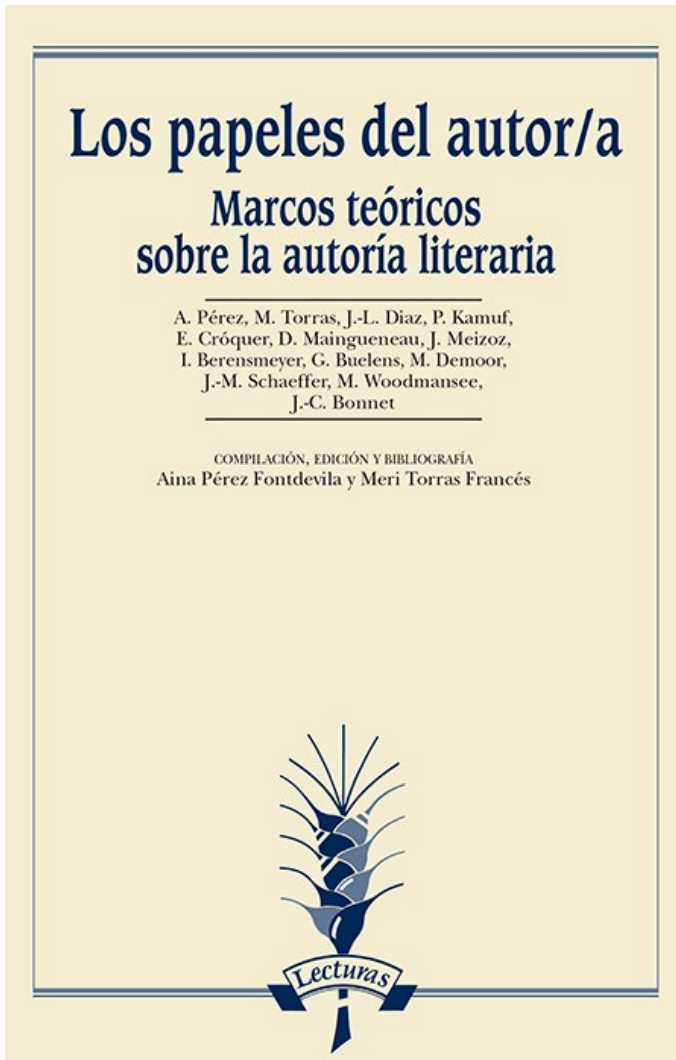
La edición bilingüe de estas *Letras completas* resulta una ocasión oportuna para acudir directamente a los textos, bien sea como guía para la escucha de las canciones o como lectura autónoma de unos poemas que trazan un agudo retrato de la sociedad contemporánea y de la expresión de un artista a la búsqueda incesante de nuevos retos expresivos. La traducción, a cargo de Miquel Izquierdo, José Moreno y Bernardo Domínguez Reyes, asume de manera explícita la dificultad de trabajar atendiendo a las características sintácticas y rítmicas del estilo dylaniano. A este respecto, los traductores explican en la introducción que en la presente edición “el verso traducido accede a ser vasallo (y puente hacia) el original, pero así y todo hemos procurado equipar a cada letra con modestas propiedades rítmicas que, esperamos, permitan leerla como una composición autónoma” (pág. XIII). A esto hay que añadir la necesidad de superar traducciones insatisfactorias y exponer soluciones adecuadas para canciones tan conocidas como “Like a Rolling Stone” o “Rainy Day Women #12 & 35”, retos que el presente volumen resuelve de manera excelente.

Pero el libro no se conforma con recoger las letras, sino que, con el trabajo de Alessandro Carrera y Diego Manrique, resume, disco a disco, las circunstancias de la creación de las canciones, sus datos técnicos, los recursos estilísticos y las referencias culturales empleadas por

Dylan. A partir de la revisión de la extensa bibliografía publicada sobre el músico, en esta edición de las letras se pone en cuestión las lecturas tradicionales realizadas sobre el músico con la presentación de una perspectiva amplia tras la canonización definitiva del cantante con su inserción en la lista del Nobel de literatura. Eso sí, rehuyendo el chascarrillo apresurado que en numerosas ocasiones se ha hecho de un periplo artístico que, especialmente en su etapa góspel, provocó numerosos desencuentros entre el artista y parte de su público. Estamos ante una edición que se fija en los textos sin por ello olvidar que éstos fueron escritos para ser cantados y teniendo en cuenta que quienes los lean difícilmente podrán obviar esta característica.

Dylan recibió finalmente el premio a su manera, con un discurso a puerta cerrada y cumpliendo el protocolo de aceptación en sus condiciones mínimas. A su manera, el cantante ofrecía un ejercicio de respuesta un tanto contestatario, marcando él mismo el tempo y el control mediático. Su respuesta se asemejó, en cierta medida, a la del protagonista de *El ciudadano ilustre*, escapando del boato y del uso incontrolado de su nombre en beneficio de terceros, aunque éstos fueran nada menos que el jurado del Nobel. En estas letras completas se trasluce esa actitud de insumisión de un artista que sigue persiguiendo el “sonido de mercurio” y la imagen precisa para dejarnos una obra imprescindible para comprender un poco mejor nuestro mundo en el tránsito de siglos y el compromiso insobornable de un artista dispuesto en todo momento a la interpelación y la sacudida.

Manuel de la Fuente
EU-Topías



AA.VV., *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*. Comp., Edición y bibliografía de Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés. Madrid, Arco/Libros, 2016, 356 págs.

En 2016 se publicó en español la novela *La séptima función del lenguaje*, de Laurent Binet, obra que planteaba una serie de pesquisas policiacas y algo delirantes, entre la farsa y la sátira académica, con la nómina mayor de posestructuralistas y deconstruccionistas, a partir de la muerte, en extrañas circunstancias, de Roland Barthes.

La obra materializa y, paradójicamente, hace símbolo, la idea barthesiana de “la muerte del autor”, literal en esta narración, que tan fecunda ha sido, y certifica la vigencia del asunto, la vitalidad de su problemática, pero también la quiebra de sus presupuestos, pues la faja que lucía la cubierta de la novela decía “Del autor de *HHbHP*”. En la actualidad la afirmación de la conciencia colectiva se parece más a aquel título de David Lodge, ¡El autor, el autor!, que a la muerte proclamada por Barthes, pero este sigue estando presente incluso en la ficción.

La ya clásica colección Serie Lecturas de la editorial Arco/Libros, que lleva años publicando antologías de la más amplia y variada corriente crítica y teórica, se ha caracterizado siempre por presentar en español y reunidos por expertos en la materia los trabajos y autores más importantes de multitud de áreas. En esta ocasión publica, de la mano de Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés, *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, una compilación donde esperaríamos encontrar textos fundacionales a este respecto, como los de Roland Barthes y Foucault de 1968 (o 1967, según las fuentes) y 1969 respectivamente. El discurso de las editoras en la introducción (“Hacia una *biografía* del concepto de autor”), sin embargo, está hilvanado por reflexiones que, partiendo de Barthes, Foucault, Agamben, Derrida o Kristeva, avanzan hacia las respuestas que, sobre los hombros y las preguntas de estos, dan los nuevos nombres que despuntan en la actualidad más cercana y las corrientes más contemporáneas. Y el plural de este último sintagma no es algo a pasar por alto: el acercamiento al concepto de *autor* se concreta en esta propuesta no en los nombres clásicos del posestructuralismo —aunque fuera en sus variantes francesa, americana, psicoanalítica, narratológica, etc.—, sino en variadas aproximaciones desde ámbitos tan diferentes como el análisis del discurso, la historia del derecho, el feminismo o la sociología de la literatura. Todos ellos, sin embargo, van a parar, como los ríos, a “«La muerte del autor», esa pieza de un nombre que es, al mismo tiempo, una pieza del texto y que cruza también, desde su empuje, los textos que se engarzan en este volumen”, como dicen las editoras en el cierre de la intro-

ducción (p. 51). La ausencia de Barthes, en este caso, como la impersonalidad¹, es igualmente una postura autorial (como diría J. Meizoz) de Aina Pérez y Meri Torras, una marcación de la presencia. La ausencia, además, estaría justificada por la paradoja que se da en Barthes respecto al asunto; no por su postura ambigua y cambiante respecto a la figura del autor (no convendría olvidar sus reflexiones posteriores sobre el autor en las publicaciones de los años siguientes a “La muerte del autor”, sobre todo en *Sade, Fourier, Loyola* y *Los susurros del lenguaje*, donde se produce en él una nueva curiosidad y vuelta al autor), sino porque la propia resonancia de su ensayo implica la pervivencia de la función-autor histórica explicada por Foucault y cuyo anquilosamiento habría llevado a la muerte del autor por él planteada. Como cuestionan las editoras, “¿No es porque está marcado por la función autor «Roland Barthes» que su texto puede devenir un lugar común de los estudios literarios, borrando provisionalmente al autor de la escena teórica?” (p. 14). Es Barthes, además, con el éxito de su certificado de defunción del autor, el que permite y despeja el camino de su resurgimiento.

Pero no todo es paradoja: la selección de autores y autoras compilados y de perspectivas se entiende mejor al saber que este volumen se enmarca en el proyecto de investigación “*Corpus Auctoris*. Análisis teórico-práctico de los procesos de autorización de la obra artístico-literaria como materialización de la figura autorial”, del grupo “Cuerpo y textualidad”, que nace en el 2005 ligado al departamento de Filología Hispánica de la Universidad Autónoma de Barcelona. Dicho grupo, comandado por Meri Torras, quien había participado anteriormente en otros como *Mujeres y Textualidad* o la revista *Lectora*, es uno de los pocos en nuestro ámbito académico que trabajan desde vías feministas, estudios de género y teoría *queer* y estudios culturales en general. Estas corrientes tratan de aportar lecturas subversivas de textos clásicos

¹ Dirán las compiladoras que “la insistencia en la impersonalidad «puede ser fácilmente leída en términos de su propia subversión; en términos del retorno del yo, de la subjetividad del autor individual, en la impersonalidad autorial. Así, la insistencia en la impersonalidad también blinda, necesariamente, la personalidad”, Introducción, p. 40.

a la vez que combaten por una ampliación del corpus visible, y eso es exactamente lo que apreciamos en esta compilación, un debate con los clásicos de la autoría desde la contemporaneidad y una propuesta o apuesta verdaderamente polifónica.

La antología está dividida en tres bloques, además de la introducción y la bibliografía. La introducción, además de explicitar el punto de partida ya señalado, realiza un recorrido histórico del concepto de autor, frente al itinerario sincrónico que componen las piezas recogidas en el resto del volumen: el autor tendría su germen durante la salida de la Edad Media y la entrada en el Renacimiento, momento de la configuración del sujeto moderno, del paso del régimen de comunidad al de individualidad en todo ámbito humano. La imprenta se prefigura en ese momento como condición de posibilidad del autor moderno, así como causa necesaria de los incipientes derechos de autor y el *copyright*. Lo que era concebido hasta cierto momento como artesanía pasa a entenderse como inspiración (externa) y vocación en un proceso de desequilibrio de la balanza horaciana del *ars* y el *ingenium* a favor de este último en el avance hacia el Romanticismo. Es con los románticos con quienes cobran fuerza nociones actualmente ligadas a la autoría literaria tales como genialidad, singularidad y originalidad y cuando se produce una refundación “carismática” de la actividad artística. Más adelante se dará una paradójica normalización (de normal y de norma) de la marginalidad y la originalidad con el malditismo, un positivismo biografista y determinista y, como respuesta, propuestas para romper el binomio El-autor (entendido como el ser biográfico) y-su-obra, como la de Proust en *Contra Sainte-Beuve*, que explora la dualidad del yo, uno público, otro íntimo, creador. Ya en tiempos más cercanos, y todavía desde una posición no mayoritaria, los estudios sobre autoría se han aunado con los del feminismo para estudiar de nuevo el concepto variando el signo de la pregunta de Foucault, ¿qué es una autora? Las respuestas a esta pregunta y a todos los interrogantes que siguen abiertos o que se presentan a partir de aquí son los que tratan de resolver los textos de este volumen.

El primer bloque, “Firmas en teoría”, comienza con José-Luis Díaz y “Muertes y renacimiento del autor”, que traza una biografía del concepto de autor en la carrera de Roland Barthes, entendida como un combate contra el *fantasma del autor*. Parte de un primer cuestionamiento de la crítica biográfica clásica de inspiración lansoniana, para el que se apoya en Lucien Febvre, un segundo momento de rechazo por la búsqueda de una ciencia formalista, que correspondería a su etapa estructuralista, la etapa más conocida, de ausentamiento del autor, y una etapa de retorno de éste, primero discreto y finalmente vencido hacia la autorialidad. Continúa esta sección con Peggy Kamuf y “Una sola línea dividida”, quien expone cómo nociones relacionadas con la autoría (firma, género del escritor, representación, expresión, intuición) aportan elementos esenciales a la construcción metafísica de la exclusión de las mujeres y el falocentrismo, y trata de repensar el sujeto a través del estudio de esta *firma*, especialmente en el caso de *Rojo y negro* de Stendhal, para llegar a una lectura personal de “La muerte del autor” de Barthes. El bloque se cierra con Eleonora Cróquer y “Curriculum vitae. Notas para una definición del «Caso de autor»”. La autora habla de “caso” como de un archivo que convierte la obra-vida de un escritor excéntrico de la que da cuenta en un corpus, un “texto-con-cuerpo”, y lo aplica a la escritura femenina en América Latina, llevando a cabo su particular historia personal-intelectual.

El segundo bloque, “Corpus en escena”, parte del estudio de Dominique Maingueneau sobre “El *ethos*: un articulador”, en el que expone varias concepciones de esta idea retórica clásica, que conviven además con nociones como postura, imagen de autor, escenografía autorial o estilo, por lo que el *ethos*, sea el discursivo, de signo aristotélico, o el prediscursivo o extratextual, el *ethos* dicho o el *ethos efectivo* que él mismo propone, es un estatuto inestable, con el que podemos valernos de astucias, pero que no podemos abolir. Continúa este segundo bloque con uno de esos conceptos paralelos al *ethos*, el de “escenografía autorial”, de la mano de nuevo de José-Luis Díaz, quien en esta ocasión estudia esta noción en sus concreciones románticas y en tanto que

ejercicio de “puesta en discurso”, puesto que apunta siempre al interés de hablar en términos de “lenguaje autorial”. Tras Díaz, Jérôme Meizoz perfila un tercer concepto imbricado con los dos anteriores, el de “postura”, a través de un diálogo ficticio al estilo platónico entre el Investigador y el Curioso. La postura es para él la manera singular de ocupar una posición en el campo literario, que mezcla lo retórico y lo contextual, el *ethos* discursivo y el extradiscursivo. Su trabajo es determinante para la clarificación terminológica en el ámbito del análisis del discurso y de las teorías de proyección autorial en general, pues tanto el *ethos* como la postura han sido utilizados de forma similar y en ocasiones con poco rigor, algo que Meizoz viene aquí a corregir. Este segundo bloque se cierra con la aportación de tres autores del grupo RAP, de la Universidad de Gante, Ingo Berensmeyer, Gert Buelens y Marysa Demoor, y su trabajo sobre “La autoría como *performance* cultural: nuevas perspectivas en estudios autoriales”. Desde los estudios de literatura inglesa proponen un modelo performativo de autoría basado en la alternancia histórica entre conceptos de autor *fuerte* y *débil*, autónomo y heterónimo, y sus prácticas de escritura, publicación y lectura —estas centradas en dimensiones materiales—. En la segunda parte de su estudio realizarán así un repaso por esta alternancia desde la Edad Media al siglo XX, mientras que en una primera mitad exponen la importancia de las humanidades digitales y la autoría electrónica en un cambio radical en la concepción moderna de la autoría, que irá más allá de un cambio de paradigma o un *giro* performativo. Su exposición sobre la revolución digital y el nuevo modelo de autoría colaborativo o incluso corporativo, frente al individual tradicional, más o menos fuerte/débil, incluye tanto su propia crítica, de la mano de Jaron Lanier, que alega un antihumanismo de esta nueva concepción, que puede llevar, en última instancia, al totalitarismo, como el interés que tienen por el papel del género en esta nueva mirada performativa.

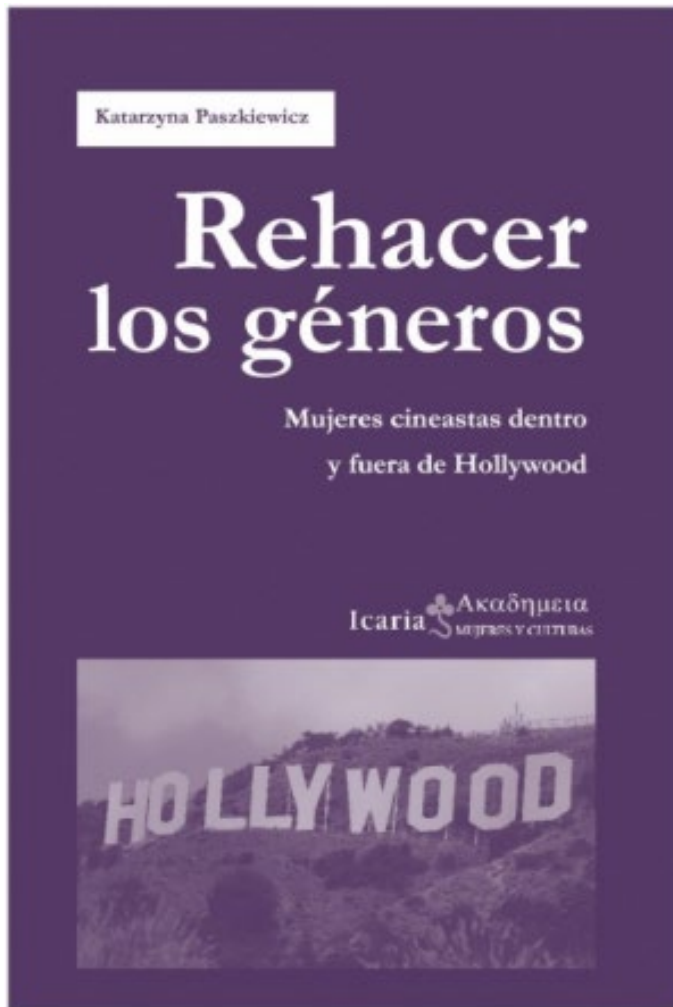
El tercer bloque, “Genios en perspectiva”, consta de tres trabajos que abordan la idea de genio creador desde diferentes posiciones, comenzando por el de Jean-Marie Schaeffer, “Originalidad y expresión de sí.

Elementos para una genealogía de la figura moderna del artista”. Esta aportación indaga en el ámbito de las artes plásticas y sus procesos de institucionalización y autorización ligados a la originalidad, a medio camino entre la singularidad y la novedad, para ir al origen mismo de este valor supremo, categoría y criterio cultural, ligado a una figura concreta del artista asociado a ella como es la de *genio*, más compleja y duradera de lo que habitualmente se cree. La originalidad será observada como un elemento transcultural, que sin embargo en nuestra cultura occidental a partir del Romanticismo tiene una concepción totalizadora que no se explica ya por los mismos parámetros. Martha Woodmansee, en “El genio y el *copyright*: condiciones económicas y legales del surgimiento del «autor»”, parte de las preguntas planteadas de Foucault para aproximarse a las condiciones materiales que permitieron o provocaron la “invención” del autor en el siglo XVIII, especialmente en el ámbito alemán, así como a los cuestionamientos teóricos en ese mismo siglo para alejarse de las concepciones de autoría extrínsecas al autor propiamente dicho. Así, los teóricos dieciochescos, rechazaron la creación como artesanía e interiorizaron el concepto de inspiración, que hasta ese momento emanaba de fuerzas externas, de forma que la autoría comenzó a explicarse desde la idea del *genio original*, éste sí capaz de ostentar la propiedad del texto. Por último, cierra este bloque y la compilación el trabajo de Jean-Claude Bonnet, “El fantasma del escritor”, que analiza la figura del autor vivo, incluso desgajado de su obra –ese fantasma–, a partir del siglo XVIII francés y a lo largo de los siglos siguientes en Europa, en un momento de eclosión (o de proceso de concienciación) de la proyección, imagen pública o *self-fashioning* de los escritores como seres sociales.

Finalmente, como último bloque de la obra encontramos una bibliografía propuesta por Aina Pérez y Meri Torras. Esta puede servir de muestra representativa del volumen, de conclusión de lo que podremos encontrar en esta propuesta, puesto que contiene los mismos aciertos que la compilación de textos que ofrecen: diversidad temática y de enfoques, actualidad y actualización; pero que adolece también de las mismas sombras y ausencias: predilección quizá excesiva por lo francófono por un lado, y por otro, creo que en parte relacionado con lo anterior (pues esta balanza deja fuera mucha bibliografía anglosajona, sobre todo de la academia americana), falta de material en primer lugar sobre el ámbito hermenéutico en relación a la autoría, elemento fundamental de los estudios que se discuten y disparador, en gran parte, tanto de la muerte como de la resurrección progresiva y cíclica del autor, y en segundo lugar, y en menor medida, de ciertos trabajos en la disciplina de la narratología que complementarían, desde otro punto de vista, los análisis textuales sobre el autor en torno al *ethos*.

En suma, el autor, bajo innumerables disfraces, sigue escondido en los estudios literarios de distinto signo, haciendo sonar una y otra vez una campana cuyo sonido tentador conocemos y que nos sirve de estímulo para divergentes respuestas con las que seguimos perpetuando su biografía. Ese repicar desigual pero constante, que nos mantiene alerta y nos invita a la reflexión es el que oímos, como ruido blanco, en esta antología.

Cristina Gutiérrez Valencia
Universidad de Oviedo



Katarzyna Paszkiewicz, *Rehacer los géneros. Mujeres cineastas dentro y fuera de Hollywood*,. Barcelona, Icaria, 2017, 215 págs.

El auge de los estudios de género y de la teoría crítica feminista han tomado fuerza en un contexto sociopolítico en el que se intensifica, cada vez más, la lucha de las mujeres por cambiar los roles impuestos por las sociedades patriarcales. No es de extrañar, por tanto, que aumenten las reflexiones sobre los productos culturales desde una perspectiva de género. Así, resurgen las preguntas en torno al llamado «cine de mujeres», el cual hace referencia tanto al cine hecho *por* mujeres como al cine hecho *para* mujeres, es decir, aquel que se identifica

con los géneros cinematográficos tradicionalmente asociados a lo femenino. En general, el cine comercial que sigue la línea marcada por Hollywood se enfrenta al estigma de transmitir los esquemas del heteropatriarcado y, habitualmente, no es tenido en cuenta por la crítica feminista, que privilegia una línea de cine vanguardista o a directoras que trabajan los llamados géneros «femeninos».

Katarzyna Paszkiewicz, en su libro *Rehacer los géneros. Mujeres cineastas dentro y fuera de Hollywood*, rescata la obra de tres realizadoras que no encajan en los habituales estudios fílmicos feministas. Al contrario, estas cineastas proponen una serie de líneas interpretativas alternativas, aprovechando el potencial afectivo de los géneros tradicionales. Fuera del canon feminista, sus películas ponen en tensión las relaciones entre el género cinematográfico y el género sexual de las realizadoras, además de la dualidad entre cine comercial y cine independiente, lo que desestabiliza la etiqueta de «cine de mujeres» tal y como hoy se conoce. La noción del género como conjunto de normas limitadoras de la narrativa se opone, de este modo, a una percepción del género más flexible, que permita innovar en la forma y el fondo de su mensaje.

El marco general de oposición entre lo masculino y lo femenino como categorías socioculturales es puesto en entredicho desde las primeras páginas del libro, el cual aporta una visión más amplia para los análisis feministas, pues la autora entiende los géneros como espacios discursivos abiertos a la reescritura ideológica a través de la construcción tanto narrativa como estética. Mediante un estudio transversal de la historia de la crítica feminista, Paszkiewicz se acerca a los problemas que plantea la actual definición del «cine de mujeres», los obstáculos a los que se enfrentan las realizadoras y cómo sus obras superan un concepto tan asentado.

La primera cuestión que la investigadora tiene en cuenta es la rigidez del término *género*, que describe un conjunto de rasgos comunes, limitaciones formales y de contenido que someten el potencial de una obra cinematográfica. El empaquetamiento comercial de los productos culturales suele identificarse con la naturaleza industrial de Hollywood y su carácter eminentemen-

te capitalista al servicio de la ideología dominante, es decir, el poder masculino. Como explica Paszkiewicz, esa concepción inmóvil del género está, precisamente, categorizando a las mujeres desde la visión patriarcal, al negar la posibilidad de las reglas para variar y adaptarse a un contexto en continua transformación.

Haciendo referencia al modelo desarrollado por Mulvey, la autora señala cómo el «cine de mujeres» suele ser pensado desde la estética de la negación del placer visual que convierte a la mujer en el objeto de la mirada externa. Proponer una estética feminista significaría revertir la representación desde el canon y en contra de él. Pero, para Paszkiewicz, es necesario pensar sobre las cineastas que se introducen en el propio sistema, evitando desvalorizar el cine popular sobre el de vanguardia, puesto que la elección de uno u otro paradigma no está reñida con una mayor o menor defensa del feminismo.

El cuestionamiento de la estética negativa supone, según apunta la autora siguiendo a Deleuze y Guattari, pensar el cine realizado por mujeres como aquel hecho por una minoría en el lenguaje de la mayoría. De esta forma, las cineastas se apropian de las marcas de género para dar un resultado distinto, no necesariamente en oposición a las películas realizadas por hombres. En este contexto, aparece la política de autor en el cine comercial norteamericano y la posibilidad de establecer una actitud un tanto romántica contra las reglas que impone el género, ante lo que el libro apuesta por una concepción del género abierto al cambio, por tener en cuenta el papel de la audiencia y el carácter colectivo de la producción fílmica.

En el segundo capítulo del libro, Paszkiewicz entra de lleno en el análisis de las posibilidades que ofrecen los géneros, en concreto, el de terror, el western y el bélico, que ejemplifica con el estudio de tres películas. La primera que selecciona es *Jennifer's Body*, escrita por Diablo Cody y dirigida por Karyn Kusama. La autora destaca cómo la cinta, enmarcada en el género de terror, establece desde el título la relación del cuerpo femenino con la violencia, característica inevitable de un género habitualmente pensado desde el punto de vista voyeur del hombre. Pero, en esta ocasión, la sexualización de la

mujer no se corresponde con el papel de víctima, sino con el de monstruo, que deja de ser masculino, lo que a las cineastas les costó la crítica de haber mostrado la sexualidad femenina como malvada. No obstante, como bien señala Paszkiewicz, la cinta va más allá de la crítica a la construcción de la feminidad en el género de terror, pues reúne, igualmente, características de las *teen movie*, generalmente enfocadas al público femenino.

La lectura psicoanalítica de *Jennifer's Body* le permite a la autora reflexionar sobre lo monstruoso femenino, que en Jennifer se refleja como su encarnación en mujer castradora que devora a los hombres, así como en la representación de la vagina dentada, que conecta con lo sexual y lo comestible. El de Jennifer es un cuerpo abyecto mutante, que se transforma y está contaminado. Cuando no aparece como monstruo, su cuerpo está sexualizado y la cámara se recrea en mirarlo con detenimiento. Las convencionalidades del género no acaban ahí, pues la figura de Jennifer también alude a clichés como el de la bruja menstrual con poderes sobrenaturales, lo que lleva a pensar en otras películas del género, como *Carrie*, a la que *Jennifer's Body* cita.

Las parodias de las convenciones genéricas mediante la referencia intertextual son múltiples, como bien señala Paszkiewicz cuando pone de relieve la forma en que la película distorsiona la imagen y hace visible la construcción de la feminidad en el cine. La intensificación de los placeres espectatoriales permite la distorsión de los códigos de género pues, como dice la autora, «la película de Cody y Kusama desplaza las típicas representaciones de las mujeres en el cine de terror sin criticar abiertamente dichas imágenes, sino más bien, al contrario, reduplicándolas» (p. 74).

Por su parte, el tercer capítulo del libro se dedica a analizar otra película hecha por una mujer en un género considerado de hombres. Se trata de *Meek's Cutoff*, un western de Kelly Reichardt, en el que la directora recurre a las convenciones y estereotipos del género para ofrecer su revisión de temas tan recurrentes en la historia del cine como son la colonización del oeste y la expansión de Estados Unidos. Pero, en este caso, el mito fundacional no es idealizado, pues se inserta en el

contexto de los conflictos bélicos del siglo XXI, lo que supone una dramatización del fracaso del proyecto de conquista estadounidense.

Según expone Paszkiewicz, el contraste entre lo salvaje y la civilización traída por el héroe blanco representante de la ley y el orden no es tan evidente en la cinta de Reichardt, quien opta por deconstruir el mito del hombre fronterizo. La reescritura, según recoge la autora, se aprecia igualmente en la imagen que propone la directora. Frente a las panorámicas de amplios horizontes tradicionales del western, *Meek's Cutoff* se enmarca en un formato para pantalla cuadrada que, al no recrear la vasta extensión del paisaje, produce una sensación de angustia en el espectador.

La investigadora también profundiza en la limitación de la visión, pues al igual que la directora restringe el enfoque del público, el gorro que visten las mujeres ciñe su campo de visión y oculta sus rostros, haciendo visible el anonimato al que se ven socialmente sometidas. No obstante, a lo largo de la cinta se produce un desplazamiento de la figura del héroe a favor de la de la protagonista aunque, como bien recoge la autora del libro, las relaciones de poder no llegan a trastocarse del todo. Aún así, los personajes femeninos parecen no acogerse a las reglas y se muestran contenidos e incluso ausentes, lejos de la emotividad y sensibilidad que suele asociarse con lo femenino.

En el cuarto capítulo, Paszkiewicz aborda el estudio de *The Hurt Locker*, película por la que Kathryn Bigelow recibió el Óscar a la mejor directora en 2010. La elección de este filme, cuenta la autora, se debe al trabajo de la realizadora en el cine comercial de Hollywood, en concreto, dentro de los codificados como géneros «masculinos», pues la cinta, perteneciente al género bélico, no incluye la representación de las mujeres. De esta manera, el libro recoge las críticas que, desde el feminismo y otros sectores, se llevan a cabo contra la directora, que se interesa por los personajes masculinos. Precisamente, decidiendo hacer un cine comercial, de géneros considerados para hombres y sin poner en entredicho los valores que transmiten, Bigelow consigue tambalear las barreras a las que las cineastas se enfrentan.

Tras estas aclaraciones, Paszkiewicz procede, seguidamente, a desgranar la construcción del filme, que se caracteriza, entre otras cosas, por su visión fragmentada, con múltiples puntos de vista que transmite una realidad poco controlada. Así es como la película se enmarca en el contexto de la guerra de Iraq, manteniendo tópicos del cine bélico como la necesidad adictiva de la guerra o el trauma ante el regreso a la normalidad del país de origen.

El análisis de la investigadora continúa con la observación de la materialidad transmitida en la película. En *The Hurt Locker*, los cuerpos en imagen son superficies sensoriales que permiten al espectador captar texturas a través de todos los sentidos. Pero, a su vez, hay cierto distanciamiento producido por las tecnologías de mediación, lo que, en conjunto, lleva a la desestabilización de la mirada entendida como poder y al cuestionamiento de la masculinidad heroica.

A modo de cierre, en el último capítulo, Katarzyna Paszkiewicz realiza un conciso resumen sobre todas las cuestiones abordadas a lo largo del volumen. La autora no deja pasar la oportunidad de recalcar que el modelo de contra-cine ha favorecido la marginación de las cineastas que optan por adentrarse en un canon y hacer cine de género, el cual, como ha demostrado, no es algo cerrado, sino que admite variaciones. Como también señala la investigadora, la elección de ciertos géneros supone, de la misma manera, desestabilizar el binarismo de lo que se considera como cine masculino o femenino, de forma que se establece una fluidez en la identificación sexual con el género. Es así como el profundo análisis que recogen las páginas de *Rehacer los géneros. Mujeres cineastas dentro y fuera de Hollywood* consigue evidenciar la necesidad de expandir los temas objeto de la crítica feminista y apoyar la presencia de las mujeres cineastas en todo tipo de géneros.

Almudena Mata Núñez
Universidad de Sevilla



Anna María Guasch, *El arte en la era de lo global (1989-2014)*, Madrid, Alianza Editorial, 2016, 456 págs.

“¿Qué papel desempeña el arte a la hora de concebir y reconfigurar el paisaje político, ético y social de nuestro tiempo?”. Esta podría parecer la pregunta a la que Anna María Guasch pretende responder con su nuevo monográfico, *El arte en la era de lo global (1989-2014)*. Se trata, sin embargo de la frase con la que cierra el libro, una pregunta retórica que funciona no como una declaración de intenciones sino como una manera de señalar tanto las propias limitaciones del volumen en sí como el enorme universo que se abre a la reflexión gracias al exhaustivo repaso que el texto ofrece. Así, a modo de honesta confesión, consciente de la dificultad de la pregunta y la imposibilidad de obtener una respuesta

unívoca, la autora nos recuerda que lo que se quiere conseguir con este trabajo es aquello que siempre debería buscar tanto la crítica cultural como la enseñanza: ofrecer al lector o al estudiante las herramientas necesarias básicas para que cada uno de ellos trate de decidir cuál puede ser la respuesta a esta y otras preguntas por sí mismo.

Este nuevo proyecto nace como la obvia continuación de *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, trabajo publicado originalmente en el año 2000 y re-editado en varias ocasiones, y que no es otra cosa que un colosal y exhaustivo repaso de la producción artística desde mediados de los años sesenta hasta mediados de los años noventa del siglo XX, un texto que además se ha instalado como referencia fundamental de la bibliografía académica y estudiantil de los últimos años. *El arte en la era de lo global (1989-2014)* es su digno heredero, retomando el camino exactamente dónde lo dejó el volumen anterior, en la reflexión en torno a la representación y re-conceptualización de la multiculturalidad en el arte contemporáneo. El salto de un texto a otro permite reflexionar sobre las restricciones inherentes a hablar de “lo multicultural”, lo que lleva a la autora a proponer “lo global” como alternativa, un concepto, noción o visión del mundo que le permite aunar no sólo la producción artística sino el modo mismo en que funcionan las sociedades contemporáneas, especialmente desde los esfuerzos de la historiografía artística por superar el eurocentrismo que la parasita desde hace siglos. Así, el libro comienza por ofrecer un amplio marco teórico para re-pensar la cultura desde “lo global”. Sin embargo, precisamente por centrarse en la producción artística, en lo que casi podríamos llamar las “consecuencias culturales” (o los intentos de representación de dichas consecuencias) de la globalización, el texto deja de lado gran parte de reflexiones y estudios en torno a la globalización que se centran precisamente en su base: la agresiva y casi incontrolable expansión del capital en búsqueda de mercados aún no explotados. Por mucho que gran parte de las obras de arte y de las exposiciones comentadas y analizadas en *El arte en la era de lo global (1989-2014)* partan de una preocupación por

reivindicar otras identidades y por considerar el modo en que las diferentes culturas que conforman la mundialidad se relacionan entre sí, no podemos olvidar que los flujos culturales, informacionales y de capital son y han sido históricamente unilaterales y unidireccionales, y en cierta manera, hablar de “lo global” casi exclusivamente a partir de la revisión de lo multicultural podría blanquear (nunca mejor dicho) esta problemática. En todo caso, es de celebrar la habilidad de la autora para recopilar artistas, obras y exposiciones en un único marco con la intención de ofrecer una visión lo más amplia posible de las principales tendencias dentro del arte contemporáneo.

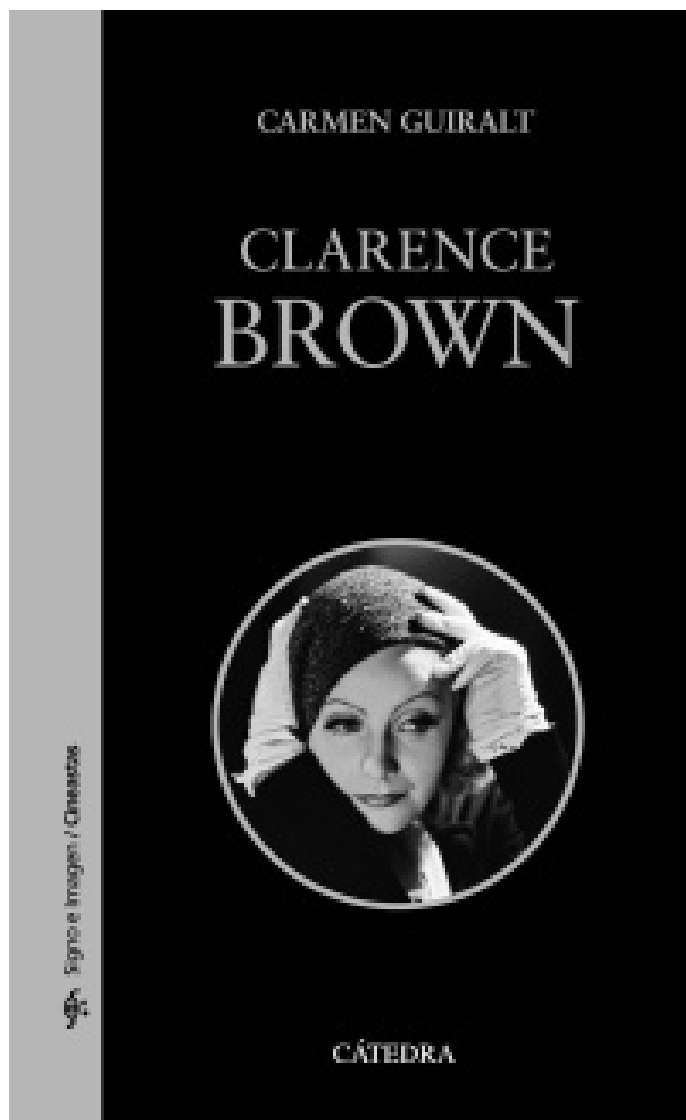
Por otro lado, una de las características más loables de este trabajo es el modo en que Anna María Guasch es capaz de superar muchas de las auto-reconocidas limitaciones del volumen previo, yendo más allá de las tradicionales y arcaicas divisiones geográficas y cronológicas tan ancladas en el estudio de la Historia del Arte, proponiéndonos aquí una cartografía de la producción cultural contemporánea en torno a “giros”. El uso de este concepto permite no sólo ofrecer una organización del texto menos constreñida por categorías enormemente aleatorias, sino que además propone un modo de comprender la época actual como una de concienciación, de auto-reflexión y de re-escritura de los relatos a través de los cuales hemos construido nuestras identidades. De esta manera, como explica ella misma, hablar de giros permite dejar atrás el estatismo de otras nociones como los movimientos o los -ismos. De este modo, se presentan varios “giros” (geográfico, etnográfico, dialógico, documental o cosmopolita, entre otros), que son analizados y presentados como conceptos “paraguas”, vías de exploración e investigación seguidas por los creadores y curadores, que equivalen en muchos casos (como ocurre, por ejemplo, con “el giro ecológico”) a algunas de las cuestiones que resultan más urgentes hoy en día.

Como ocurre con todo repaso que intenta abarcar un universo tan amplio como el que recoge este libro,

y a pesar de lo muy apreciable de la original y fresca propuesta, resulta inevitable cuestionarse sobre la pertinencia de las divisiones empleadas. Al fin y al cabo, ¿no limita esta elección la lectura que se realiza de las obras? ¿Quedan de esta manera impuestos un sentido, un significado, una relación concreta con el contexto? Algunos creadores aparecen una y otra vez bajo diferentes “giros”, pero también es cierto que muchas de las relaciones y conexiones existentes parecen perderse por el camino de la clasificación, ofreciendo así una lectura menos en profundidad de lo que parecería necesario y restándole fluidez al volumen como conjunto.

Pero recordemos que es desde la propia carrera como docente y crítica de arte de Anna María Guasch desde donde se realiza este vasto proyecto antológico. Y, paradójicamente, es ahí también donde reside el valor del trabajo de recopilación y selección: es la enorme cantidad de ejemplos, obras, artistas, conceptos, autores y teorías que se ofrecen a lo largo de todo el libro (y su acertada y sencilla organización, clasificación y exposición) lo que ayuda a obviar estas inevitables ataduras, por cuanto el texto construye una selección de exposiciones y artistas al tiempo que nos ofrece el relato de dicha construcción, con lo que resulta, al final, capaz de adquirir un tono casi de crónica. Anna María Guasch no cierra ninguna de las interpretaciones y es capaz de presentar un amplio y complejo panorama de manera que parezca suficiente e insuficiente al mismo tiempo, dejando una sensación tanto de conocimiento como de curiosidad. *El arte en la era de lo global (1989-2014)* nos abre la puerta a un mundo que, gracias a este trabajo, podemos hacer nuestro. El texto es un lugar de aproximación y descubrimiento, un excelente y necesario primer paso para explorar y tratar de averiguar por uno mismo cuál es (o incluso cuál ha de ser) la función del arte contemporáneo en la era global.

Elisa Hernández-Pérez
EU-Topías



Carmen Guiralt, *Clarence Brown*, Madrid, Ediciones Cátedra, Colección Signo e imagen/cineastas, 2017, 408 págs.

Clarence Brown es un nombre que puede resultar familiar a algunos historiadores del cine o investigadores del clasicismo y de la época dorada de Hollywood. Se trata, sin embargo, de una figura recordada siempre como una nota al pie, una breve referencia, una línea, quizás una alusión en algún párrafo sobre otro tema o recluso a una mención entre paréntesis.

Pero, ¿quién fue realmente Clarence Brown?

Dentro de la serie dedicada a cineastas de su colección “Signo e Imagen”, la editorial Cátedra publica el primer monográfico existente sobre Clarence Brown (no sólo en castellano, sino en todo el mundo), escrito por Carmen Guiralt a partir de la ingente investigación sobre el realizador que ella misma llevó a cabo para su tesis doctoral. El exhaustivo trabajo previo no sólo es obvio a lo largo de todo el texto, sino que también es más que loable. Releyendo críticas y revistas de la época, revisando la bibliografía existente y realizando un extenso repaso de la localización y estado de las copias de toda la filmografía del director, Guiralt nos ofrece un texto completísimo, fascinante y capaz de valorar (e incluso refutar y corregir) las afirmaciones, asunciones y prejuicios que pudieran existir sobre Clarence Brown, incluyendo el más conocido, aquel lo define como el “director favorito de Greta Garbo”. A la relación entre el director y la estrella se le dedica todo un capítulo al inicio del monográfico con la intención de, por una parte, impugnar la afirmación, y, por otra, comenzar a presentarnos a Clarence Brown no a partir de su relación con otras figuras más conocidas del Hollywood clásico, sino como un personaje fundamental de aquella época *motu proprio*. Al fin y al cabo, Clarence Brown no sólo fue uno de los directores estrella de la MGM durante los años treinta, sino que su presencia en la prensa de la época era constante (por algún que otro catastrófico rodaje o por las expectativas generadas sobre sus futuros contratos en MGM), dirigió la primera película hablada de Greta Garbo, fue nominado al premio Oscar en seis ocasiones e incluso lanzó la carrera de intérpretes hoy míticos como Clark Gable o James Stewart.

Por supuesto, sería injusto centrarnos en los múltiples datos históricos y anecdóticos que Carmen Guiralt recoge en este estudio monográfico, dado que la mayoría del libro se compone de un cuidadoso y detallado comentario de todos los films en que participó Clarence Brown, tanto desde el punto de vista industrial (su preparación y producción, su inserción en el estricto sistema vertical de los estudios clásicos) como desde el artístico. La autora revisa con detalle todas y cada una de las

películas, localizando en ellas gran cantidad de elementos que pueden rastrearse en la propia vida privada del director, en su formación en el cine de vanguardia o que confirman su ambición de ser algo más que un eslabón en una cadena de montaje fílmica, además de demostrar su influencia y presencia en la obra de realizadores posteriores. Así, Guiralt traza la persistencia de ciertos elementos estilísticos y formales (el encuadre en arco o el “plano de tres”) ya desde los comienzos de Brown en el cine a mediados de la década de 1910, pero también nos cuenta cómo, por ejemplo, su formación como ingeniero intervino a la hora de permitirle crear ingeniosos trucos (y, con ello, largos planos con movimiento de cámara). Del mismo modo, se señalan ciertas temáticas que parecen interesarle como director y como productor, tales como las consecuencias del alcoholismo o el paso de la infancia a la madurez y la influencia de otras figuras paternas en dicho crecimiento. Pero es en su amor por el género Americana donde encontramos quizás al Clarence Brown más personal, aquel que luchaba por poder dirigir los films e historias que verdaderamente le atraían, por tener control sobre sus creaciones y por ser un realizador autónomo dentro de un sistema creado por y para la supresión de dicha autonomía. En contra de sus propios deseos, es dentro de la fábrica de producción fordista de films que era el Hollywood clásico como se recuerda a Clarence Brown, si es que se le recuerda. Es precisamente en el minucioso recorrido por su vida y su carrera que con tanto mimo y acierto nos ofrece Carmen Guiralt donde el director recibe su merecida reivindicación, ese confirmarse como realizador de obras personales que tanto quiso ser en vida hasta que el fracaso económico de uno de sus mejores films, *Intruders in the Dust* (1949), le sumió en la depresión. Brown dejaría el cine en 1953, convirtiéndose casi en una metonimia de la desaparición de la época dorada de los estudios clásicos.

Así, rodaje tras rodaje, contrato tras contrato, anécdota tras anécdota y película tras película, Clarence Brown deja de ser un nombre vagamente familiar para pasar a ser un personaje fascinante, complejo y compuesto por numerosas facetas. A medida que se avanza

en la lectura la efigie de Brown poco a poco asoma y se conforma ante nuestros ojos, completando un cuadro histórico que tendemos a creer bastante cerrado: el canon de los grandes directores de la época clásica de Hollywood. Una y otra vez aparece en la cabeza del lector la sorpresa por el propio desconocimiento de mucho de lo que Carmen Guiralt nos relata en el libro. La gran pregunta ya no parece ser quién es Clarence Brown, por cuanto el completo repaso a su carrera realizado por la autora nos consigue resolver esa duda, sino por qué resulta tan desconocido entre cinéfilos e investigadores.

En la introducción, Guiralt explica algunas de las razones por las que esto puede ocurrir, que van desde lo privado que era el propio Clarence Brown y su falta de actividad política hasta su perfecta inserción en el sistema de estudios (fue, por ejemplo, uno de los mejores amigos de Louis B. Mayer), lo que le hace un realizador menos interesante a los ojos de la historiografía. Y es precisamente en torno a esta idea, que la autora plantea en varias ocasiones pero que nunca se llega a explorar del todo (esa no es, ni mucho menos, la intención de este libro), donde consideramos que reside el verdadero valor historiográfico de trabajos como el aquí reseñado.

La existencia de gran cantidad de ideas preconcebidas a la hora de considerar “el séptimo arte” nos ha llevado a la romantización de su producción y su pasado. Por cuestiones bastante añejas que van mucho más allá del propio nacimiento del cine a finales del siglo XIX, *necesitamos* que los creadores de obras de arte sean figuras trágicas, apasionadas, complejas, e incluso excéntricas y torturadas. El resultado es una visión sesgada de aquello que, para colmo, se ha venido a llamar “la edad dorada de Hollywood”, a pesar de la obviedad que resulta afirmar que no es ni mucho menos necesario contar con un carácter marcado por la bilis negra para formar parte del complejo y multitudinario proceso de realización de una película.

La principal aportación que este libro ofrece a la ingente historiografía que existe sobre la era clásica podría ser, como manifiesta la propia Carmen Guiralt al final de la introducción, “suplir el alarmante vacío que su omisión [la de Clarence Brown] supone para la

historia del cine”. Sin embargo, ha de valorarse sobre todo el paso que se da en una dirección fundamental: la reivindicación de una historia del cine menos idealizada, alejada del concepto de autor-artista y centrada en el cine no sólo como arte, sino como producto, como industria, como maquinaria. Clarence Brown (y el magnífico estudio de su vida y obra que Carmen Guiralt realiza en este texto) es el ejemplo perfecto de que pasar desapercibido y jugar un papel fundamental en la historia del cine al mismo tiempo es posible, y nos recuerda

con mucho valor que todo canon es susceptible de ser revisado y corregido. Con este libro, Carmen Guiralt nos propone avanzar en esta emocionante e ilusionante dirección, aunque para ello tengamos que mirar al pasado con otros ojos y repensar todo aquello que creíamos establecido.

Elisa Hernández-Pérez

EU-Topías



WHO'S WHO



Jorge Alvar-Betrán

email: jorge.alvar@unifi.it

Jorge Alvar-Betrán, Licenciado en Geografía por la Universidad Autónoma de Madrid y Máster en Sostenibilidad y cambio climático por la Universidad de Leeds, realiza en la actualidad su Doctorado en Agricultura y Ciencias del Medio ambiente en la Universidad de Florencia. Ha participado como investigador en la OMM (Organización Mundial de Meteorología) de Naciones Unidas (Ginebra) y en el Programa de Estudio y Control de enfermedades tropicales de la Universidad de Antioquia (Colombia).

Jorge Alvar-Betrán, diplômé en Géographie par l'Université Autonome de Madrid et titulaire d'une Maîtrise en Durabilité et Changement climatique par l'Université de Leeds, prépare actuellement un doctorat en Agriculture et Sciences de l'Environnement à l'Université de Florence. Il a participé en tant que chercheur à l'OMM (Organisation météorologique mondiale) des Nations Unies (Genève) et au Programme d'étude et de contrôle des maladies tropicales de l'Université d'Antioquia (Colombie).

Jorge Alvar-Betrán, Graduate in Geography from the Autonomous University of Madrid and Master in Sustainability and Climate Change from the University of Leeds, is currently doing his Doctorate in Agriculture and Environmental Sciences at the University of Florence. He has participated as a researcher in the WMO (World Meteorological Organization) of the United Nations (Geneva) and in the Program of Study and Control of Tropical Diseases of the University of Antioquia (Colombia).

Jorge Alvar-Betrán, Laureato in Geografia presso l'Università Autonoma di Madrid e Master in Sostenibilità e Cambiamento climatico presso l'Università di Leeds, sta attualmente svolgendo il suo dottorato in Scienze Agrarie e Ambientali presso l'Università di Firenze. Ha partecipato come ricercatore all'OMM (Organizzazione Mondiale della Meteorologia) delle Nazioni Unite (Ginevra) e al Programma di studio e controllo delle malattie tropicali dell'Università di Antioquia (Colombia).



Jorge Belmonte Arocha

email: Jorge.Belmonte@uv.es

Jorge Belmonte Arocha, Licenciado en Psicología, Máster en Ciencias del Lenguaje y Doctor en Comunicación Audiovisual por la Universitat de València, es profesor en la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la misma Universidad. Ha sido anteriormente profesor en el Doctorado en Estudios de Género de la Universidad de Buenos Aires, y docente del seminario “Memoria audiovisual y género en España”, en la Scuola Superiore di Studi Umanistici de la Università di Bologna. Su investigación incluye: cultura mediática y coeducación audiovisual, estudios de género y comunicación audiovisual, imaginario social y cultura postelevisiva, semiótica y estudios culturales.

Jorge Belmonte Arocha a une Licence en Psychologie, une Maîtrise en Sciences du langage et un Doctorat en Communication audiovisuelle de l'Université de Valence, où enseigne à la Faculté de Philosophie et des Sciences de l'éducation. Il a été professeur au doctorat en Etudes de genre à l'Université de Buenos Aires et au séminaire “Mémoire audiovisuelle et genre en Espagne”, à la Scuola Superiore di Studi Umanistici de l'Université de Bologne. Ses recherches portent sur: la culture des médias et la co-éducation audiovisuelle, les études de genre et la communication audiovisuelle, la culture sociale imaginaire et post-télévisuelle, la sémiotique et les études culturelles.

Jorge Belmonte Arocha, Bachelor in Psychology, holds a Master in Science of Language, and a Ph. D. in Audiovisual Communication from the University of Valencia, where he teaches at the Faculty of Philosophy and Education Sciences. He has previously been professor in the Ph. D. Program in Gender Studies at the University of Buenos Aires, and a lecturer at the seminar “Audiovisual Memory and Gender in Spain”, at the Scuola Superiore di Studi Umanistici of the Università di Bologna. His research includes: media culture and audiovisual co-education, gender studies and audiovisual communication, social imaginary and postelevisive culture, semiotics and cultural studies.

Jorge Belmonte Arocha, Laureato in Psicologia, Master in Scienze del linguaggio e Dottore in Comunicazione audiovisiva presso l'Università di Valencia, è professore presso la Facoltà di Filosofia e Pedagogia della stessa università. È stato in precedenza professore nel Dottorato in Studi di genere presso l'Università di Buenos Aires e docente nell'seminario “Memoria audiovisiva e genere in Spagna”, presso la Scuola Superiore degli Studi Umanistici dell'Università di Bologna. La sua ricerca comprende: cultura dei media e coeducazione audiovisiva, studi di genere e comunicazione audiovisiva, immaginario sociale e cultura postelevisiva, semiótica e studi culturali.

**José María Chozas**

email: chozas.plasencia@gmail.com

José María Chozas es Licenciado en Derecho y Ciencias Políticas por la Universidad Autónoma de Madrid y Máster en *Telecommunications, Data protection, Audiovisual and Information Society Law* por la Universidad Carlos III de Madrid

José María Chozas est diplômé en Droit et en Sciences Politiques par l'Université Autonome de Madrid et titulaire d'un Master en *Droit des Télécommunications, de la Protection des Données, de l'Audiovisuel et de la Société de l'Information* de l'Université Carlos III de Madrid

José María Chozas holds a BA in Law and Political Science from the Autonomous University of Madrid and a Master's degree in *Telecommunications, Data protection, Audiovisual and Information Society Law* from the Carlos III University of Madrid

José María Chozas è laureato in Giurisprudenza e Scienze politiche presso l'Università autonoma di Madrid e Master in *Telecomunicazioni, Protezione dei dati e giurisprudenza delle società dell'informazione et dell'audiovisivo* presso l'Università Carlos III di Madrid



Didier Coste

email: didier.coste@gmail.com

website: <https://u-bordeaux3.academia.edu/DidierCOSTE>

Didier Coste, a Professor Emeritus of Comparative Literature (U. Bordeaux Montaigne) and a Fellow of JNIAS (JNU, New Delhi), has taught in 9 countries across the world, specialising in Poetics, Aesthetics, Narrative Theory and Translation Theory. A poet, novelist, translator, critic and theorist in French, English and Spanish, his many articles appeared in journals of France, the USA, India, Spain and Australia and in edited collections and encyclopedias. He was awarded the Grand Prix of the Société des Gens de Lettres for Literary Translation in 1977. His best-known theory book is *Narrative as Communication* (Minnesota UP, 1989). His latest novel is *Days in Sydney* (2005); latest published book of poetry: *Anonymous of Troy* (Sydney 2015). Forthcoming: 4 collections of poetry in English and a French translation of *Pandavapuram* by Sethumadhavan. In progress: *Conversations with Hanuman: Essays in Indian and Comparative Literature*, a bilingual anthology of León de Greiff; a translation of *Goddess Poems* by Annie Finch, and more.

Didier Coste est professeur émérite de littérature comparée à l'Université de Bordeaux et membre de l'Institut Montaigne de Jawaharlal Nehru d'études supérieures à l'Université Jawaharlal Nehru, New Delhi. Spécialiste en esthétique, théorie narrative et de la traduction poétique, il a enseigné dans 9 pays. Poète, critique et théoricien en français, anglais et espagnol, il a publié des nombreux articles dans des revues académiques en France, États-Unis, Inde, Espagne et Australie, et dans des volumes collectives et des encyclopédies. En 1977, il a reçu le Grand Prix de traduction littéraire de la Société des Gens de Lettres. Parmi ses textes théoriques, *Narrative as Communication* (Minnesota UP, 1989); Parmi ses plus récentes publications, le roman *Days in Sydney* (2005), le recueil de poésie *Anonymous of Troy* (Sydney 2015); sous presse, quatre recueils de poèmes en anglais et la traduction française du volume *Pandavapuram* de Sethumadhavan. Parmi ses projets en cours, *Conversations with Hanuman: Essays in Indian and Comparative Literature*, une anthologie bilingue de León de Greiff et la traduction de *Goddess Poems* d'Annie Finch.

Didier Coste es Catedrático emérito de Literatura Comparada en la Universidad de Burdeos y Montaigne miembro del Instituto Jawaharlal Nehru de Estudios Avanzados de la Universidad Jawaharlal Nehru de Nueva Delhi. Especialista en, estética, teoría narrativa y de la traducción poética, ha enseñado en 9 países. Poeta, crítico y teórico en Francés, inglés y español, ha publicado numerosos artículos en revistas académicas en Francia, EE.UU., India, España y Australia, y los volúmenes colectivos y enciclopedias. En 1977 recibió el Gran Premio de Traducción Literaria de la Société des Gens de Lettres. Entre sus textos teóricos, *Narrative as Communication* (Minnesota UP, 1989); entre sus publicaciones más recientes, la novela *Days in Sydney* (2005), la colección de poesía *Anonymous of Troy* (Sydney 2015); en imprenta, cuatro libros de poemas en inglés y la traducción al francés del volumen *Pandavapuram* de Sethumadhavan. Entre sus proyectos en curso, *Conversations with Hanuman: Essays in Indian and Comparative Literature*, una antología bilingüe de León de Greiff y la traducción de *Goddess Poems* de Annie Finch.

Didier Coste è Professore Emerito di Letteratura Comparata dell'Università Montaigne di Bordeaux e Fellow del Jawaharlal Nehru Institute of Advanced Studies della Jawaharlal Nehru University di Nuova Delhi. Specialista in poetica, estetica, teoria narrativa e della traduzioni, ha insegnato in 9 paesi. Poeta, critico e teorico in francese, inglese e spagnolo, ha pubblicato ampiamente in riviste accademiche in Francia, Stati Uniti, India, Spagna e Australia, e in volumi collettanei ed enciclopedie. Nel 1977 ha ricevuto il Gran Premio di Traduzione letteraria della Société des Gens de Lettres. Tra i suoi testi di teoria, *Narrative as Communication* (Minnesota UP, 1989), tra le sue pubblicazioni recenti, il romanzo *Days in Sydney* (2005), la raccolta di poesia *Anonymous of Troy* (Sydney 2015); in stampa, 4 raccolte di poesia in inglese e la traduzione al francese del volume *Pandavapuram* di Sethumadhavan. Tra i progetti in corso, *Conversations with Hanuman: Essays in Indian and Comparative Literature*, antologia bilingue di León de Greiff e la traduzione di *Goddess Poems* di Annie Finch.



Jean-Paul Engélibert

email: Jean-Paul.Engelibert@u-bordeaux-montaigne.fr

Jean-Paul Engélibert est professeur de littérature comparée à l'université Bordeaux-Montaigne. Il a consacré un essai à J. M. Coetzee, *Aux avant-postes du progrès. Essai sur l'œuvre de J. M. Coetzee* (Limoges, Pulim, 2003) et dirigé le volume collectif *J. M. Coetzee et la littérature européenne. Ecrire contre la barbarie*, P.U. Rennes, 2007. Derniers ouvrages publiés : *Apocalypses sans royaume. Politique des fictions de la fin du monde, XXe-XXIe siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2013, et avec Raphaëlle Guidée, *Utopie et catastrophe. Revers et renaissances de l'utopie, XVIe-XXIe siècles*, P.U. Rennes, « La Licorne », n° 114, 2015. Auteur d'un récit de fiction, *La Lumière de Tchernobyl*, Bordeaux, L'Ire des marges, 2016, il anime le projet de recherche de l'équipe Telem de Bordeaux-Montaigne « poétique et politique » depuis 2015.

Jean-Paul Engélibert es catedrático de literatura comparada en la Universidad de Bordeaux-Montaigne. Dedicó un ensayo a J. M. Coetzee, *Aux avant-postes du progrès. Essai sur l'œuvre de J. M. Coetzee* (Limoges, Pulim, 2003) y dirigido el volumen colectivo *J. M. Coetzee et la littérature européenne. Ecrire contre la barbarie*, P.U. Rennes, 2007. Últimos trabajos publicados: *Apocalypses sans royaume. Politique des fictions de la fin du monde, XXe-XXIe siècles*, Paris, Clásicos Garnier, 2013, y con Raphaëlle Guidée, *Utopie et catastrophe. Revers et renaissances de l'utopie, XVIe-XXIe siècles*, P.U. Rennes, « La Licorne », n° 114, 2015. Autor de un relato de ficción, *La Lumière de Tchernobyl*, Burdeos, L'Ire des marges, 2016, lidera el proyecto de investigación del equipo de Telem en Burdeos- Montaigne «Poética y política» desde 2015.

Jean-Paul Engélibert is Professor of Comparative Literature at Bordeaux-Montaigne University. He devoted an essay to J. M. Coetzee, *Aux avant-postes du progrès. Essai sur l'œuvre de J. M. Coetzee* (Limoges, Pulim, 2003) and edited the collective volume *J. M. Coetzee et la littérature européenne. Ecrire contre la barbarie*, P.U. Rennes, 2007. Latest published works: *Apocalypses sans royaume. Politique des fictions de la fin du monde, XXe-XXIe siècles*, Paris, Classics Garnier, 2013, and with Raphaëlle Guidée, *Utopie et catastrophe. Revers et renaissances de l'utopie, XVIe-XXIe siècles*, P.U. Rennes, «La Licorne», n° 114, 2015. He has authored of a fictional text, *La Lumière de Tchernobyl*, Bordeaux, L'Ire des marges, 2016, and leads the research project of the Telem team in Bordeaux- Montaigne «Poetics and Politics» since 2015.

Jean-Paul Engélibert è Professore di Letteratura comparata all'Università di Bordeaux-Montaigne. Ha dedicato un saggio a J. M. Coetzee, *Aux avant-postes du progrès. Essai sur l'œuvre de J. M. Coetzee* (Limoges, Pulim, 2003) e diretto il volume collettivo *J. M. Coetzee et la littérature européenne. Ecrire contre la barbarie*, P.U. Rennes, 2007. Ultimi lavori pubblicati: *Apocalypses sans royaume. Politique des fictions de la fin du monde, XXe-XXIe siècles*, Parigi, Classici Garnier, 2013, e con Raphaëlle Guidée, *Utopie et catastrophe. Revers et renaissances de l'utopie, XVIe-XXIe siècles*, P.U. Rennes, «La Licorne», n° 114, 2015. Autore di una narrativa di finzione, *La Lumière de Tchernobyl*, Bordeaux, L'Ire des marges, 2016, guida il progetto di ricerca del team Telem a Bordeaux- Montaigne «Poetica e Politica» dal 2015.



Jesús González Requena

email: gonzalezrequena@live.com

Jesús González Requena es Catedrático de Comunicación Audiovisual en la Universidad Complutense de Madrid y Licenciado en Psicología por la misma Universidad. Ha publicado extensamente sobre Historia y Teoría filmica y Análisis textual. Entre sus principales títulos cabe citar: *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad (1988)*, *El espectáculo informativo. O la amenaza de lo real (1989)*, *Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood (2006)* o *El ser de las imágenes. De la Teoría al Análisis de la Imagen (2014)*.

Jesús González Requena is Professor of Audiovisual Communication at the Complutense University of Madrid and has a degree in Psychology from the same University. He has published extensively on History and Film Theory and Textual Analysis. Between his main titles we can mention: *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad (1988)*, *El espectáculo informativo. O la amenaza de lo real (1989)*, *Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood (2006)* or *El ser de las imágenes. De la Teoría al Análisis de la Imagen (2014)*.

Jesús González Requena est professeur de Communication audiovisuelle à l'Université Complutense de Madrid et diplômé en Psychologie de la même université. Il a publié sur histoire et théorie filmique et l'analyse textuelle. Entre ses titres principaux on peut mentionner: *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad (1988)*, *El espectáculo informativo. O la amenaza de lo real (1989)*, *Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood (2006)* ou *El ser de las imágenes. De la Teoría al Análisis de la Imagen (2014)*.

Jesús González Requena è Professore ordinario di comunicazione audiovisiva presso l'Università Complutense di Madrid e ha una laurea in Psicologia presso la stessa università. Ha pubblicato numerosi libri su Storia e Teoria dei film e Analisi testuale. Tra i suoi titoli principali possiamo citare: *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad (1988)*, *El espectáculo informativo. O la amenaza de lo real (1989)*, *Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood (2006)* o *El ser de las imágenes. De la Teoría al Análisis de la Imagen (2014)*.



Anna Maria Guasch

email: annaguasch2@gmail.com

Anna Maria Guasch es Catedrática de Historia del Arte Contemporáneo en la Universidad de Barcelona, habiendo ejercido también la docencia en las universidades de Sevilla y Complutense de Madrid. Visiting Fellow entre 2000 y 2011 en Princeton, Yale, Columbia, San Diego y en la The School of the Art Institute de Chicago, en 2002 fue guest scholar de investigación en el Getty Research Institute de Los Ángeles. Entre sus principales publicaciones podemos citar *El Arte del siglo XX: de la Segunda Guerra Mundial hasta nuestros días*; *Los manifiestos del arte posmoderno: textos de exposiciones 1980-1995* y *Discrepant Dialogues in Art Criticism (2000-2011)*. *Formal, Textual and (Con) textual Art Criticism*.

Anna Maria Guasch is Professor of History of Contemporary Art at the University of Barcelona, having also taught at the universities of Seville and Madrid Complutense. Visiting Fellow between 2000 and 2011 at Princeton, Yale, Columbia, San Diego and at The School of the Art Institute in Chicago, in 2002 he was Guest Scholar of Research at the Getty Research Institute of Los Angeles. Among his main publications we can mention *El Arte del siglo XX: de la Segunda Guerra Mundial hasta nuestros días*; *Los manifiestos del arte posmoderno: textos de exposiciones 1980-1995* y *Discrepant Dialogues in Art Criticism (2000-2011)*. *Formal, Textual and (Con) textual Art Criticism*.

Anna Maria Guasch est Professeure d'histoire de l'art contemporain à l'Université de Barcelone, après avoir enseigné dans les universités de Séville et Complutense de Madrid. Visiting Fellow entre 2000 et 2011 à Princeton, Yale, Columbia, San Diego et à l'École de l'Art Institute à Chicago, en 2002, elle a été chercheuse invitée au Getty Research Institute de Los Angeles. Parmi ses principales publications, on peut citer *El Arte del siglo XX: de la Segunda Guerra Mundial hasta nuestros días*; *Los manifiestos del arte posmoderno: textos de exposiciones 1980-1995* y *Discrepant Dialogues in Art Criticism (2000-2011)*. *Formal, Textual and (Con) textual Art Criticism*.

Anna Maria Guasch è professore di Storia dell'arte contemporanea all'Università di Barcellona, avendo anche insegnato nelle università di Siviglia e Complutense di Madrid. Visiting Fellow tra il 2000 e il 2011 a Princeton, Yale, Columbia, San Diego e presso la School of the Art Institute di Chicago, nel 2002 è stato ricercatrice invitata presso il Getty Research Institute di Los Angeles. Tra le sue principali pubblicazioni citiamo *El Arte del siglo XX: de la Segunda Guerra Mundial hasta nuestros días*; *Los manifiestos del arte posmoderno: textos de exposiciones 1980-1995* y *Discrepant Dialogues in Art Criticism (2000-2011)*. *Formal, Textual and (Con) textual Art Criticism*.



Javier Maqua

email: maqua.javier@gmail.com

Javier Maqua es director de cine, guionista, actor, dramaturgo y novelista. Entre otros reconocimientos, ha obtenido el Premio Café Gijón, de novela (1992), el Ondas de televisión (1982) y el Nacional de Radiodifusión (1977). Estudió Ingeniería que abandonó para licenciarse en Biología. Como dramaturgo es autor de *La soledad del guardaespaldas* (1987) o *Coches abandonados* (1992), obra finalista del Premio Nacional de Literatura Dramática en 1993. En este campo destaca también su estudio *El docudrama. Fronteras de la ficción* (1992). De su trabajo como novelista pueden citarse *Invierno sin pretexto*, y *Fusilamiento, instrucciones de uso* (2005). Como realizador de cine destaca *Chevrolet* (1997) adaptación de su propia pieza teatral *Coches abandonados*, cuya protagonista, Isabel Ordaz, recibiría en Moscú el premio a la mejor actriz y en España, un Goya.

Javier Maqua is a film director, scriptwriter, actor, playwright and novelist. Among other recognitions, he has obtained the Café Gijón Award, for the novel (1992), the Ondas de televisión (1982) and the Nacional de Radiodifusión (1977). He studied Engineering that he left to graduate in Biology. As a playwright he is the author of *La soledad del guardaespaldas* (1987) or *Coches abandonados* (1992), finalist work of the National Prize for Dramatic Literature in 1993. In this field also highlights his study *El docudrama. Fronteras de la ficción* (1992). From his work as a novelist may be cited *Invierno sin pretexto*, and *Fusilamiento, instrucciones de uso* (2005). As filmmaker highlights *Chevrolet* (1997) adaptation of his own play *Coches abandonados*, whose protagonist, Isabel Ordaz, received in Moscow the Award for best actress and in Spain, a Goya.

Javier Maqua est un réalisateur, scénariste, acteur, dramaturge et romancier. Entre autres reconnaissances, il a obtenu le Prix Café Gijón, pour le roman (1992), Ondas de television (1982) et le Nacional de Radiodifusión (1977). Il a étudié Ingénierie qu'il a quitté pour obtenir son diplôme en Biologie. En tant que dramaturge, il est l'auteur de *La soledad del guardaespaldas* (1987) ou *Coches abandonados* (1992), œuvre finaliste du Prix national de littérature dramatique en 1993. Dans ce domaine, il a publié son étude *El docudrama. Fronteras de la ficción* (1992). De son travail en tant que romancier peut être cité *Invierno sin pretexto*, et *Fusilamiento, instrucciones de uso* (2005). Comme cinéaste, citons *Chevrolet* (1997) adaptation de sa propre pièce *Coches abandonados*, dont la protagoniste, Isabel Ordaz, a reçu à Moscou le prix à meilleure actrice et en Espagne, un Goya.

Javier Maqua è un regista, sceneggiatore, attore, drammaturgo e romanziere. Tra altri riconoscimenti, ha ottenuto il Café Gijón Award, per il romanzo (1992), l'Ondas de televisión (1982) e il Nacional de Radiodifusión (1977). Ha studiato Ingegneria che ha lasciato per laurearsi in Biologia. Come drammaturgo è autore di *La soledad del guardaespaldas* (1987) o *Coches abandonados* (1992), finalista del premio nazionale di letteratura drammatica nel 1993. In questo campo ha pubblicato *El docudrama. Fronteras de la ficción* (1992). Dal suo lavoro di romanziere può essere citato *Invierno sin pretexto*, e *Fusilamiento, instrucciones de uso* (2005). Come regista cinematografico, *Chevrolet* (1997) adattamento della sua propria opera *Coches abandonados*, la cui protagonista, Isabel Ordaz, avrebbe ricevuto a Mosca il premio per la migliore attrice e in Spagna, un Goya.



Rukmini Bhaya Nair

email: rukmini.nair@gmail.com

Rukmini Bhaya Nair is a Professor of Linguistics and English at the Indian Institute of Technology in Delhi. She received her PhD from Cambridge and has taught at the National University of Singapore and Stanford University. Author of several cross-disciplinary theory books, among them, *Lying on the Postcolonial Couch* (2002), *Narrative Gravity* (2003) *Poetry in a Time of Terror* (2009) and many articles in Indian and international journals, Nair was awarded an honorary doctorate by the University of Antwerp in 2006. She is editor of *Biblio*, a leading Indian review journal, and a member of the Board of Trustees of the Indian Institute of Advanced Study. She is also an award-winning poet in English (*Yellow Hibiscus*, 2004) and an experimental novelist (*Mad Girl's Love Song*, 2013), about “what happens when cultures collide.” Nair’s creative and critical writings have been included in courses at Harvard University, Oxford University, and the University of Chicago.

Rukmini Bhaya Nair es Catedrática de Lingüística e Inglés en el Instituto Indio de Tecnología en Delhi. Recibió su doctorado en Cambridge y ha enseñado en la Universidad Nacional de Singapur y la Universidad de Stanford. Autora de varios libros de teoría interdisciplinar, entre ellos, *Lying on the Postcolonial Couch* (2002), *Narrative Gravity* (2003) *Poetry in a Time of Terror* (2009) y numerosos artículos en revistas indias e internacionales, Nair recibió un Doctorado *Honoris causa* por la Universidad de Amberes en 2006. Es editora de *Biblio*, una revista india de cabecera, y miembro del Consejo social del Instituto Indio de Estudios Avanzados. También es una poeta premiada en inglés (*Yellow Hibiscus*, 2004) y novelista experimental (*Mad Girl's Love Song*, 2013), sobre “lo que sucede cuando las culturas chocan.” Las obras creativas y críticas de Nair se han incluido en cursos de las Universidades de Harvard, Oxford y Chicago.

Rukmini Bhaya Nair est Professeure de Linguistique et d'Anglais à l'Institut indien de Technologie de Delhi. Elle a reçu son doctorat de Cambridge et a enseigné à l'Université nationale de Singapour et à l'Université de Stanford. Auteure de plusieurs livres théoriques interdisciplinaires, dont *Lying on the Postcolonial Couch* (2002), *Narrative Gravity* (2003), *Poetry in a Time of Terror* (2009) et de nombreux articles dans des revues indiennes et internationales, Nair a reçu un Doctorat *Honoris causa* de l'Université d'Amberes. Elle est rédactrice en chef de *Biblio*, une revue spécialisée indienne de premier ordre et membre du Conseil Social de l'Indian Institute of Advanced Study. Elle est aussi une poétesse primée en anglais (*Yellow Hibiscus*, 2004) et une romancière expérimentale (*Mad Girl's Love Song*, 2013), sur «ce qui se passe quand les cultures s'entrechoquent». Les écrits créatifs et critiques de Nair ont été inclus dans les cours de Harvard University, Université d'Oxford et Université de Chicago.

Rukmini Bhaya Nair è Professoressa di Linguistica e inglese presso l'Indian Institute of Technology di Delhi. Ha ottenuto il suo dottorato di ricerca a Cambridge e ha insegnato alla National University of Singapore e alla Stanford University. Autrice di numerosi libri di teoria interdisciplinare, tra cui *Lying on the Postcolonial Couch* (2002), *Narrative Gravity* (2003), *Poetry in a Time of Terror* (2009) e di molti articoli su riviste indiane e internazionali, Nair ha ricevuto un Dottorato *Honoris causa* dall'Università di Amberes nel 2006. È redattrice di *Biblio*, una rivista indiana leader nel settore delle recensioni e membro del *Board of Trustees* dell'Indian Institute of Advanced Study. È anche una poeta pluripremiata in inglese (*Yellow Hibiscus*, 2004) e una narratrice sperimentale (*Mad Girl's Love Song*, 2013), su “cosa succede quando le culture si scontrano”. Gli scritti creativi e critici di Nair sono stati inclusi nei corsi di Harvard University, Università di Oxford e Università di Chicago.



Rachna Sethi

email: rachnasethi@gmail.com

Rachna Sethi is Assistant Professor in the Department of English, Rajdhani College, University of Delhi. She won the Katha Award for translation from Hindi to English in 2004. She has been an Associate at the Indian Institute of Advanced Study (IIAS), Shimla, India from 2013-15, and is currently the Vice President of FORTELL (Forum for Teachers of English Language and Literature), India and was the Secretary from 2009-14. She is also on the Editorial Board of the *Fortell* journal and has co-edited 9 issues. She has presented papers and published in areas of postcolonial literature, urban studies, oral culture and translation studies.

Rachna Sethi es Profesora Asistente en el Departamento de Inglés, Rajdhani College, Universidad de Delhi. Ganó el Premio Katha de traducción del hindi al inglés en 2004. Ha sido miembro del Instituto Indio de Estudios Avanzados (IIAS), Shimla, India desde 2013-15, y actualmente es la Vicepresidenta de FORTELL (Foro para Maestros). de Lengua y Literatura Inglesa), India y fue Secretaria de 2009-14. Forma parte también del Comité Editorial de la revista *Fortell* y ha coeditado 9 números. Ha presentado trabajos y publicado en áreas de literatura poscolonial, estudios urbanos, cultura oral y estudios de traducción.

Rachna Sethi est Professeure adjointe au Département d'anglais du Rajdhani College de l'Université de Delhi. Elle a remporté le Katha Award de traduction de l'hindi à l'anglais en 2004. Elle a été associée à l'Institut indien des études avancées (IIAS), Shimla, Inde de 2013 à 2015, et est actuellement vice-présidente de FORTELL (Forum for Teachers de langue et littérature anglaise), en Inde et a été la secrétaire de 2009-14. Elle est également membre du comité de rédaction du journal *Fortell* et a co-édité 9 numéros. Elle a présenté des articles et publié dans des domaines de la littérature postcoloniale, des études urbaines, de la culture orale et des études de traduction.

Rachna Sethi è ricercatrice nel Dipartimento di inglese, Rajdhani College, Università di Delhi. Ha vinto il Katha Award di traduzione dall'Hindi all'inglese nel 2004. È stata Associata presso l'Indian Institute of Advanced Study (IIAS), Shimla, India dal 2013-15, ed è attualmente Vice Presidente di *Fortell* (Forum per Insegnanti di Lingua e letteratura inglese), India dov'è stata la segretaria tra 2009-14. È anche membro del comitato editoriale della rivista *Fortell* e ha co-editato 9 numeri. Ha presentato articoli e pubblicato in aree di letteratura postcoloniale, studi urbani, cultura orale e studi di traduzione.

**Oscar Steimberg**

email: steimbergoscar@fibertel.com.ar

Oscar Steimberg es Catedrático emérito de la UBA, presidió la Asociación Argentina de Semiótica y fue vicepresidente de la Asociación Internacional de Semiótica Visual; dirige el Posgrado en Crítica de Artes en la Universidad Nacional de las Artes. Entre sus libros de ensayos se cuentan *Semióticas: Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*, y *Leyendo historietas; Textos sobre relatos visuales y humor gráfico*; entre su producción literaria, *Cuerpo sin armazón, Majestad, etc., Gardel y la Zarina, Figuración de Gabino Betinotti* y *Posible Patria*. Se reeditó en versión bilingüe español-francés *Gabino Betinotti, tango-oratorio, suivi de Gardel & La Tsarine*, traducción de Didier Coste (2015). Fueron puestas en escena *La tercera es la vencida*, sobre cuento popular con música de Francisco Kröpfl, 2011, *Figuración de Gabino Betinotti*, con música de Pablo di Liscia, en el Centro Nacional de la Música, 2013, y en 2016 *La canción de Finnegan*, con música de Francisco Kröpfl.

Oscar Steimberg est Professeur émérite de l'UBA, président de l'Association argentine de sémiotique et vice-président de l'International Association of Visual Semiotics; dirige le Postgraduate en critique d'art à l'Université Nationale des Arts. Parmi ses livres d'essai on peut citer *Semióticas: Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*, y *Leyendo historietas; Textos sobre relatos visuales y humor gráfico*; entre sa production littéraire, *Cuerpo sin armazón, Majestad, etc., Gardel y la Zarina, Figuración de Gabino Betinotti* et *Posible Patria*. Il a été réédité dans une version bilingue espagnol-français *Gabino Betinotti, tango-oratorio, suivi de Gardel & La Tsarine*, traduction de Didier Coste (2015). Ont été mises en scène *La tercera es la vencida*, d'après un conte folklorique avec musique de Francisco Kröpfl, 2011, *Figuración de Gabino Betinotti*, avec de la musique par Paul di Liscia, au Centre national de la musique, 2013, et en 2016 *La canción de Finnegan*, avec de la musique de Francisco Kröpfl.

Oscar Steimberg is Professor Emeritus of the UBA, president of the Argentine Association of Semiotics and was vice-president of the International Association of Visual Semiotics; he directs the Postgraduate Program in Arts Criticism at the National University of the Arts. Among his essays can be cited *Semióticas: Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*, y *Leyendo historietas; Textos sobre relatos visuales y humor gráfico*; between his literary production, *Cuerpo sin armazón, Majestad, etc., Gardel y la Zarina, Figuración de Gabino Betinotti* et *Posible Patria*. It was reissued in a bilingual Spanish-French version *Gabino Betinotti, tango-oratorio, suivi by Gardel & La Tsarine*, translated by Didier Coste (2015). They were staged *La tercera es la vencida*, based on folk tale with music by Francisco Kröpfl, 2011, *Figuración de Gabino Betinotti*, with music by Pablo di Liscia, at the National Music Center, 2013, and in 2016 *La canción de Finnegan*, with music by Francisco Kröpfl.

Oscar Steinberg è Professore emerito della UBA, preside dell'Associazione Argentina di Semiotica ed è stato vicepresidente della Associazione Internazionale di Semiotica visiva; dirige il Postgrado in Critica d'arte presso la National University of the Arts. Tra i suoi libri di saggio ci sono *Semióticas: Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*, y *Leyendo historietas; Textos sobre relatos visuales y humor gráfico*; tra la sua produzione letteraria, *Cuerpo sin armazón, Majestad, etc., Gardel y la Zarina, Figuración de Gabino Betinotti* et *Posible Patria*. E 'stato ristampato in versione bilingue francese-spagnolo *Gabino Betinotti, tango-oratorio*, e *Gardel & The Tsarine*, traduzione di Didier Coste (2015). Sono state messe in scena *La tercera es la vencida*, basato in un racconto popolare con musica di Francisco Kröpfl 2011, *Figuración de Gabino Betinotti*, con musica di Pablo di Liscia, nel Centro Nazionale di Musica 2013, e in 2016, *La canción de Finnegan*, con musica di Francisco Kröpfl.



Huiwen (Helen) Zhang

email: helen-zhang@utulsa.edu

Huiwen (Helen) Zhang is the Wellspring Associate Professor of Comparative Literature at The University of Tulsa. There, she directs the Interdisciplinary Chinese Studies program and conducts Honors seminars on cross-cultural dialogue. Zhang holds a BA and a MA from Peking University, a PhD from Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, and was a Postdoctoral Associate at Yale. Zhang identifies herself as a transreader, i.e. a close reader, poetic translator, creative writer, and cultural critic—in one. Transreading is a synthesized approach that Zhang utilized in her book *Kulturtransfer über Epochen und Kontinente* and developed into a theory in her articles, “An Ethics of Transreading” and “Prompts: Manifesto and Manifestation.” The role of transreader and the theory of transreading link Zhang’s research on Chinese, German, and Scandinavian literature, philosophy, and art. Her current book, *Prompted Transreading: A Common Language for Cultural Critique*, engages “transreaders of modernity” such as Kierkegaard, Nietzsche, Kafka, Kollwitz, and Lu Xun.

Huiwen (Helen) Zhang es Wellspring Associate Professor de Literatura Comparada en la Universidad de Tulsa. Allí, dirige el programa interdisciplinario de estudios chinos y coordina seminarios avanzados sobre el diálogo intercultural. Zhang tiene una licenciatura y una maestría de la Universidad de Pekín, un doctorado de Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, y era un asociado postdoctoral en Yale. Zhang se identifica a sí misma como *translectora*, es decir, como lectora atenta, traductora poética, escritora creativa y crítica cultural, todo a la vez. La *translectura* es un enfoque sintetizado que Zhang utilizó en su libro *Kulturtransfer über Epochen und Kontinente* y se convirtió en una teoría en sus artículos “An Ethics of Transreading” y “Prompts: Manifesto and Manifestation.” El papel del translector y la teoría de la translectura hacen converger la investigación de Zhang sobre literatura, filosofía y arte chino, alemán y escandinavo. Su libro actual, *Prompted Transreading: A Common Language for Critique Cultural*, involucra a “translectores de la modernidad” como Kierkegaard, Nietzsche, Kafka, Kollwitz y Lu Hsun.

Huiwen (Helen) Zhang est Wellspring Associate Professor de Littérature comparée à l’Université de Tulsa. Là, elle dirige le programme d’études chinoises interdisciplinaires et organise des séminaires de spécialisation sur le dialogue interculturel. Zhang est titulaire d’un BA et d’un MA de l’Université de Pékin, d’un doctorat de l’Université Friedrich-Alexander Erlangen-Nürnberg et d’un postdoctorat à Yale. Zhang s’identifie comme une *translectrice*, c’est-à-dire une lectrice attentive, une traductrice poétique, une écrivaine créative et une critique culturel, tot à la fois. *Transreading* est une approche synthétisée que Zhang a utilisée dans son livre *Kulturtransfer über Epochen und Kontinente* et développée comme théorie dans ses articles, “An Ethics of Transreading” et “Prompts: Manifesto and Manifestation.” Le rôle de transreader et la théorie de la translecture unifie les recherches de Zhang sur la littérature, la philosophie et l’art chinois, allemand et scandinave. Son livre actuel, *Prompted Transreading: A Common Language for Critique Cultural*, engage des «translecteurs de la modernité» tels que Kierkegaard, Nietzsche, Kafka, Kollwitz et Lu Sin.

Huiwen (Helen) Zhang è Wellspring Associate Professor of Comparative Literature presso l’Università di Tulsa. Li dirige il programma di studi interdisciplinari di cinese e conduce seminari d’onore sul dialogo interculturale. Zhang ha un BA e un master presso la Peking University, un dottorato di ricerca presso la Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, ed è stata postdottorata associata a Yale. Zhang si identifica come *traslettrice*, cioè una lettrice attenta, traduttrice poetico, scrittrice creativa e critica culturale in uno. *Transreading* è un approccio sintetizzato che Zhang ha utilizzato nel suo libro *Kulturtransfer über Epochen und Kontinente* e si è sviluppato in una teoria nei suoi articoli “An Ethics of Transreading” e “Prompts: Manifesto and Manifestation”. Il ruolo del *transreader* e la teoria del *transreading* unisce le ricerche di Zhang su letteratura, filosofia e arte cinese, tedesco e scandinavo. Il suo libro attuale, *Prompted Transreading: A Common Language for Cultural Critique*, impegna i “transreaders della modernità” come Kierkegaard, Nietzsche, Kafka, Kollwitz e Lu Xun.



COMPROMISO ÉTICO
CODE DE DÉONTOLOGIE
ETHICAL STATEMENT
DICHIARAZIONE DI ETICA

Compromiso ético

Autoría y responsabilidad del autor

La presentación de trabajos en la revista *EU-topías. Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos* para su evaluación por pares ciegos supone el compromiso expreso por parte del autor del carácter original del manuscrito, que implica que éste ni se ha publicado previamente ni está en proceso de evaluación o publicación en ningún otro medio. Sólo se puede estipular lo contrario mediante un acuerdo excepcional con el director de la revista.

En el caso de que el autor haya contado con la colaboración de personas o entidades para la elaboración del manuscrito, esta circunstancia debe constar claramente en el texto. La autoría del mismo queda restringida al responsable de la elaboración principal del trabajo, con la eventual consideración de co-autor para quien haya contribuido de modo relevante.

El autor tiene que identificar todas las fuentes usadas en la creación del manuscrito y citarlas siguiendo las normas relativas al copyright y a los usos éticos de los trabajos científicos. El autor se responsabiliza de la obtención de los permisos pertinentes, así como de señalar su origen, a la hora de reproducir material original como textos, gráficos, imágenes o tablas. El autor ha de seguir las normas generales de edición que constan en el interior de la revista *EU-topías. Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos*.

Es obligación del autor señalar cualquier conflicto económico, financiero o de otra índole que pueda orientar o limitar las conclusiones o interpretación del manuscrito.

El autor ha de informar de cualquier error que detecte en el proceso de evaluación de pares y aportar las correcciones necesarias a su manuscrito. Ello conlleva la colaboración con el director y editores de la revista en los extremos de retirada del manuscrito.

Evaluación de pares

El proceso de evaluación de pares responde únicamente al contenido intelectual del manuscrito sin atender, bajo ninguna circunstancia, al género, clase, orientación sexual, religión, etnia, nacionalidad o ideología del autor. Los artículos presentados para su publicación en *EU-topías. Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos* se someten a un proceso de evaluación de dobles pares ciegos en el que se respeta el anonimato tanto del autor como de los evaluadores.

El director de la revista y el consejo editorial se reservan el derecho a rechazar la publicación de un manuscrito si consideran que éste no sigue los parámetros fundamentales de los textos científicos o si no se inscribe en las áreas de la interculturalidad, la comunicación o los estudios europeos. Son el director y los miembros del consejo editorial quienes eligen a los evaluadores de los manuscritos, que son siempre expertos del tema tratado en el texto en cuestión. El director de la revista también se encarga de garantizar al máximo el anonimato entre autores y evaluadores descartando la elección de un evaluador que mantenga relaciones personales, laborales o institucionales con el autor correspondiente.

Los evaluadores tienen que recomendar una de las tres opciones del formulario de evaluación que deben cumplimentar (aceptar, revisar o rechazar el manuscrito) con la oportuna justificación de la decisión y la relación de encomiendas que el autor ha de realizar. Una vez que el autor haya efectuado tales modificaciones, el director de la revista puede aceptar el artículo y someterlo a aprobación del consejo editorial. Los manuscritos que requieran una revisión profunda son evaluados por segunda vez a cargo de uno de los evaluadores o de un tercer evaluador. Después de este segundo examen, el director le propone al consejo editorial la publicación o rechazo del artículo.

El director y el consejo editorial se comprometen a la confidencialidad de toda la información relativa a los artículos presentados, que sólo conocerá el autor y los evaluadores.

El proceso de evaluación de pares durará un máximo de dos meses. El consejo editorial no se responsabiliza de los retrasos de los evaluadores.

Responsabilidad de los evaluadores

La información referente a los manuscritos presentados por los autores es información privilegiada y debe tratarse como tal, esto es, con absoluta confidencialidad. No se puede mostrar, difundir ni debatir los textos: la única excepción se reserva para aquellos casos en que se necesite el consejo específico de algún experto en la materia. Con todo, el director tendrá conocimiento de la identidad de este experto consultado.

La evaluación del manuscrito se lleva a cabo de manera rigurosa, objetiva y con respeto hacia la independencia intelectual de los autores. Las observaciones de los evaluadores han de ser claras y basadas en argumentos académicos con el objetivo de que el autor mejore el artículo.

Si un evaluador considera que no cuenta con los conocimientos suficientes para evaluar el artículo, tiene que notificárselo de manera inmediata al director. Además, los evaluadores que tengan especial conflicto de intereses con algunos de los autores, compañías o instituciones citadas en el artículo habrán de rechazar de inmediato la evaluación del mismo.

Obligaciones y responsabilidad del director y del consejo editorial

La consideración de los artículos por parte del director y los editores se basa en criterios académicos. El director y los editores deben garantizar el cumplimiento de las medidas éticas pertinentes ante las eventuales quejas relativas a un manuscrito presentado o publicado.

El director y los editores sólo publicarán contribuciones originales y evaluadas. De manera excepcional, la sección Gran Angular puede acoger la versión en inglés o español de un artículo que se considere interesante y que no esté disponible en ninguna de las lenguas de la revista. Esta circunstancia contará con la autorización explícita del autor y quedará reflejada en una nota al pie en la primera página del artículo.

Directrices éticas de la revista

El director, los editores, evaluadores, autores y miembros del consejo editorial se rigen obligatoriamente por los principios del Acta de principios éticos y mala praxis en el proceso de elaboración y publicación de la revista, cuyo cumplimiento es responsabilidad del director. Se llevarán a cabo todas las medidas pertinentes en caso de mala praxis, infracción de la autoría y plagio.

El director garantiza la independencia de la revista de cualquier interés económico que comprometa las bases intelectuales y éticas de la publicación, así como procura su integridad ética y la calidad del material publicado.

Code de déontologie

Autorité et responsabilité de l'auteur

En soumettant un texte pour publication dans *EU-topias*, *Revue d'interculturalité, de communication et d'études européennes*, les auteurs attestent du caractère original de leur manuscrit et du fait que le texte n'ait jamais fait l'objet d'aucune autre publication, sur quelque support ou média que ce soit, et/ou qu'il ne soit pas en cours d'évaluation. Toute exception à cette règle devra faire l'objet d'un accord préalable de la part du directeur de la revue.

Dans le cas où le manuscrit aurait été écrit en collaboration avec d'autres personnes, cela devra être spécifié clairement. Le terme « auteur » renvoie exclusivement à la personne ayant contribué le plus largement à la production du texte ainsi qu'à son développement; toute autre personne ayant apporté une contribution pertinente sera mentionnée en tant que « co-auteur ».

Les auteurs doivent identifier l'intégralité des sources utilisées lors de l'élaboration du manuscrit en les citant correctement, conformément aux principes du droit d'auteur et règles éthiques qui s'appliquent à tout travail scientifique. Lors de la reproduction partielle de matériaux en provenance d'autres sources tels que des textes, des graphiques, des images ou des tableaux, les auteurs sont responsables de l'obtention préalable des autorisations nécessaires et doivent en mentionner l'origine correctement. Pour de plus amples informations à ce sujet, veuillez consulter les directives générales d'*EU-topias*.

Les auteurs doivent impérativement signaler tout conflit d'intérêt, qu'il soit d'ordre économique, financier ou autre, susceptible d'influencer leurs conclusions ou l'interprétation du manuscrit.

Les auteurs s'engagent également à signaler toute erreur éventuelle détectée lors du processus d'examen par les pairs. Ils se devront alors d'apporter les corrections nécessaires

au manuscrit et de collaborer avec le rédacteur en chef et l'équipe de rédaction de la revue afin de retirer le manuscrit ou de publier un erratum.

Processus d'évaluation scientifique par les pairs

L'examen par les pairs porte exclusivement sur le contenu intellectuel d'un article, sans aucune considération sur le sexe, la classe, l'orientation sexuelle, les convictions religieuses, l'appartenance ethnique, la citoyenneté ou l'opinion politique de l'auteur. Les articles soumis pour publication dans *EU-topias* font l'objet d'un examen à double insu par les pairs. L'anonymat des examinateurs et des auteurs sont garantis, conformément au principe de confidentialité.

Le directeur et le conseil éditorial se réservent le droit de refuser un document s'ils considèrent que le document ne répond pas aux critères fondamentaux requis par un texte scientifique ou, si un document ne relève pas du domaine de l'interculturalité, de la communication et /ou des études européennes. Le rédacteur en chef et le conseil de rédaction sélectionnent et désignent les experts qualifiés pour procéder à l'évaluation collégiale d'un manuscrit, dans le domaine concerné. Le rédacteur en chef et les membres du comité de rédaction excluront du processus tout examinateur entretenant des relations professionnelles, institutionnelles ou personnelles s'étroites avec l'auteur.

Les examinateurs feront part de leur décision en remplissant le formulaire prévu à cet effet, déclarant ainsi s'ils recommandent la publication d'un document, sa révision ou son rejet. Dans le cas où une révision majeure serait jugée nécessaire, le manuscrit concerné fera l'objet d'une nouvelle évaluation par l'un des deux examinateurs précédemment désignés ou par un troisième examinateur. À l'issue de ce second examen, le manuscrit sera soit approuvé soit rejeté par

le rédacteur en chef en fonction du contenu des évaluations qu'il ou elle soumettra au comité de rédaction.

Le rédacteur en chef et les membres du comité de rédaction s'engagent à ne divulguer aucune information relative aux articles soumis pour publication, à toute autre personne que les auteurs, les examinateurs et les examinateurs potentiels.

Le processus d'examen par les pairs ne dépassera pas une durée de huit semaines. Néanmoins, la rédaction ne pourra en aucun cas être tenue responsable des retards éventuels causés par les examinateurs.

Responsabilité des examinateurs

Tout renseignement concernant les manuscrits déposés est considéré comme étant confidentiel et soumis à la protection de l'information. Le contenu des manuscrits ne pourra être montré ou discutés avec des tiers, sauf dans le cas exceptionnel où, en raison de la spécificité du sujet traité, une opinion éclairée sur l'article s'avèrerait nécessaire. Dans de telles circonstances, l'identité de la personne consultée devra être communiquée au rédacteur en chef.

Les manuscrits soumis à évaluation feront l'objet d'un examen rigoureux et objectif, avec tout le respect dû à l'indépendance intellectuelle des auteurs. Les remarques des examinateurs devront être formulées avec clarté et reposer sur une solide argumentation, afin d'aider les auteurs à améliorer la qualité de leur article.

Tout expert choisi afin d'examiner un manuscrit qui ne se sentirait pas suffisamment qualifié pour effectuer cette tâche ou qui ne serait pas en mesure de respecter la date limite, se doit d'en référer immédiatement au rédacteur en chef. Les examinateurs s'engagent à se dessaisir tout manuscrit avec lequel ils pourraient avoir un conflit d'intérêt, en raison

de liens de concurrence, de collaboration ou de toute autre relation avec l'un ou l'une des auteurs, des entreprises ou des institutions en rapport avec l'article.

Responsabilités éditoriales et obligations du directeur et du conseil éditorial

Les rédacteurs se doivent d'évaluer les documents exclusivement sur la base de leur mérite académique et de prendre les mesures appropriées dans le cas où on leur signalerait un manquement à l'éthique concernant un manuscrit déposé ou un article déjà publié.

Les rédacteurs publieront des contributions novatrices et dûment examinées. A titre exceptionnel, la version espagnole ou anglaise d'un article déjà publié pourra figurer dans la section « Grand Angle », si les rédacteurs considèrent cet article utile pour le lecteur et s'il n'est disponible dans aucune des langues de la revue. Dans ce cas, l'autorisation expresse des auteurs sera requise et une note explicative sera publiée en première page de l'article.

Code de déontologie de la publication

La responsabilité de faire respecter le Code de déontologie et de lutte contre les abus en matière de publication incombe au rédacteur en chef. Il prendra toutes les mesures afin de lutter contre les pratiques déloyales, pour le respect de la notion d'auteur et contre le plagiat.

Le rédacteur en chef se doit d'empêcher la mise en péril des normes intellectuelles et éthiques de la revue au profit d'intérêts commerciaux. Il doit préserver l'intégrité académique mais aussi il doit aussi veiller à la qualité du matériel publié.

Ethical Statement

Author's responsibility and authorship **Peer review**

By submitting a text for publication in the journal *EU-topías, a Journal on Interculturality, Communication and European Studies*, authors pledge that their manuscripts are original works, that have not been previously published elsewhere and are not being considered for publication in another medium. An exception to such rule can be stipulated by agreement with the editor-in-chief.

It will be clearly specified in the text if the manuscript has been written in collaboration with other people. Authorship should be limited to the person that has made the major contribution to the development of the work, any other person making a significant contribution should be listed as co-author.

Authors must identify all sources used in the elaboration of the manuscript by citing them properly according to the copyright and ethical rules that apply to scientific works. When reproducing partially any material by different sources such as texts, figures, images or tables, authors are responsible for obtaining the pertinent permission and must cite the materials' origin properly. The general guidelines published in the journal *EU-topías. A Journal on Interculturality, Communication and European Studies* can be consulted for further information about the matter.

Authors have the obligation to notify any economic, financial or other substantive conflict of interest that may influence the results or the interpretation of the manuscript.

Authors are required to report any error detected in the peer review evaluation process providing corrections in their own published work and cooperating with the journal's editor or Editorial board by either withdrawing the paper or by publishing an appropriate correction statement or erratum.

The peer review deals with the intellectual content of a paper without any consideration whatsoever about the author's gender, class, sexual orientation, religious belief, ethnicity, citizenship or political opinion. Articles submitted for publication in the journal *EU-topías. A Journal on Interculturality, Communication and European Studies* undergo a double blind peer review. The confidentiality of both the reviewers' and the authors' identity will be guaranteed.

The editor-in-chief and the editorial board have the right to refuse submitting a paper for review if they consider that the paper does not meet the fundamental criteria required of a scientific text, or if a paper does not concern the areas of interculturality, communication and/or European studies. About the review process, the editor-in-chief and the editorial board select and nominate the experts in the proper field. The editor-in-chief and the editorial board will exclude from the process a reviewer holding a close working, institutional or personal relationships with the author.

By completing the proper standardized form, reviewers state whether they recommend a paper to be accepted, revised or rejected. In case a major revision is required, manuscripts are reviewed a second time by one of the two nominated reviewers or by a third reviewer. After the second round of review, the editor-in-chief proposes acceptance or rejection depending on the content of the reviews, which he/she submits to the editorial board.

The editor-in-chief and the editorial board commit themselves to not disclose information about the articles submitted for publication to anyone other than the author, the reviewers and the potential reviewers. The standard peer review process will last a maximum of eight weeks. The editorial staff is not responsible for delays caused by reviewers.

Responsibility of reviewers

Information regarding manuscripts submitted by authors should be kept confidential and treated as privileged information. Manuscripts can neither be shown nor discussed with others, except in the case in which a third, informed opinion has to be sought because of the specificity of the paper's subject matter. In such circumstances, the editor-in-chief will be informed of the third-party's identity.

Review of submitted manuscripts must be done in a rigorous, objective manner, with the due respect to the authors' intellectual independence. The reviewers are to formulate their observations with clarity and supporting arguments, so as to help the authors to improve the quality of the paper.

Any chosen referee who feels inadequately qualified for the task or is aware that he/she will not be able to comply with the deadline, shall inform the editor promptly. Reviewers are to abstain from evaluating manuscripts in which they have conflicts of interest resulting from competitive, collaborative, or other connections with any of the authors, companies, or institutions related to the paper.

Editorial responsibilities and obligations of the editor-in-chief and the editorial board

Editors shall evaluate papers exclusively on the basis of their academic merit and take reasonable responsive measures

when ethical complaints have been presented concerning a submitted manuscript or published paper.

Editors will publish original, reviewed contributions. Exceptionally, the Wide Angle section can include the Spanish or English version of an article that the editors consider useful for readers and that is not available in any of the languages of the Journal *EU-topías*. In such case, the explicit authorization of the author/s will be necessary and the circumstance will be clearly indicated in a footnote on the first page of the article.

Issues of Publication ethics

The preparation and publishing process of the journal is ruled by the principles of Publication Ethics and Malpractice Statement, with which authors, the editor-in-chief, editors, reviewers, the members of the editorial board and Scientific Committee are to comply. The editor-in-chief has the responsibility to uphold the principles of the Publication Ethics and Malpractice Statement. Any and all measures will be taken against unfair practices, authorship infringement and plagiarism.

The editor-in-chief should prevent any business interests from compromising the intellectual and ethical standards of the Journal and have the responsibility to both preserve the integrity of the academic record and to ensure the quality of the published material.

Dichiarazione di etica

Responsabilità dell'autore

La proposta di testi per la pubblicazione in *EU-topias, rivista di interculturalità, comunicazione e studi europei*, con valutazione a doppio cieco, implica il riconoscimento esplicito da parte dell'autore dell'originalità del manoscritto, di cui garantisce il carattere inedito; garantisce altresì che il testo proposto non è in fase di revisione o pubblicazione in altro medio. È possibile stipulare un'eccezione a tale norma mediante un accordo con il Direttore della Rivista.

La collaborazione di più persone o entità dovrà constare chiaramente nel testo. Si considererà «autore» la persona principalmente responsabile dell'elaborazione dell'articolo, e «co-autore» la persona che ha collaborato in maniera rilevante al processo di concezione e scrittura del manoscritto.

L'autore dovrà identificare tutte le fonti usate per la preparazione del manoscritto e citarle seguendo le norme relative al copyright e all'uso etico di opere di carattere scientifico. Nel caso di uso di materiale originale di altri autori quali testi, grafici, immagini o tavole esplicative, sarà responsabilità dell'autore ottenere le autorizzazioni pertinenti e di segnalarne l'origine. L'autore seguirà le norme generali di edizione pubblicate nella rivista *EU-topias. Rivista di interculturalità, comunicazione e studi europei*.

L'autore dovrà segnalare eventuali conflitti economici, finanziari o di altra natura che possano orientare o limitare le conclusioni o l'interpretazione del manoscritto.

L'autore dovrà informare di eventuali errori dettati nel processo di valutazione e apportare le correzioni necessarie, in collaborazione con il Direttore e gli editori della Rivista, nel caso in cui fosse necessario ritirare il testo o pubblicare un «errata corrige».

Valutazione tra pari

Il processo di valutazione paritaria interessa unicamente il contenuto intellettuale del manoscritto ed è totalmente estraneo a questioni relative al genere, la classe, l'orientamento sessuale, la religione, la razza, la nazionalità o l'ideologia dell'autore. Gli articoli proposti per pubblicazione in *EU-topias. Rivista di interculturalità, comunicazione e studi europei*, sono sottoposti a valutazione a doppio cieco nel rispetto dell'anonimato tanto dell'autore come dei revisori.

Il Direttore della rivista ed il Consiglio editoriale si riservano il diritto di rifiutare la pubblicazione del manoscritto se ritengono che il testo proposto non segue i criteri fondamentali delle opere scientifiche o se non interessa le aree di interculturalità, comunicazione e/o studi europei. Il Direttore e i membri del Consiglio editoriale selezionano i revisori del manoscritto, persone esperte del tema trattato. Il Direttore della rivista si incarica di garantire l'anonimato degli autori e dei revisori ed escluderà dal processo un esperto che mantenga relazioni di lavoro, istituzionali o personali con l'autore.

Gli esperti sceglieranno una delle 3 opzioni del modello preposto (accettare, accettare con riserva o rifiutare il manoscritto), con la pertinente giustificazione della decisione e la relazione dei cambiamenti richiesti all'autore. I manoscritti per i quali è richiesta una revisione profonda saranno valutati una seconda volta da uno degli esperti già nominati o da una terza persona. Dopo questo secondo esame, il direttore proporrà al consiglio editoriale l'accettazione o meno dell'articolo.

Il Direttore e il Consiglio editoriale si compromettono

no a mantenere confidenziale l'informazione relativa al processo di valutazione del manoscritto.

Il processo di doppia valutazione tra pari avrà una durata massima di due mesi. Il Consiglio editoriale non sarà responsabile dell'eventuale ritardo nella elaborazione della valutazione da parte degli esperti.

Responsabilità dei revisori

La informazione relativa ai manoscritti presentati è informazione privilegiata e sarà trattata con assoluta confidenzialità. I testi non potranno essere mostrati, diffusi o discussi, fatta eccezione dei casi in cui sia necessario il parere specifico di un ulteriore esperto in materia. Il direttore sarà a conoscenza dell'identità della persona consultata.

La valutazione del manoscritto sarà realizzata in maniera rigorosa, obiettiva e nel rispetto dell'indipendenza intellettuale degli autori. Le osservazioni dei revisori devono essere chiare e basate su argomenti accademici con la finalità di migliorare la qualità dell'articolo.

Se un revisore ritiene di non contare con le competenze necessarie per valutare un articolo, lo notificherà immediatamente al Direttore. In caso di conflitto di interessi con un autore, una compagnia o istituzione citati nell'articolo, gli esperti dovranno astenersi dalla revisione.

Obblighi e responsabilità del direttore e del consiglio editoriale

Il Direttore ed il Consiglio editoriale prenderanno in considerazione i testi proposti seguendo unicamente criteri accademici e garantiranno il compimento dei criteri di etica nei confronti di eventuali critiche relative a un manoscritto proposto per la pubblicazione o già pubblicato.

Il Direttore ed il Consiglio editoriale pubblicheranno solo testi originali e valutati. In maniera eccezionale, la sezione «Grandangolo» potrà accogliere la versione in inglese o in spagnolo di un articolo considerato di speciale interesse e non disponibile in nessuna delle lingue ufficiali della Rivista. In tal caso si conterà con l'autorizzazione esplicita dell'autore e tale circostanza conterà in una nota nella prima pagina dell'articolo pubblicato.

Direttrici etiche della rivista

Il Direttore, gli Editori, gli esperti, gli autori e i membri del Consiglio editoriale seguiranno obbligatoriamente i principi della «Dichiarazione di etica e buone pratiche» nel processo di elaborazione e pubblicazione della rivista. Saranno prese tutte le misure necessarie in caso di irregolarità, non rispetto della proprietà intellettuale o plagio.

Il Direttore si incarica di garantire l'indipendenza della rivista da interessi economici che possano comprometterne le basi intellettuali ed etiche e di salvaguardare l'integrità etica e la qualità del materiale pubblicato.



NORMAS DE EDICIÓN
RÈGLES D'ÉDITION
PUBLICATION GUIDELINES
NORME DI PUBBLICAZIONE

Normas de edición

Normas generales

Los textos podrán presentarse en español, inglés, francés o italiano.

Los textos tendrán una extensión máxima de 7.000 palabras o 45.000 caracteres con espacios, bibliografía incluida.

El título del artículo se presentará en Times New Roman tamaño 12, y con letra negrita. En la línea inferior, se hará constar los siguientes datos del autor: nombre completo, institución de procedencia y correo electrónico.

El formato de escritura es Times New Roman tamaño 12, con una separación entre líneas de 1,5 espacios. Las citas se incluirán al pie de página, con formato Times New Roman 9 a espacio sencillo. Las citas que se inserten en el texto llevarán formato Times New Roman 10, con una sangría de 2 cm. y espacio interlineado sencillo.

A la hora de resaltar una palabra, se usará la cursiva, no la negrita. Sin embargo, se hará sólo en caso estrictamente necesario. Sólo se usarán negritas para el título del texto y los títulos de cada epígrafe.

Todo el texto (incluidas las notas y el título) tendrá una alineación justificada. Se incluirá una línea de separación entre párrafos.

Citas bibliográficas

Paréntesis, apellido del autor, coma, año de edición, dos puntos, un espacio, número de la página, donde se encuentra la cita y cierre del paréntesis. Si la referencia abarca toda una obra, se pueden omitir las páginas.

Ejemplos:

...según ya se ha comentado con anterioridad (Minkenberg, 2011: 79).

según señala Minkenberg (2011: 79).

... «no existe una convergencia real» (Minkenberg, 2011: 79).

Como observa Minkenberg (2011: 79): «...».

Cuando la referencia textual tenga una longitud superior a las tres líneas, se referenciará como cita dentro del texto, siguiendo las normas (Times New Roman 10, sangría de 2 cm. y espacio sencillo).

Al final del texto, se aportará una relación de las fuentes bibliográficas empleadas.

El formato para citar será el siguiente:

Libros:

APELLIDOS, Nombre del autor (año de publicación), *Título de la obra* (en cursiva), lugar de edición: editorial.

Ejemplo:

ECO, Umberto (1975), *Trattato di semiotica generale*, Milano: Bompiani.

En el caso de que se trate de un libro colectivo, se incluirá «ed.» o «coord.» entre el nombre y el año. Además, se incluirá el nombre y apellido de todos los editores o coordinadores.

Ejemplo:

FRITH, Simon & GOODWIN, Andrew (ed.) (1990), *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*, London: Routledge.

Capítulos de libro:

APELLIDOS, Nombre del autor (año de publicación), Título del capítulo, Nombre y Apellidos del/los autor(es) de la obra com-

pleta, título de la obra completa (en cursiva), lugar de edición, editorial, páginas del capítulo.

Ejemplos:

DE LAURETIS, Teresa (1995), «El sujeto de la fantasía», Giulia Colaizzi (ed.), *Feminismo y teoría filmica*, Valencia: Episteme, pp. 37-74.

TRÍAS, Eugenio (2010), «La revolución musical de Occidente», *La imaginación sonora*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, pp. 33-58.

Artículos de revista:

APELLIDOS, Nombre del (año de publicación), Título del artículo, *Título de la revista* (en cursiva), volumen de la revista, páginas.

Ejemplo:

PARRONDO, Eva (2009), «Lo personal es político», *Trama y Fondo*, 27, pp. 105-110.

Películas:

A la hora de citar una película, se referenciará de la siguiente manera: *Título* (en cursiva), paréntesis, *título original* (en cursiva), director, año, cierre del paréntesis. Los programas y series de televisión se citarán sustituyendo el director por el creador, y el año de realización por el rango de años que abarcan las temporadas de emisión de la serie.

Ejemplos:

«En *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941)...»

«El actor de *The Wire* (David Simon, 2002-2008)...»

Règles d'édition

Règles générales

Les textes peuvent être soumis en anglais, en espagnol, en français ou en italien.

Les textes auront un maximum de 7.000 mots ou 45.000 caractères avec espaces, bibliographie comprise.

Le titre de l'article sera en Times New Roman, corps 12, gras. La ligne suivante doit contenir les renseignements suivants au sujet de l'auteur : nom, prénom, institution et courriel.

Le texte sera en Times New Roman, corps 12, avec un interligne de 1,5 lignes. Les références bibliographiques seront en bas de la page, en Times New Roman 9 à interligne simple. Les citations insérées dans le texte seront en Times New Roman 10, avec alinéa de 2 cm et espace simple.

Pour mettre en valeur un mot on utilisera des caractères italiques, pas les gras, et seulement lorsque cela est strictement nécessaire. Les caractères gras seront utilisés uniquement pour le titre de l'article et les intertitres de chaque paragraphe.

Tout le texte (y compris les notes et le titre) sera justifié. On devra inclure une ligne entre les paragraphes.

Citations bibliographiques

Les références bibliographiques incluses dans le texte auront le format suivant :

Parenthèse, nom de l'auteur, virgule, année de publication, deux points, espace, numéro de la page où se trouve la citation et fermeture de la parenthèse. Si la référence est le livre on peut omettre les pages.

Exemples :

... tel que déjà mentionné (Minkenberg, 2011 : 79).

... selon Minkenberg (2011 : 79).

« il n'y a pas de convergence réelle » (Minkenberg, 2011 : 79).

Lorsque le texte de référence a une longueur supérieure à trois pages, la citation se fera à l'intérieur du texte en suivant les règles (Times New Roman 10, alinéa de 2 cm et interligne simple).

À la fin du texte on ajoutera une liste des sources de références bibliographiques utilisées. Le format de citation est le suivant :

Livres :

NOM, prénom de l'auteur (année de publication), *Titre de l'œuvre* (en italiques), lieu de publication: maison d'édition.

Exemple :

ECO, Umberto (1975), *Trattato di semiotica generale*, Milano: Bompiani.

S'il s'agit d'un livre collectif on y ajoutera « éd. » ou « coord. » entre le prénom et l'année. En outre, on y ajoutera le NOM et le prénom de tous les éditeurs ou coordinateurs.

Exemple:

FRITH, SIMON & GOODWIN, Andrew (éd.) (1990), *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*, London : Routledge.

Chapitres de livre :

NOM, prénom de l'auteur (année de publication), titre du chapitre, prénom et nom de/des auteur(s) de l'œuvre complète, *titre de l'œuvre complète* (en italiques), lieu de publication, maison d'édition, pages du chapitre.

Exemples:

DE LAURETIS, Teresa (1995), «El sujeto de la fantasía», Giulia Colaizzi (ed.), *Feminismo y teoría fílmica*, Valencia, Epistème, pp. 37-74.

TRÍAS, Eugenio (2010), « La revolución musical de Occidente », *La imaginación sonora*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, pp. 33-58.

Articles de revues :

On doit indiquer ce qui suit : NOM, Prénom (année de publication), « Titre de l'article », *Titre de la revue* (en italique), numéro du volume, pages.

Exemple :

PARRONDO, Eva (2009), « Lo personal es político », *Trama y Fondo*, 27, pp. 105-110.

Films :

Lorsqu'on cite un film, la référence sera comme suit : *Titre* (en italiques), parenthèses, *Titre original* (en italiques), metteur en scène, année, fermeture de la parenthèse.

Exemple :

« Dans *Le dictateur* (*The Great Dictator*, Charles Chaplin, 1940), »

Les séries seront citées d'e façon similaire, en remplaçant le metteur en scène par le créateur et l'année de la réalisation par la fourchette de datation des saisons de la série.

Exemple :

« Le personnage de McNulty dans *The Wire* (David Simon, 2002-2008) ... »

Publication Guidelines

General guidelines

Articles may be submitted in English, Spanish, French or Italian.

Articles should have a maximum length of 7,000 words or 45,000 characters with spaces, including references.

The title of the article should be in Times New Roman, 12 and bold. The line below should contain the following information about the author: full name, affiliation and email.

The font throughout should be Times New Roman size 12, with a line spacing of 1.5. Quotations should be included at the bottom of the page in the following format: Times New Roman 9, single-spaced. Quotations inserted in the text will have the following format: Times New Roman 10, indented 2 cm., single space.

When highlighting a word, use italics, not bold. Only highlight when strictly necessary. Only use bold for the title text and title of each section.

All text (including footnotes and title) will be justified. Insert a line between paragraphs.

References

References within the text will follow the following format:

Within parenthesis include the following information: author's surname, comma, year of publication, colon, space, page number. If the reference refers to a book, page numbers may be omitted.

Examples:

As mentioned (Minkenberg, 2011: 79) ...
according to Minkenberg (2011: 79).

«no real convergence exists» (Minkenberg, 2011: 79).

When the quotation text has a length greater than three pages lines, it should be formatted as follows: Times New Roman 10, indented 2 cm. and single spaced. At the end of the text, a list of reference sources used should be included.

The reference format is as follows:

Books:

SURNAME, author's name (year of publication) *Title of the book* (in italics), place of publication: publisher.

Example:

ECO, Umberto (1975), *Trattato di semiotica generale*, Milano: Bompiani.

In the event that it is a book containing a collection of authors, you should include «ed.» or «coord.» between the name of the author(s) and the year. In addition, include the last name and name of all editors or coordinators.

Example:

FRITH, SIMON & GOODWIN, Andrew (ed.) (1990), *On Record. Rock, Pop and the Written Word*, London: Routledge.

Book chapters:

SURNAME, author's name (year of publication), Title of the chapter, Name and Surname of the author(s) *complete title of book* (in italics), place of publication, publisher, «pp.» followed by first and last pages of the chapter with a hyphen between them.

Examples:

DE LAURETIS, Teresa (1995), «El sujeto de la fantasía», Giulia Colaizzi (ed.), *Feminismo y teoría fílmica*, Valencia, Episteme, pp. 37-74.

TRÍAS, Eugenio (2010), «La revolución musical de Occidente», *La imaginación sonora*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, pp. 33-58.

Journal articles:

They should indicate the following:

SURNAME, Name (year of publication), Article Title, *Journal title* (in italics), volume number, pages.

Example:

PARRONDO, Eva (2009), «Lo personal es político», *Trama y Fondo*, 27, pp. 105-110.

Films:

When citing a movie, be referenced as follows: *Title* (in italics), parentheses, *Original title* (in italics), director, year, close the parentheses.

Example:

«As seen in *The Spirit of the Beehive* (*El espíritu de la colmena*, Víctor, Erice, 1973) ...»

TV series will be cited in a similar way, replacing the director by the creator and year of implementation by the period of years covered by the seasons of the series.

Example:

«The character of McNulty in *The Wire* (David Simon, 2002-2008)...»

Norme di redazione

Norme Generali

I testi si potranno presentare in spagnolo, inglese, francese o italiano.

I testi avranno un'estensione massima di 7.000 parole o 45.000 caratteri, con spazi e bibliografia inclusi.

Il titolo dell'articolo si presenterà in New Times Roman, corpo 12 e in grassetto. A continuazione si mostreranno i seguenti dati degli autori: nome completo, istituzione di appartenenza e indirizzo di posta elettronica.

Il carattere di scrittura sarà il Times New Roman, corpo 12, interlinea 1,5. Le note si includeranno a piè di pagina, con carattere Times New Roman, corpo 9 e interlinea semplice. Le note che si includeranno nel testo avranno come carattere Times New Roman, corpo 10, con uno spazio di 2 cm e interlinea semplice.

Quando si vorrà porre enfasi su una parola, si utilizzerà il corsivo e non il grassetto. In ogni caso, si farà uso di questo strumento solo in casi strettamente necessari. Si utilizzerà il grassetto solo per il titolo del testo e i titoli di ogni epigrafe.

Tutto il testo (incluse note e titolo) sarà in allineazione giustificata. Si includerà una linea di separazione tra i vari paragrafi.

Note bibliografiche

Parentesi, cognome dell'autore, virgola, anno di edizione, due punti, uno spazio, numero della pagina, dove si incontra la nota e chiusura parentesi. Se il riferimento è a tutta l'opera, si potrà omettere il riferimento al numero delle pagine.

Esempi:

come già citato (Minkenbergh, 2011: 79) ...

secondo Minkenbergh (2011: 79).

«no real convergence exists» (Minkenbergh, 2011: 79).

Quando il riferimento al testo è lungo più di tre linee, si introdurrà come nota all'interno del testo, seguendo le norme (Times New Roman, 10, spazio di 2 cm. e spaziatura semplice).

Alla fine del testo, si apporterà una relazione sulla bibliografia utilizzata.

Il formato per le note sarà il seguente:

Libri:

COGNOME, Nome dell'autore (anno di pubblicazione), *Titolo*, città: editore.

Esempio:

CHERCHI USAI, Paolo (2008), *David Wark Griffith*, Milano: Il Castoro.

Nel caso in cui si tratti di un libro collettivo, si includerà <<ed.>> o <<coord.>> tra il nome e l'anno. Inoltre, si includerà il nome e cognome di tutti gli editori e coordinatori.

Esempio:

FRITH, Simon & GOODWIN, Andrew (ed.) (1990), *On Record. Rock, Pop and the Written Word*, London: Routledge.

Capitolo dei libri:

COGNOME, Nome dell'autore (anno di pubblicazione), Titolo del capitolo, Nome e Cognome del/degli autori dell'opera completa, titolo dell'opera completa (in corsivo), luogo di edizione, editoriale, pagine del capitolo.

Esempi:

DE LAURETIS, Teresa (1995), «El sujeto de la fantasía», Giulia Colaizzi (ed.), *Feminismo y teoría fílmica*, Valencia, Episteme, pp. 37-74.

TRÍAS, Eugenio (2010), «La revolución musical de Occidente», *La imaginación sonora*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, pp. 33-58.

Articoli della rivista:

Il formato per le note sarà il seguente:

COGNOME, Nome dell'autore (anno di pubblicazione), Titolo dell'articolo, *Titolo della rivista* (in corsivo), volume della rivista, pagine.

Esempio:

PARRONDO, Eva (2009), «Lo personal es político», *Trama y Fondo*, 27, pp. 105-110.

Film:

Nel momento in cui si deve citare un film, si farà nella modalità seguente: *Titolo* (in corsivo), parentesi, *Titolo originale* (in corsivo), regista, anno, chiusa parentesi. I programmi e le serie televisive si citeranno sostituendo il regista per il realizzatore, e l'anno di realizzazione per gli anni totali dai quali si trasmette l'emissione della serie.

Esempi:

«in *Quarto potere* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941) ...»

«in *Romanzo criminale* (Stefano Sollima, 2008-2010) ...»

EU-topías, revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos, fundada en 2011, aparece dos veces al año publicada por el Departamento de Teoría de los Lenguajes y Ciencias de la Comunicación de la Universitat de València y The Global Studies Institute de l'Université de Genève. Tres son los ejes fundamentales que enmarcan el trabajo de la revista: 1) reflexionar sobre la multiplicidad de culturas que constituyen la aldea global y el carácter intercultural del mundo contemporáneo; 2) analizar la «mediación interesada» que los medios de comunicación de masas asumen para naturalizar su propia versión de los acontecimientos en el interior del imaginario social, y 3) insertar el debate en el horizonte del proyecto, no sólo económico sino fundamentalmente cultural, de una Europa común. *EU-topías* busca intervenir renunciando a la idea de totalidad de los objetos de conocimiento entendida como suma de compartimentos estancos y, centrándose en aproximaciones parciales, espacial y temporalmente localizadas, asumir que la pluralidad contradictoria y fragmentada que constituye el mundo real obliga a introducir el diálogo interdiscursivo e interdisciplinar en la organización de los saberes.

Misión: Difundir la producción teórica y las investigaciones sobre problemáticas sociales, culturales y comunicacionales derivadas de los complejos procesos de transformación global y regional.

Objetivos: Potenciar el debate interdisciplinar mediante la difusión de artículos inéditos de investigación sobre una diversidad de temas emergentes y recurrentes que se agrupan en torno a la comunicación, la interculturalidad y los Estudios europeos.

EU-topías, revue d'interculturalité, communication et études européennes, est une revue semestrielle fondée en 2011 et publiée par le Département de Théorie des Langues et Sciences de la Communication de l'Université de Valence (Espagne) et The Global Studies Institute de l'Université de Genève. Les axes qui encadrent le travail de la revue sont trois : 1) réfléchir sur la multiplicité des cultures qui constituent le village global et le caractère interculturel du monde contemporain ; 2) analyser la « médiation intéressée » adoptée par les mass média pour entériner dans l'imaginaire social leur version intéressée des événements, et 3) situer le débat dans l'horizon d'une Europe commune dont le projet est non seulement économique mais fondamentalement culturel. En renonçant à l'idée de totalité des objets de connaissance conçue comme simple addition de compartiments et se concentrant sur des approches partielles spatialement et temporairement localisées, *EU-topías* assume que la pluralité contradictoire et fragmentée qui constitue le monde réel nous oblige à introduire le dialogue interdiscursif et interdisciplinaire dans l'organisation des savoirs.

Mission : Diffuser la production théorique et les recherches sur les problématiques sociales, culturelles et communicationnelles dérivées des procès complexes de transformation globale et régionale.

Objectifs : Collaborer aux débats interdisciplinaires à travers la diffusion d'articles de recherche inédits sur une diversité de sujets émergents et récurrents regroupés autour de la communication, l'interculturalité et les études européennes.

EU-topías, a Journal on Interculturality, Communication and European Studies, was founded in 2011 and is published bi-annually by the Department of Theory of Languages and Communication Studies of the University of Valencia, Spain, and by The Global Studies Institute of the University of Geneva, Switzerland. The journal's principal aims are: 1) to study the multiple cultures constituting the global village we live in and its intrinsically intercultural articulation; 2) to analyse the role played by the media as self-appointed «interested mediators» in their attempt to naturalize their vision of reality in the social imaginary, and 3) to open up a debate within the project of a European community conceived of as a cultural common space, rather than merely an economic one. *EU-topías* seeks to intervene in cultural critique leaving behind the idea of a unified, totalizing field of knowledge, understood as a sum of compartmentalized disciplines. It focuses instead on partial approaches, historically located both in space and time; it assumes that the plural, fragmented and contradictory configuration of reality compels us to introduce an interdiscursive and interdisciplinary dialogue in the organization of knowledge.

Mission: To promote the circulation of theoretical research and individual works on social, cultural and communication issues arising from the complex processes of regional and global transformation.

Objectives: To contribute to the interdisciplinary debate through the circulation of unpublished materials on a variety of emergent and recurrent topics related to the fields of communication, interculturality and European studies.

EU-topías, rivista di interculturalità, comunicazione e studi europei, fondata nel 2011, è pubblicata semestralmente dal Dipartimento di Teoria dei Linguaggi e Scienze della Comunicazione dell'Università di Valencia e da The Global Studies Institute dell'Università di Ginevra. Il progetto della rivista si articola su tre assi fondamentali: 1) riflettere sulla natura plurale delle culture che costituiscono il villaggio globale e sul carattere multiculturale della società contemporanea; 2) analizzare l'azione e la funzione dei mezzi di comunicazione di massa che agiscono quali «mediatori interessati» nel processo di interpretazione e naturalizzazione di fatti, eventi, attori dell'immaginario sociale contemporaneo; 3) fomentare il dibattito critico rispetto al progetto economico e, in special modo, culturale, di una Europa comune. *EU-topías* si propone di intervenire rinunciando all'idea di totalità degli oggetti del sapere intesa come somma di compartimenti stagni e, centrandosi su approcci parziali, specifici nello spazio/tempo, assume che la pluralità contraddittoria e frammentata che costituisce il mondo reale obbliga a introdurre il dialogo interdiscorsivo e interdisciplinare nell'organizzazione del sapere.

Missione: Contribuire alla diffusione della ricerca e della produzione teorica sui problemi sociali, culturali e di comunicazione derivati dai complessi processi di trasformazione globale e regionale.

Obiettivi: Potenziare il dibattito interdisciplinare mediante la diffusione di saggi inediti su una pluralità di temi emergenti e ricorrenti relativi alla comunicazione, all'interculturalità e agli studi europei.

ISSN 2174-8454



9 772174 845008



Departamento de Teoría de los Lenguajes y Ciencias de la Comunicación
Universitat de València. Estudi General
Avda. Blasco Ibáñez 32, 5ª planta
46010 Valencia (España)
eu-topias.org@uv.es

The Global Studies Institute
Université de Genève
10, rue des Vieux-Grenadiers
CH-1205 Genève (Suisse)
eu-topias.org@unige.ch

www.eu-topias.org