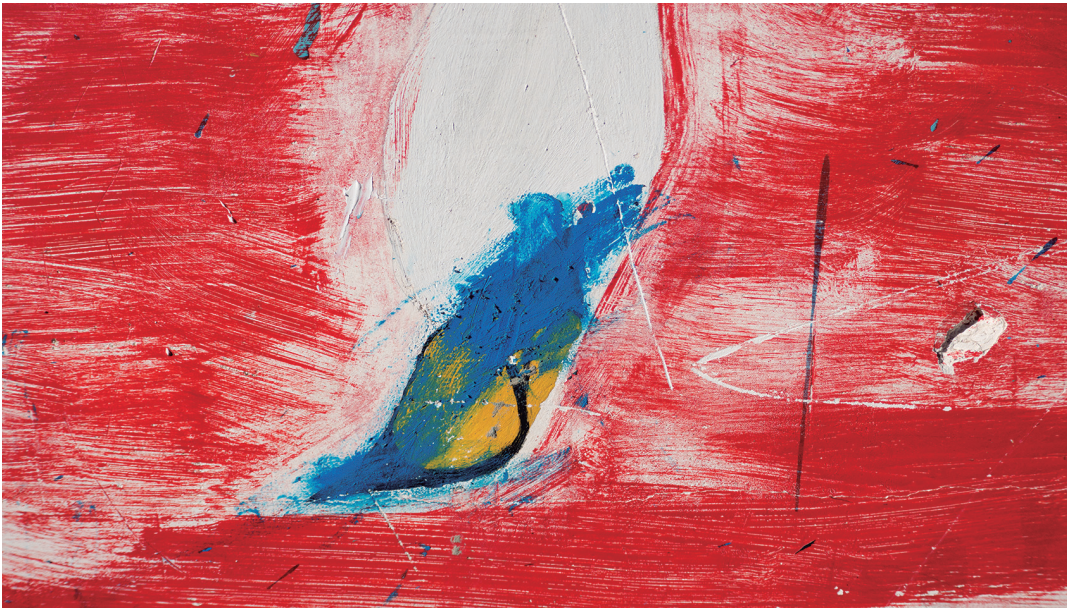


**Arrêt d'urgence**  
**Parada de emergencia**  
**Emergency Stop**  
**Fermata d'emergenza**



GRAN ANGULAR / GRAND ANGLE / WIDE ANGLE / GRANDANGOLARE

**Christian Boltanski y la memoria de los objetos**, *Carmen Alvar Beltrán*

PERSPECTIVAS / PERSPECTIVES / PERSPECTIVES / PROSPETTIVE

**Clarence Brown. El componente autobiográfico de su cine**, *Carmen Guiralt Gomar*

**Sentidos del viaje en el discurso musical del blues: Roosevelt «Grey Ghost»**

*Williams y «Lonesome Traveller»*, *Josep Pedro*

**Luis Cernuda, Hans Gebser y Friedrich Hölderlin: Perfiles de una investigación en marcha**,

*Nuria Gasó Gómez*

DOSSIER:

ARRÊT D'URGENCE / PARADA DE EMERGENCIA / EMERGENCY STOP / FERMATA D'EMERGENZA

(Valeria Wagner, Stéphanie Girardclos & Elizabeth Kukorelly, eds.)

**Arrêt d'urgence. Regards croisés sur des impasses contemporaines**, *Valeria Wagner, Stéphanie Girardclos & Elizabeth Kukorelly, eds.*

**Mesurer l'urgence. Qualifications des risques et identification des priorités**, *Hy Dao*

**Penser les pratiques audiovisuelles au temps de l'urgence**, *Elena López Riera*

**L'urgence politique, la nouvelle utopie sécuritaire et les menaces à la liberté et à la pensée**, *Dolores Amat*

**Energie renouvelable et énergie fossile. Deux facettes d'un même paradigme ?**, *Basile Grandjean*

**Récits à bascule. le cas de La Villa de César Aira et Embassytown de China Miéville**, *Valeria Wagner*

« L'état d'urgence pour faire oublier les tas d'urgences »... ce graffiti a été écrit en décembre 2015 sur les murs de Paris, en référence aux mesures sécuritaires mises en place en France le 20 novembre 2015 suite aux attentats terroristes du 13 novembre. Depuis les perspectives écologiques et climatologiques, c'est le contraire qui est généralement dénoncé : la multiplicité d'urgences ponctuelles qui brouillent les priorités globales, faisant oublier « l'état d'urgence planétaire » dans lequel se trouve de facto l'humanité. Dans les deux cas la logique de l'urgence suscite de la méfiance : les mesures prises en son nom sont soupçonnées d'être instrumentalisées, ou en tout cas de détourner l'attention de ce qui serait la « véritable » urgence.

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'Universitat de Genève  
 (GSI-UniGe)

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

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

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

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

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

*Comité editorial / Comité éditorial / Editorial Committee / Consiglio editoriale*

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

*Éditeurs associés / Associate editors / Editori associati*

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

*Evaluadores externos / Évaluateurs externes / Peer Reviewers / Valutatori esterni*

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

*Abreviaturas / Abréviations / Abbreviations / Abbreviazioni*

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

Revista indexada en



Diseño/Maquette/Art Work/Disegno grafico

© Pilar Montañana, 2016

En cubierta/On the cover/Dans la couverture/Nella copertina: © C.H. St. Montañana, *Transiciones*, 2016.

ISSN: 2174-8454

e-ISSN: 2012-1206

Depósito legal: V-3469-2011

Imprime: Gráficas Marí Montañana, s.l.

Horno de los Apóstoles, 4 • 46001 Valencia

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

imprensa@marimontanyana.es

# EU-topías

## ÍNDICE / TABLE DES MATIÈRES CONTENTS / INDICE Vol. 12 (2016)

GRAN ANGULAR / GRAND ANGLE / WIDE ANGLE / GRANDANGOLARE

**Christian Boltanski y la memoria de los objetos**  
Carmen Alvar Beltrán ..... 5

PERSPECTIVAS / PERSPECTIVES / PERSPECTIVES / PROSPETTIVE

**Clarence Brown.**  
**El componente autobiográfico de su cine**  
Carmen Guiralt Gomar ..... 15

**Sentidos del viaje en el discurso musical del blues:**  
**Roosevelt «Grey Ghost» Williams y «Lonesome Traveller»**  
Josep Pedro ..... 29

**Luis Cernuda, Hans Gebser y Friedrich Hölderlin:**  
**Perfiles de una investigación en marcha**  
Nuria Gasó Gómez ..... 41

DOSSIER:

**ARRÊT D'URGENCE / PARADA DE EMERGENCIA**  
**EMERGENCY STOP / FERMATA D'EMERGENZA**  
(Valeria Wagner, Stéphanie Girardclos & Elizabeth Kukorelly, eds.)

**Arrêt d'urgence. Regards croisés sur des impasses contemporaines**  
Valeria Wagner, Stéphanie Girardclos & Elizabeth Kukorelly, eds. .... 63

**Mesurer l'urgence. Qualifications des risques et identification des priorités**  
Hy Dao ..... 67

**Penser les pratiques audiovisuelles au temps de l'urgence**  
Elena López Riera ..... 81

**L'urgence politique, la nouvelle utopie sécuritaire et les menaces à la liberté et à la pensée**  
Dolores Amat ..... 93

**Energie renouvelable et énergie fossile. Deux facettes d'un même paradigme ?**  
Basile Grandjean ..... 107

**Récits à bascule. le cas de La Villa de César Aira et Embassytown de China Miéville**  
Valeria Wagner ..... 119

CALEIDOSCOPIO / KALÉIDOSCOPE / KALEIDOSCOPE / CALEIDOSCOPIO

**Santos Zunzunegui, La mirada cercana**  
José Luis Castro de Paz ..... 133

**Íñigo Marzábal y Carmen Arocena (eds.), Películas para la educación. Aprender viendo cine, aprender a ver cine**  
Héctor Paz Otero ..... 137

**Pilar Carrera, El irresistible encanto de la interioridad. Cine y literatura**  
Imanol Zumalde ..... 140

**Carmen Ciller y Manuel Palacio, Producción y desarrollo de proyectos audiovisuales**  
Ana Mejón ..... 143

**Silvia Tuber, Trayectorias del deseo: literatura, psicoanálisis, feminismo**  
Isabel Clúa ..... 146

**Silvia Guillamón Carrasco, Desafíos de la mirada. Feminismo y cine de mujeres en España**  
Katarzyna Paszkiewicz ..... 149

**Erwin Panofsky, Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte**  
Estrella de Diego ..... 152

**Antonio Laguna y Francesc Martínez, La Traca. La transgressió como a norma**  
Enrique Bordería Ortiz ..... 155

**Victor I. Stoichita, La imagen del Otro. Negros, judíos, musulmanes y gitanos en el arte occidental en los albores de la Edad Moderna**  
Imanol Zumalde ..... 158

**Piero Polidoro, ¿Qué es la semiótica visual?**  
Imanol Zumalde ..... 161

**C. Feixa y P. Oliart (coords.), Juvenopedia. Mapeo de la juventudes ibero-americanas**  
Ana Lucía Cárdenas y Ana Gilardi ..... 164

**Nuria Sánchez Madrid, ed., Hanna Arendt y la literatura**  
Sara Ferreiro Lago ..... 168

**Txema Ramírez de la Piscina, Alazne Aiestaran, Antxoka Agirre y Beatriz Zabalondo, Quality Journalism: Is there a future? The evolution of the reference press in the Basque Country and Europe (2001-2014)**  
Josep-Lluís Gómez Mompert ..... 172

WHO'S WHO ..... 175

COMPROMISO ÉTICO / CODE DE DÉONTOLOGIE  
ETHICAL STATEMENT / DICHIARAZIONE DI ETICA ..... 187

NORMAS DE EDICIÓN / RÈGLES D'ÉDITION  
PUBLICATION GUIDELINES / NORME DI REDAZIONE ..... 197

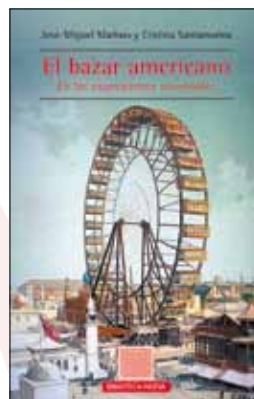
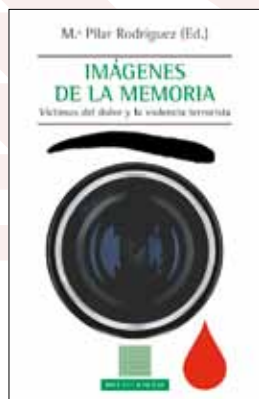




## OTRAS EUTOPIAS

### **IMÁGENES DE LA MEMORIA**

M.º Pilar Rodríguez (Ed.)  
248 páginas



### **EL BAZAR AMERICANO**

José-Miguel Marinas  
Cristina Santamarina  
336 páginas



### **HISTORIAS CONTADAS**

Manuel J. Ramos Ortega  
152 páginas

### **EL IRRESISTIBLE ENCANTO DE LA INTERIORIDAD**

Pilar Carrera  
208 páginas



### **LOS SENTIDOS DE LA CIUDAD**

Rosa de Diego y José Ignacio Lorente (Coords.)  
256 páginas





**GRAN ANGULAR**  
**GRAND ANGLE**  
**WIDE ANGLE**  
**GRANDANGOLARE**



## 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 QUIJOTE y la aventura de la libertad**

Pedro Cerezo Galán  
528 páginas

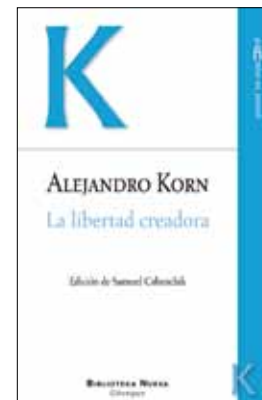


### **EL PENSAMIENTO EN ACCIÓN (Textos)**

Francisco Giner de los Ríos  
472 páginas

### **LA LIBERTAD CREADORA**

Alejandro Korn  
176 páginas



# Christian Boltanski y la memoria de los objetos

Carmen Alvar Beltrán

Recibido: 11.01.2016 – Aceptado: 21.03.2016

## Titre / Title / Titolo

Christian Boltanski et la mémoire des objets  
Christian Boltanski and the memory of objects  
Christian Boltanski e la memoria degli oggetti

## Resumen / Abstract / Résumé / Riassunto

Los objetos pasan por diferentes fases: uso, desecho y en el menor de los casos se convierten en objetos de arte. La reutilización de estos objetos encontrados por parte del artista Christian Boltanski es síntoma de su lucha por combatir la muerte mediante la memoria. Porque, según dice, aunque las personas desaparezcan algo de ellos queda latente en sus pertenencias. En sus instalaciones trabaja sobre este tema dando una segunda vida a las cosas, ya sea con fotografías de revistas de crónicas, archivos o como la que más puede llamar la atención de su trabajo, la ropa como presencia del cuerpo ausente.

Este artista nos hace recordar a aquellos desaparecidos de los que no hablan los libros, lo que él llama “pequeñas memorias”, los signos que emplea son tan cotidianos que crean en nosotros una empatía mayor.

The objects go through different phases: use, discard and in fewer cases they become art objects. The reuse of these found objects made by the artist Christian Boltanski is a symptom of his fight against death by means of memory. He thinks although people disappear, a part of them is kept latent in their belongings. In his installations he works with this topic by giving a second life to things, either photographs from event magazines, archives or as in the most remarkable work, with clothes as a presence of the absent body.

This artist reminds us of the people missing, those that books don't talk about and which are called “small memories”. These signs are so common that create in us more empathy towards these stories.

Les objets passent par différentes phases: l'utilisation, l'élimination et dans une moindre mesure, la transformation en objets d'art. La réutilisation de

ces objets trouvés par l'artiste Christian Boltanski est un symptôme de sa lutte pour combattre la mort par la mémoire. Car, d'après lui, même si les personnes disparaissent, il reste une part d'elles-même, latente, dans leurs possessions.

Dans ses ateliers il travaille sur ce thème en donnant une deuxième vie aux choses, soit avec des photographies de magazines, d'archives soit, comme l'élément le plus significatif de son travail, avec les vêtements comme présence du corps absent.

Cet artiste nous rappelle ces disparus dont ne parlent pas les livres, ce qu'il nomme “petits souvenirs”, employant des signes si quotidiens qu'ils créent en nous une plus grande empathie.

Gli oggetti attraversano diverse fasi: l'uso, i rifiuti e in casi minori diventano oggetti d'arte. Il riutilizzo di questi oggetti trovati dall'artista Christian Boltanski è un sintomo di combattere contro la morte attraverso la memoria. Secondo lui, anche se le persone scompaiono, qualcosa di loro rimane latente nei loro effetti personali. Nelle sue installazioni artistiche lavora sotto questo tema dando una seconda vita alle cose, sia fotografie di notizie di cronaca, archivi oppure come nelle sue opere che possono attirare di più l'attenzione, quelle fatte con abiti come presenza del corpo assente. Questo artista ci ricorda quelli spariti di chi i libri non parlano, che egli chiama “piccole memorie”, impiegando i segni così comuni per noi che ci fa avere maggiore empatia con quelle storie.

## Palabras clave / Keywords / Mots-clé / Parole chiave

Christian Boltanski, objetos encontrados, memoria, instalación

Christian Boltanski, objets trouvés, la mémoire, installation

Christian Boltanski, found objects, memory, installation art

Christian Boltanski, oggetti trovati, memoria, installazione



Cada objeto es creado para tener un uso, en el momento en que lo pierde por falta de funcionamiento, deterioro, o, por lo que es más habitual en la sociedad consumista, por *neofilia* o necesidad de tener el último modelo de esa especie. El objeto pasa por diferentes fases: valor de uso (para lo que se crea y se emplea=funcionalidad), valor cero o de desecho en el que el objeto pierde su vida y su memoria.

La memoria de los objetos es aquel vínculo que podemos llegar a crear con algo. Existen piedras amuletos que nos acompañan y a las que otorgamos un valor de protección y buena fortuna, regalos de seres queridos que unen su historia a la nuestra mediante un objeto que les pudo pertenecer y también hay elementos de cambio. Existen uniones con los objetos que derivan en casos clínicos debido a una afectividad extrema y un acaparamiento compulsivo, en los que sus protagonistas se limitan a interactuar únicamente con los objetos que les rodean dejando a un lado las relaciones humanas.

La historia de cada objeto, o la historia que hemos creado con “ello” les confiere de un valor personal que alberga un cúmulo de narraciones y momentos vividos, por ello el artista en el que nos centraremos, Christian Boltanski, habla de la muerte del individuo y con él su memoria y sus pertenencias.

Dentro de los objetos de desecho también están los perdidos, ya sea por causas de extravío como por motivos de desaparición de su dueño. La siguiente fase por la que pasará ese objeto que ha quedado en “valor de desecho” será la de su recuperación por parte de la mano de un artista que le da una oportunidad al recontextualizarlo otorgándole una segunda vida y un valor artístico.

Serán los artistas quienes, a lo largo de la historia del arte comenzando desde los ensamblajes de Picasso realizados con objetos encontrados, recuperen esos objetos sin valor y les den esa nueva oportunidad.

Esta práctica tan novedosa en las primeras décadas del 1900 está en auge hoy en día con las grandes iniciativas de reutilización, reciclaje y DIY (do it your self, hágalo Usted mismo) procedentes del trash art

(arte basura) que claramente tiene sus antecedentes en las vanguardias del siglo XX pero que analizando con más profundidad nos puede llevar a los gabinetes de curiosidades repletos de objetos desconocidos que, encerrados en vitrinas y armarios, cambian su función para convertirse en objetos de contemplación y admiración por su extrañeza.

Como se ha señalado, el vínculo con los objetos puede llevarnos a narraciones. Esto está claramente retratado en el libro *El museo de la inocencia* de Orhan Pamuk en el que, según vamos avanzando, podemos imaginarnos cada uno de los objetos que finalmente guardará en ese museo que tiene su sede real (más allá de la novela) en Estambul.



Detalle de *El museo de la inocencia*, de Orhan Pamuk en Estambul.

## Christian Boltanski.

Para comprender qué le lleva a tratar el tema de los desaparecidos en sus obras y su *manera* es necesario apuntar en qué época nació y desarrolló su carrera artística.

Nace en 1944 en París, coincidiendo con el último periodo de la Segunda Guerra Mundial, fue hijo de madre católica y padre judío, quien tuvo que esconderse durante dos años bajo el suelo de su casa por estar perseguido por los nazis. En un momento en el que su padre subió a ver a su madre concibieron a Christian

Boltanski, hecho que ve como una oportunidad dentro de la situación complicada por la que pasaban sus padres. Las historias que pudo escuchar durante su infancia fueron las de supervivientes de la *Shoah* (Holocausto), algo que le influyó en su obra posterior sobre aquellas víctimas.

La *manera* o forma de hacer de Boltanski puede tener su relación por un lado con el minimalismo, que se aprecia en la forma de disponer las planchas y las cajas de metal en sus monumentos o relicarios, esas formas frías y geométricas que estarán acompañadas por focos de luz y fotografías. Pero también puede encontrar un estrecho nexo con la obra de los artistas povera que emplearán objetos “pobres” dándoles esa segunda vida, de la que hemos hablado, en sus obras. Un ejemplo de ello es el uso de ropa, veremos como Boltanski la emplea para hablar de la ausencia del cuerpo de esos desaparecidos, pero si pensamos en una obra clave del Arte Povera puede venirnos a la cabeza *La Venus de los trapos* de Michelangelo Pistoletto (1967) con una intencionalidad muy diferente pero usando como elemento principal esos restos de tela.



*Venere degli stracci*, Michelangelo Pistoletto, 1967

Lo que nos interesa de la obra de Christian Boltanski es esa ausencia de personajes representada a través de los objetos.



*Personnes*, Christian Boltanski, Grand Palais de Paris, Monumenta, 2010

Su trabajo puede dividirse en varios grupos, no por ellos se alejan del tema primordial común, lo que el artista llama “pequeñas memorias”.

## Hallazgos y archivo

El trabajo de Boltanski que más se acerca a un hallazgo arqueológico son las obras tituladas *Vitrine de référence*, realizadas a principio de los años 70 (6 vitrinas). Para hablar de las pequeñas memorias es necesario ver y analizar algunas de las pertenencias de los personajes. El artista dispone en vitrinas diferentes elementos normalmente envueltos en telas y con alfileres que pueden recordar a amuletos o a muñecos de vudú, algunos de ellos parecen armas: cuchillas y punzones que servirían para analizar el tipo de objetos que empleaban los retratados tras el cristal. Éstos van acompañados de escritos, fragmentos que parecen describir algunas de las imágenes y fotocopias entre las que se intuyen una cama, una camisa o unos pedazos de tela y pelo. Las anotaciones están tomadas a modo de apunte sobre esos hallazgos precisando su fisonomía. Aparecen, entre los retratos de personajes, algunas fotografías de carnet del artista con unos rectángulos realizados en barro en los que está grabado repetidamente el año 1944 y a los que acompaña una etiqueta que señala “3 placas conmemorativas”. También encontramos cabellos, lo que nos lleva a rela-

cionar las obras con rituales chamánicos y reliquias de santos, ya que el tema de la religión estará muy presente en el trabajo de Boltanski. Con esos vestigios arqueológicos podríamos concretar algo sobre una civilización desaparecida.

Sobre estas vitrinas que capturan momentos concretos como si fueran cápsulas del tiempo, el artista señala que cuando una persona desaparece, mueren con ella todas sus pertenencias. En el afán de Boltanski por recordar esas pequeñas historias guarda de forma fragmentada y casi jeroglíficamente parte de esa historia como si fuese un ataúd con un cuerpo y sus posesiones para pasar a la siguiente vida en su compañía, o como si abriese una página de la historia (como los gabinetes de curiosidades, museos de etnografía...) y así poder reconocer parte de su narración o el encuentro que nos de pistas para enlazar los diferentes relatos.



*Vitrine de référence*, Christian Boltanski, 1971. Caja pintada de madera bajo plexiglás, que contiene fotos, pelo, fragmentos de ropa del artista, muestra de su escritura, página de libro de lectura, 14 bolas encontradas en el suelo, tres objetos hechos de piezas de tela, hilo, alfileres.

Dentro de la clasificación que se está realizando aquí, podemos diferenciar aquellas obras que consideraríamos dentro del arte “archivo”. Si bien por un lado las fotografías son el elemento principal que da presencia al desaparecido, ésta es mayor al estar acompañada de su respectiva caja, que a modo de ataúd contendría la memoria de ese cuerpo/personaje.

Se puede crear un paralelismo entre un archivo con todas sus cajas ordenadas y clasificadas con la información de cada individuo y los nichos de los cementerios.

Este tipo de trabajos de Boltanski pueden parecernos una colección de objetos, lo que da mayor empaque a la obra al constar de cientos de cajas y por lo tanto, de tantas “pequeñas memorias”.

Estas obras crean paredes dentro de las salas de los museos donde son expuestas y, aunque se conviertan en pasadizos fríos de cajas de aluminio nos invitan a recorrerlos y sentir empatía por los personajes ahí encerrados o lo que queda de ellos.

En el capítulo “Archivo y entropía” de Carmen Bernárdez (pp. 99-113, *Modelo Museo: El coleccionismo en la creación contemporánea*, ed. Javier Arnaldo, Universidad de Granada, 2014), señala refiriéndose a este tipo de manifestaciones artísticas:

Las que responden al paradigma-archivo constituyen un importante capítulo de la reflexión teórica actual y, adoptando la forma de dispositivos documentales o series de imágenes o de objetos clasificados según criterios determinados, pudieran parecer meros fondos o depósitos útiles para la preservación del saber, pero no lo son. Por el contrario han sido creadas y presentadas como propuestas artísticas y discursivas emancipadas de la función documental o administrativa para pasar a poseer, en diverso grado, una dimensión “monumental”(1), por utilizar una expresión de Foucault.

(1). “En nuestros días, la historia es lo que transforma los documentos en monumentos” Foucault, *La arqueología del saber*, Buenos Aires-Madrid, Siglo XXI, 2009, p. 17.

Tal número de cajas apiladas causa en el espectador un impacto enorme que con un par de cajas no se conseguiría. Cuantas más hay, más se justifica en que el tema que trata no es un caso aislado sino más global. El juego con el número de objetos se une a la idea de número de desaparecidos envolviéndonos entre sus túneles de cartón o metal (varía el material empleado de una instalación a otra) y puede recordarnos a las víctimas del franquismo, solamente a aquellas cuyos huesos son exhumados y devueltos a las familias en cajas.





*Cementerio de Comillas, Cantabria*



*Reserve-Detective III, Christian Boltanski, 1987*



*Réserve des suisses morts, Christian Boltanski, 1991*

## Ropas y ausencia.

La ropa es otro de los elementos principales que emplea el artista en sus grandes instalaciones. Boltanski dice que para él la ropa usada es como un cuerpo muerto, es un objeto que habla de un sujeto ausente, una presencia que evoca esa ausencia.

Al igual que con otros objetos ya de desecho y olvidados, procura darles una segunda oportunidad.

No se puede hablar de muerte sin tener en cuenta el factor “tiempo”. Las vestimentas forman parte de nosotros, nos incluyen dentro un periodo histórico, de una jerarquía social, de un grupo u otro y en un nivel económico mayor o menor. Pero toda la ropa sufre la vida de quien la lleva, el desgaste y el paso del tiempo. Y, a pesar de todo ello, en el momento en el que el cuerpo se ausenta se detiene ese proceso.

Los estantes de objetos perdidos de estaciones de metro y trenes, los rastros y mercadillos son la gran fuente de recursos materiales y lugares predilectos del artista, para encontrar tal cantidad de ropa. En algunas de sus instalaciones dispone sobre las baldas de altas estanterías la ropa doblada que nos lleva a relacionarlo con las cajas-archivo de otras de sus obras. En estos casos no necesitamos una fotografía para saber que ahí hubo alguien y aunque el uso de materiales sea tan distinto, la línea discursiva es la misma y tanto unas obras como otras están dentro del lenguaje del artista y se diferencian del resto.

En la Fundación Henri Moore de Leeds, en 1995, Boltanski llena una sala con su obra *The Work People of Halifax*, que consiste en aproximadamente medio metro de altura de ropas desechadas, destrozadas, recordando a los trabajadores que perdieron su empleo con el cierre en 1982 de la fábrica de moquetas de la ciudad de Halifax, y a consecuencia la forma que tenían de subsistir. De este modo le da otro carácter a las vestimentas destrozando esos “cuerpos” como fueron destrozadas esas personas en vida.



*Réserve*, Christian Boltanski Pompidou de Málaga

En 2010 realizará el Grand Palais de París la instalación *Personnes* en la que cuestiona la humanidad de las personas, donde invita a hacer una reflexión social sobre la vida, el valor que le damos a las vidas de unos y otros y lo inconsecuente del azar. La instalación está compuesta por una montaña enorme de ropa, una gran grúa que con su brazo recoge y levanta parte de las telas para dejarlas caer a continuación, y así se repetía el movimiento una y otra vez. A los pies de esta montaña, descansa sobre el suelo ropa, que encerrada en 69 rectángulos parecen tumbas.

Encontramos de nuevo, descrita en diferentes lenguajes visuales, la idea de la muerte y cómo la garra de la máquina coge por azar esa ausencia de cuerpos haciendo alusión a lo insospechada que puede ser la muerte y como en cualquier momento podemos ser elegidos.

Otra de las formas en las que emplea estos objetos-materiales es colgando y dejando tapar unos a otros ocupando muros enteros como si fuesen cuerpos que cuelgan de una pared. El desgaste de éstos, el olor a viejo y a cerrado crean en el ambiente y en el espectador sensaciones muy opuestas. Lo cotidiano de esos objetos tan comunes y esas paredes casi acolchadas que deberían arropar al transeúnte nos inmovilizan y sobrecogen, o así he sentido yo cuando he accedido y recorrido (si es que el cúmulo de sentimientos me lo permitía) esas salas. Nos acerca a historias que hemos podido leer o escuchar, a aquellas historias que escuchó en su momento

un joven Christian Boltanski sobre el Holocausto y sus campos de concentración, trabajo y exterminio. Esos cuerpos, esas personas individualizadas entre otras cosas por sus atuendos, son desprovistos de personalidad al despojarles de sus ropas y vestirles a todos por igual, sin un nombre y negándoles toda memoria.

En estas salas se amontonan las ausencias de esos cuerpos como amontonarían a aquellas personas en fosas tras asesinarlas.

En otras ocasiones encontramos retratos fotográficos ampliados acompañados de bloques de ropa doblada, a modo de pedestal de esas imágenes.



*Monument-La fête de Pourim*, Christian Boltanski, 1989

Como en otros casos, emplea planchas de hierro que hacen relacionar su obra con el minimalismo y pueden recordarnos al trabajo de Carl Andre. Lo que le diferencia de esta corriente artística es que su obra sí causa emociones, esas placas de metal que en ocasiones son cajas, están llenas de recuerdos y de referencias biográficas. Pero las vestimentas nos acercan más a los cuerpos, que, aunque ausentes parecen completar el rompecabezas del torso que viene coronado por ese rostro.

## Las fotografías y la presencia.

Uso fotografías pero nunca tomo fotografías. No soy un fotógrafo (...)

Lo que me interesa de la fotografía es su relación con la realidad, sin duda está en que se realiza con una máquina, y que si tenemos una fotografía de un hombre es porque éste existió. La fotografía cuenta ante todo la verdad y la realidad, aunque ésta no sea del todo cierta. Por otro lado, la fotografía es un objeto que tiene lugar con un sujeto, y con la ausencia de sujeto. Siempre veo una relación entre una prenda de vestir de segunda mano de un cadáver, un cuerpo muerto, y una fotografía de una persona. En los tres casos, hay un objeto que recuerda a un sujeto y a su ausencia.

Catálogo de la exposición *Christian Boltanski*, en la Galleria d'arte moderna Villa delle Rose, Bologna, Italia, Charta Ediciones, 1997. p.105

En sus primeros trabajos usa las fotografías de su propio álbum familiar y posteriormente (1980) empleará de destino anónimo, rescatándolas de ese anonimato y del olvido, les dará una segunda vida como hace con el resto de objetos que vemos en sus otras obras.

Las fotografías son recuperadas por el artista cuando los personajes retratados siguen vivos, y otros no.

En algunas de sus instalaciones como *Detective* que realizó a partir de un diario de sucesos francés, construye el espacio con esos personajes de los artículos y entre los que no podemos diferenciar entre verdugos y víctimas. Se produce como una invitación a jugar y descifrar quiénes fueron.

Esto no solo ocurre en esta obra, sino en la mayoría de los casos como cuando nos enseña fotografías en un escenario muy similar en distintos años en la vida de un niño y nos hace pensar que es él mismo retratado a lo largo de su infancia, pero no es así ya que son diferentes personajes. Lo mismo sucede con su obra *Reconstrucción de un accidente que todavía no me ha sucedido y en el que encontré la muerte* (1969) en la que construye una narración a partir de un collage de imágenes.

Esa relación con la realidad de la que habla, no significa la verdad absoluta de la realidad, ya que muchos

personajes empleados en sus historias no tienen esas vivencias específicas detrás, pero podrían haberlas tenido. Aún así nos pueden recordar momentos y en la obra de Boltanski funcionan perfectamente como símbolos que el artista quiere subrayar. La fotografía como recurso documental puede verse alterado si su narrador quiere contar otra cosa, pero Boltanski aclarara que si lo emplea de esta forma es para recalcar que nuestro destino final será siempre el mismo para todos.

Para hablar de la muerte es necesario indagar en la memoria, el recuerdo, en definitiva: en la vida. Esas fotografías en vida pueden ser el último testimonio de esos personajes y dentro del anonimato les vemos como únicos.

Cuando emplea fotografías y planchas de acero busca un equilibrio entre las construcciones que hace con las primeras (casi siempre simétricas) y las inferiores que ya de por sí tienen la simetría geométrica. Lo mismo sucede cuando las acompaña de cajas de aluminio desgastadas, cada individuo tiene sus objetos. Cuando el cuerpo se va, la presencia sigue latente en sus pertenencias.

Uno de los recursos más utilizados en estas instalaciones son las fotografías de rostro ampliado a gran escala en blanco y negro, iluminadas con sus lámparas o por cajas de luz que hace, por ejemplo, que la imagen de un niño se convierta en algo fantasmagórico, que casi recuerda a un cráneo con sus cuencas marcadas por el juego de luces y sombras. Esto otorga a la imagen de un carácter más pictórico que fotográfico y es que Boltanski siempre se ha reconocido ante todo, como pintor.

Como conclusión podemos decir que: no basta con haber leído o haber oído hablar del Holocausto, de desaparecidos en crónicas y sentirlo como algo lejano que no nos ha ocurrido; sino que hay que recordar, y ahí es donde el arte tiene un papel muy importante.

Christian Boltanski se preocupa de no dejarnos indiferentes con sus obras, nos invita a penetrarlas y vivirlas, haciéndonos recordar aquello o a aquéllos olvidados por la propia Historia porque fueron un número más entre otros muchos, solamente “pequeñas memorias”. El artista nos acerca a ellos mediante objetos cotidianos





*Reliquaire*, Christian Boltanski, 1990



*Monument Odessa*, Christian Boltanski, 1989

y fotografías que nos resultan familiares para que podamos sentir cierta conexión y empatía con esos personajes.

Su objetivo queda cumplido luchando contra la muerte a través de los recuerdos y la memoria.



**PERSPECTIVAS**  
**PERSPECTIVES**  
**PERSPECTIVES**  
**PROSPETTIVE**



## RAZÓN Y SOCIEDAD



### **LA BRÚJULA HACIA EL SUR**

Pablo Badillo O'Farrell  
J. M. Sevilla Fernández (Eds.)  
232 páginas



### **LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA**

José-Miguel Marinas (Coord.)  
264 páginas



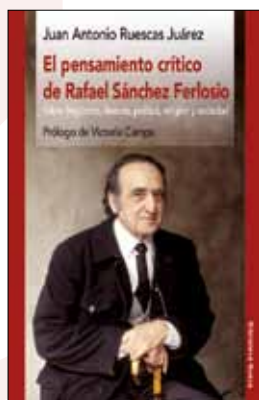
### **KANT EN NUESTRO TIEMPO**

Rafael V. Orden Jiménez  
Juan M. Navarro Cordón  
Rogelio Rovira (Eds.)  
432 páginas



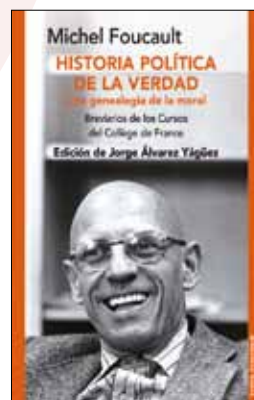
### **PARA UNA CRÍTICA DE LA RAZÓN VITAL**

Clementina Cantillo  
400 páginas



### **EL PENSAMIENTO CRÍTICO DE RAFAEL SÁNCHEZ FERLOSIO**

Juan Antonio Ruescas Juárez  
280 páginas



### **HISTORIA POLÍTICA DE LA VERDAD**

Una genealogía de la moral  
Michel Foucault  
264 páginas



# Clarence Brown.

## El componente autobiográfico de su cine

Carmen Guiralt Gomar

Recibido: 19.08.2016 – Aceptado: 23.09.2016

### Titre / Title / Titolo

Clarence Brown. La composante autobiographique de ses films

Clarence Brown. The autobiographical component of his films

Clarence Brown. La componente autobiografica dei suoi films

### Resumen / Abstract / Résumé / Riasunto

Este artículo surge con el propósito de desmentir la consideración tradicional de la historiografía sobre el cine y la figura de Clarence Brown. Esta es, por lo general, la de un director comercial que trabajó para el *studio system* de Hollywood y realizó películas de encargo para las estrellas de MGM. Es decir, sin ningún tipo de implicación personal en sus películas. En realidad, sucede todo lo contrario. Tanto antes como después de su ingreso en MGM, en 1926, su producción estuvo impregnada de abundantes trazos autobiográficos, lo que le otorga una gran coherencia temática. De hecho, buena parte de su filmografía tan solo se entiende a la luz de sus orígenes sureños y su vida personal. Además, fue precisamente en MGM donde Brown, a partir de 1935, pudo llevar a cabo un conjunto de obras vinculadas con el género Americana completamente personales, distintivas y originales. Tres de ellas, realizadas por iniciativa propia, sobresalen por su contenido altamente autobiográfico: *Ayer como hoy* (*Ab, Wilderness!*, 1935), *Of Human Hearts* (1938) e *Intruder in the Dust* (1949). De todo ello trata la presente investigación, con especial atención a los tres largometrajes señalados.

This article is written with the purpose of denying the traditional approach established by the historiography towards Clarence Brown's cinema and his image as a filmmaker. This view generally is what describes him as a commercial director who worked inside Hollywood's studio system and made films for the stars of MGM by assignment. That is, a director without any kind of personal involvement in his films. Actually, it happens just the contrary. Both before and after entering in MGM, in 1926, his production was imbued with a great number of autobiographical features, which gives it a substantial thematic coherence. In fact, a large part of his filmography only can be understood in the light of his Southern origins and his personal life. Moreover, it was indeed in MGM where, since 1935, Brown could carry out a group of works linked to the Americana genre that were completely different, distinctive, and original. Three of them, shot on his own initiative, stand out for their highly autobiographical content: *Ab, Wilderness!* (1935), *Of Human Hearts* (1938), and *Intruder in the*

*Dust* (1949). This research deals with these issues, with a special attention to the three mentioned films.

L'objectif de cet article est de démentir la considération traditionnelle de l'historiographie à propos du cinéma et de la figure de Clarence Brown et, selon laquelle, il s'agit d'un réalisateur commercial qui travailla pour le *studio system* hollywoodien en produisant films de commande pour les étoiles de MGM. C'est-à-dire, des films en série et sans aucune implication personnelle. Mais, malgré cette considération que l'historiographie a, dans son ensemble, privilégié, en réalité, c'est plutôt le contraire. Tant avant qu'après son engagement chez MGM en 1926, sa production recèle de nombreux traits autobiographiques, ce qui lui confère une grande cohérence thématique. En effet, une grande part de sa filmographie on ne peut pas la comprendre que par le biais de ses origines du sud des Etats-Unis et de sa vie personnelle. De plus, Il fut précisément dans MGM où Clarence Brown, à partir de 1935, put mener à terme l'ensemble d'œuvres liées avec le genre Americana, à savoir: des œuvres absolument personnelles, originales et avec une marque distinctive. Parmi les œuvres faites de sa propre initiative, trois se distinguent particulièrement dû à son sujet hautement autobiographique: *Impétueuse Jenness* (*Ab, Wilderness!*, 1935), *Of Human Hearts* (1938) e *L'Intrus* (*Intruder in the Dust*, 1949). Toutes ces questions sont abordées dans cet article d'investigation en faisant spécial attention aux trois long-métrages mentionnés auparavant.

Il seguente articolo nasce con lo scopo di smentire la tradizionale considerazione della storiografia con riguardo al cinema e la figura di Clarence Brown: questa è, in termini generali, che si tratterebbe di un direttore commerciale che lavorò presso lo *studio system* realizzando film su incarico pensati per le stelle della MGM, e' quindi, privi di qualsiasi implicazione personale. Però realmente accade tutto il contrario. Infatti, sia prima sia dopo il suo ingresso alla MGM, nel 1926, la sua produzione risultò intrisa di numerosi cenni autobiografici, cosa che gli attribuisce una grande coerenza tematica. In effetti, buona parte della sua filmografia s'intende solo tenendo in considerazione le sue origini meridionali e la sua storia personale. Inoltre, fu proprio all'interno della MGM, dove Brown, dal 1935, poté realizzare un insieme di opere vincolate al genere americano, completamente personali, distintivi e originali. Tre di queste, fatte di propria iniziativa, spiccano per il loro alto contenuto autobiografico: *Ab, Wilderness!* (1935), *Of Human Hearts* (1938) e *Intruder in the Dust* (1949). La presente investigazione tratta di tutto ciò, con particolare attenzione ai tre lungometraggi nominati.

## Palabras clave / Keywords / Mots-clé / Parole chiave

Clarence Brown, autobiografía filmica, Metro-Goldwyn-Mayer, género Americana, *Ayer como hoy* (*Ab, Wilderness!*, 1935), *Of Human Hearts* (1938), *Intruder in the Dust* (1949)

Clarence Brown, autobiopic, Metro-Goldwyn-Mayer, Americana genre, *Ab, Wilderness!* (1935), *Of Human Hearts* (1938), *Intruder in the Dust* (1949)

Clarence Brown, autobiographie filmique, Metro-Goldwyn-Mayer, genre Americana, *Impétueuse Jeunesse* (*Ab, Wilderness!*, 1935), *Of Human Hearts* (1938), e *L'Intrus* (*Intruder in the Dust*, 1949)

Clarence Brown, autobiografía filmica, Metro-Goldwyn-Mayer, genere americani, *Ab, Wilderness!* (1935), *Of Human Hearts* (1938), *Intruder in the Dust* (1949)

## 1. Introducción

A su manera represiva, Clarence Brown fue un gran director [aunque] nunca se revela a sí mismo en sus películas... y es solo la pasión lo que hace de un trabajo un arte. Estoy hablando de pasión sexual. Brown, que detestaba a las lesbianas, y adoraba a Garbo; que odiaba a las putas, y adoraba a Dorothy Sebastian; que abominaba a los borrachos, y adoraba a su mujer, Alice Joyce.

Correspondencia de Louise Brooks a Kevin Brownlow, 1968  
(Citado por Paris, 2002: 224)

Con estas palabras la ex estrella de cine silente Louise Brooks, reconvertida desde mediados de los años 50 en ensayista de cine, describió a Clarence Brown al historiador y restaurador británico Kevin Brownlow. Su opinión acerca del cineasta, como alguien que nunca se manifestó a sí mismo a través de su cine, es la consensuada por la historiografía; mejor dicho, por los escasos textos que han abordado su corpus fílmico.

Lo cierto es que Brown fue durante largo tiempo un director ignorado, cuando no menospreciado, por su larga vinculación con Metro-Goldwyn-Mayer, estudio para el que trabajó a lo largo de 27 años. Por esta razón, historiadores y críticos le consideraron de forma injusta durante décadas un mero asalariado de MGM, al

servicio de su *star system* (Jacobs, 1972: 272, 281; Agel, 1963: 35).

Aunque Brown dirigió a Joan Crawford y Clark Gable más veces que cualquier otro, siete y nueve, respectivamente, su nombre y su figura estuvieron siempre ligados a Greta Garbo, a la que también guió en mayor número de ocasiones que ningún cineasta, siete en total. Esta última asociación le valió el sobrenombre, harto reduccionista, de «Director favorito de Greta Garbo», y este es prácticamente el único motivo por el que suele ser mencionado en los manuales de historia del cine, si es que eso sucede (Sadoul, 1972: 196, 333; Sarris, 1970: 214).

La apreciación crítica sobre Brown comenzó a cambiar en los albores de la década de 1970, gracias al libro de Brownlow (1968) relativo a la era muda de Hollywood *The Parade's Gone By...*, que contenía una extensa entrevista al director y cuya introducción a cargo del prestigioso historiador restituyó en buena medida su estimación fílmica. Este reconocimiento supuso el punto de partida de toda una serie de estudios posteriores llevados a cabo por acreditados analistas, entre los que cabe citar a William K. Everson (1973), Patrick McGilligan (1975-1976), Patrick McGilligan y Debra Weiner (1975-1976), Joseph McBride (1977), Scott Eyman (1978), Patrick Brion (1979) y Christian Viviani (1980).

Con todo, el realizador continuó siendo aludido como un «enigma», «director desconocido u olvidado», «tema inexplorado» o «asunto para investigaciones futuras» (Sarris, 1970: 13, 213-214; Leahy & Routt, 1970: 14; Tavernier & Coursodon, 1997: 371; Neely, 2008: 16-23).

Más recientemente, el cine de Clarence Brown ha sido objeto de estudios serios en nuestro país y en el ámbito anglosajón. Aparte de nuestras propias investigaciones sobre el cineasta<sup>1</sup>, que se han traducido en una tesis doctoral (2012) y diversos artículos científicos, tanto en España como en el extranjero (2005; 2012-2013; 2015; 2016), sobresale la labor de Gwenda Young

<sup>1</sup> A comienzos de 2017 sacaremos a la luz el primer libro sobre el director, publicado por la Editorial Cátedra dentro de su colección «Signo e Imagen/Cineastas».

(2001; 2003a; 2003b; 2013) desde The University College Cork, Irlanda.

Ahora bien, a pesar de todos estos reconocimientos, la estimación general continúa siendo la expresada por Brooks. Esto es, que Brown fue un director comercial que realizó películas de encargo para las estrellas de la factoría MGM. En consecuencia, se asume que no hay implicación personal en sus films y estos carecen de toda huella autobiográfica.

Este texto surge precisamente con el propósito de desmentir tales afirmaciones y demostrar la fuerte conexión que existió entre su vida personal y profesional. Así, constataremos que fueron numerosos los acontecimientos de su biografía que tuvieron una incidencia directa en su cine. Tales vínculos, empero, no son fáciles de detectar, puesto que Brown fue un personaje complejo y reservado, cuyas aparentes (y reales) contradicciones quedan patentes ya en el comentario de Brooks con el que introducíamos el presente trabajo.

## 2. Breve perfil biográfico y cinematográfico

Clarence Leon Brown (Clinton, Massachusetts, 1890-Santa Monica, California, 1987) fue el hijo único de dos sureños afincados por negocios en Nueva Inglaterra: Larkin H. Brown, natural de Georgia, y Catherine Ann Gaw, nacida en Irlanda, pero criada en el mismo estado<sup>2</sup>.

En torno a 1901 regresaron al Sur, a Knoxville, Tennessee, cuando se le ofreció a Larkin H. Brown el puesto de supervisor general de la importante fábrica de algodón Brookside Cotton Mills. Debido a las diferencias educativas entre Nueva Inglaterra y el Sur, entró en la escuela secundaria dos cursos por delante de su edad escolar (Eyman, 1978: 20). Desde 1901 a 1905 asistió al Knoxville High School y mostró dotes interpretativas en funciones teatrales escolares a favor de la liga anti-alcohólica (Brownlow & Knox, 1969: 27). Se graduó a los quince años, siendo el más joven de su clase. Tuvo lugar entonces el primer enfrentamiento con su padre.

Animado por su éxito en los escenarios, este deseaba que se matriculase en la Southwick School of Oratory de Boston (Brownlow & Knox, 1969: 4), pero Brown se decantó por una carrera en ingeniería. Obtuvo un permiso especial para ingresar en The University of Tennessee antes de la edad establecida y cursó la doble Licenciatura en Ingeniería Mecánica y Eléctrica (Haun, 1972: 5).

Finalizó sus estudios en 1910 y sobrevino un segundo y más grave conflicto. Larkin H. Brown ansiaba que se uniera a él en el negocio del algodón. Brown rechazó seguir la tradición familiar y, apasionado por los coches, la mecánica y la aviación —único motivo que le había llevado a convertirse en ingeniero—, decidió introducirse en la industria del automóvil (Eyman, 1978: 20). La disputa fue tal que provocó la salida precipitada del hogar (Brownlow, 1968: 138). Se desplazó a Moline, Illinois, y obtuvo su primer trabajo en el departamento de ingeniería de Moline Automobile Company (Eyman, 1978: 20).

En 1911-1912 pasó a ser ingeniero asesor de la fábrica de automóviles Stevens Duryea Co., en Chicopee Falls, Massachusetts (Brownlow, 1968: 138). Adquirió el cargo de mecánico experto y viajó por todo el país para efectuar reparaciones de Stevens Duryea (Brownlow, 1965: 1). En 1913 conoció a un representante de Birmingham, Alabama, que le cogió simpatía y le situó en la ciudad al frente de una empresa filial. Él la llamó Brown Motor Car Co. (Brownlow, 1965: 1).

Fue entonces cuando comenzó a interesarse por el cine. Empezó a aprovechar los descansos del almuerzo para asistir a la proyección de films. Pasó un tiempo viendo películas hasta que, en 1915, decidió abandonarlo todo y trasladarse a Fort Lee, New Jersey, entonces principal centro del cine norteamericano, con el propósito de introducirse en el medio. A partir de ese momento, todo fueron facilidades y, desde luego, su caso no adscribe al del artista enfrentado a su época.

<sup>2</sup> Certificado de nacimiento de Clarence L. Brown, duplicado del 12 de agosto de 1935. The Clarence Brown Collection, Special Collections Library, The University of Tennessee, Knoxville, Tennessee, USA.

De inmediato, consiguió ser contratado por el prestigioso cineasta pictorialista de origen francés Maurice Tourneur, que disfrutaba de un prestigio similar al de David W. Griffith. Pronto se convirtió en su mano derecha y asumió mayores responsabilidades en sus films: ayudante de dirección, montador, escritor de rótulos y director de la segunda unidad en exteriores. Colaboró con su mentor en numerosas producciones, incluyendo las obras experimentales de vanguardia *The Blue Bird* (1918) y *Prunella* (1918), y llegó a ser su co-director. Sin ir más lejos, sus segundos créditos aparecieron en todo un «clásico»: *The Last of the Mohicans* (1920), que co-realizó con Tourneur.

Permaneció como su discípulo durante seis años, hasta 1921, y fue Brown el que decidió finalizar su asociación para dar el salto en solitario. Tras varias producciones independientes, en 1923 logró una inusual alianza con Universal Pictures, donde realizó cinco films Jewel, los productos de mayor calidad que entonces lanzaba esta productora consagrada a los bajos presupuestos: *Veredicto de inculpabilidad* (*The Acquittal*, 1923), *La caseta de señales* (*The Signal Tower*, 1924), *La niña mimada* (*Butterfly*, 1924), *La llama del amor* (*Smouldering Fires*, 1925) y *La mujer de los gansos* (*The Goose Woman*, 1925). Con ellos, inició su largo ciclo de fuertes y complejos personajes femeninos dentro del género del melodrama, que tendría su continuidad en MGM. Aunque muy modestos, fueron increíblemente exitosos y le crearon un nombre propio en Hollywood.

De ahí, pasó a un contrato con Joseph M. Schenck para el que dirigió de manera consecutiva a dos de las estrellas más importantes del celuloide: Rudolph Valentino, en *El águila negra* (*The Eagle*, 1925), y Norma Talmadge, en *Kiki* (*Kiki*, 1926). Y, a continuación, firmó con MGM, estudio que ya jamás abandonó y en el que consolidó su reputación como uno de sus directores más respetados y mejor pagados<sup>3</sup>. Desde 1941 fue director-productor de varios de sus largometrajes y también produjo otros que no dirigió. Se apartó del cine en 1953, tal y como había entrado, por decisión propia, y en sus últimos años amasó una inmensa fortuna en el terreno inmobiliario.

En cuanto a su vida personal, Brown fue un celoso guardián de su privacidad. De hecho, aunque se casó en cuatro ocasiones, sus dos primeros enlaces son casi por completo desconocidos. El primero tuvo lugar con Pauline (Paula) Herndon Pratt en 1913<sup>4</sup>, con la que tuvo a su única descendiente, Adrienne, nacida en 1917. Se ignora cuándo se deshizo el vínculo, pero en 1922 volvía a casarse con la ex corista del Ziegfeld Follies Ona Wilson, de quien se divorció en 1927. En 1933 contrajo matrimonio con la antigua estrella de cine silente Alice Joyce, unión que se mantuvo hasta 1945. Y en 1947 repetía boda con la que había sido su secretaria en MGM, Marian Ruth Spies, compromiso que duró cuarenta años, hasta la muerte del director en 1987.

### 3. La influencia materna y la condena del alcohol

A pesar de sus desavenencias de juventud, la relación de Clarence Brown con sus padres fue muy estrecha, algo en lo que, sin duda, tuvo mucho que ver su condición de hijo único. Por ejemplo, cuando llegó a MGM en 1926 consideró que ya se había establecido a nivel profesional y lo primero que hizo fue trasladar con él a sus padres a California (Figura 1). Ambos ejercieron una influencia considerable en su producción, si bien la autoridad materna se manifestó de manera más constante y duradera.

Catherine A. Gaw estaba plenamente involucrada en el movimiento antialcohólico y le transmitió esos valores desde la infancia, siendo ella la que le animó a participar durante sus años escolares en obras teatrales que realizaban la degradación del vicio alcohólico. Su origen irlandés, quizá por la existencia de alcohólicos en su familia, puede arrojar luz sobre este empeño por evitar la bebida a toda costa y propagar sus consecuencias desastrosas.

<sup>3</sup> Tan solo fue objeto de un único y prestigioso préstamo a Twentieth Century-Fox para la superproducción *Vinieron las lluvias* (*The Rains Came*, 1939).

<sup>4</sup> Información suministrada por cortesía de Gwenda Young. Correspondencia personal con la autora. 14/10/2011.





Figura 1. Clarence Brown con sus padres, Catherine A. Gaw y Larkin H. Brown, durante una pausa del rodaje de *El demonio y la carne* (*Flesh and the Devil*, 1926)

Clarence Brown mantuvo esa misma postura a lo largo de toda su vida. Es más, la denuncia del alcohol se convirtió en una de sus obsesiones particulares y un tema recurrente de su cinematografía, silente y sonora. Reprodujo la ingestión de licor como un acto censurable que conlleva la humillación total del individuo en numerosos de sus films, a través de personajes principales o importantes secundarios alcohólicos: *The Foolish Matrons* (1921), *La caseta de señales*, *La mujer de los gansos*, *La mujer ligera* (*A Woman of Affairs*, 1928), *Ana Christie* (*Anna Christie*, 1930), *Alma libre* (*A Free Soul*, 1931), *Amor en venta* (*Possessed*, 1931), *Así ama la mujer* (*Sadie McKee*, 1934), *Ayer como hoy* (*Ab, Wilderness!*, 1935), *Of Human Hearts* (1938), *Vinieron las lluvias*, *The Human Comedy* (1943) y *They Met in Bombay* (1941). Otros donde su protagonismo es menor, pero igualmente destacable, son *The Last of the Mohicans*, *La niña mimada*, *Ana Karenina* (*Anna Karenina*, 1935), *Idiot's Delight* (1939) y *National Velvet* (1944). La guionista Leonore Coffee expuso de primera mano la situación cuando, refiriéndose a Brown, indicó:

Nunca había probado el alcohol. Su madre era una feroz antialcohólica, de modo que él ni siquiera tenía idea de a qué sabía el alcohol. Solía

decir: «Mi cóctail [sic] es ir a la barbería y que me pongan en la cara paños húmedos y calientes» (McGilligan, 1993: 104).

En principio, lo que más sorprende de esta circunstancia de la biografía del director es la forma en extremo cruda y realista en que representó el estado ético, siendo por completo abstemio. Aparte del adiestramiento materno, la explicación nos la proporciona, de nuevo, un dato perteneciente a su vida privada. Tal y como enunciaba Louise Brooks en la cita con la que comenzábamos este texto, la tercera mujer de Clarence Brown, Alice Joyce, era alcohólica. Asimismo, Barry Paris (2002: 146) informa de que su prometida en 1927-29, la actriz Dorothy Sebastian, también lo era.

#### 4. La Americana y los tres films autobiográficos de Clarence Brown en MGM

En lo que atañe al factor temático, el corpus del realizador en MGM es fácilmente clasificable por épocas. Desde su ingreso en el estudio y hasta mediados de los años 30, es verdad que Brown se dedicó básicamente a filmar vehículos comerciales al servicio de las grandes estrellas de MGM: Greta Garbo, Joan Crawford, Norma Shearer, Clark Gable y Myrna Loy, entre muchas más.

Sin embargo, el año 1935 supuso un punto de inflexión en su trayectoria. Consiguió llevar a la pantalla la comedia de 1933 de Eugene O'Neill *Ab, Wilderness!*, cuya adaptación fílmica se llamó *Ayer como hoy*, y a partir de entonces su carrera tomó un rumbo diferente, orientándose cada vez más hacia el género Americana. Este nuevo ciclo tuvo su continuidad con *Of Human Hearts*, *The Human Comedy*, *National Velvet*<sup>5</sup>, *El despertar* (*The Yearling*, 1946) e *Intruder in the Dust* (1949). Son un conjunto de obras absolutamente personales, originales y autobiográficas, que nada tienen que ver con las producciones de Americana de otros directores, como John Ford o

<sup>5</sup> Aunque se desarrolla en Inglaterra, comparte todos los particulares de los films de Brown adscritos al género, razón por la que la incluimos en este grupo.

Henry King, los otros máximos estandartes del género. Se caracterizan por ser historias íntimas, familiares, establecidas en localizaciones rurales o pequeñas comunidades y rodadas, en ocasiones casi de forma íntegra, en exteriores naturales, lejos de los estudios de MGM. Además, se centran en los problemas paterno-filiales e inciden en el crecimiento, la transformación y el tránsito, ya sea de la edad infantil a la adolescencia –*National Velvet*, *El despertar*– o de la adolescencia a una juventud más madura –*Ayer como hoy*, *Of Human Hearts*, *The Human Comedy* e *Intruder in the Dust*. Con relación a estos films y a la desestructurada y poco sólida vida familiar de Clarence Brown, Jack Neely (2008: 16) escribió:

Su vida y su carrera están llenas de sorpresas y misterios. Sus películas más populares eran las familiares, pero su propia vida familiar es oscura –su hija, la madre de su hija, sus identidades, y sus destinos son desconocidos, no mencionados en los trazados biográficos.

A nuestro modo de ver, el error del autor reside en intentar enlazar ambas cuestiones: la vida adulta de Brown –una única hija con la que apenas llegó a convivir, cuatro matrimonios y tres divorcios– con sus films familiares de Americana, pues no fueron esos sus referentes ni las vivencias que representó en sus películas, sino sus relaciones con sus progenitores. De ahí que todas sus creaciones de Americana se centren en la infancia y la adolescencia, con personajes de esas edades. Esa fue la única vida familiar que Brown conoció y la que trasladó a su cinematografía.

Aparte de la ubicación geográfica de todos estos films en asentamientos rurales o pequeñas comunidades, como lo era Knoxville, la cronología de algunos de ellos, a finales del siglo XIX y principios del XX, se aproxima también a la adolescencia de Brown en el Sur. *Ayer como hoy* coincide con sus años escolares en el Knoxville High School. *Of Human Hearts* tiene lugar en un pequeño asentamiento rural de Ohio alrededor de 1845 y se traslada en el tiempo hasta 1862. Y *El despertar* en los bosques de Florida en torno a 1878.

No por casualidad, los protagonistas de *Of Human Hearts*, *El despertar* e *Intruder in the Dust* son hijos úni-

cos, como lo era él, y, como resultado, son las cintas más realistas y amargas del ciclo –además, tanto Jason (Gene Reynolds/James Stewart) en *Of Human Hearts* como Jody (Claude Jarman, Jr.) en *El despertar* huyen del hogar por desacuerdos con sus progenitores, tal y como hizo él en 1910. Por el contrario, *Ayer como hoy*, *The Human Comedy* y *National Velvet* presentan familias numerosas, un ideal que Brown nunca llegó a conocer, y sus historias son mucho más optimistas<sup>6</sup>.

Sin embargo, tres destacan por su contenido altamente autobiográfico: *Ayer como hoy*, *Of Human Hearts* e *Intruder in the Dust*. Como no podía ser de otro modo, fueron proyectos personales, que el estudio no quería realizar y él tuvo que luchar por llevar a la pantalla.

#### 4.1. *Ayer como hoy* (1935)

En 1933 Brown asistió a una representación de *Ab, Wilderness!* en Broadway y se sintió tan arrebatado por la pieza de O'Neill que persuadió a MGM para que adquiriera los derechos (Young, 2001: 59). Después, logró convencer al estudio para rodar gran parte del film en exteriores reales de Nueva Inglaterra, donde se emplazaba la obra. La tarea no fue fácil, ya que MGM era la productora más reacia a filmar en localizaciones. No obstante, lo consiguió y escogió como enclave la pequeña localidad de Grafton, en Massachusetts, a unos 23 km de Clinton, su ciudad natal, en la que había vivido hasta los once años («Graftonites recall», 1985: B8). Desde el primer momento, abordó la producción como una parte de su propia vida, ya que la comedia versa sobre una típica familia americana de clase media en 1906, pero se centra en el adolescente Richard, que acaba de terminar la escuela secundaria. En consecuencia, Brown la concibió como un lienzo autobiográfico de su adolescencia en el Knoxville High School, donde se había graduado en 1905.

Con objeto de reproducir la atmósfera precisa de su clase de instituto, mandó ampliar fotografías de grupo

<sup>6</sup> *The Human Comedy* está impregnada por la muerte, pero la buena sintonía entre los miembros de la familia la sitúa en consonancia con *Ayer como hoy* y *National Velvet*, y no con las otras tres.

pertenecientes a su graduación y las remitió a los departamentos de *atrezzo*, vestuario y peluquería para que elaborasen conforme a ellas los detalles del largometraje: accesorios, decorados, trajes, peinados, etc. Instantáneas tomadas durante el rodaje, con el director aleccionando a los actores a través de sus fotografías de adolescencia, demuestran que también las utilizó para guiar sus interpretaciones (Figura 2).

Los homenajes al Knoxville High School son constantes. De hecho, *Ayer como hoy* se inicia con un plano de detalle supuestamente del escudo del instituto del film, pero lo que en realidad se muestra es el de Knoxville, con sus siglas y su lema: «khs/Ascendamus Ad Summa». Aunque la película es muy fiel a la dramatización, de manera significativa ni esta secuencia inaugural, que desarrolla el baile de fin de curso, ni la autobiográfica de la ceremonia de graduación formaban parte de la obra.

Brown diseñó esta última basándose en los recuerdos de la suya de 1905. Sin duda, por ello es tan efectiva. Está compuesta por un conjunto de pésimas actuaciones recitales y musicales de los poco dotados alumnos ante sus familiares, y desprende, ante todo, sentido del humor y autenticidad. El cineasta no tiene ninguna prisa por hacer avanzar la narración hacia un clímax, puesto que no lo hay, y esto queda patente sobre todo en este segmento, en el que se recrea en las representaciones.



Figura 2. El director alecciona a Cecilia Parker, una de las actrices de *Ayer como hoy* (1935), a través de la fotografía de su graduación en el Knoxville High School en 1905

La acción se inicia con un largo y pausado *travelling* de avance hacia el escenario, de 1'02" de duración, donde el coro canta lentamente *Away to the Woods* al compás del vals *Danubio Azul*, de Johann Strauss. Expone así, tanto visual como musicalmente, lo lento e interminable del acto, antes de que verdaderamente comience. El tributo de Brown a su instituto es completo, incluso en esta canción. Él mismo reveló:

Era nuestra canción de clase. Parte del ritmo era ridículo y otra parte era peor. Para estimular mi memoria, intenté recordar con ahínco las palabras mientras la orquesta interpretaba «Danubio Azul», ya que quería conseguir algo representativo de la inexperiencia, de acuerdo con el espíritu de la historia, pero solo pude recordar la mitad de las palabras. De manera que intenté encontrar a alguien que las hubiera memorizado y finalmente localicé una copia de «Away to the Woods» en Cincinnati (Shaffer, 1935: 28).

El director, además, se tomó la licencia de colocar al fondo del decorado un estandarte que marca el año 1905. Tanto por esta secuencia como por la de apertura con el emblema del Knoxville High School, recibí cartas de dieciséis antiguos compañeros de clase, de un total de veinticinco, que reconocieron de manera instantánea las escenas (Gwin, 1936: 74).

*Ayer como hoy* se despliega a lo largo de cuatro días, durante los cuales no sucede nada espectacular, excepto el tema favorito de Americana de Brown: el tránsito de Richard (Eric Linden), que camina desde la adolescencia y los años escolares hacia una edad más madura que pronto le sacará de su hogar. Aunque fue enormemente elogiada por la crítica, principalmente por su excelente atmósfera, obtuvo solo un respaldo comercial muy discreto.

#### 4.2. *Of Human Hearts* (1938)

Cuando en 1920 Brown descubrió la novela corta de Honoré Morrow *Benefits Forgot* (1917) enseguida supo que retrataba un fragmento de su vida: por su descripción de las tensas relaciones entre un padre severo y un hijo ambicioso; por la obstinación del padre en intentar

imponer al hijo su profesión; y por la consiguiente huida de este del hogar para labrarse su propio futuro. Por ello, se apresuró a adquirir sus derechos para el cine. Sin embargo, durante décadas nadie quiso financiársela:

Año tras año intenté que la produjeran. Año tras año me decían que la pantalla aún no había avanzado lo bastante para una historia de ese tipo, donde personajes humanos realistas y una simple narrativa humana de una familia americana pudiera suplantar a la anticuada fórmula argumental. (...) Tenía fe en ella. También la tenían Eddie Small y Charles Rogers. Sus ánimos hicieron que continuara intentando que me la produjeran (Brown, 1939a: 7).

*Of Human Hearts* se inicia en 1845 con la llegada del fanático predicador Ethan (Walter Huston), su mujer Mary (Beulah Bondi) y Jason, de doce años, a Pine Hill, una aislada aldea pionera a orillas del río Ohio. El hijo aborrece la profesión de su progenitor, que les obliga a llevar una existencia miserable y a vivir de las limosnas de la comunidad, y crece acumulando un profundo resentimiento hacia él. En contra de la opinión de sus padres, traba amistad con el Dr. Shingle (Charles Coburn), un alcoholíco apartado de su ejercicio por ese motivo. Este le inicia en el campo de la medicina y él se interesa por la ciencia. No obstante, el intolerante Ethan pronto le requisas las revistas que le ha regalado el doctor, pues solo hay un libro que debe leer: la Biblia. Autoritario e inflexible, como sin duda lo fue Larkin H. Brown, Ethan pretende que su hijo se convierta en predicador, como él.

Las desavenencias continúan y Jason llega a la edad adulta. Ethan no desiste en su empeño y lo lleva consigo en una travesía para dar a conocer la palabra del Señor. El viaje desemboca en una brutal pelea a puñetazos, que concluye con Jason dejándose vapulear por su padre, avergonzado por haberle golpeado. Es un antes y un después en su relación; la unidad familiar se rompe. Jason se marcha a Baltimore Maryland, a estudiar medicina. Desde entonces, Mary y Ethan venden todos sus objetos de valor para costearle la carrera. Él, concentrado en sus estudios, jamás les visita y únicamente les escribe cuando necesita dinero. Ethan muere, y Jason lle-



Figura 3. La familia pionera de *Of Human Hearts* (1938)

ga a tiempo para despedirse, pero solo porque un amigo le insiste en que debe hacer el viaje (pretendía quedarse en Baltimore, preparando sus exámenes) (Figura 3).

El sacrificio de la madre y el egoísmo del hijo se intensifican en la última parte. Jason logra su objetivo y durante la Guerra Civil Norteamericana consigue honores como cirujano del ejército. En plena contienda, es llamado por el presidente Abraham Lincoln a la Casa Blanca. Él cree que va a ser condecorado. No obstante, el presidente le recrimina que no haya dado señales de vida a su madre viuda a lo largo de dos años. Creyéndole muerto en combate, Mary había escrito al presidente para preguntarle por su tumba. Avergonzado por su ingratitud y por haber olvidado todas las cosas buenas que ella ha hecho por él —beneficios olvidados (*benefits forgot*)—, regresa a su casa y se reúne con Mary. Se ha producido un cambio de etapa, Jason ha alcanzado la madurez. Ha habido un aprendizaje.

Los paralelismos entre la historia y la vida del director, debido a los repetidos conflictos que sostuvo en su adolescencia con su progenitor, precisamente por el mismo motivo —su provenir profesional—, son muy evidentes. Como Jason, Brown se marchó de casa para forjarse su propio futuro, triunfar en la vida y llegar a ser alguien. A los veinte años, estaba lleno de ambiciones y no quería ser un simple técnico textil, como Larkin H. Brown; anhelaba hacer grandes cosas. Es más, el cineasta realizó el film con toda la intención: para que lo viera



su padre. Casi treinta años después de su enfrentamiento, le mostró la película y abordó con él estas cuestiones. Brown relató la conversación (aunque entremezcló los hechos y expuso como motivo de la salida del hogar su ingreso en el mundo del cine):

Él era un operario del algodón, y cuando yo era jovencito y me metí en las películas se decepcionó. Quería hacer de mí un hombre del algodón. «Supongo que no cometí ningún error no convirtiéndome en algodónero, como querías», le comenté. Papá me inspeccionó. «Bah!», dijo. «En cualquier caso, supongo que nunca habrías sabido lo suficiente para ser un buen algodónero» (Brown, 1939b: 11).

*Of Human Hearts* no triunfó cuando se estrenó en 1938 y el director conectó su gélida recepción con la película de Leo McCarey *Make Way for Tomorrow* (1937), sobre la que dijo:

Podías ver por qué no hizo dinero. Transformaba a cada miembro de la audiencia en un desconsiderado. Todos los jóvenes eran absolutamente crueles con sus padres. Bien, tengo mucho cariño a mis padres, pero me senté allí recordando todas las cosas mezquinas que les he hecho y no me sentí muy bien (Lockhart, 1938: 7).

En la misma entrevista, expresó: «Después de todo, no debería haber hecho *Of Human Hearts* si no me hubieran dejado hacerla como quería». Tardó dieciocho años en que se la produjeran como exigía, en exteriores naturales y con los actores adecuados, y al fin lo consiguió. Gran parte del film se rodó en la costa norte de Lake Arrowhead, California, a unos 160 km de los estudios de MGM.

### 4.3. *Intruder in the Dust* (1949)

Hacia el final de su carrera Brown realizó la película más autobiográfica y de mayor implicación personal de toda su filmografía, que al mismo tiempo fue una de las primeras antirracistas de Hollywood: *Intruder in the Dust*, basada en la novela homónima de William Faulkner (1948; *Intruso en el polvo*). Trata sobre el intento de linchamiento de un hombre negro, Lucas Beauchamp

(Juano Hernández), acusado (injustamente) de haber matado a un blanco en una población sureña y su salvación gracias a la ayuda de un adolescente blanco de dieciséis años, Chick (Claude Jarman, Jr.). En el transcurso del argumento, Chick sufre una experiencia traumática, aprende algo. Cuando la película termina, ya no es el adolescente del comienzo (Figura 4).

Los historiadores siempre han sentido una enorme curiosidad sobre por qué quiso rodar el largometraje. Patrick McGilligan (2000: 145), por ejemplo, preguntó al guionista del film, Ben Maddow: «¿Por qué quería Clarence Brown, un director famoso por esas películas de la Garbo tan legendarias, hacer una película con *Intruder in the Dust*?».

Los hechos que le movieron a realizarla se remontaban a 1906, cuando se trasladó a Atlanta, Georgia, para pasar el verano con sus abuelos paternos y fue testigo de los sangrientos disturbios raciales acaecidos en la ciudad el 22 de septiembre. Él mismo lo explicó: «Sufrí las revueltas raciales de Atlanta de 1906. Vi a 15 negros asesinados por una maldita multitud de blancos. Esa es la razón por la que hice la película» (Eyman, 1978: 23). Asimismo, le contó a Maddow cómo bandas de blancos armadas con navajas y bates de béisbol persiguieron y golpearon a cientos de negros y lincharon a quince hasta morir. Después, transportados en bateas,



Figura 4. Los personajes principales de *Intruder in the Dust* (1949)

fueron arrojados a los bosques (McGilligan, 2000: 145). En realidad, se trataba de una masa enfurecida de unos 5000 ciudadanos blancos, bien vestidos y de clase media, no jóvenes exaltados, que destrozaron las viviendas y los comercios de los negros, golpeando indiscriminadamente a mujeres y niños, y que terminó asesinando a veinticinco de ellos (Young, 2013: 4). Él tenía entonces dieciséis años y el horror quedó grabado en su memoria para el resto de su vida. Al ser blanco y sureño —siempre se consideró del Sur—, albergó un fuerte sentimiento de culpa que nunca desapareció. A lo largo de los años, sintió que debía hacer algo en compensación por aquello.

Por eso, cuando leyó la novela de Faulkner enseguida sintió que *esa* era la película que haría para expiar su culpa. Las razones estaban claras: era una historia contemporánea de Americana y su protagonista un muchacho de dieciséis años, es decir, exactamente de la misma edad que tenía él cuando presenció las revueltas de Atalanta.

Ahora bien, tal como había ocurrido con *Ayer como hoy* y *Of Human Hearts*, MGM y en especial Louis B. Mayer no querían que Brown la llevase a cabo. De acuerdo con su testimonio, cuando leyó la novela no *caminó*, sino que *corrió* hacia la oficina de Mayer: «Tengo que hacer esta película», le dijo: «Estas loco», fue la contestación de este, porque el héroe de la historia era un hombre negro. Él se mostró contundente: «Si me debes algo, me debes la oportunidad de hacer esta película», y el jerarca accedió (McGilligan & Weiner, 1975-1976: 32). Conviene apuntar que Brown era íntimo amigo de Mayer; tanto por ese motivo como por sus éxitos pasados en el estudio, le permitió hacer la película, de la que el cineasta se responsabilizó por completo, como director-productor.

Brown también pudo imponer el rodaje íntegro en exteriores de Oxford, Mississippi, donde residía Faulkner y que se correspondía con la imaginaria Jefferson de la novela (Figura 5)<sup>7</sup>. Al inicio, tropezó con la hostilidad de los habitantes, incómodos ante un film de temática racial. Sin embargo, logró la cooperación de la población a través de una intensa campaña publicitaria, que



Figura 5. Brown con el equipo de rodaje de *Intruder in the Dust* (1949) en exteriores reales de Oxford, Mississippi

basó en gran medida en sus «orígenes» sureños, asegurándoles que la localidad no sería retratada de manera intolerante en la cinta («Faulkner Film», 1949: 1, 6). A la postre, la ciudadanía se volcó de lleno en la película. En total, 527 lugareños no profesionales trabajaron en ella con intervenciones menores y hasta el alcalde tuvo un papel destacado.

*Intruder in the Dust* fue considerada de forma unánime una producción valiente, inusual, comprometida y un logro artístico fuera de lo común. Su acogida crítica fue excelente, tanto en Estados Unidos como en Europa, y Brown obtuvo las mayores alabanzas de su carrera (cfr., por ejemplo, Crowther, 1949: 19; Rotha, 1950). El propio Faulkner manifestó su admiración. Cuando se le preguntó si pensaba que era fiel a su libro, dijo: «Lo es. Por supuesto, no se puede decir lo mismo con una imagen que con un libro... Los medios son diferentes. El Sr. Brown conoce su medio y ha hecho una película excelente. Ojalá la hubiera hecho yo» (Howard, 1949).

Sin embargo, se estableció como un completo fracaso de taquilla y no recibió ninguna candidatura en los Oscar de 1949. Brown tenía claro el porqué: «Demasiado

<sup>7</sup> Todo se rodó allí, exteriores e interiores, con solo cuatro días de filmación en MGM (E. G., 1949).

comprometedora» (McGilligan & Weiner, 1975-1976: 32). Tras todo el esfuerzo y pasión que había depositado en el film, cayó en una profunda depresión.

Los últimos años de su carrera, con su regreso a films de *star system* convencionales, se entienden solo en virtud de la gran desilusión que le produjo el rechazo comercial de *Intruder in the Dust*. Como él mismo declaró, los ejecutó con el único propósito de finalizar su contrato en MGM (Eyman, 1978: 23).

## 5. Otras implicaciones sureñas y autobiográficas

Con relación a su esencia sureña, son muchas otras las evidencias que se localizan en su filmografía. Por ejemplo, en 1945 Brown desechó a los actores infantiles de MGM e inició una intensa búsqueda de incógnito por el Sur de Estados Unidos para hallar al muchacho protagonista de *El Despertar*. Finalmente, en la Eakin Elementary School de Nashville, Tennessee, descubrió al no profesional de tan solo diez años Claude Jarman, Jr., cuya interpretación le convirtió en estrella y le hizo ganar un Oscar. Como hemos indicado, años después le asignó el papel de Chick en *Intruder in the Dust*.

El interés de Brown por producir *The Secret Garden* (Fred M. Wilcox, 1949), sobre el que jamás se pronunció, pudo deberse a que partía de la novela homónima de 1911 de Frances Hodgson Burnett, que, como él, se trasladó a Knoxville siendo muy joven. Aparte de Jarman, Brown utilizó en varias de sus películas a actores originarios del Sur: Robert Porterfield, que posteriormente fue durante muchos años director del Barter Theatre en Abington, Virginia, tiene un pequeño papel en *El despertar*; mucho más importante fue el personaje de James Craig, nuevamente de Nashville, en *The Human Comedy*; o el de Elizabeth Patterson, de Savannah, Tennessee, como la anciana octogenaria que ayuda a Chick a impedir el linchamiento de Lucas.

Del mismo modo, la temática sureña le llevó a realizar una investigación histórica tan fiel a la realidad sobre el presidente Andrew Jackson, oriundo de Nashville, que produjo las protestas de todo el estado de Tennessee:

Probé también con películas históricas –con tanta historia que cuando hice *The Gorgeous Hussy* (1936), sobre Andrew Jackson, puse en cólera a mi estado natal [sic], Tennessee. Había hecho una investigación bastante exhaustiva y había descubierto que la Sra. de Andy Jack[son] fumaba en pipa. (...) Cuando la llevamos a Nashville, pensé que la gente de allí iba a colgarme de los talones. Estaban furiosos... Les contestamos y les dijimos, «Lo sentimos, pero no podemos cambiar la historia» (McGilligan & Weiner, 1975-1976: 33).

Pero en cuanto a la plasmación de su propia vida en su cinematografía, sus aficiones –motores, coches y aviones– constituyeron también sus argumentos: *Vuelo nocturno* (*Night Flight*, 1933) trata sobre aviación e *Indianápolis* (*To Please a Lady*, 1950) sobre carreras de coches (Figura 6). Esta pasión por la maquinaria igualmente



Figura 6. En 1933 pilotando su propio avión. Brown nunca abandonó sus actividades de aviación, iniciadas en 1918 durante la Primera Guerra Mundial

explica su éxito en la transición del mudo al sonoro y, más aún, su predisposición constante a la innovación tecnológica y a los largos y complejos movimientos de cámara, en ocasiones con dispositivos móviles confeccionados por él mismo, lo que nos remite, de nuevo, a su Licenciatura en Ingeniería Mecánica y Eléctrica por The University of Tennessee.

## 6. Conclusiones

En efecto, de acuerdo con Louise Brooks, Clarence Brown nunca reveló su pasión sexual en sus películas, pero, tal y como se ha verificado a través de la presente investigación, existe una plasmación continuada de su vida personal en su cine.

La relación con sus progenitores, su condición de hijo único, su reprobación del alcohol desde la infancia y su adolescencia y juventud en el Sur de Estados Unidos, tanto en Knoxville como en Atlanta, resultan fundamentales para comprender su legado. Además, sus raíces sureñas se materializaron en las tres cintas autobiográficas asociadas con la Americana que llevó a cabo por iniciativa propia en MGM: *Ayer como hoy*, *Of Human Hearts* e *Intruder in the Dust*. Su consideración como un director comercial que se limitaba a filmar sin más los productos que se le asignaban queda invalidada por completo a la luz de gran parte de su corpus y, más específicamente, de estos largometrajes, dado el enorme esfuerzo y poder de persuasión que tuvo que poner en práctica en MGM para poder rodarlos. Sus restantes films del género –*The Human Comedy*, *National Velvet* y *El despertar*– e incluso otros, como *The Gorgeous Husky* (que enlaza con la Americana, pero se aleja de los particulares de este conjunto de creaciones familiares de Brown), también conectan con su vida, si bien los lazos son menos fuertes. De igual modo, sus pasiones de juventud, ligadas a la técnica y la maquinaria, nunca desaparecieron de sus intereses ni de su itinerario profesional.

En realidad, tales nexos son del todo lógicos, pues lo biográfico se desliza de modo inevitable en la pro-

ducción de cualquier artista, ya sea de manera consciente o inconsciente. En el caso de Brown, dicha interrelación surge tanto de forma premeditada como instintiva. Dentro de la primera categoría figuran su predilección por filmar historias del Sur, su búsqueda de actores de la región y su propensión a insertar detalles sureños, aunque no correspondan. Mientras que en la segunda se sitúa su condena reiterada del licor con la representación de destacados personajes alcohólicos.

Sucede que Brown nunca subrayó esos vínculos a lo largo de su trayectoria en entrevistas. Y, precisamente, de esa falta de énfasis en hacer notar estas cuestiones se derivan muchas de las percepciones erróneas que durante décadas han prevalecido sobre su cine.

Es innegable que su obra es mucho más susceptible de ser estudiada desde el punto de vista estilístico y visual, debido a su entrenamiento durante seis años con el cineasta pictorialista Maurice Tourneur. Un aprendizaje que determinó en él, desde sus primeros años, una concepción plástica del arte cinematográfico, centrada en la fotografía y en los aspectos relativos a la composición de la imagen. Pero su producción posee al mismo tiempo una gran coherencia temática, que, en verdad, excede los aspectos autobiográficos tratados en este texto y que, por una cuestión de espacio, no podemos desarrollar.

No obstante, al ser juzgado Brown, por lo general, tan solo bajo el prisma restringido de director de Greta Garbo y contratado por MGM, esta unidad de argumentos y temas hasta la fecha, salvo excepciones muy puntuales, se ha pasado por alto.

Por ello, esta investigación pretende haber contribuido a desmentir tales apreciaciones, así como a constatar la originalidad y el carácter inequívocamente personal de su trabajo. En última instancia, y en un sentido más global, también esperamos que actúe para suprimir de una vez por todas las múltiples etiquetas de «enigma», «director desconocido» o «director olvidado» que ostenta desde hace décadas.



## Bibliografía

- AGEL, Henri (1963), *Romance Américaine*, París: Éditions Du Cerf.
- BRION, Patrick (1979), «Clarence Brown: un grand cinéaste intimiste», *Cinéma* 79, 242, pp. 118-119.
- BROWN, Clarence (1939a), «50 Million Feet of Hollywood Romance», *Picturegoer*, 8 (415), pp. 6-7.
- (1939b), «Concluding 50 Million Feet of Hollywood Romance», *Picturegoer*, 9 (417), pp. 10-11.
- BROWNLAW, Kevin (1968), *The Parade's Gone By...*, Berkeley: University of California Press.
- CROWTHER, Bosley (1949, 23 de noviembre), «The Screen in Review», *New York Times*, p. 19.
- EVERSON, William K. (1973), «Clarence Brown: A Survey of His Work», *Films in Review*, 24 (10), pp. 577-589.
- EYMAN, Scott (1978), «Clarence Brown: Garbo and Beyond», *Velvet Light Trap*, 18, pp. 19-23.
- «Faulkner Film Can Be True Picture Of South's Problems» (1949, 3 de febrero), *The Oxford Eagle*, pp. 1, 6.
- «Graftonites recall "Ah, Wilderness"» (1985, 4 de septiembre), *Blackstone Valley Tribune*, p. B8.
- GUIRALT GOMAR, Carmen (2005), «El modelo clásico en cuestión: reconsideraciones sobre el cine de Clarence Brown», *Archivos de la Filmoteca*, 50, pp. 46-61.
- (2012), *Fundamentos de la obra cinematográfica de Clarence Brown: Inicios y consolidación estilística en el contexto del cine clásico norteamericano entre los años 1915-1925*, Tesis doctoral inédita, Valencia: Universidad de Valencia.
- (2012-2013), «El elemento sobrenatural en *Anna Karenina* (*Ana Karenina*, Clarence Brown, 1935)», *Saitabi. Revista de la Facultat de Geografia i Història*, 62-63, pp. 77-92.
- (2015), «Aportaciones historiográficas y estéticas a propósito de la co-autoría filmica de *The Last of the Mohicans* (1920), de Maurice Tourneur y Clarence L. Brown», *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, 11, pp. 50-81.
- (2016), «Self-Censorship in Hollywood during the Silent Era: *A Woman of Affairs* (1928) by Clarence Brown», *Film History*, 28 (2), pp. 81-113.
- GWIN, Julia (1936), «The Inside "Low Down"», *Silver Screen*, 6 (7), pp. 35, 74-75.
- HAUN, Harry (1972, 2 de julio), «The UT Grad Who Engineered Dreams», *The Nashville Tennessean Sunday Magazine*, pp. 5-8.
- JACOBS, Lewis (1972), *La azarosa historia del cine americano*, Vol. II (II Vols.), Barcelona: Lumen.
- LEAHY, James & Routt, William D. (1970), *Rediscovering the American Cinema*, Nueva York: Films Incorporated.
- LOCKHART, Freda Bruce (1938), «Shepherd of Stars», *Film Weekly*, 20 (494), pp. 6-7.
- MCBRIDE, Joseph (1977), «Clarence Brown, 87, Extolled; Infer Him Bestest at Old MGM», *Variety*, 287, p. 19.
- MCGILLIGAN, Patrick (1975-1976), «Clarence Brown: Two Children's Movies», *Focus on Film*, 23, pp. 34-35, 40.
- (1993), *Backstory: Conversaciones con guionistas de la Edad de Oro*, Madrid: Plot.
- (2000), *Backstory 2: Conversaciones con guionistas de los años cuarenta y cincuenta*, Madrid: Plot.
- MCGILLIGAN, Patrick & Weiner, Debra (1975-1976), «Clarence Brown at 85», *Focus on Film*, 23, pp. 30-33.
- NEELY, Jack (2008), «The Forgotten Director: Who was Clarence Brown?», *Metro Pulse. Knoxville's Weekly Voice*, 18 (10), pp. 16-23.
- PARIS, Barry (2002), *Garbo*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- SADOUL, Georges (1972), *Historia del cine mundial*, México: Siglo XXI.
- SARRIS, Andrew (1970), *El cine norteamericano*, Méjico: Diana.
- SHAFFER, George (1935, 4 de octubre), «Knoxville '05 Gets Big Play in New Movie», *Chicago Daily Tribune*, p. 28.
- TAVERNIER, Bertrand & Coursodon, Jean-Pierre (1997), *50 Años de Cine Norteamericano*, Vol. I (II Vols.), Madrid: Akal.
- VIVIANI, Christian (1980), «Inspiration et romance chez Clarence Brown», *Positif*, 228, pp. 22-25.
- YOUNG, Gwenda (2001), «Clarence Brown: From Knoxville to Hollywood and Back», *The Journal of East Tennessee History*, 73, pp. 53-73.

- (2003a), «Starmaker», *Sight & Sound*, 13 (4), pp. 28-30.
- (2003b), «Clarence Brown Retrospective», Londres: BFI, pp. 19-23.
- (2013), «Exploring Racial Politics, Personal History and Critical Reception: Clarence Brown's Intruder in the Dust (1949)», *Alphaville. Journal of Film and Screen Media*, 6, pp. 1-18.

**Documentos proporcionados por The Clarence Brown Collection, Special Collections Library, The University of Tennessee, Knoxville, Tennessee, USA**

Certificado de nacimiento de Clarence L. Brown, duplicado del 12 de agosto de 1935.

- E. G., (1949, 15 de mayo), «A Producer Wants to Avoid His Studio», *The New York Herald Tribune*.
- HOWARD, Edwin (1949, 12 de octubre), «A Surprise—Faulkner Meets the Press», *Memphis Press-Scimitar*.
- ROTHA, Paul (1950, 10 de febrero), «Dark Victory», *Public Opinion*.

**Documentos inéditos en The Kevin Brownlow Collection, Londres, Reino Unido. Por cortesía del autor**

- BROWNLOW, Kevin (1965, septiembre). Entrevista no publicada a Clarence Brown en París. Transcripción proporcionada por el autor.
- BROWNLOW, Kevin & Knox, Donald (1969). Entrevista filmada no publicada a Clarence Brown en Hollywood. Transcripción proporcionada por el autor.

# Sentidos del viaje en el discurso musical del blues: Roosevelt «Grey Ghost» Williams y «Lonesome Traveller»\*

Josep Pedro

Recibido: 10.01.2016 – Aceptado: 15.02.2016

## Titre / Title / Titolo

Sens du voyage dans le discours musical du blues: Roosevelt “Grey Ghost”

Williams et “Lonesome Traveller”

Meanings of travel in the musical discourse of blues: Roosevelt “Grey Ghost” Williams and “Lonesome Traveller”

Sensi del viaggio nel discorso musicale dil blues: Roosevelt “Grey Ghost” Williams e “Lonesome Traveller”

## Resumen / Résumé / Abstract / Riasunto

El objetivo de este artículo es investigar, desde una perspectiva comunicativa, socio-semiótica y etnomusicológica, la construcción de sentido sobre el viaje y el estilo de vida itinerante (*hobo*) en el discurso musical del blues. Primero realizaremos una contextualización histórica del viaje en la tradición afroamericana, y después analizaremos el caso del legendario músico texano Roosevelt «Grey Ghost» Williams (1903-1996) y de su composición «Lonesome Traveller» («viajero solitario»), en la que se representa el sujeto y estilo de vida *hobo* (trabajador migrante y sin hogar). En ese proceso, discutiremos el sentido del viaje como imposición y el sentido del viaje como signo de independencia y libertad, señalando finalmente la complementariedad entre ambos.

Dans une perspective communicative, socio-sémiologique et ethnomusicologique, l’objectif de cet article est d’étudier la construction du sens du voyage et le mode de vie itinérant (*hobo*) dans le discours musical du blues. Nous allons d’abord faire une contextualisation historique du voyage dans la tradition afro-américaine, puis nous allons analyser le cas du légendaire musicien du Texas Roosevelt «Grey Ghost» Williams et sa chanson «Lonesome Traveller» («voyageur solitaire»), dans laquelle sont représentés le sujet et le style de vie *hobo* (travailleur migrant et sans-abri). Dans le processus, nous allons discuter le sens du voyage comme imposition et le sens du voyage comme signe d’indépendance et de liberté, affirmant la complémentarité entre les deux.

From a communicative, socio-semiotic and ethnomusicologic perspective, the aim of this article is to explore the construction of meaning of travel and itinerant lifestyle (*hobo*) in the musical discourse of blues. First we will provide a historical contextualization of travel in the African-American

tradition, and then we will analyze the case of the legendary Texan musician Roosevelt «Grey Ghost» Williams (1903-1996) and his song «Lonesome Traveller», in which the hobo subject and lifestyle are represented. In this process, we will discuss the meaning of travel as an imposition and the meaning of travel as a sign of independence and freedom, finally affirming the complementarity between them.

Da una prospettiva comunicativa, socio-semiotica e etnomusicologica, lo scopo di questo articolo è quello di indagare la costruzione del senso del viaggio e lo stile di vita itinerante (*hobo*) nel discorso musicale il blues. In primo luogo avremo una contestualizzazione storica del viaggio nella tradizione afro-americana, e poi analizziamo il caso del leggendario musicista texano Roosevelt «Grey Ghost» Williams (1903-1996) e la sua canzone «Lonesome Traveller» («viaggiatore solitario»), in cui sono rappresentati il soggetto e stile di vita *hobo* (lavoratore migrante e senza casa). In questo processo, si discuterà il senso del viaggio come un imposizione e il senso del viaggio come un segno di indipendenza e di libertà, affermando finalmente la complementarità tra di loro.

## Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Discurso musical; blues; viaje; *hobo*; cultura afroamericana; Grey Ghost

Discours musical; blues; voyage; *hobo*; culture afro-américaine; Grey Ghost

Musical discourse; blues; travel; hobo; African-American culture; Grey Ghost

Discurso musicale; blues; viaggio; *hobo*; cultura afroamericana; Grey Ghost

\* Este trabajo ha sido realizado con el apoyo de un contrato FPU (Formación de Profesorado Universitario), financiado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Doy las gracias al Departamento de Comunicación de la Universidad de Texas en Austin por recibirme como investigador visitante y a los trabajadores del Dolph Briscoe Center for American History Center, especialmente a John Wheat y Kathryn Kenefick, por su asistencia en la consulta documental. También agradezco a Harold McMillan su ayuda en la transcripción y discusión de la canción analizada.

## 1. Introducción

Este artículo forma parte de una investigación de tesis sobre los procesos de apropiación, diálogo e hibridación en las escenas musicales de blues en Austin y Madrid. Como parte del interés en la interpretación y la composición musical, me propongo explorar el discurso del blues en el contexto de segregación y discriminación racial impuesto por el sistema legislativo de *Jim Crow* (1877-1965) en el sur de EE.UU. Analizaré el caso del legendario cantante-pianista texano Roosevelt «Grey Ghost» Williams (1903-1996) y dirigiré la atención a su composición «Lonesome Traveller» («viajero solitario»), en la que se representa el sujeto y estilo de vida *hobo*.<sup>1</sup> El objetivo es investigar, desde una perspectiva comunicativa, socio-semiótica y etnomusicológica la construcción de sentido sobre el viaje y el estilo de vida itinerante (*hobo*), temas centrales en la experiencia humana que tienen una importancia fundamental en la cultura afroamericana y cuyo estudio resulta especialmente interesante durante *Jim Crow*.

La elección del músico «Grey Ghost» y de su canción «Lonesome Traveller» como objeto de estudio responde a varios motivos. Por una parte, su figura es tremendamente atractiva por su estilo particular y ecléctico, por su personalidad misteriosa y por su intensa historia de vida. Reconocido como una leyenda (todavía considerablemente desconocida), «Ghost» está estrechamente vinculado al blues de Texas y a la escena musical de Austin, la autoproclamada «capital mundial de la música en vivo», aunque su trayectoria se caracterizó por la movilidad propia del *hobo*. Estilísticamente, pertenece a la tradición de pianistas afroamericanos del centro de Texas, en la que también se enmarcan las carreras de Robert Shaw, «Whistlin» Alex Moore y Lavad Durst. Eclécticos, tradicionales pero renovadores al mismo tiempo, estos cantantes-pianistas destacan por su naturaleza artística transicional, a mitad camino entre el origen rural del blues y su transformación urbana. Más concretamente, la música de «Grey Ghost» se caracteriza por la hibridación entre el estilo de piano *barrelhouse*, propio de la cultura sureña del blues, y ele-

mentos modernizadores del vodevil, el ragtime, el jazz tradicional, el boogie-woogie y el waltz.<sup>2</sup>

Además, pienso que el análisis de «Lonesome Traveller» plantea una interesante confusión, complementación y contradicción entre el discurso sobre el viaje que encontramos en la biografía y la identidad personal de «Grey Ghost», y el que se transmite en su canción. Como es propio del blues (y también de otros géneros musicales como, por ejemplo, el hip hop), asistimos a una fuerte y ambigua identificación entre el enunciadore interno de la canción, narrada en primera persona, y «Grey Ghost» como compositor, intérprete y emisor empírico. Esta confusión entre los relatos de las canciones y las experiencias vitales de los músicos que las transmiten es especialmente fuerte en el blues por la importancia del realismo y por el estrecho vínculo entre la interpretación musical, la experiencia vivida y la re-articulación de la vida cotidiana. Parto de la comprensión del «discurso musical» como articulación de letra y música. Además, considero la importancia de los testimonios verbales y de las identidades de los músicos representativos de la tradición. De este modo, través de un análisis del discurso basado en el autor, el texto y el contexto de la canción, me propongo neutralizar la distancia tradicional entre texto y contexto hasta alcanzar una visión compleja sobre el sentido del viaje y estilo de vida itinerante en la tradición del blues. Contrastaré el discurso y la figura artística de «Grey Ghost» (como *bluesman* vinculado al estilo de vida *hobo*) con el discurso

<sup>1</sup> Como sujeto individual y colectivo, el *hobo* es un tipo particular de vagabundo o persona sin hogar, típicamente norteamericano (tanto como el *conbo*) y con un alto grado de curiosidad mental e interés cosmopolita (Anderson, 1965: xiv). Al contrario que el *tramp*, que sueña y vaga, trabajando solo cuando le conviene; y que el *bum*, que raramente vaga y trabaja; el *hobo* es un trabajador migrante con un lugar romántico en nuestra historia que, por distintas circunstancias, se ve abocado a la vida del sin hogar (*Ibid.*: 89-92).

<sup>2</sup> El término «*barrelhouse blues*» o «*barrelhouse piano*» se utiliza para designar el tipo de música que se interpretaba, típicamente por un solo pianista, en locales sureños conocidos como *barrelhouses* –casetas de madera donde se reunían los trabajadores afroamericanos para divertirse después del trabajo en el campo. Su nombre proviene del hecho de que el licor (a menudo de destilación casera) se servía directamente del barril (*barrel*).



musical de su composición «Lonesome Traveller» (relato en primera persona de un *hobo*). Así, espero identificar distintos sentidos atribuidos al viaje y al estilo de vida itinerante en la cultura del blues, que pueden ser útiles para comprender las implicaciones y los relatos sobre la movilidad en otros contextos.

Para analizar rigurosamente el caso de «Grey Ghost» he recurrido a una variedad de publicaciones académicas y periodísticas. Cabe destacar el trabajo de archivo realizado en el *Dolph Briscoe Center for American History* (Universidad de Texas en Austin) durante una estancia de investigación que me ha permitido consultar la colección del folklorista Tary Owens, íntimamente relacionado (personal y profesionalmente) con «Grey Ghost». Además, he podido conversar con participantes destacados de la escena de blues como Harold McMillan, «Kaz» Kazanoff y John Wheat, que conocieron personalmente a «Grey Ghost».<sup>3</sup> La hipótesis de partida es que el análisis de la personalidad artística de «Grey Ghost» y de la canción «Lonesome Traveller» revelará nuevas connotaciones identitarias y sociopolíticas sobre el viaje y la movilidad en la cultura afroamericana, donde se ha entendido generalmente como un signo de libertad frente a la vigilancia totalitaria y la explotación laboral y física de *Jim Crow* (Davis, 1999; Oliver, 1990). Asimismo, permitirá ampliar el concepto de «narrador *outsider*» (Pedro, 2016), elaborado para designar al sujeto mítico dominante en la representación tradicional del blues. Se trata de un personaje ambiguo, caracterizado simultáneamente por su estatus marginal (incluso dentro de la comunidad afroamericana) y por su importancia central como narrador experiencial; un músico solitario, itinerante, misterioso y, a menudo, forajido, vinculado principalmente al blues rural y a su recepción y mitificación en centros urbanos.

## 2. Una aproximación al viaje en la cultura afroamericana

El viaje y la movilidad se encuentran profundamente integrados en la cultura afroamericana desde su mismo origen. Para aproximarnos a su importancia y comple-

jididad podemos referirnos a distintos momentos fundamentales. El primero y fundacional fue el viaje transatlántico propiciado por la esclavitud en África occidental y el comercio de EE.UU. Se trata de un viaje forzado e impuesto, vinculado a la experiencia traumática y a la brutal explotación de la esclavitud. Así, el desarrollo del blues aparece anclado en procesos tempranos de globalización, así como en la compleja y abrupta hibridación entre la tradición africana y la tradición occidental en suelo estadounidense.<sup>4</sup>

De acuerdo con el prestigioso historiador británico Paul Oliver (1990: 12), el trabajo en régimen de esclavitud da cuenta de la presencia de los negros en EE.UU., más allá del lugar que ocupan en la sociedad de hoy: «a lo largo tres siglos, millones de hombres y mujeres fueron arrancados de su tierra natal africana, encadenados, transportados, vendidos, marcados y forzados a una vida de trabajo que sólo cesaba cuando la muerte congelaba sus extremidades». Así, de todas las etnias y nacionalidades que dieron cuerpo a la concepción norteamericana del «*melting pot*» o crisol como ideal de ciudadanía, los negros fueron los únicos que no llegaron por propia voluntad, ni con la idea de convertirse en ciudadanos. No obstante, con la abolición legal de la esclavitud, la llegada del periodo de Reconstrucción (1863-1877) y la imposición del sistema de segregación de *Jim Crow* (1877-1965) se conformó otro gran momento y marco sociopolítico en el que la sexualidad y el viaje se convirtieron en las manifestaciones más tangibles de la libertad de los afroamericanos (Davis, 1999: 67).

Si bien las renovadas esperanzas fueron gravemente limitadas por la discriminación sistemática de *Jim Crow*, los viajes individuales y colectivos generaron

<sup>3</sup> Para transcribir fielmente la letra completa de la canción conté con la colaboración del historiador cultural y músico afroamericano Harold McMillan (*Diverse Arts Culture Works*). Completamos y discutimos mi primera transcripción el 26/03/2016.

<sup>4</sup> Entiendo hibridación como un proceso sociocultural en el que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas (García Canclini, 2009: iii).

transformaciones territoriales, económicas, artísticas y psicológicas (Davis, 1999: 67-68) y el blues se desarrolló como una expresión musical post-esclavitud, herida pero liberadora, que reflejaba un nuevo sentido de la libertad personal para los negros en EE.UU. Así, el blues se convirtió en «un impulso para mantener los dolorosos detalles y episodios de una brutal experiencia vivida en la conciencia doliente (...) y para trascenderlos, no mediante el consuelo, sino aplicando un lirismo casi trágico, casi cómico» (Ellison, 1995: 78). Por tanto, frente a la idea previa del viaje como imposición, captura violenta y raptó desorientador, la movilidad emergió como un signo de libertad frente al sistema de las plantaciones y la explotación laboral dominante en el sur.

A menudo, el viaje como signo de libertad aparece representado por un medio de transporte, sobre todo por los trenes. Así sucede, por ejemplo, en la canción tradicional «Midnight Special», vinculada a los prisioneros de las cárceles del sur y popularizada por el legendario *bluesman* Leadbelly (1888-1949). Narrada en primera persona, la letra se refiere a las condiciones de los reclusos y a los peligros de viajar por Houston. No obstante, el prisionero encuentra un poderoso rayo de esperanza en un tren cercano llamado *Midnight Special*, cuya luz representa la posibilidad de escapar y la salvación. Encontramos otros ejemplos interesantes en canciones como «Freight Train», compuesta por la cantante-guitarrista Elizabeth Cotten (1893-1987), y «Me & The Devil» del célebre Robert Johnson (1911-1938), famosa encarnación del *bluesman* como narrador *outsider*.

Para explorar la experiencia transformadora del viaje, dirigimos nuestra atención al *hobo* como sujeto itinerante y empobrecido que, pese a las tremendas dificultades, asume el viaje como estilo de vida marginal y desarrolla cierto orgullo en la clandestinidad por su complicada y estimada independencia. El *hobo* es una figura transversal en la cultura estadounidense, capaz de trascender distintos medios y barreras geográficas, «raciales» y/o de clase. En el ámbito musical, la fascinación por este sujeto viajero está muy presente en el blues, el

country, el folk y el rock. Entre otros ejemplos, podemos destacar canciones como «Hobo Blues», un mismo título que da nombre a distintas composiciones de blues (Peg Leg Howell, 1927; Kokomo Arnold, 1935; John Lee Hooker, 1948; «Seasick» Steve, 2004); «Hobo Bill's Last Ride» (Jimmie Rodgers, 1929) y «Ain't Gonna Hobo No More» (Johnny Cash, 1982) en el ámbito del country; y «Hobo's Lullaby» (Woody Guthrie, 1944) y «I Am A Lonesome Hobo» (Bob Dylan, 1967) en el ámbito del folk.

El *hobo* también está presente en la literatura de principios del XX (London, 1907) y ha sido muy influyente en el desarrollo de movimientos culturales atraídos por la cultura afroamericana como la generación *beat*. Además, como muestran ciertas obras de Charlie Chaplin (*The Tramp*, 1915), Oliver Hardy y Billy West (*The Hobo*, 1917), el personaje del *hobo* jugó un papel importante en los orígenes del cine y, como ilustra su aparición en la popular serie de televisión *Mad Men* («The Hobo Code», temporada 1, capítulo 8), sigue presente en representaciones audiovisuales actuales.

Estos ejemplos abren un complejo abanico de estrategias narrativas y representativas, que trascienden los objetivos de este artículo pero que sirven para señalar su importancia y poder extender estas discusiones. Por el momento, conviene remarcar que, pese a sus derrotas y decepciones, el *hobo* se erigió como una «figura heroica de la frontera» (Anderson, 1965: xx-xxi); un trabajador móvil de cuello azul, cuyo carácter incansable contribuyó poderosamente a la construcción material y simbólica de EE.UU., así como al intercambio de relatos y al desarrollo de estilos de vida alternativos.

### 3. Roosevelt «Grey Ghost» Williams: apropiación musical y experiencias como *hobo*

Conocido como el «Thelonious Monk del blues» (Hooper, 1996; Sullivan, 2013) por su carácter excéntrico, sus peculiaridades estilísticas y su fraseo poco convencional, Roosevelt «Grey Ghost» Williams nació el 7 de diciembre de 1903 en Bastrop, una ciudad situada

cuarenta kilómetros al sureste de Austin.<sup>5</sup> Tras la temprana muerte de su padre, Williams fue a vivir con su madre, su padrastro y sus dos hermanas a Taylor, una pequeña ciudad asociada al cultivo de algodón y al ferrocarril. Siendo un adolescente, empezó a trabajar en el campo y se sintió atraído por la música que salía de las fiestas caseras y los clubs locales (*juke joints*). Aunque todavía no podía entrar por edad, Williams estuvo expuesto a una enriquecedora variedad musical y fue aprendiendo a tocar, primero lo básico en la escuela, y después en casa de su amigo «Baby» Van, cuya familia tenía un piano. Juntos aprendieron de músicos locales veteranos como Charlie Dillard y George Mackey, así como de los discos de Earl «Fatha» Hines y Count Basie. En este proceso, el desarrollo del oído musical y de la capacidad vocal fue clave: «Yo podía cantar y eso es lo que me ayudó mucho –que podía imitar a cualquiera que cantase, mujer o hombre», recordó Williams (Cushing, 2010: 54).

A principios de los años 1920, tras haber dejado la escuela, Williams trató de impulsar su carrera musical con diversos tipos de actuaciones, mientras seguía trabajando ocasionalmente en la recolección de algodón. En busca de mejores oportunidades, se desplazó a Waco (otra ciudad de Texas, situada a medio camino entre Austin y Dallas), pero sufrió un duro golpe emocional con la muerte de su madre y decidió empezar a vagar de tren en tren:

Cuando mi madre murió, estuve tan angustiado que tuve una crisis nerviosa. Me subí a todos los trenes que iban a algún sitio; tenía una mente espantosa y empecé a vagar, simplemente. Pero no puedes cambiar cómo te sientes. Supuse que después de su partida lo había perdido todo (Cushing, 2010: 60).

Esta declaración de Williams sugiere una relación de causalidad entre el fallecimiento de su madre y la consolidación de su modo de vida itinerante. Frente a la pérdida y la sensación de desconcierto, «Ghost» abrazó el estilo de vida *bobo* y, siguiendo las rutas del algodón, viajó como polizón en trenes de mercancía por Louisiana, Texas, Oklahoma y Nuevo México. Inmerso en el

viaje clandestino y la pobreza material, la adopción de este estilo de vida alternativo canalizó su deseo y necesidad de escapar y vivir de forma independiente.

El sociólogo Nels Anderson, que publicó un innovador trabajo etnográfico sobre los *bobos* en 1923, señaló varios motivos por los cuáles distintos sujetos abandonan su hogar y asumen una identidad nómada: (a) trabajo temporal y paro, (b) inadecuación al trabajo industrial, (c) defectos de personalidad, (d) crisis en la vida de una persona, (e) discriminación racial o nacional, y (f) *wanderlust* (Anderson, 1965: 61). Si bien ninguna sola causa puede explicar el proceso de degradación que reduce a una persona al estatus de un «sin hogar» (*Ibid.*: 86), su identificación es necesaria para abordar esta problemática, que sigue vigente en la actualidad.<sup>6</sup> En el caso de Roosevelt «Grey Ghost» Williams cabe destacar la relevancia de la extendida discriminación racial sufrida por los negros durante *Jim Crow*; el trabajo temporal en la recolección de algodón, así como el carácter tradicionalmente móvil del músico; la irrupción de una crisis personal causada por el fallecimiento de familiares (primero de su padre y posteriormente de su madre); y el deseo o impulso de viajar y deambular el mundo (*wanderlust*).

El *bobo* siente que las relaciones sociales en la carretera son más libres y transitorias que en un hogar fijo donde es reconocido, de manera que el viaje le sirve para desarrollar cierta inmunidad frente a los ataques hacia su intimidad, conciencia propia y autoestima. En

<sup>5</sup> Thelonious Monk (1917-1982) fue un destacado pianista y compositor de jazz moderno, que impulsó el desarrollo del *bebop*, un estilo afroamericano marcado por su modernidad musical y por el carácter rebelde, excéntrico y/o contestatario de sus intérpretes (DeVeaux, 1997).

<sup>6</sup> Anderson (1965: 86) señala que estas causas están enraizadas en el estilo de vida americano, en su sistema industrial, educativo, cultural y vocacional, en las relaciones familiares, en los problemas derivados de la adaptación racial y migratoria, y en las oportunidades que la sociedad ofrece o niega a las personas. Además, lejos de ser un problema del pasado, estudios recientes advierten del crecimiento del número de personas sin hogar (Arnold, 2004). Junto a estos aspectos, podemos pensar en las dinámicas de precarización laboral, en la creciente exigencia de movilidad y en la dramática situación generada por el desplazamiento de miles de refugiados.

la experiencia del viaje ya no tiene ningún estatus que mantener y se entrega a la búsqueda de nuevos lugares y situaciones en las que poder sentir la libertad y la excitación de ser un extraño (*Ibid.*: 82). Como otros *bluesmen*, «Ghost» asumió esta identidad nómada, tanto en su vida como en su obra, y sobrevivió a la Gran Depresión combinando su actividad musical con diversos trabajos como contrabandista de alcohol, apostador, chófer, mecánico, curandero y proxeneta (Owens y Hardwig 1999). La respetabilidad social del piano y su amplio repertorio como intérprete le proporcionaron distinción y versatilidad, permitiéndole actuar en todo tipo de lugares de interacción musical: fiestas caseras, espectáculos de vodevil, pistas de patinaje, *medicine shows*, *juke joints*, *barrelhouses*, salones nocturnos y prostíbulos. La vida en estos contextos podía ser peligrosa y, aunque «Ghost» afirma no haber tenido problemas, explica que había que saber desenvolverse para evitar robos, peleas, o incluso la muerte (Cushing, 2010: 57-60). Cuenta que en ciertos lugares tenía especial cuidado con las mujeres para protegerse de gente «celosa de los músicos, de cualquier profesional, [que] podía hacerte daño pensando lo que no era» (*Ibid.*: 57). Además, aclara que solía llevar una pistola automática de calibre .38 con nueve balas porque prefería pelear y matar a alguien, o morir intentándolo, antes que ser arrestado (*Ibid.*: 60).<sup>7</sup>

A lo largo de sus múltiples trayectos, Roosevelt Williams tuvo diversos sobrenombres: Son Putney en Waco (en referencia al apellido de su padrastro), Piano Son en Oklahoma, y J. D. o incluso Shaw (en referencia al pianista Robert Shaw) en otros pueblos y ciudades del sur (Cushing, 2010: 64). No obstante, por su costumbre de viajar solo, sin instrumentos ni compañeros, y de aparecer y desaparecer sin avisar, se quedó con el apelativo de «Grey Ghost» («Fantasma gris»). Williams explicó en primera persona la relación entre sus experiencias como *hobo* y su apelativo de «fantasma gris», contribuyendo a la mitificación de su figura huidiza y clandestina:

Me gustaba colarme en trenes de mercancías. Buscaba un tren que estuviese parado y escalaba hasta un contenedor vacío. Prefería viajar

en los trenes de mercancías que en los de pasajeros. No era difícil si te sabías los horarios. (...) Llevaba mi mono de trabajo encima de mi ropa de escenario. Luego me lo quitaba y lo escondía en los arbustos. La gente me esperaba en la estación de tren o de autobús, pero no me encontraban. Acudía directamente al bolo. Después me escabullía a pillar un [tren de] mercancías. La gente me preguntaba: «Hombre, ¿de dónde vienes? Nunca te vemos ni llegar ni irte» y les decía: «Soy como un fantasma. Emerjo de la tierra y luego vuelvo a sumergirme en ella». (Hooper, 1996)

El discurso de «Grey Ghost» proyecta implícitamente un sentimiento de orgullo por la capacidad de vivir como un «fantasma» que emerge de y se sumerge en la tierra. Así, convierte la invisibilidad en un emblema que, comprendido en el contexto de *Jim Crow*, resulta particularmente significativo como estrategia para burlar cualquier vigilancia o control externo. Además, la alusión al mono de trabajo ilustra el origen trabajador de los músicos de blues y la mención a la «ropa de escenario» refleja la combinación de trabajos diurnos y nocturnos, así como el modo en que «la profesión musical ofrecía uno de los pocos medios consistentes para el avance social» (DeVeaux 1997: 207). De hecho, «Ghost» recordó también sus viajes clandestinos a fiestas de gente blanca de clase alta, para quienes actuaba con regularidad. Los contratantes le esperaban, con cierta desesperación, por las vías convencionales, pero «Ghost» prefería viajar como un *hobo*, cambiándose de tren varias veces, e incluso contratando a un chófer amigo si era necesario en algún tramo, hasta llegar a su destino (Cushing, 2010: 54).

«Grey Ghost» vivió como un *hobo* hasta principios de la década de 1950 cuando, animado por una de sus sobrinas y su marido, se mudó a Austin a trabajar como empleado de mantenimiento en un colegio. Poco

<sup>7</sup> Durante esta época «Grey Ghost» sobrevivió a varios encuentros con la ley, así como a peleas y tiroteos (Sullivan, 2013). En la memoria de la biografía inédita sobre «Grey Ghost» (Owens y Hardwig, 1999) se cuentan detalles sobre estas experiencias que ayudan a comprender el misterio creado en torno a «Grey Ghost», así como su asociación con una vida al margen de la ley, marcada por la interpretación musical, el peligro y el instinto de supervivencia.



después fue contratado como conductor de autobuses escolares hasta su jubilación en 1965. «Ghost» confió en su destreza al volante, se hizo cargo de una ruta peligrosa que nadie quería y se sintió querido por los niños, que le entregaban regalos cada Navidad (McLeese, 1992). Musicalmente, se integró en la escena afroamericana del este de Austin, convirtiéndose en una figura única asociada al emblemático club *Victory Grill* y a otros locales como *Fat Green's* (Steinberg, 1989: 24), *I.L. Club*, *Big Daddies* y *The New Orleans Club*, además de a la Universidad de Texas (Owens, 1987: 4). Como representante de la tradición de pianistas híbridos entre lo rural y lo urbano, «Grey Ghost» pudo disfrutar de distintos momentos de resurgimiento a lo largo de los 1950 y 1960 cuando, además de tocar en *East Austin*, actuó en festivales de folk y compartió escenario con célebres músicos tejanos como el *bluesman* Mance Liscomb y la famosa cantante Janis Joplin.

Aun así, «Grey Ghost» pasó largos periodos de retiro público y alejamiento de la música *mainstream*, en los que incluso se le dio por muerto (McLeese, 1992). No fue hasta mediados de los 1980, cuando Tary Owens —recientemente recuperado de una prolongada crisis personal y motivado por una exposición en el centro documental *Dolph Briscoe Center for American History* (Sullivan, 2009: 14-17)— consiguió convencer a «Grey Ghost» de que volviese a tocar para el público.<sup>8</sup> Gracias al impulso del reconocido folklorista Tary Owens, un representante de la cultura «pre-hippie hípster» que había estudiado en la Universidad de Texas en Austin (Sullivan, 2009: 7), «Grey Ghost» reapareció en diversos festivales de blues y fue contratado semanalmente en clubs prestigiosos de Austin como *The Continental Club*.

Finalmente, alcanzó un estatus legendario como representante privilegiado de una música y un tiempo irrepetibles. Entre los diversos reconocimientos a su figura, cabe destacar su introducción en el Salón de la Fama de Austin (1988), la proclamación del 7 de diciembre (fecha de su nacimiento) como «Día de Grey Ghost» en Austin (1993), la felicitación escrita de la gobernadora de Texas Ann Richards (1993), que le describió como un auténtico tesoro del estado, y la entrega del título

honorífico *Doctor honoris causa* en música por la Universidad Huston-Tillotson College (1999).<sup>9</sup>

#### 4. «Lonesome Traveller»: análisis de la representación musical del hobo

Entre las distintas aproximaciones a los relatos del blues, partimos de la consideración del blues como una expresión contracultural en el seno de *Jim Crow*, que necesariamente combinaba la aceptación y la resistencia a los preceptos racistas hegemónicos de la época (Lawson, 2013). Procederemos mediante un análisis del discurso emparentado con los estudios sobre comunicación, semiótica y etnomusicología.

Para analizar la canción «Lonesome Traveller» cabe empezar diciendo que, a pesar de su prolongada carrera como músico popular, «Grey Ghost» realizó muy pocas grabaciones. En consonancia con su historia personal, su trayectoria profesional tuvo lugar al margen de la industria musical convencional y fue grabado únicamente por dos folkloristas, William A. Owens y Tary Owens (sin relación de parentesco), dedicados a documentar y revalorizar la tradición musical oral. Su primera grabación de campo tuvo lugar en Navasota, Texas, en 1940 y fue realizada por William Owens, que describió a «Grey Ghost» como un «genuino poeta y músico folclórico» (Owens, 1993: 311). «Ghost» interpretó su propia composición «Hitler Blues» (1940), una canción abiertamente política que, a modo de reflexión, provocación y crónica anticipatoria, denunciaba las acciones

<sup>8</sup> Owens acudió a la exposición «From Lemon to Lightnin': Texas Blues» (impulsada por John Wheat) y, tras comprobar que pensaban que «Grey Ghost» había fallecido, decidió buscarlo personalmente para mostrarle que «su música estaba siendo preservada y que él era considerado importante» (Sullivan, 2009: 18). «Ghost», con ochenta y cuatro años, se resistió, pero finalmente accedió a visitar la exposición y permitió que Owens, en calidad de manager y productor, empezase a programarle nuevos conciertos.

<sup>9</sup> Diversas fuentes (Hooper, 1996; Sullivan, 2013) señalan que la proclamación del día de «Grey Ghost» fue en 1987. No obstante, el documento oficial de proclamación (disponible en los archivos de Tary Owens) indica que la conmemoración se inició en 1993.

de políticos de aspiraciones totalitarias como Hitler y Mussolini, condicionando la paz mundial a su marcha. Por su parte, Tary Owens realizó grabaciones de campo con «Grey Ghost» en 1965, mientras disfrutaba de una beca de la Fundación John Lomax (Sullivan, 2009: 2). Owens publicó comercialmente estas grabaciones en el disco *Grey Ghost* (Catfish Records, 1987), editado por su propia discográfica independiente. Al año siguiente, publicó *Texas Piano Professors* (Catfish, 1988), un disco conjunto de los pianistas Lavada Durst, «Grey Ghost» y Erbie Bowser (todos ellos residentes en Austin). Por último, editó un trabajo de «Grey Ghost» en CD, *Grey Ghost* (Spindletop, 1992), donde contó con el acompañamiento de reconocidos músicos locales.

«Lonesome Traveller», la composición que tomamos como objeto de estudio, es la primera canción del disco *Grey Ghost* (Catfish, 1987), elaborado a partir de las grabaciones de campo de 1965. En él, Tary Owens presenta a «Grey Ghost» como «el secreto mejor guardado de Texas» y destaca su eclecticismo musical, que va desde el rudo sonido *barrelhouse* hasta el estilo jazz-pop, pasando por canciones de *medicine shows*, blues clásico y blues rural. En términos del relato, «Lonesome Traveller» es una narración en primera persona de un *hobo* itinerante que, herido por la pérdida amorosa y económica, viaja estoicamente en busca de su amada. Musicalmente, sigue la estructura tradicional del blues de doce compases en torno a los grados I, IV y V, si bien «Ghost» introduce constantes variaciones que aportan cierta «irregularidad» en comparación con la estandarización presente de este tipo de estructuras:

### «Lonesome Traveller»

*I'm a travellin' hobo and I go from town to town*

[Soy un *hobo* viajero y voy de pueblo en pueblo]

*I'm trying to find my baby, and my baby can't be found*

[Estoy tratando de encontrar a mi *baby*, pero no puede ser encontrada]

*Yes, since you left me I had nothing but misery, that woman made a nervous wreck out of me*

[Sí, desde que me dejaste no he tenido más que miseria, esa mujer me ha convertido en un manojito de nervios]

*Well I rode on to Texas, Texas and Tennessee*

[Viajé por Texas, Texas y Tennessee]

*Yes I rode on all the trains, yes, SP and the Santa Fe*

[Sí, subí a todos los trenes, sí, al SP y al Santa Fe]

*Well, I'm gonna find my baby, that woman made a poor person out of me*

[Bueno, voy a encontrar a mi *baby*, esa mujer me convirtió en un pobre hombre]

*I'm naked as a jaybird*

[Estoy desnudo como un *jaybird*]

*No shoes on my feet*

[No tengo zapatos en los pies]

*Broke and hungry*

[Estoy arruinado y hambriento]

*And ain't had nothing to eat*

[y no tengo nada que comer]

*Landlord tell me*

[El propietario me dice]

*with that woman I should be through*

[que debo cortar con esa mujer]

*But I just tell him it ain't nobody's business what I do*

[Pero yo solo le digo que lo que yo hago no es asunto de nadie]

*Write me a letter, said that she was coming home*

[Me escribió una carta, dijo que vendría a casa]

*Well I'll be one more happy hobo*

[Entonces seré otro *hobo* feliz]

*And I never, never wanna roam*

[Y nunca, nunca querré vagar]

En la primera estrofa, el sujeto de la acción y narrador en primera persona se representa a sí mismo como un «*hobo* viajero» que viaja de pueblo en pueblo; una especie de héroe caído o antihéroe característico del blues, que busca sin éxito a su amada. Desde que ella le dejó, el protagonista está sumido en la miseria y, por eso

(descubrimos en la segunda estrofa), emprende un viaje continuo, sin destino conocido ni espacio claramente delimitado. Cuenta que ha viajado en tren por los estados de Texas y Tennessee (entre los cuales se encuentra Arkansas) y que ha subido a «todos» los trenes –al «SP» y al «Santa Fe» (Nuevo México). «SP» (pronunciado «Espee») se refiere a la línea de ferrocarril Southern Pacific Transportation Company, conocida como Southern Pacific. Por su parte, «Santa Fe» se refiere al tren Atchison, Topeka y Santa Fe (ATSF), a menudo abreviado como Santa Fe o AT&SF. Al relatar su itinerario de esta manera y afirmar, de manera hiperbólica, que ha cogido «todos» los trenes, el narrador enfatiza la distancia que ha recorrido, sin éxito, a lo largo del sur, el suroeste y el medio-oeste estadounidense. Asimismo, las referencias específicas a Texas, Tennessee, Southern Pacific y Santa Fe constituyen índices o signos indiciales (en el sentido de Charles Sanders Peirce) del relato, ya que particularizan las circunstancias del viaje y apuntan directamente a ciertos estados y vías ferroviarias en los que se sitúa la acción.

El protagonista está decidido a encontrar a su amada y ésta constituye, por tanto, el objeto de valor del relato. Sin la mujer que desea, se siente miserable. Afirma que ella le ha convertido en un manojo de nervios y en una persona pobre –tanto emocional como económicamente (tercer verso de la primera y segunda estrofa, respectivamente). Así, en la tercera estrofa, el sujeto describe su empobrecimiento a través de su falta de zapatos, su ruina económica, el hambre y la falta de alimento. El primer verso es especialmente interesante por la revelación que supone la comparación de «estar desnudo como un *jaybird*»; desnudo como un prisionero, como un «pájaro» encarcelado (también conocido como «*jailbird*»).<sup>10</sup> La comparación remite a la imagen del preso común que, cada vez que entra a la cárcel, es desposeído de todas sus posesiones, obligado desnudarse completamente y a ser «duchado» a manguerazos por los guardias. En este sentido, si bien su comprensión exige ciertas competencias enciclopédicas, la comparación resulta especialmente potente por la identificación del protagonista con un preso desnudo y vulnerable.

En la segunda parte de la tercera estrofa («*Landlord tell me...*»), aparece un tercer personaje, el propietario de la casa en la que, entendemos, vive el narrador de la canción. El arrendador le dice que corte con esa mujer pero él, en disposición defensiva y protectora con respecto a su vida privada, le dice que lo que él hace no es asunto suyo ni de nadie. Así, el propietario juega el rol de oponente o antagonista del héroe en el relato. Obstaculiza su camino y se constituye como una fuerza de retención que, como la propia distancia recorrida en el viaje, se interpone entre el héroe y su amada en tanto objeto de valor. El uso de la expresión «*ain't nobody's business*» (que también da título a un influyente *standard*) como respuesta al casero es reveladora de la tensión entre el tradicional control ejercido sobre los afroamericanos por parte de figuras (blancas) externas y su deseo de constituir y mantener un espacio propio. En este sentido, podemos inferir que, mientras el propietario preferiría que el protagonista no malgastase sus energías en la búsqueda de su amada (y que estuviese siempre cerca para pagarle), el héroe está decidido a no detenerse hasta encontrar a su objeto de valor.

Musicalmente, la tercera estrofa se caracteriza por los *breaks* o silencios que interrumpen el acompañamiento musical, otorgando suspense y mayor protagonismo a la voz hasta que la continuidad se recupera en la cuarta y última estrofa. Ésta se inicia con la declaración de que su amada le ha escrito una carta diciéndole que va a volver a casa, al hogar. En ese caso, anticipa el sujeto y narrador de la historia, será un *bobo* feliz y nunca más querrá vagar. Asistimos a la resolución provisional del relato; un final abierto donde, en lugar de la clausura completa de la acción propia del relato clásico, el sujeto se aferra a la esperanza de que su amada regrese pronto, como ha enunciado en la carta nombrada.

La narración se realiza durante el transcurso del viaje del héroe y está dotada de una dimensión espaciotemporal

<sup>10</sup> «*Jaybird*» o «*j-bird*» es un término polisémico que originalmente designa a una especie de pájaro (a veces identificado con el *blue jay*), pero que también ha servido para referirse, de manera más o menos afectuosa, a un preso común; a alguien que es tonto, vago y/o patoso; a una mujer atractiva; y a un porro (*Urban Dictionary*, acceso 28/04/2016).

pretérita (que constituye el marco de experiencias vividas) y de una anticipación de la resolución del conflicto que ha impulsado la acción (quizás una discusión que ha propiciado la marcha de su pareja). De este modo, como es propio de los relatos y también de las estrategias narrativas del blues, se produce una tensión entre el campo de la experiencia presente del protagonista (hundido anímica y económicamente) y el horizonte de expectativas futuras que le impulsa a seguir.<sup>11</sup> Este tipo de programa narrativo, caracterizado por la afirmación del sufrimiento y por la expectativa de progreso, es característico del blues y se encuentra muy efectivamente sintetizado en el *standard* «Trouble in Mind».

La construcción de sentido sobre el viaje del *hobo* protagonista se caracteriza por su deseo de dejar de viajar, opuesto a la idea dominante del viaje como expresión de libertad. En este caso, el viaje se entiende como una obligación; una carga sobre el sujeto que vaga sin rumbo fijo y desea restaurar la paz y felicidad del hogar (frente al conflicto de la carretera). Este sentido del viaje concuerda con el planteamiento de investigaciones recientes sobre la gente sin hogar (Arnold, 2004), donde la ausencia de domicilio fijo es signo de la falta de libertad. No obstante, llama la atención que el protagonista –incluso en la proyección futura de restauración del orden del hogar– sigue identificándose personalmente como un *hobo* («seré otro *hobo* feliz y nunca, nunca, querré vagar»). Esto puede deberse a la incerteza de que su amada vuelva, a la dificultad de alcanzar la vida familiar estable que anhela y/o a la posibilidad de que el conflicto vuelva a emerger. En cualquier caso, nuestro antihéroe proyecta una concepción del *hobo* aparentemente inmutable, que contrasta con la idea del *hobo* como identidad transitoria asociada más estrictamente al modo de vida itinerante.

## 5. Conclusiones

Con este artículo espero haber demostrado la importancia del viaje en la cultura afroamericana, así como su relación con la construcción identitaria, la supervivencia, la libertad y la independencia. En la aproximación

socio-histórica he distinguido entre la experiencia del viaje como captura violenta asociada a la esclavitud y el sentido del viaje como expresión de libertad en el periodo de *Jim Crow*. El relato de la trayectoria de «Grey Ghost» muestra la identificación del músico con el estilo de vida *hobo* y ofrece un nuevo ejemplo del viaje como símbolo de independencia y libertad, si bien la entrega a la vida itinerante y clandestina tiene, en su origen, una dimensión de huida o vía de escape.

No obstante, al mismo tiempo, la carretera proporcionó a «Grey Ghost» una sucesión de experiencias únicas como viajero anónimo y narrador *outsider*, que muestran la transformación de su estigma (en tanto negro sureño y sin hogar) en el particular emblema de ser un *hobo* independiente, imposible de rastrear o monitorear por sujetos externos. En este proceso, los trenes de mercancías se convierten en una suerte de compañeros íntimos que le permiten burlar (como un «fantasma gris») el sistema de control de *Jim Crow* hasta vivir con la mayor libertad e independencia posible. Combinando la clandestinidad con una notable presencia pública como músico popular, «Grey Ghost» se convirtió en una figura misteriosa y tremendamente atractiva para músicos, folkloristas y públicos. Es decir, en una representación del narrador *outsider*, un sujeto mítico que también tronca con la figura del *trickster* como personaje rebelde que regatea las normas socio-políticas con astucia y humor para beneficio personal.

Sin embargo, el análisis de «Lonesome Traveller» como narración en primera persona sobre las experiencias de un *hobo* revela una construcción de sentido sobre el viaje bien distinta. En su propia composición, «Grey Ghost» transmite el relato de un sujeto *hobo* empobrecido, emocionalmente dolido y desconcertado, que siente el viaje como una dura carga que le hace sentirse tan vulnerable como un preso desnudo; una obligación y auto-imposición necesaria para recuperar a su amor perdido. Frente a la idea aventurera del viaje como forma

<sup>11</sup> Tomo esta idea de tensión de un texto inédito sobre el relato de la información, escrito por el profesor Wenceslao Castañares, quien la atribuye al historiador Reinhart Koselleck.



de libertad, «Lonesome Traveller» representa lo contrario: el modo de vida itinerante como una disrupción de la estimada paz del hogar. A modo de resolución, plantea un horizonte de expectativas en el que la situación de orden original (que no aparece explícitamente en el texto) podría restaurarse a modo de un ideal final feliz. No obstante, la enunciación se realiza durante la acción y el desarrollo del conflicto, de manera que la anticipación del final deseado es principalmente una ilusión del protagonista, que se aferra a ella para seguir.

Por tanto, el relato vital sobre «Grey Ghost» y el relato de la canción «Lonesome Traveller» crean una tensión entre el viaje como expresión de libertad y el viaje como obligación, que consideramos fundamental para comprender la complejidad de la experiencia itinerante, así como para evitar la idealización presente del sujeto viajero, mitificado en el blues y en otras tradiciones culturales. Este artículo muestra que ambas construcciones de sentido, aunque opuestas, no son necesariamente excluyentes sino más bien complementarias. El viaje y el estilo de vida *hobo* se entienden simultáneamente como una expresión de libertad y como una imposición a partir de fuerzas externas y deseos internos. En esa contestación y confrontación del sentido del viaje, creemos, reside una buena parte del atractivo épico de la tradición musical y sociocultural del blues. Finalmente, también el discurso musical del blues aparece como una construcción compleja y contradictoria donde lo interesante no es tanto distinguir entre realidad y ficción, sino comprender y problematizar su interrelación y, con ello, la maleabilidad y transformación, siquiera provisional, de la identidad y la experiencia vivida.

## 6. Bibliografía

ARNOLD, Kathleen R. (2004), *Homelessness, Citizenship and Identity. The Uncanniness of Late Modernity*, Nueva York: State University Press of New York.

CUSHING, Steve (2010), *Blues before Sunrise. The Radio Interviews*, Illinois: University of Illinois.

DAVIS, Angela (1998), *Blues Legacies and Black Feminism*, Nueva York: Vintage Books.

DEVEAUX, Scott (1997), *The Birth of Bebop. A Social and Musical History*, Berkeley: University of California Press.

ELLISON, Ralph (1995), *Shadow and Act*, Nueva York: Vintage International.

GARCÍA CANCLINI, Néstor (2009), *Culturas Híbridas. Estrategias Para Entrar y Salir de la Modernidad*, México: Randon House.

HOOPER, Dave (1996), «End of the Line: The Passing of Grey Ghost», *Austin Chronicle*, 26 de julio [http://www.austinchronicle.com/music/1996-07-26/532322/, consultado el 30/03/2015].

LAWSON, R. A. (2013), *Jim Crow's Counterculture: The Blues and Black Southerners, 1890-1945*, Louisiana: Louisiana State University Press.

LONDON, Jack (1907), *The Road*, Nueva York: Macmillan.

MCLEESE, Don (1992), «Ghost's music haunts Texas blues», *Austin American-Statesman*, 15 de octubre, p.5.

OLIVER, Paul (1990), *Blues Fell This Morning. Meaning in the Blues*, Cambridge: Cambridge University Press.

OWENS, Tary y HARDWIG, Jay (1999), «Every Goodbye Ain't Gone: The Life and Times of the Grey Ghost», texto inédito, consultado en *Dolph Briscoe Center for American History*.

OWENS, Tary (1987), «R.T. Williams Biographical Material», texto inédito, consultado en *Dolph Briscoe Center for American History*.

OWENS, William (1993), *Tell Me a Story, Sing Me a Song: A Texas Chronicle*. Austin: University of Texas Press.

PEDRO, Josep (2016), «The Globalization of Blues: Rural, Urban, Transatlantic», Brian Goss, Mary Gould y Joan Pedro-Carañana (eds.), *Talking Back To Globalization: Texts and Practices*, Nueva York: Peter Lang.

STEINBERG, R.U. (1989), «The Grey Ghost», *Living Blues*, noviembre/diciembre, pp. 22-24.

SULLIVAN, Ruth K. (2009), «Tary Owens, Texas Folklorist and Musician: A Life Remembered», *Journal of Texas Music History*, 9, no. 1, pp. 8-35.

SULLIVAN, Ruth (2013), «Williams, Roosevelt Thomas [Grey Ghost]», *Handbook of Texas Online* [https://www.tshaonline.org/handbook/online/articles/fwibe, consultado el 19/04/2015].



## CLÁSICOS DEL PENSAMIENTO



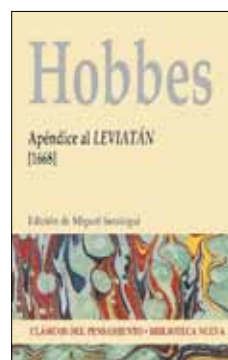
**Crítica de la violencia**  
BENJAMIN  
128 páginas



**Discurso del método**  
DESCARTES  
136 páginas



**El malestar en la cultura**  
FREUD  
144 páginas



**Apéndice al LEVIATÁN (1668)**  
HOBBS  
184 páginas



**Hacia la paz perpetua**  
KANT  
136 páginas



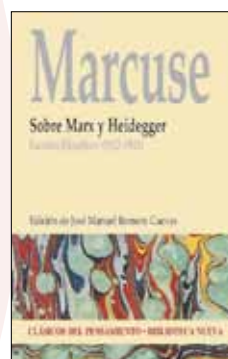
**Monadología**  
LEIBNIZ  
144 páginas



**Segundo tratado sobre el gobierno**  
LOCKE  
200 páginas



**El príncipe**  
MAQUIAVELO  
160 páginas



**Sobre Marx y Heidegger**  
MARCUSE  
232 páginas



**Manifiesto del partido comunista**  
MARX Y ENGELS  
128 páginas



**La deshumanización del arte**  
ORTEGA Y GASSET  
200 páginas



**Teeteto**  
PLATÓN  
280 páginas



**Contrato social**  
ROUSSEAU  
192 páginas



**El arte de la guerra**  
SUN-ZI  
160 páginas



**Meditaciones**  
MARCO AURELIO  
192 páginas

# Luis Cernuda, Hans Gebser y Friedrich Hölderlin: Perfiles de una investigación en marcha

Nuria Gasó Gómez

Recibido: 15.04.2016 – Aceptado: 03.06.2016

## Titre / Title / Titolo

Luis Cernuda, Hans Gebser et Friedrich Hölderlin: Profils d'une recherche en cours

Luis Cernuda, Hans Gebser and Friedrich Hölderlin: Profiles of a research in progress

Luis Cernuda, Hans Gebser e Friedrich Hölderlin: Profili di una ricerca in corso

## Resumen / Abstract / Résumé / Riasunto

Poco antes del inicio de la Guerra Civil, Luis Cernuda conoció al escritor alemán Hans Gebser, con quien tradujo y publicó una breve selección de dieciocho poemas de Friedrich Hölderlin. Dicha colaboración tiene dos consecuencias inmediatas: estas traducciones se convierten en una referencia para la poesía española de posguerra, a la vez que fueron una muestra del interés de Luis Cernuda por hermanar su poesía con otras corrientes de la poesía europea. Este artículo presenta los inicios de la recepción de la poesía de Hölderlin en España hasta las traducciones de Cernuda, a la vez que analiza la influencia que la lectura del poeta alemán tuvo en la obra del poeta español.

Before the beginning of the Spanish Civil War, Luis Cernuda met the Swiss writer Hans Gebser. Together they translated and published a brief selection of eighteen poems written by Friedrich Hölderlin. This work had two immediate consequences: the translations became a reference in the Spanish poetry, and showed Cernuda's interest in linking his work to other different European literary movements. This paper reviews the beginnings of the reception of Hölderlin's poetry in Spain until Cernuda's versions and studies the influence that the readings of the German author had in the Spanish poet.

Avant le début de la guerre civile espagnole, Luis Cernuda a rencontré l'écrivain suisse Hans Gebser. Ensemble, ils ont traduit et publié une brève

sélection de dix-huit poèmes écrits par Friedrich Hölderlin. Ce travail a eu deux conséquences immédiates: les traductions sont devenues une référence pour la poésie espagnole, et ont montré l'intérêt de Cernuda à lier son travail à d'autres différents mouvements littéraires européens. Cet article examine les débuts de la réception de la poésie de Hölderlin en Espagne jusqu'à ce que les versions de Cernuda et étudie l'influence que les lectures de l'auteur allemand avaient dans le poète espagnol.

Poco prima dell'iniziodella Guerra Civile spagnola, Luis Cernuda ha incontrato lo scrittore svizzero Hans Gebser. Tutti due hanno tradotto e pubblicato una breve selezione di diciotto poesie di Friedrich Hölderlin. Questa collaborazione ha due conseguenze immediate: queste traduzioni diventano un punto di riferimento per la poesia spagnola di guerra e allo stesso tempo mostrano l'interesse di Luis Cernuda per avvicinare la sua poesia con altre correnti di poesia europea. Questo articolo presenta l'inizio della ricezione della poesia di Hölderlin in Spagna attraverso le versioni cernudiane, mentre analizza l'influenza che la lettura del poeta tedesco ha avuto su llavoro del poeta spagnolo.

## Palabras clave / Keywords / Mots-clé / Parole chiave

Luis Cernuda, Hans Gebser, Friedrich Hölderlin, traducción, poesía europea

Luis Cernuda, Hans Gebser, Friedrich Hölderlin, translation, European poetry

Luis Cernuda, Hans Gebser, Friedrich Hölderlin, traduction, poésie européenne

Luis Cernuda, Hans Gebser, Friedrich Hölderlin, traduzione, poesia europea

Para James Valender,  
en recuerdo de nuestra conversación mexicana

## Introducción

La carrera literaria de Luis Cernuda, como la de muchos escritores, también está conformada por un repertorio de traducciones. Autores como Blake, Nerval o Shakespeare pasarían por el filtro traductor del sevillano quien, con el dominio de las lenguas inglesa y francesa, vertía los textos por encargo o por mero interés literario. Hay sin embargo un caso excepcional en el conjunto de las obras traducidas por el hispalense: se trata de dieciocho poemas de Friedrich Hölderlin, poeta del Romanticismo olvidado durante más de medio siglo. La metodología utilizada para este ejercicio de traducción por parte del poeta sevillano es, además de particular —dado el inexorable estilo personal que imprimió en sus versiones—, un tanto controvertida, si se tiene en cuenta que Luis Cernuda no hablaba alemán.

Las traducciones en colaboración, a cuatro manos e incluso *seudotraducciones* —dependiendo del precepto traductológico de quien las observe—, han sido una constante no encubierta a lo largo de la historia de la literatura. Recuérdese por ejemplo la célebre traducción de *Il Cortegiano* de Castiglione ejecutada por Juan Boscán, donde Garcilaso de la Vega hace acto de presencia para aportar “la postrera lima”. O, más próximo a nuestros días, el Nobel Juan Ramón Jiménez, cuyo repertorio de traducciones debe mucho a su pareja Zenobia Camprubí, quien una vez vertidos los textos hacia la lengua castellana, permitía al autor de *Arias tristes* refinar el estilo y firmar.

Luis Cernuda se apoyaría en el poeta y filósofo alemán Hans Gebser para aproximarse a la compleja obra de Hölderlin. A pesar de no existir una noción clara acerca de la relación entre cada uno de los escritores involucrados, ni de la metodología de trabajo que siguieron, Cernuda siempre legitimaría a Gebser como coautor de las versiones del poeta romántico. La calidad y la fidelidad de las versiones *cernudianas* son elementos

que, de no tratarse de un caso traslativo tan particular, podrían ponerse en tela de juicio. Pero el descubrimiento de Hölderlin y la experiencia de traducirlo gracias a Hans Gebser supusieron sin duda una escisión con las convenciones estéticas propias de la época que le tocó vivir al sevillano. Así, Hölderlin se imprimió en la obra de Cernuda. Y Cernuda se imprimió, al verterse, en sus versiones de Hölderlin.

## Hölderlin y el Romanticismo en España

Friedrich Hölderlin pertenece a la primera generación romántica que representó una ruptura en el ámbito de las letras entre los siglos XVIII y XIX, cuando escritores y pensadores emergentes se contrapusieron a los principios del Clasicismo y a la base filosófica de la Ilustración para dar lugar a una nueva tendencia. El Romanticismo no es un concepto que abarca una época sino una escuela y una corriente determinadas. Aunque cronológicamente Hölderlin no tuvo apenas relación con el Romanticismo, su forma de escribir se aproxima a la forma de pensar romántica, dada su especificidad estilística<sup>1</sup>.

El Romanticismo tuvo lugar en una generación desmoralizada por las consecuencias de la Revolución Francesa y reivindica la importancia de lo aparentemente inútil, como la nostalgia o el sufrimiento corporal y anímico para exteriorizar el vértigo de su existencia. El movimiento se distingue del Clasicismo en la manera de pensar, pero sobre todo en una diferencia generacional que se verá determinada por un cambio en el concepto de socialización. La primera década del movimiento romántico consistió en la búsqueda de una posición para el individuo dentro de la burguesía, pero ante el rechazo generalizado de éste por parte de la sociedad buscan otras alternativas que los convierten entonces en blanco

<sup>1</sup> *Antología de los primeros años del Romanticismo alemán*, ed. de Karl Braun y María Antonia Seijo. Servicio de Publicaciones Universidad de Extremadura, Cáceres, 1993. págs. 9-11.



de reproches sociales por perseguir constantemente estrategias para huir de la realidad<sup>2</sup>. Esto explica la marginalidad de los textos de Hölderlin en su época y la falta de interés por su obra de autores como Goethe.

La obra de Friedrich Hölderlin no fue conocida en la Península Ibérica hasta el inicio del siglo XX, poco después de que el autor fuera redescubierto en su Alemania natal. Su vida tormentosa y la enfermedad mental que le acompañó durante más de treinta años hicieron que se convirtiera en un escritor olvidado y quedase en un último plano entre las grandes figuras del Clasicismo y el Romanticismo alemán, lejos de Schiller o Goethe<sup>3</sup>. Aunque sus obras se publicaron en 1826 por primera vez, y luego en 1846 y 1897, Hölderlin no fue bien acogido por la literatura alemana hasta que Stefan George y Karl Wolfskehl publicaran en 1900 la antología *Die deutsche Dichtung*, donde, en un volumen dedicado a Goethe, dieron a conocer una colección de poemas del alemán, a la que siguió una edición en tres volúmenes de Wilhelm Böhm y la primera edición histórico-crítica editada por Norbert von Hellingrath, que concluyeron Friedrich Seebass y Ludwig von Pigenot en 1923, tras la muerte de Hellingrath en la Primera Guerra Mundial<sup>4</sup>. A partir de ese momento, Hölderlin despertaría gran interés en el mundo de la literatura y esto se manifestaría en la aparición de estudios sobre su obra. Poco después, los escritos del lírico germano se encontraban como obras de cabecera de la historia de la literatura alemana. Pero como si de una condena se tratase, el poeta alemán volvería a deambular en su tierra natal, pues una vez “resucitado” en el país tudesco, la obra hölderliniana fue utilizada como literatura propagandística durante el régimen nazi debido al patriotismo y al entusiasmo manifestado siempre por su tierra nativa<sup>5</sup>.

Aunque resulte difícil creer, la acogida de Hölderlin en la España de comienzos del siglo XX tuvo una repercusión diferente en el mundo de las letras. Al parecer, la llegada del poeta alemán y de otras figuras del Romanticismo europeo a la Península Ibérica se originó mediante lecturas, contactos y traducciones que aparecerían paulatinamente gracias al aumento significativo de viajes a partir del siglo XIX y durante las tres pri-

meras décadas del siglo XX<sup>6</sup>. Así, la poesía española, a pesar de no contar con un movimiento propiamente romántico, inicia un diálogo creativo con fragmentos del Romanticismo y, permite detectar algunos de los pasajes más destacados de este movimiento en poetas españoles contemporáneos como Juan Ramón Jiménez, Miguel de Unamuno o Vicente Aleixandre<sup>7</sup>.

La llegada de Hölderlin a España tiene tal impacto que, en relativamente poco tiempo, se le traduce hacia las lenguas de la Península Ibérica: Maristany y Montoliu lo tradujeron al castellano entre 1919 y 1921 respectivamente, Carles Riba al catalán en 1922 y Alvaro Cunqueiro lo tradujo al gallego entre 1933 y 1934<sup>8</sup>. Esta reacción pone de manifiesto el interés generalizado de integrar la obra romántica del alemán en la identidad literaria de cada una de las regiones idiomáticas de la Península Ibérica, así como el afán de integrar esa nueva corriente estética, hasta entonces probablemente poco desarrollada, en cada una de las lenguas peninsulares.

La acogida en España se debe a que en el territorio hispánico no se había dado un Romanticismo al estilo europeo inglés o alemán. J. I. Murcia<sup>9</sup> lo explica

<sup>2</sup> Ibidem. págs. 12-13.

<sup>3</sup> L. Cernuda, “Goethe y Hölderlin”, en Luis Cernuda, *Prosa completa*, ed. de Derek Harris y Luis Maristany, Barral Editores, Barcelona, 1975, págs. 787-797.

<sup>4</sup> A. Ferrer, “Las primeras traducciones de Hölderlin en España” en Friedrich Hölderlin. *Poemas. Las primeras traducciones al castellano por Fernando Maristany (1919) y Manuel de Montoliu (1921)*. Hiperión, Madrid 2004, págs. 9-11.

<sup>5</sup> El 23 de octubre de 2008 el periódico alemán Die Zeit publicaría el ensayo “Deutschlands Schicksal Hölderlin” (“Hölderlin, el destino de Alemania”) del escritor Navid Kermani. En él se relata la compleja acogida de Hölderlin en 1975, de quien poco se había oído hablar tras la Segunda Guerra Mundial. La complejidad se debía a la asociación de dicha obra con la corriente nacionalsocialista. El ensayo de Kermani explica la incomodidad causada en la sociedad alemana tras el incidente, así como el complejo proceso de desvinculación entre la poesía del poeta y la ideología del Tercer Reich. El artículo puede leerse en: <http://www.zeit.de/2008/44/L-Hoelderlin-Kermani>.

<sup>6</sup> P. W. Silver, *De la mano de Cernuda: Invitación a la poesía*. Fundación Juan March-Cátedra, Madrid 1989, págs. 88-89.

<sup>7</sup> A. Ferrer, *Hölderlin en la lírica española del siglo XX*. Episteme, Valencia, Vol. 174, 1997, pág. 3.

<sup>8</sup> Ibidem. págs. 10-13.

<sup>9</sup> J. I. Murcia, “Luis Cernuda traductor” en *Paral·lels*, 4 (abril de 1981), pág. 20.

recordando que desde el siglo XVIII Francia sería puente y mediador entre la producción cultural europea y España. La consecuencia de esto sería el desconocimiento cuasi total del movimiento romántico anglo-germano en la Península Ibérica. ¿Cómo surgió entonces el interés por la corriente estética romántica en la lengua española? Anacleto Ferrer recuerda que en España la poesía moderna y contemporánea propugna una base filosófica cuyo punto central radica en el Romanticismo. “Es el Romanticismo (...) aquello que nos liga con la vida”, diría Cernuda en una ocasión<sup>10</sup>. La ausencia de referentes estéticos del Romanticismo se debía probablemente al complejo proceso de recepción literaria:

El texto no se transmite a sí mismo, sino que existe un transmisor: quien lo recibe. La eternidad, la verdad o los valores inmanentes no son cualidades del texto sino que dependen constantemente del receptor; un texto puede contener posibilidades significativas que no hayan sido advertidas ni en el momento de su nacimiento ni por sus destinatarios naturales. Solo la comprensión dialógica que nace de la respuesta que proporciona el texto a las preguntas que le formula el lector salva la distancia temporal y surca el espacio: pasado y presente; Alemania y España; Hölderlin y los poetas españoles del siglo XX<sup>11</sup>.

En una reflexión de Cernuda sobre Bécquer y el Romanticismo español, el poeta sevillano asegura que a la llegada del movimiento romántico, la literatura española se vería liberada de la pompa y del ornato excesivo que la caracterizaban, pero también ofrecería al mundo de las letras hispánicas la posibilidad de introducir cada episodio de la vida cotidiana en la atmósfera de la poesía<sup>12</sup>. Otras figuras de las letras como Manuel de Montoliu, describieron el contacto con el Romanticismo como un paradigma estilístico:

El síntoma supremo del advenimiento de la sensibilidad de los pueblos del Norte al mundo del arte, bajo la égida del alma alemana (...) un movimiento espiritual de carácter predominantemente lírico (...) Por primera vez el *Yo* se irguió como un mundo superior dispuesto a dictar su ley a todo el mundo objetivo (...) señalando una de las revoluciones más trascendentales en la sensibilidad y en el pensamiento de los pueblos europeos<sup>13</sup>.

## Hölderlin y Cernuda

La llegada de Hölderlin a las manos de Cernuda no deja de ser enigmática, a pesar de la alta probabilidad de que el poeta entrara en contacto con libros de toda índole, pues no hay que olvidar que el autor de *Ocnos* no hablaba alemán. En *Historial de un libro*, el sevillano cuenta que en Madrid conoció a Hans Gebser, poeta y traductor germano que le ayudó a entender a Hölderlin. No obstante, Cernuda afirma que “había leído algo” del mismo poeta ya en alguna ocasión<sup>14</sup>.

El poeta Hans Gebser ha sido una figura de gran atractivo cultural a la que no se le ha dedicado suficiente interés en los estudios sobre Cernuda. Llegó a ser un reputado antropólogo y filósofo de la consciencia, posicionándose casi a la altura de Heidegger. Nacido en Prusia en 1905, llegó a España después de haber quedado deslumbrado por la obra poética de Rainer-Maria Rilke, cuyas andanzas por el territorio hispano quiso seguir. Aprendió rápidamente la lengua española y consiguió trabajo en el Ministerio de Instrucción Pública<sup>15</sup>. Gebser colaboró con Cernuda en la traducción de Hölderlin, pero también tradujo al poeta alemán Novalis al castellano<sup>16</sup> y a algunos poetas españoles (algunos miembros de la Generación del 27) al alemán para una antología publicada en 1935 bajo el nombre *Neue Spanische Dichtung*<sup>17</sup>.

Aunque Cernuda se apoyó en Gebser para entender y traducir a Hölderlin, es de suponer que ya había cierta predisposición en el sevillano, pues en su relato *El Indolente* (1929) menciona, a través del protagonista, su

<sup>10</sup> L. Cernuda, “Bécquer y el Romanticismo español” en *Crítica, ensayos y evocaciones*, Seix Barral, Barcelona 1970, pág. 102.

<sup>11</sup> A. Ferrer, *op. cit.* págs. 1-2.

<sup>12</sup> L. Cernuda, *op. cit.* pág. 102.

<sup>13</sup> M. de Montoliu, Prólogo a *Las cien mejores poesías líricas de la lengua alemana*, trad. de F. Maristany. Cervantes, Valencia, 1919, págs. 5-6.

<sup>14</sup> L. Cernuda, “Historial de un libro” en *Prosa Completa*, ed. *cit.*, pág. 915.

<sup>15</sup> A. Rivero Taravillo, *Cernuda, años españoles (1902-1938)*, Tusquets, Barcelona, 2008, págs. 312-314.

<sup>16</sup> *Cruz y Raya*, 39 (junio de 1936), págs. 65-92.

<sup>17</sup> Jean Gebser, *Lorca oder das Reich der Mütter*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, 1949, pág. 67.

entusiasmo por el *Hiperión* de Hölderlin<sup>18</sup>. La traducción al castellano de esta obra aún no existía, pero es probable que Cernuda lo hubiera leído en una traducción francesa reciente.

El interés renovador de Cernuda le llevó a ir más allá del repertorio literario hispanohablante, para orientarse hacia otros autores de lengua alemana e inglesa en su afán por ampliar horizontes estilísticos. Por ello cabe la posibilidad de que su aproximación a Hölderlin, a menos de tres décadas de su redescubrimiento, se diera gracias a la incitación de Gebser, quien estaba al tanto del reciente hallazgo literario. En la época en que se supone que emprendieron la traducción del poeta romántico, entre 1934 y 1935, ya existían las primeras traducciones a la lengua española de algunos poemas seleccionados, que fueron efectuadas por Fernando Maristany en 1919 y por Manuel de Montoliu en 1921 para la editorial Cervantes<sup>19</sup>. Podría pensarse que son las versiones de Maristany y de Montoliu a las que Cernuda se refiere en *Historial de un libro* cuando asegura que “había leído algo”. Pero no nos olvidemos de *El Indolente*, donde ya se había hecho alusión al conocimiento de Hölderlin. Olivier Giménez López propone una solución al misterio de la obra leída por Cernuda antes de 1934, recordando que en *El Indolente*, redactado alrededor de 1929 en prosa y no publicado hasta 1948, Cernuda refleja su primer encuentro con el lírico alemán: en su vivienda hallaría unos libros en lengua germana, probablemente olvidados por algún viajero, entre los que figuraba el *Hiperión* de Hölderlin. Cernuda afirma que el libro apareció en un momento crucial para su lectura, efectuada en una única e irrepetible ocasión. De ahí el comentario de que “había leído algo” de Hölderlin. Si su desconocimiento de la lengua alemana no le permitiría acceder a los poemas hölderlinianos hasta el verano de 1935, gracias a Hans Gebser, ¿qué posibilidad existe de que hubiera entendido el colosal *Hiperion*? Giménez López<sup>20</sup> estudia la posibilidad de que Cernuda leyera a Hölderlin en francés. Esta idea es viable, teniendo en cuenta que ya en 1929 se publicó una primera versión francesa de *El eremita en Grecia*<sup>21</sup>.

## La influencia de Hölderlin en la poesía de Cernuda

En su ensayo “Luis Cernuda’s Debt to Hölderlin” K.J. Bruton<sup>22</sup> hace recuento del interés de Cernuda por Hölderlin: las traducciones de los poemas que el andaluz publicó en 1935, la nota introductoria que dedicó a dichas traducciones y su ensayo “Goethe y Hölderlin”, escrito en 1956. Mediante esa aproximación al lírico alemán, el poeta andaluz descubre una nueva visión de la poesía, que supuso un cambio estilístico para ir más allá de “la estrechez del surrealismo francés” y del concepto de poesía “pura” y su “limitación mezquina”, estéticas propugnadas respectivamente por Juan Ramón Jiménez y los poetas de la Generación del 27<sup>23</sup>. J. I. Murcia<sup>24</sup> recuerda además el poco amor de Cernuda por Francia, país que durante casi dos siglos pautó las referencias culturales y literarias de España. Después de traducir algunas obras de Eluard y tras emprender la traducción de un poema de Nerval, el sevillano no volvería a traducir textos franceses ni volvería a incidir en el legado cultural francés en sus estudios literarios. Cernuda no manifestó ningún interés o gusto literario por las obras de Saint-Pierre o Merimée que tradujo por encargo antes de 1939, a diferencia de las obras de Blake o Yeats (no sólo tradujo algunos poemas de éstos y otros autores

<sup>18</sup> A. Rivero Tarradillo, *op. cit.*

<sup>19</sup> F. Maristany, *Las cien mejores poesías líricas de la lengua alemana*, Cervantes, Valencia, 1919, págs. 44-45 (se trata de “Hyperion Schicksaalslied”, “Die Kürze” y “Am Abend”, traducidos como “Hyperion”, “¿Por qué tan breve?” y “¡Oh, ponte, bello sol...!”); M. Montoliu, *Hölderlin*, Cervantes, (serie “Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas”, XXX), Barcelona, 1921.

<sup>20</sup> O. Giménez López, *La primera recepción de Friedrich Hölderlin en la literatura española (1919-1936)* [tesis doctoral], Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, 2008, págs. 181-183.

<sup>21</sup> “Hypérion”, traducción de Joseph Delage; *Europe. Revue mensuelle*, 83 (15 novembre 1929), págs. 384-403.

<sup>22</sup> K. J. Bruton, “Symbolical reference and internal rhythm: Luis Cernuda’s debt to Hölderlin” en *Revue de la littérature comparée* 58,1, 1984. págs. 37-49.

<sup>23</sup> L. Cernuda, “Historial de un libro” en *Prosa Completa*, *ed. cit.*, pág. 915-916.

<sup>24</sup> J. I. Murcia, *art. cit.*, pág. 20.

británicos, sino que además los incorporó a sus estudios literarios)<sup>25</sup>. Además, en sus ensayos críticos, Francia y la influencia de sus movimientos estéticos no eran muy recurrentes, salvo para referirse a aquellos autores subversivos, enfrentados con la sociedad en la que vivieron, como Baudelaire, Rimbaud o Gide<sup>26</sup>.

Para Cernuda, ser poeta implicaba reunir tanta experiencia y tantos conocimientos estéticos como fuera posible, pues ya desde el inicio de su carrera como escritor sería consciente de que seguir las maneras literarias de una época que las impone “da pronto ocasión a las primeras arrugas”<sup>27</sup>. Su preferencia antimanierista, su insaciable inconformismo y el miedo al acomodamiento espiritual a un oficio o profesión<sup>28</sup> lo llevarían a explorar nuevas corrientes y autores, a pesar de la muy frecuente barrera lingüística que ello suponía:

Para mí la lectura de Hölderlin fue una intuición nueva de la poesía y una visión distinta de la realidad<sup>29</sup>.

El redescubrimiento de Hölderlin era un tema de actualidad, sobre todo a partir de la primera edición crítica, completada en 1923 en su país de origen. La obra, tanto tiempo olvidada, desencadenó gran interés. Fue en este período de estupor cuando Stefan Zweig publicó *La lucha contra el demonio*, una obra en la que se sostiene que tres autores alemanes (Nietzsche, Kleist y Hölderlin) estaban poseídos por el mismísimo Satán. El relato de Zweig se tradujo al español en 1934 y su llegada a la Península Ibérica contribuyó a la difusión de la obra del poeta<sup>30</sup>.

Hölderlin no sólo supondría para Cernuda una ruptura definitiva con la herencia poética francesa, sino también un primer acto de exploración de la poesía lírica que se consumó a partir de 1938, cuando durante su estancia en Gran Bretaña se aproximara a las obras de este género en lengua inglesa<sup>31</sup>. A partir de aquí, se da una escisión en la obra poética del andaluz, que ya había empezado a materializarse en *Invocaciones*, obra escrita entre 1934 y 1935. A este respecto, Luis Maristany distingue dos etapas estilísticas en *La realidad y el deseo*, divididas cronológicamente por la Segunda Guerra

Mundial, pero también con un punto de inflexión estilístico a partir de la toma de contacto con Hölderlin. La primera etapa se distingue por el condicionamiento estético que presupone la pertenencia a la generación del 27, que engloba la experiencia surrealista, plasmada en la obra de Cernuda durante su etapa en Francia, de 1928 a 1929, la profundización en la obra de Bécquer y el primer contacto con Nerval y Hölderlin. La segunda etapa se distingue por la experiencia romántica, por el contacto y la asimilación de la poesía anglosajona y por lo que Maristany considera el consiguiente enriquecimiento de la base intelectual<sup>32</sup>. Para explicar esta evolución del poeta sevillano, J. I. Murcia señala que Cernuda repite los mismos procedimientos creativos al traducir que al escribir determinadas obras. Sus versiones de Hölderlin, paralelas a la redacción de *Invocaciones*, funcionan como un estímulo o como un punto de partida hacia una nueva etapa en la creación poética del andaluz<sup>33</sup>. Se da entonces un proceso de *afinidad estética*, que implica, además de una presunta identificación o simpatía estilística por parte del traductor, una huella inexorable en la propia obra original de éste<sup>34</sup>.

Después del acercamiento de Cernuda a la obra poética de Hölderlin, el sevillano comenzaría a plasmar elementos extraídos de la mitología antigua, alusivos al amor, el poder, la belleza y la poesía como forma de

<sup>25</sup> *Pensamiento poético en la lírica inglesa (Siglo XIX)*, México, Imprenta Universitaria, 1958 (reeditado en: *Prosa Completa*, ed. cit., págs. 485-720).

<sup>26</sup> J. I. Murcia, *art. cit.*, pág.22.

<sup>27</sup> L. Cernuda, “Historial de un libro”, *ed. cit.*, pág. 904.

<sup>28</sup> *Ibidem*. pág. 907.

<sup>29</sup> L. Cernuda, “Carta a Nieves Mathews” en *Epistolario 1924-1963*, ed. de James Valender, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 2003. pág. 331.

<sup>30</sup> *La lucha contra el demonio. (Hölderlin, Kleist, Nietzsche)*, trad. de Joaquín Verdaguier, Barcelona, Apolo, 1934.

<sup>31</sup> J. F. Ruiz Casanova, *Dos cuestiones de literatura comparada: Traducción y poesía. Exilio y traducción*, Cátedra, Madrid, 2011, pág. 253.

<sup>32</sup> Prólogo de L. Maristany en *Crítica, ensayos y evocaciones*, Seix Barral, Barcelona, 1970, pág. 11.

<sup>33</sup> J. I. Murcia, *art.cit.*, pág. 19.

<sup>34</sup> J. F. Ruiz Casanova, *Dos cuestiones de literatura comparada: Traducción y poesía. Exilio y traducción*, Cátedra, Madrid, 2011, pág. 90-95.



vida<sup>35</sup>. Ya sea por coincidencias biográficas o por afinidad estética, el hispalense dio un giro al semblante de los personajes de sus poemas para brindarles atributos de divinidad que en algunos casos coinciden con la simbología acuñada por el romántico alemán: estatuas personificadas, marinos que hablan con los ríos y los faros, discursos más bien pesimistas... De esta forma Cernuda, como Hölderlin, derriba la muralla que separa lo terrenal de lo divino.

Otra de las características hölderlinianas acuñadas en el estilo de Cernuda fue, según Bruton, el rechazo de los preceptos religiosos. Bruton recuerda que el poeta británico Michael Hamburger afirmaba que para el lírico alemán no había una verdadera religión, pues —a pesar de haber pasado una década entre las cuatro paredes de un claustro— no existían para él indicios tangibles sobre la existencia de una fuerza que lograran convencerlo de que algo divino gobernaba a la humanidad, más allá de la naturaleza<sup>36</sup> y de la cultura clásica, cuyo fin es la muerte:

[...] mas no es dado a nosotros  
tregua en paraje alguno;  
desaparecen, caen  
los hombres resignados  
ciegamente, de hora  
en hora, como agua  
de una peña arrojada  
a otra peña, a través de los años  
en lo incierto, hacia abajo [...] <sup>37</sup>

Cernuda halló en aquella postura de Hölderlin la confirmación de un desapego religioso, representado por los símbolos funestos con los que caracterizó a los sacramentos de sus tiempos, similares a los que el poeta español introduce, con esta misma idea, en algunos versos de *Invocaciones*, como en “A un muchacho andaluz”:

Porque nunca he querido dioses crucificados,  
Tristes dioses que insultan  
Esa tierra ardorosa que te hizo y deshace<sup>38</sup>

A partir de aquí, el escritor de la Generación del 27 empieza a plantearse que la poesía debería asumir el papel de la mitología y crear formas para restablecer el contacto con lo que él considera la “verdad” de la vida:

...una vida perdida entre el mundo moderno y para quien las fuerzas secretas de la tierra son las solas realidades, lejos de estas otras convencionales por las que se rige la sociedad<sup>39</sup>

Se trata pues de un guiño a Hölderlin, cuya obra lírica se sustentó en los mitos de los antiguos helenos. No podemos olvidar que *Las grandes elegías* y los himnos giran en torno al deseo de revivir las tradiciones de la Grecia clásica, que él anhelaba ver resurgir en su propio universo. Tal vez esto pueda interpretarse como una necesidad de materializar todo el bagaje mitológico en el mundo real y es esta idea la que encuentra un eco en *Hiperión*, en cuya estructura epistolar se presenta a un joven semidiós que lucha por aprovechar la gloria de su pueblo para fomentar un renacimiento cultural. El joven protagonista fracasa, al igual que fracasó Hölderlin en su proceso de adaptación a las convenciones sociales. O al igual que fracasaría Cernuda en su afán de conciliar realidad y deseo:

Quiero morir cuando el amor muere;  
Muere, muere pronto, amor mío.  
Abre como una cola la victoria purpúrea del deseo,  
Aunque el amante se crea sepultado en un súbito otoño,  
Aunque grite:  
“Vivir así es cosa de muerte.”<sup>40</sup>

<sup>35</sup> K. J. Bruton, “Symbolical Reference and Internal Rythm: Luis Cernuda’s Debt to Hölderlin”, en *Revue de la littérature comparée*, 58, 1 (1984), págs. 37-49.

<sup>36</sup> S. Zweig, *Der Kampf mit dem Dämon. Hölderlin, Kleist, Nietzsche*, Insel-Verlag, Leipzig, 1925.

<sup>37</sup> “Canción al destino de Hiperión”, en “Hölderlin”, trad. de H. Gebser y L. Cernuda, *Cruz y Raya*, 32 (noviembre de 1935), págs. 119-120.

<sup>38</sup> L. Cernuda, “Invocaciones”, en *La realidad y el deseo. 1924 – 1962*, Fondo de Cultura Económica, México, 1970, págs. 105-106.

<sup>39</sup> L. Cernuda, *Crítica, ensayos y evocaciones*, ed. de Luis Maristany, Barcelona, Seix Barral, 1970, pág. 117.

<sup>40</sup> L. Cernuda, “Dans ma Péniche” de “Invocaciones”, en *La realidad y el deseo. 1924-1962*, Fondo de Cultura Económica, México, 1970, pág. 110.

Y es que Cernuda no sólo se enfrentaba a conflictos suscitados por su homosexualidad, sino que también tenía dificultades para asimilar las convenciones socio-políticas de una España convulsa, de una Inglaterra distante, de un panorama gélido en Estados Unidos, de un México que le prometería amor y le daría soledad. A lo largo del repertorio de *La realidad y el deseo*, el sevillano enfrenta luz con tiniebla, amor ideal con deseo sexual, reivindica una libertad que lo sume en la soledad y añora siempre su tierra sin dejar de contemplar su idiosincrasia con desprecio. Cernuda vive en la dualidad de lo deseado y lo imposible, del idilio enfrentado al mundo terrenal. Nutre de anhelo las palabras de destierro, y se refugia en él condenándose a la soledad de Eco cuando esta supo que nunca conocería el amor. Pierde la fe, pero nunca deja de creer en una vida mejor. Se consuela pensando en que el amor no es más que un suspiro insignificante,

No es nada, es un suspiro (...) <sup>41</sup>,

pero luego da alaridos iracundos ante el vínculo perecedero de los amantes,

(...) Porque oscura y cruel la libertad entonces ha nacido (...) <sup>42</sup>,

para finalmente mostrarse triunfal ante la tristeza,

Fortalecido estoy contra tu pecho

De augusta piedra fría,

Bajo tus ojos crepusculares,

Oh madre inmortal (...) <sup>43</sup>

En términos de poética, Hölderlin y Cernuda coinciden también en el discurso de la nostalgia. El primero grabó en su obra el deseo de volver al lugar de origen, la tierra de la que tuvo que apartarse para ingresar en el claustro de Maulbron. Después de una larga lista de desengaños, el alemán mira hacia atrás, hacia los días de juventud y naturaleza que tanto marcaron su vida <sup>44</sup>, de la misma forma en que Cernuda cede a la añoranza de aquella tierra ya inexistente que le vio crecer:

[...] Si nunca más pudieran estos ojos

Enamorados reflejar tu imagen.

Si nunca más pudiera por tus bosques,

El alma en paz caída en tu regazo,

Soñar el mundo aquel que yo pensaba

Cuando la triste juventud lo quiso [...] <sup>45</sup>

No es casualidad que Cernuda se identifique con la postura asumida por Hölderlin en el uso de los mitos griegos en su obra <sup>46</sup>. El sevillano justifica la aparición de las tradiciones clásicas como una nueva forma de entender la mitología, que no se limita a los tópicos (las virtudes o vicios) ni a los condicionamientos morales de una época, sino que retrata una esencia que trasciende lo tangible de lo divino. En la poesía alemana del Romanticismo se daría una lectura de dichos mitos de una forma que no tendría lugar en la poesía española moderna, pues en esta última el poeta español considera que los elementos mitológicos no son más que un recurso decorativo y su presencia excesiva podría causar extrañeza al lector. A diferencia de esto, la reiteración de los elementos mitológicos en Hölderlin refleja la historia de una humanidad que, extraviada en el mundo actual, ya no se rige por las fuerzas secretas de la tierra sino por el vacío de una realidad <sup>47</sup>. El anhelo hölderliniano de resucitar la cultura clásica tiene tal repercusión en Cernuda que este se alimenta de la similitud de sus añoranzas para expresar la carencia de su propia cultura, de su propia identidad. Se dirige a estatuas de dioses para paliar los daños infringidos por la humanidad en contra de su propio mundo:

<sup>41</sup> L. Cernuda, "No es nada, es un suspiro" de "Invocaciones", *ed. cit.*, pág. 115.

<sup>42</sup> *Ibidem* Pág. 117.

<sup>43</sup> *Ibidem* Pág. 122.

<sup>44</sup> S. Zweig, *op cit.* pág.31.

<sup>45</sup> "Elegía Española [II]" de "Las Nubes", en *La realidad y el deseo. 1924-1962, ed.cit.*, págs. 144-145.

<sup>46</sup> L. Cernuda "Hölderlin. Nota marginal (1935)" en *Prosa completa*, ed. de Derek Harris y Luis Maristany, Barral Editores, 1975, págs. 1302-1304.

<sup>47</sup> *Ibidem*

Más no juzguéis por el rayo, la guerra o la plaga  
Una triste humanidad decaída (...) <sup>48</sup>

Se trata de una atracción hacia el Romanticismo como un símil al conflicto de adaptación que vivieron, junto con Cernuda, algunos autores en los países de acogida, pero también al conflicto del sevillano ante la imposibilidad de adaptarse a la sociedad moderna. Así, la visión que Cernuda tiene de Andalucía (o de España) es una visión cuasi paralela a la pasión religiosa que Hölderlin sentía por Grecia <sup>49</sup>.

Cernuda también heredaría de Hölderlin una visión particular de la figura del poeta, a quien considera un revolucionario que a pesar de carecer de libertad –al igual que el resto de los hombres–, “no puede aceptar esa privación y choca innumerables veces contra los muros de su prisión” <sup>50</sup>. Hölderlin por su parte, declaró su vocación como “poeta profético” en los primeros fragmentos de *Hiperion*, publicados en la revista literaria *Thalia* que dirigía Friedrich Schiller en 1794 <sup>51</sup>.

El poeta romántico tuvo gran influencia en Cernuda y fue, además, el poeta cuyo ejemplo puede considerarse un eslabón entre la poesía evocativa de los primeros años y la poesía discursiva de la que el sevillano dejaría constancia a partir de su encuentro con Hölderlin <sup>52</sup>. Más allá de los títulos que recuerdan a la obra del romántico alemán (“Himno a la tristeza” en *Invocaciones*, “A las estatuas de los dioses” o “Tierra nativa” en *Como quien espera el alba*), Cernuda también recurre a los elementos de la naturaleza mediante los que Hölderlin expresa determinados acontecimientos de la vida.

Con el afán de ilustrar el fenómeno de *afinidad poética*, podrían realizarse infinidad de análisis comparativos entre los dos autores; en este caso, se han tomado fragmentos del poema de Hölderlin “An die Natur” <sup>53</sup> y de “Dansmapéniche” de Luis Cernuda, escrito entre 1934 y 1935, el mismo período en que el sevillano llevara a cabo las versiones de Hölderlin que acaso dejaran vestigios en *Invocaciones*:

[...] Vuestra guarida melancólica se cubre de sombras crepusculares;  
Todo queda afanoso y callado.

Así suele quedar el pecho de los hombres  
Cuando cesa el tierno borboteo de la melodía confiada [...]

[...] Ewig muß die Liebe darben,  
Was wir lieben ist in Schatten nur,  
da der Jugend goldne Träume starben  
Starb für mich die freundliche Natur. [...]

El primer ejemplo corresponde a cuatro versos de la tercera estrofa del poema de *Invocaciones*, mientras que el segundo son tres versos de la última estrofa de la elegía holderliniana *An die Natur*. Entre ellos, se hallan las siguientes coincidencias:

- *sombras –Schatten*
- *cesa el tierno borboteo de la melodía confiada –Starbfürmich die freundliche Natur*
- *guarida melancólica –Jugend goldne Träume.*

La primera correspondencia se da en el término *sombras –Schatten* en alemán. La casualidad no es solamente léxica, sino también simbólica: en castellano es la “guarida melancólica” la que se cubre de sombras, que en el poema de Cernuda se refiere al refugio que supone el amor. En el poema de Hölderlin *Was wir lieben ist in Schatten nur* (Lo que amamos es sólo sombra vana <sup>54</sup>) la misma idea es expresada de una forma menos figurativa, pero persiguiendo la misma metáfora: cuando el amor se acaba se ciñe una sombra en cualquier reminiscencia.

<sup>48</sup> L. Cernuda, “A las estatuas de los dioses” de “Invocaciones”, *ed. cit.*, págs. 125-126.

<sup>49</sup> L. Maristany, nota introductoria a “Divagación sobre la Andalucía romántica (1936)” en L. Cernuda, *Crítica, ensayos, evocaciones*, Seix Barral, Barcelona, 1970, pág. 121.

<sup>50</sup> *Ibidem*, pág. 117.

<sup>51</sup> *Atlas zur deutschen Literatur. Tafeln und Texte*. Deutscher Taschenbuch Verlag, Munich, 1994, pág. 171.

<sup>52</sup> Jenaro Talens, “Hölderlin y Cernuda” en *El espacio y las máscaras*, Anagrama, Barcelona, 1975, pág. 384.

<sup>53</sup> Todos los poemas aquí presentados han sido extraídos de *Hölderlin. Sämtliche Gedichte*. Herausgegeben von Jochen Schmidt, Deutsche Klassiker Verlag, Band 4, Frankfurt am Main, 2005. Este ejemplo se encuentra en las págs. 163-165.

<sup>54</sup> Traducción de Manuel de Montoliu, en *ed. cit.* págs. 39-40.

*Melodía confiada* guarda un paralelismo con *freundliche Natur* (la naturaleza afable) en cuanto a la relación semántica entre *confianza* y *afabilidad*. En alemán se trata de la naturaleza llana, en Cernuda es una melodía familiar. Además *starb*, la tercera persona singular del pretérito indefinido del verbo *sterben* (morir) presenta una correspondencia sinonímica con el verbo *cesar*.

Respecto a *guarida melancólica*, el poema se refiere al refugio aquel donde descansan los jóvenes amantes del poema de Cernuda cuando el amor aún existe y que queda ensombrecido cuando el amor muere. De forma similar, Hölderlin presenta *Jugend goldne Träume* (los sueños dorados de la juventud) después de hablar de *Was wir lieben* (aquello que amamos) para luego referirse a la muerte de estos sueños.

En este punto es preciso hacer una observación sobre la etapa de escritura de “An die Natur”. Se trata de un poema elegíaco escrito entre 1794 y 1795, poco antes de que el lírico iniciara su labor como tutor en la casa Gontard, donde tendría un romance con la madre de familia, Susette Gontard (a quien retrató en todos sus manuscritos dedicados a Diotima).<sup>55</sup> En la etapa anterior a los años de trabajo en esa residencia, Hölderlin ya había conocido a Friedrich Schiller, a Novalis y a otras figuras del movimiento clásico de su entorno. El lírico daría a conocer sus himnos y elegías a partir de 1793, cuyas temáticas más recurrentes eran humanidad, belleza, libertad, amor o juventud. La estructura más habitual de esta etapa poética fue el paralelismo sintáctico<sup>56</sup> como el que se lee en el primer verso de la primera estrofa y el primer verso de la segunda estrofa, respectivamente:

Da ich noch um deinen Schleier spielte [...]

Da zur Sonnen och mein Herz sich wandte

Ambos comienzan con la conjunción *da* (ya que) y concluyen con los verbos *spielen* (tocar [un instrumento]) y *sich wenden* (*dirigirse o volverse hacia algo o alguien*) en pretérito indefinido. Mediante el uso del paralelismo, Hölderlin procura una estructura narrativa en la que enumera aquellos elementos simbólicos y temas más

recurrentes de sus himnos y elegías, próximos a los del Romanticismo, que entonces era considerado por los adeptos del movimiento clásico racional como unacorrente sentimentalista, exagerada y ficticia, por la aparente necesidad de disfrazar los sentimientos de paisaje y naturaleza en un mundo más espiritual<sup>57</sup>.

El poema “Dans ma péniche” de Cernuda habla del amor precedero, del desengaño y de las figuraciones que suscita el amor joven. “An die Natur” es en cambio una elegía dedicada a la naturaleza, que dentro de su simbolismo presenta dos fases: la del regocijo ante la esencia de las cosas y la del anhelo y la tristeza cuando lo primero ha perecido. Si se tiene en cuenta la carga simbólica propia del Romanticismo temprano –correspondiente a esta etapa creativa de Hölderlin– es posible que las alusiones a la naturaleza hagan también referencia al amor (temática con la que coincidiría entonces el poema cernudiano, donde el amor parte de un fulgor inicial para luego ensombrecerse).

De ninguna manera se ha intentado plantear que el poema del autor alemán haya sido fuente de inspiración para Cernuda (entre otras cosas, porque “An die Natur” no se encuentra entre los poemas que Cernuda y Gebser tradujeron). Tan solo se trata de elementos coincidentes entre uno y otro poeta, después de que el hispalense profundizara en la obra de Hölderlin con la ayuda de Gebser.

La creencia de que el contacto con la obra de Hölderlin tendría cierta repercusión únicamente en la elaboración de *Invocaciones* y de *Nubes*, por ser estas las más inmediatas a la fecha de contacto con el alemán, puede refutarse gracias al eco holderliniano esporádico en la obra que Cernuda escribiría posteriormente. Por ejemplo, en *Desolación de la quimera*, escrito entre 1956 y 1962, el poema “Peregrino” recuerda a la oda “Die Heimat”, titulado por Cernuda “Tierra nativa”.

<sup>55</sup> *Atlas zur deutschen Literatur. Tafeln und Texte*, Deutscher Taschenbuch Verlag, Munich, 1994, pág 171.

<sup>56</sup> H.A und E. Frenzel, *Daten deutscher Dichtung chronologischer Abriß der deutschen Literaturgeschichte. Band 1. Von den Anfängen bis zum Jungen Deutschland*, Deutsche Taschenbuch Verlag, Köln, 1994, pág 263.

<sup>57</sup> *Ibidem*, págs. 295-296



La versión cernudiana de este poema muestra ciertas coincidencias con el poema de *Desolación de la Quimera* en algunos aspectos, estructurales, temáticos y estilísticos. A nivel temático ambos poemas presentan una contraposición, pues mientras en “Die Heimat” el protagonista se lamenta por no poder volver a su lugar de origen al no tener nada que ofrecer, el protagonista de “Peregrino” manifiesta el rechazo hacia la posibilidad de volver ahí donde nació.

El yo del poema alemán rechaza también la posibilidad de retornar después de haber asumido que el deseo de volver nace del idilio suscitado por la nostalgia que le embarga. El yo poético de Cernuda no manifiesta nostalgia ni se muestra presa del idilio; contrariamente a esto, se muestra preparado para ver nuevos paisajes y explorar nuevos territorios aunque el tiempo *le alcance* (motivo de ser de la antítesis “mozo o viejo”). A pesar del abismo emocional entre uno y otro, ambos confrontan el conflicto de identidad que origina el planteamiento del retorno a casa después de una ausencia prolongada.

A nivel estructural, la traducción de “Die Heimat”<sup>58</sup> presenta dos estrofas de versos mayoritariamente alexandrinos mientras que en “Peregrino” predominan los versos endecasílabos en las tres estrofas que lo conforman. El poema del alemán utiliza la perspectiva de la primera persona del singular, mientras que el poema del sevillano se dirige siempre al *tú*, como si de su *alter ego* se tratara: ese *tú* que es *yo* por desdoblamiento en el poema facilita el monólogo dramático.

Más allá de esta diferencia, algunos elementos retóricos son coincidentes en uno y en otro poema; por ejemplo, la presencia de aliteraciones en más de un verso:

DH:	P:
Benignas riberas, vosotras [...]	Cansancio del camino y la codicia
Oh devolverme vosotros, bosques [...]	De su tierra, su casa, sus amigos

Además de estas coincidencias fónicas, en ambos casos se presentan preguntas retóricas como:

DH: ¿Qué he conseguido si no son sufrimientos?  
P: Mas ¿tú? ¿Volver?

Y una anástrofe en cada uno de los poemas que, de manera fortuita, son casi antagónicas:

DH: volver quiero  
P: regresar no piensas.

Después de este breve análisis comparativo se podría constatar la afinidad estética de Cernuda hacia Hölderlin, así como la influencia que los temas de la poesía de este último tuvo sobre el primero.

## En el texto de Hölderlin y en el texto de Cernuda

### La edición correcta

En el transcurso de mis investigaciones se ha presentado la necesidad de saber qué edición de la poesía de Hölderlin tuvieron Cernuda y Gebser en sus manos. Una vez emprendida la búsqueda de una edición cronológicamente cercana al tiempo en que Cernuda y su colaborador se dispusieron a traducir al alemán, la relevancia de encontrar el volumen adecuado ganó importancia. La hipótesis inicial fue que, teniendo en cuenta que Hölderlin pasaría casi desapercibido desde su muerte hasta 1909 (año en que Norbert von Hellgrath diera a conocer la primera recopilación de las obras del lírico germano), cualquier volumen publicado entre 1909 y 1935 (año del encuentro entre el poeta sevillano y el filósofo alemán) sería de utilidad. Un breve razonamiento hubiera llevado a cualquiera a pensar que lo más adecuado era obtener una edición que comprendiera un punto intermedio entre esas dos fechas. Así, para realizar el cotejo se eligió una edición de la editorial Gustav Kiepenheuer de 1921. Sin embargo, al cotejar los poemas y las versiones, se presentó un problema de suma importancia: dos de las versiones cernudianas no se corresponden con ningún texto de la edición mencionada a pesar de que en el epílogo del volumen

<sup>58</sup> En adelante me referiré a “Die Heimat” como DH y a “Peregrino” como P.

se afirmara que se presentaba toda la obra poética de Friedrich Hölderlin de que se disponía *hasta ese momento*. Afortunadamente, aquella indicación por parte de la casa Kiepenheuer daría una clave para continuar con la búsqueda de otras alternativas. Y es que no fue sino hasta dos años más tarde, en 1923, cuando se presentara toda su poesía y la gran mayoría de su obra<sup>59</sup>.

La casa Kiepenheuer presenta, como editorial, una historia sumamente singular. Fundada en 1909 en la entonces República de Weimar, sus libros ofrecían las primeras versiones populares de obras clásicas alemanas. Su postura liberal frente a los acontecimientos previos a la Segunda Guerra Mundial harían que Kiepenheuer se desplazara hasta la Haya, donde permaneció hasta que la guerra vio su fin. A pesar del progresismo incipiente por parte de la casa editorial, el primer condicionante de trabajar con la edición de Kiepenheuer de 1921 ha sido el carácter no académico del volumen<sup>60</sup>, pues el fondo editorial del estado alemán considera a la editorial Gustav Kiepenheuer (convertida en *Aufbau Verlagsgruppe* desde 1994) una casa dedicada a la edición de literatura popular y entretenimiento<sup>61</sup>.

El repertorio traducido por Cernuda pone en evidencia el contacto con algunos poemas preliminares, breves, que serían redactados por Hölderlin en un etapa temprana y que serían completados en la posteridad, como “Lo imperdonable” o el primer ejemplo de “Tierra nativa” aquí expuestos, aunque también alguno de los grandes himnos, como “Mitad de la vida”. El motivo por el cual Cernuda seleccionó aquellas obras (todas ellas preliminares mayoritariamente y casi nunca poemas completos) puede deberse a la barrera lingüística que implicaba la obra escrita en lengua alemana, pero también a la edición que Cernuda tuviera en sus manos.

Si recordamos que en 1923 se publicó la primera recopilación de Hölderlin que abarcaba la obra casi íntegra y que presentaba estudios filológicos, pero que hasta 1954 no dejaron de aparecer manuscritos inéditos del autor, la tarea de aproximarse a una versión acorde con la época en que Cernuda tradujo a Hölderlin, resulta casi imposible.

## Traducción llevada a cabo por Hans Gebser y Luis Cernuda

La selección de los textos traducidos por Cernuda y Gebser no obedece, en apariencia, a ningún orden particular, más allá de lo que les haya ofrecido la enigmática edición que tuvieron en sus manos. Al respecto, es importante recordar que las ediciones publicadas de la obra de Hölderlin en su lengua original variarían mucho desde la fecha de su redescubrimiento hasta 1923, año en que se publicó la primera edición formal con una recopilación más exhaustiva. Aun así, en 1954 se descubrió un manuscrito que había pasado inadvertido y que obligaría nuevamente a cambiar la perspectiva de la obra hasta entonces publicada<sup>62</sup>.

La versión en lengua castellana objeto de este estudio pertenece a la publicación de la revista *Cruz y Raya*, publicada en 1935<sup>63</sup>. La selección presenta dieciocho poemas, la mayoría de ellos pertenecientes a la etapa de entre 1793 y 1806. Aunque en el repertorio no figuran los grandes himnos de Hölderlin (excepto “Los Titanes”), Cernuda tradujo “Hälfte des Lebens” (“Mitad de la vida”) uno de los poemas más significativos de la literatura alemana<sup>64</sup>.

<sup>59</sup> En *Sämtliche Werke* hay una nota alusiva a una última transcripción de manuscritos inéditos de Hölderlin, que se encontró en 1954 (pág. 485). No hay que olvidar que entre la publicación de su obra poética completa y 1956 hubo una dictadura fascista durante la cual la obra de Hölderlin fue utilizada con fines propagandísticos. No fue sino hasta después de la posguerra y de un período de sosiego, que la obra logró ser incorporada nuevamente a la vida literaria, según se recordó en el periódico *Die Zeit*, en el artículo antes citado “Deutschlands Schicksal Hölderlin”, del 23 de octubre de 2008.

<sup>60</sup> Debo esta información a mi profesora, la Doctora Pilar Estelrich, quien me proporcionó algunos datos de gran interés.

<sup>61</sup> El fondo pertenece al centro de estudios superiores de biblioteconomía de Nordrhein-Westfalen. La base de datos se puede consultar en <http://www.hbz-nrw.de/>.

<sup>62</sup> “Hölderlins Gedichte”. En *Hölderlin. Sämtliche Gedichte*, ed. de Jochen Schmidt, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 2005, págs. 485-488.

<sup>63</sup> En 1942, José Bergamín publicaría en la editorial Séneca de México, bajo el título de *Poemas*, una segunda edición en la que no se le dio oportunidad a Cernuda de introducir correcciones.

<sup>64</sup> N. McLaren, “Cernuda como traductor de Friedrich Hölderlin (1770-1843)”, en E. Barón, ed., *Traducir poesía. Luis Cernuda traductor*, Universidad de Almería, Almería, 1998, págs. 103-116.

A continuación se presentan tres análisis elaborados a partir del cotejo de tres poemas de Hölderlin elegidos por Cernuda para llevar a cabo su traducción. En ellos no existe posicionamiento alguno sobre la calidad de las traducciones, solo se pretende reflejar las dificultades halladas por el poeta sevillano a la hora de traducir, así como las soluciones que dio a algunos complejos problemas traslativos. La lealtad a los originales puede llegar a ser cuestionable en más de una ocasión, pero más adelante se dará una hipótesis respecto a la forma de proceder del traductor y los accidentes propiciados por la aparición de nuevos manuscritos y nuevas recopilaciones de la obra del poeta alemán.

Los elementos temáticos de la obra poética del alemán abarcan cuestiones de identidad, del papel del poeta en la sociedad, de la doctrina cristiana y del abismo que existe entre la mente humana y el mundo. Estos temas pueden haber despertado en Cernuda la ya tan mentada afinidad estética que le llevaría a querer traducir al alemán, pues cada obra de la literatura implica una interpretación de la realidad que da pie, a su vez, a la creación de otras obras literarias.

La mayoría de los poemas del alemán traducidos por Cernuda son más bien breves, pero la aparente elisión de estrofas podría tomarse como una arbitrariedad del poeta andaluz, como sucedió en el poema “Die Liebe”, nombrado en la versión cernudiana “Lo imperdonable” y del que podría creerse que sólo se tradujo la primera estrofa.

## DIE LIEBE

Wenn ihr Freunde vergesst, wenn ihr die Euern all,  
O ihr Dankbaren, sie euere Dichter schmächt,  
Gott vergeb es, doch ehret  
Nur die Seele der Liebenden.

## LO IMPERDONABLE

Si olvidáis los amigos, burla hacéis del artista,  
Pobre comprensión dais al genio más profundo,  
Dios sabe perdonarlo: pero nunca perdona  
Que turbéis la paz de los amantes

No hay que olvidar además que el proceso de traslación se llevó a cabo en colaboración con Hans Gebser, que era quien descifraba el texto alemán y Cernuda quien restituía los versos. Poco (o más bien nada) se sabe acerca el método de trabajo que seguían el español y el alemán, si es que lo había. No se conoce hasta qué punto Cernuda se tomó cierta libertad de interpretación con el afán de entender ese nuevo mundo del Romanticismo que descifraba paulatinamente, pues no hay documento alguno donde se hable de la metodología. En cuanto a Gebser, tampoco éste llegó a hablar nunca del trabajo realizado junto al poeta andaluz. Estas circunstancias se dan, además, en pleno proceso del redescubrimiento de Hölderlin, que tendría como resultado una metamorfosis de su obra. Por ejemplo, entre 1796 y 1798 escribió algunos poemas breves que luego retomaría y convertiría en odas de mayor extensión, que terminó de ejecutar entre 1800 y 1805<sup>65</sup>. Tal es el caso del poema breve con el nombre “Das Unverzeihliche” (“Lo imperdonable”), que posteriormente se titularía “Die Liebe” y que estaría conformado por seis estrofas más. Esto explica el aparente cambio del título, a la vez que nos permite deducir que tal vez el sevillano no tuviera noción alguna sobre la existencia de ambas versiones. En cuanto al contenido simbólico, Cernuda (o Cernuda y Gebser) parece haber omitido un rasgo importante del poema: en el segundo verso, *O ihr Dankbaren, sie euere Dichter schmächt*, el sevillano no solo ha omitido la interjección *O*, sino que también ha utilizado el hiperónimo *genio* en lugar del original *Dichter*, el *poeta*. Este gesto no es ajeno a las preferencias poéticas del andaluz, pues la ausencia de la interjección anímica podría deberse a su predilección por un estilo más parco. Sin embargo en el cambio de *poeta* por *genio más profundo*, es probable que Cernuda haya optado por esta denominación como vinculación con el concepto holderliniano de poeta como mediador de los dioses y de los hombres<sup>66</sup>.

<sup>65</sup> “Die Kurzgedichte aus den Jahren 1797 und 1798”, en *Hölderlin. Sämtliche Gedichte*, ed. cit, págs. 608-612.

<sup>66</sup> N. McLaren, *Art. Cit.*

En caso de remitir este ejemplo de traducción cernudiana a la definición inicial del texto podemos preguntarnos si se trata realmente de una traducción o se trata más bien de una versión. Es decir, ¿se trata de un trabajo donde la filología y la subjetividad se han fusionado para crear un nuevo texto a partir de la obra que Cernuda pretendía traducir? Bernd Dietz contempla este episodio de la obra traslativa de Cernuda señalando que los versos traducidos no hacen sino revelar una inequívoca pertenencia a la lengua poética del autor de *La realidad y el deseo*, aunque esta afirmación podría resultar contradictoria si tenemos en cuenta que Hans Gebser colaboró (presuntamente) en la traducción y que podría haber intervenido en el proceso de restitución de las traducciones versionadas, pues ya tenía un largo recorrido como traductor, incluso en forma inversa<sup>67</sup>.

Algo similar sucede con “Die Heimat”, traducido por Cernuda como “Tierra Nativa”:

#### DIE HEIMAT

Froh kehrt der Schiffer heim an den stillen Strom,  
 Von Inseln fernher, wenn er geerntet hat;  
 So käm auch ich zur Heimat, hätt ich  
 Güter so viele, wie Leid, geerntet.  
 Ihr teuern Ufer, die mich erzogen einst,  
 Stillt ihr der Liebe Leiden, versprecht ihr mir,  
 Ihr Wälder meiner Jugend, wenn ich  
 Komme, die Ruhe noch einmal wieder? [...]

#### TIERRA NATIVA

Vuelve el marino alegremente hacia el tranquilo río  
 Desde lejanas islas donde provecho obtuvo.  
 También yo volver quiero a la tierra nativa,  
 Pero ¿qué he conseguido si no son sufrimientos?  
 Benignas riberas, vosotras por quienes fui formado  
 ¿podéis calmar las penas del amor? ¡Ay!  
 ¿O devolverme vosotros, bosques de mi infancia  
 Cuando retorne mi tranquilidad nuevamente.

Lo primero que se observa en esta traducción es que Cernuda, como en otros ejercicios traslativos, ha optado por plasmar únicamente las dos estrofas iniciales y

ha omitido las cuatro restantes del original, sin ofrecer una aclaración al respecto en la nota introductoria a sus versiones de Hölderlin. Esto se debe a que, al igual que en el poema “Die Liebe”, el poema, redactado entre 1796 y 1798 constaba inicialmente de dos estrofas a las que, entre 1800 y 1805, Hölderlin sumaría cuatro más. En cuanto a aspectos formales, basta con observar los dos textos brevemente para notar que el sevillano respetó el número de versos, pero no la separación de las estrofas, pudiéndose tratar esto de un error de la edición. Respecto al contenido y a la estructura interna, se han detectado las siguientes particularidades:

- 1) Ya al inicio del primer verso el adjetivo *froh* (alegre) fue cambiado por el adverbio *alegremente* sin que por ello el significado del texto original se vea afectado, pero el cambio de matiz es inexorable. Este detalle no es tan trascendental como la interpretación en la última parte del segundo verso: *wenn er geerntet hat* (si ha cosechado), *wenn* (si condicional) es radicalmente modificado por *donde*. A su vez, *ernten* (cosechar, que en este caso aparece conjugado en pretérito perfecto de la tercera persona del singular, *geerntet*) ha sido vertido como *obtener provecho*, cuyo valor simbólico es esencialmente parecido. No obstante, el sentido del poema original ha sido modificado en cuanto a que en el texto de Hölderlin, el marino *solo* vuelve a su tierra si ha logrado cosechar algo, mientras que en la versión cernudiana el marino vuelve en cualquier caso, después de haber encontrado un beneficio.

- 2) En los versos tercero y cuarto:

So käm auch ich zur Heimat, hätt ich  
 Güter so viele, wie Leid, geerntet,

El poeta alemán presenta la forma condicional *käm* - *hätt* (*volvería*- si *tuviera*) completamente omitida por

<sup>67</sup> Me refiero a las versiones de Novalis, publicadas en *Cruz y Raya* (1936).



Cernuda en una reformulación casi ajena al original, aunque conservando la misma idea:

También yo volver quiero a la tierra nativa,  
Pero ¿qué he conseguido si no son sufrimientos?

El segundo uso de condicional *hätt* (*si tuviera*) es transformado en pregunta. Aunque esto no afecta demasiado al contenido textual, Cernuda omite la comparación del original *Güter - Leid*, (tantos) *bie-nes* (como) *sufrimientos*, presentando únicamente los sufrimientos. Algo similar ocurre en un cambio de sentido en *teuern Ufer* en que Cernuda traduce como *benignas riberas*, a pesar de que *benigno* se encuentra, respecto a *teuer* (*caro, valioso, preciado*), por debajo de la escala semántica del término. A nivel estilístico, algunas estructuras recurrentes en la poesía hölderliniana como el paralelismo *Ihr- Ihr* (primero y tercer versos de la segunda estrofa) desaparecen. También lo hacen aliteraciones como *an-den, stillen-Strom, geerntet-hat* o *Liebe-Leiden*. Podría suponerse que Cernuda, con conocimiento de causa o sin ella, procura llevar a cabo una compensación en lo que podría considerarse (aunque resulte trivial decirlo) una transposición estética, que presenta también algunos ejemplos de aliteración, como *fui-formado*.

En cuanto al contenido, Cernuda ha respetado casi todo el sentido metafórico del texto original: El marino vuelve a casa después de haber pasado una temporada fuera. Este pasaje coincide con la época del destierro de Hölderlin de la casa Gontard, alrededor de 1798 cuando, según notas biográficas, Hölderlin volvería a su hogar en busca de consuelo entre los suyos. El carácter lírico del poema se ve modificado sutilmente por aquella interjección que Cernuda incorpora al segundo verso de la segunda estrofa:

¿podéis calmar las penas del amor? ¡Ay!

Esta añadidura anímica no solo es peculiar por su inexistencia en el poema original, sino porque resulta llamativo que Cernuda haya tomado la iniciativa de

darle a un poema un carácter anímico más pronunciado, pues hay que recordar que el sevillano aseguraba tener preferencia por la poesía menos anímica.

Otro capítulo casi enigmático se da otra en la traducción de “Die Heimat”, bautizada como “Tierra Nativa”:

#### DIE HEIMAT

Und niemand weiß\_ \_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
Indessen laß mich wandeln  
Und wilde Beeren pflücken  
Zu löschen die Liebe zu dir  
An deinen Pfaden, o Erd'  
Hier wo \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ und Rosendornen  
Und süße Linden duften neben  
Den Buchen, des Mittags, wenn im falben Kornfeld  
Das Wachstum rauscht, an geradem Halm,  
und den Nacken die Ähte seitwärts beugt  
Dem Herbst gleich, jetzt aber unter hohem  
Gewölbe der Eichen, da ich sinn  
Und aufwärts frage, der Glockenschlag  
Mir wohlbekannt  
Fernher tönt, goldenklingend, um die Stunde, wenn  
Der Vogel wieder wacht. So gehet es wohl.

#### TIERRA NATIVA

Y nadie sabe \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
Mientras tanto déjame divagar,  
Coger bayas silvestres  
Por tus senderos, oh tierra,  
Para apagar el amor hacia ti.  
Aquí donde \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ rosas, espinas

Y dulces tilos olorosos al lado  
 De las hayas, al mediodía, cuando en el pálido trigal  
 Crece un ímpetu para cada tallo recto  
 Y pliega la espiga el cuello a un lado  
 Lo mismo que el otoño; más ahora, bajo la alta  
 Bóveda de encinas donde yo reflexiono  
 e interroga a la altura, una campana de antiguo conocida  
 suena la hora con dejo áureo allá en la lejanía,  
 en tanto vuela el pájaro otra vez. Quizá así sea

Este poema forma parte del repertorio de borradores y esquemas que se encontraban entre los manuscritos de Hölderlin, cuya fecha de creación no ha podido determinarse<sup>68</sup>. La elección de Cernuda de este borrador resulta peculiar, pues como puede verse en el original, es posible que el poema estuviera incompleto o fuera ilegible para sus compiladores. ¿Qué sería aquello que tanto llamó la atención de Cernuda? Pudo haber sido el título; pero también es probable que el sevillano se sintiera atraído por aquellos espacios en blanco, por un poema condenado por la brecha de la ininteligibilidad.

Los primeros versos de la versión cernudiana se ciñen con una fe casi ciega al original, salvo excepciones a veces enmendadoras en favor de la inteligibilidad en lengua española. Este es el caso de la transposición presentada más abajo. No obstante, a partir de la segunda mitad del poema, la versión del sevillano se afianza en algunas imágenes inexistentes en el texto original. Por ejemplo:

- 1) *Wandeln* (caminar, andar) ha sido interpretado como *divagar* en el sentido de *vagar*.
- 2) Cernuda ha llevado a cabo la transposición de los versos séptimo y octavo invirtiendo simplemente su orden tras haber inquirido un orden narrativo más adecuado.

Por tus senderos, oh tierra,  
 Para apagar el amor hacia ti.

El original sería:

Para apagar el amor hacia ti  
 Por tus senderos, oh tierra [...]

- 3) En el décimo verso, *und Rosendornen*, aparece justo después de un vacío de contenido. Cernuda ha tomado la iniciativa de transformar el original en *rosas, espinas* (y no *y espinas de rosas*). Aquí podría suponerse que Cernuda pretende hacer constar una enumeración que reconstruye una cadencia desaparecida.
- 4) En el verso décimotercero, *Das Wachstum rauscht, an geradem Halm* se presenta como *Crece un ímpetu para cada tallo recto*; Cernuda convierte el verbo *rauschen* (*murmurar, susurrar*) en el sustantivo *ímpetu*, que no se corresponde con el original.
- 5) Entre los versos décimoquinto y vigésimo se presentan la mayoría de alteraciones semánticas y léxicas, en las que el sentido del poema se ve trastocado.

Evaluar la traducción de los elementos metafóricos del texto original resulta casi innecesario, pues algunos de los valores retóricos utilizados por Hölderlin remiten a la etimología de las palabras. Tal es el caso de la comparación *Dem Herbste gleich* (*Lo mismo que el otoño*) donde, según el germanista Jochen Schmidt, Hölderlin remite a la etimología griega de la palabra *Herbst* (*otoño*), que guarda relación con *Frucht* (*fruta*)<sup>69</sup>. Esta observación es relevante para comprender una de las metáforas del poema incompleto:

Dem Herbste gleich, jetzt aber unter hohem  
 Gewölbe der Eichen, da ich sinn

“Como en tiempo de cosecha, pero bajo la bóveda de encinas” remite a un sentimiento de satisfacción anticipada, tal vez más adecuado a la edad de la cosecha, el otoño. Es decir que Hölderlin percibe una recompensa llegada antes de tiempo, a la sombra de los encinos que se disfruta en verano, en una etapa más temprana del año, de la vida. Además, la encina es, en la simbología germana, un elemento recurrente para denotar firmeza

<sup>68</sup> Hölderlin. *Sämtliche Gedichte*, ed. cit., pág. 1061.

<sup>69</sup> *Ibidem*.

e inmortalidad<sup>70</sup>. Así pues, Hölderlin se siente recompensado por la vida a pesar de una edad temprana. No obstante, se muestra consciente e inquieto ante el paso del tiempo:

Und aufwärts frage, der Glockenschlag  
Mir wohlbekannt (...)

(“La campanada de las horas (más adelante, *um die Stunde*)  
a la que conozco también”)

Juzgar si Cernuda ha sabido trasladar esa metáfora del juego del tiempo o no sería asumir una perspectiva relativista. No obstante, la traducción de este fragmento pudo haber partido de la comprensión literal únicamente.

El análisis de estos poemas permite entrever que no se trata de traducciones canónicas, de manual. Aunque la forma de trabajar de Cernuda y Gebser aparenta un proceso de traslación puramente literal, los detalles de desviación semántica y estructural permiten deducir que se trata de traducciones versionadas en las que el hispalense se ha tomado la libertad de aplicar su criterio poético utilizando en ocasiones su propia imaginaria, aunque respeta y acoge con rigor la simbología del romántico alemán.

Aun cuando resulte trillado recordarlo, el enciclopedista Nicolas Beauzée plantearía una dicotomía en la actividad traslativa: por un lado se refirió a la versión como texto elaborado a partir de un original, en el cual hay una mayor vinculación a los procedimientos propios de la lengua de partida, que tiene en cuenta los idiomatismos de ésta y que la toma como directriz estilística. Por otro lado está la traducción que, según el francés, se ocupa del fondo de los pensamientos en pos de darles la forma más conveniente y los giros más familiares en la lengua de llegada. Mediante esta definición, se presenta la dificultad que subyace en la contemplación del trabajo traslativo de Cernuda: ¿versión o traducción<sup>71</sup>? Y es que la poesía de Hölderlin a través del sevillano es –como dijo Jenaro Talens– trasplantada, descontextualizada y transformada, pues se trata de dos escrituras,

dos lenguas y dos siglos intentando converger en un episodio de transición en la vida del traductor<sup>72</sup>.

Si bien es cierto que la versión cernudiana de la poesía de Hölderlin no es un paradigma de traducción, también es verdad que a Cernuda no siempre se le permitiría mejorar la calidad de su trabajo. Ejemplo de esto es la segunda edición de sus versiones de Hölderlin publicadas por José Bergamín en México (1942). El desconocimiento de Cernuda de esta segunda edición le privaría de la oportunidad de corregir algunos errores y faltas de dicción<sup>73</sup>. Una anécdota peculiar en torno a la traducción es que Cernuda adquiere, por un lado, una postura indefinida frente al trabajo realizado con Gebser<sup>74</sup>, pero posteriormente, admite en un escrito que los errores presentados en esas traducciones son “culpa mía y no de mi colaborador, a cuya simpatía y conocimiento en nuestro idioma y de la poesía correspondía mejor suerte en la tarea<sup>75</sup>”. La inquina manifestada por el sevillano no parece, en el fondo, tener relación con los aspectos positivos o negativos de la experiencia traductora en colaboración con otras figuras de las letras. Al respecto, Ruiz Casanova nos recuerda que Luis Cernuda actuó de una forma similar después de terminar la traducción de la obra shakesperiana *Troilus and Cressida*, en la que trabajaría intensamente durante los años de

<sup>70</sup> Manfred Lurker, *Wörterbuch der Symbolik. Unter Mitarbeit zahlreicher Fachwissenschaftler*, Albert Kröner Verlag, Stuttgart, 1979, pág. 491.

<sup>71</sup> N. Beauzée, “Traduction, version”, dans *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Le Breton, 1765, vol. XVI, págs. 510-512.

<sup>72</sup> Jenaro Talens, “Hölderlin y Cernuda” en *El espacio y las máscaras. Introducción a la lectura de Cernuda*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1975, págs. 384-385.

<sup>73</sup> No sólo esto, sino que el nuevo original incluyó nuevas erratas. Por ejemplo, el poema *Tierra nativa*, leemos: “bóveda de encinas donde yo reflexiono/ e interroga...” (pág. 37). Esta errata se transferiría, obviamente, a la edición facsímil publicada por Renacimiento en Sevilla, 2002. Curiosamente en la edición de *Cruz y Raya. Antología* (Turner, Madrid, 1974), Bergamín reproduce el texto correctamente, tal y como se editara en la revista en 1935: “bóvedas de encinas donde yo reflexiono/ e interroga...” (pág. 395).

<sup>74</sup> L. Cernuda, “Historial de un libro” en *Prosa Completa*, ed. de Derek Harris y Luis Maristany. Barral Editores, Barcelona, 1975, pág. 916.

<sup>75</sup> “Carta a Octavio G. Barreda del 8 de diciembre de 1943”, en *Epistolario 1924-1963*, ed. de James Valender, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 2003, pág. 365.

residencia en Gran Bretaña con la generosa ayuda del hispanista británico Edward M. Wilson. Después de haber concluido la traducción de la obra y tras dejar el país anglosajón, las referencias a Wilson se volverían más ásperas, como áspera sería su consideración respecto al trabajo realizado en lengua inglesa<sup>76</sup>.

Jenaro Talens explica que Cernuda llevaría a cabo la traducción de Hölderlin cuando esta “cobraba su justa dimensión en la medida de su dependencia de *La realidad y el deseo* de quien era un resultado antes que presupuesto”<sup>77</sup>. Es decir, la traducción de Hölderlin tiene como resultado *La realidad y el deseo*, puesto que la dinámica de trabajo cernudiana buscaba siempre puntos de apoyo estilístico. El encuentro de Cernuda con la obra de Hölderlin y la apropiación-transformación de la obra de este último por parte del primero presenta un paradigma en el curso de la creación poética del sevillano. Sus versiones de la poesía de Hölderlin propician un lenguaje concreto, con un funcionamiento específico, en un momento puntual de la historia de las letras españolas. Talens explica la metamorfosis hölderliniana de Cernuda como el encuentro con un lenguaje cuya sintaxis propicia la transformación del hispalense en un nuevo ser, que se manifiesta en el inicio de una etapa poética diferente. Al mismo tiempo, el autor asegura, tras analizar las versiones cernudianas del poeta romántico, que “Hölderlin como escritura poética de la Alemania romántica y Hölderlin como apropiación cernudiana no tienen en común más que el nombre.” Con esto, Talens arguye que Hölderlin no es en realidad una escisión estilística casual en el curso de la poesía cernudiana, sino un simple pretexto que justifica un desplazamiento en la postura estética del autor de *La realidad y el deseo*. Podría tratarse entonces de una versión en la que la labor filológica y la subjetividad se han fusionado para crear un nuevo texto a partir de la obra que Cernuda pretendía traducir:

La traducción poética no responde a pautas profesionales ni comerciales (...) sino a las necesidades individuales de completar algo más que una lengua poética, completar –y contribuir a formar– el idiolecto de un poeta<sup>78</sup>.

No puede decirse, por otro lado, que el valor atribuido a las traducciones del sevillano no se deba al prestigio del nombre: las versiones, suelen ser aquellas en las que la fuerte personalidad (o el estilo literario) del traductor se impone sobre el texto traducido, dando como resultado una obra personal y no una traducción. La fidelidad al texto de partida no es entonces, en el caso de la traducción del sevillano, un baremo de calidad ni de estandarización, sino una cuestión de estatuto dentro de la historia de la literatura. ¿Puede considerarse este caso como un ejemplo excepcional de la relevancia del traductor?

## Final

La obra del poeta lírico Friedrich Hölderlin, uno de los primeros exponentes del Romanticismo alemán, pasó desapercibida durante más de sesenta años en el mundo de la literatura. Su redescubrimiento, poco antes de que estallara la Primera Guerra Mundial, causó estupor en el mundo de las letras europeas. En España tendría, además, un gran impacto sobre la obra de Vicente Alexandre, Manuel de Montoliu o Luis Cernuda.

La lengua alemana, cada vez más estudiada por motivos socioeconómicos y políticos, no ha logrado asentarse aún en la cultura hispanohablante hasta el punto de poder considerarse el acervo literario de la cultura germana una de las bases de la literatura en lengua española. Tal vez esto explique la actitud casi apática por parte de las letras hispánicas ante el fenómeno de traducción que presenta el procedimiento de Cernuda en el proceso traslativo desde la lengua alemana.

Los estudios dedicados al breve repertorio poético que Cernuda tradujo del alemán al castellano no son muy abundantes, y en algunos casos llegan a rozar la vaguedad o repiten aquello tantas veces dicho por otros, como si de una convención se tratara. Algunos autores se centran únicamente en las confidencias del sevillano

<sup>76</sup> J. F. Ruiz Casanova, *Dos cuestiones de literatura comparada: Traducción y poesía. Exilio y traducción*. Cátedra, Madrid, 2011, pág. 258-261.

<sup>77</sup> Jenaro Talens, *op. cit.*, pág. 384.

<sup>78</sup> J. F. Ruiz Casanova, *op. cit.*, pág. 94.



plasmadas en algunas cartas, en su inclinación sexual o en su complejo temperamento para justificar de forma imprecisa la decisión del poeta de dedicarse al estudio de Hölderlin. Otros se han dedicado a proponer un eco de la obra del alemán en la obra del sevillano o a corregir aquellas decisiones de traducción tomadas por el poeta hispalense y por su colaborador Hans Gebser. Pero aunque no exista detrás de estas palabras afán crítico alguno, ha supuesto un desengaño advertir que nadie se ha dedicado a profundizar en algunos detalles que podrían tener relevancia para comprender mejor esta breve obra traslativa. Entre estos detalles se encuentra la proyección más detallada del personaje de Hans Gebser, a quien probablemente se deba la luz vertida sobre las palabras hölderlinianas a las que Cernuda prestó, Garcilaso dixit, la *postrera líma*. El desconocimiento casi total del paradero de Gebser en la cultura hispánica, quien tras su estancia en España se convertiría en un renombrado filósofo, es un indicio más del poco interés que ha suscitado este tema en nuestra lengua. Otro elemento posiblemente determinante es la edición de la

que partió Cernuda para efectuar las traducciones. La relevancia de esto último guarda una relación importante con la reaparición paulatina de Hölderlin en el siglo XX, pues las ediciones publicadas inicialmente no siempre lograron cubrir toda su obra poética ni tampoco llegaban a estar revisadas con la meticulosidad que exige la extensa obra del alemán. De ahí que algunas de las versiones cernudianas de la poesía de Hölderlin parecieran mutiladas o más próximas a las características de una pseudo traducción, hipótesis sustentada por el tópico tan difundido de que Cernuda tenía cierta predilección por las excentricidades.

En las versiones cernudianas nos encontramos con un poeta que se recrea en los versos de Hölderlin aportando su propio estilo compositivo: más que traducir, versiona la poesía hölderliniana para hacerla suya; más que parafrasear, reescribe el mundo anhelado por Hölderlin, el fundado en los preceptos de la Grecia clásica; más que equivalencia semántica, Cernuda vierte aquel repertorio de poemas en una manifestación de *afinidad estética* y empatía con el lírico germano.

## Bibliografía

### Obras de Luis Cernuda

- CERNUDA, L., *Prosa completa*, ed. de Derek Harris y Luis Maristany, Barral Editores, Barcelona, 1975.
- CERNUDA, L., *Crítica, ensayos y evocaciones*, Seix Barral, Barcelona, 1970.
- CERNUDA, L., *La realidad y el deseo. 1924-1962*. Fondo de Cultura Económica. México, 1970.

### Obras sobre Luis Cernuda

- BARÓN E. ,ed., *Traducir poesía. Luis Cernuda traductor*. Universidad de Almería, Almería, 1998.
- BRUTON, K. J., "Symbolical reference and internal rhythm: Luis Cernuda's debt to Hölderlin". *Revue de la littérature comparée* 58, 1, 1984, págs. 37-49.
- DE VILLENA, L. A., *Luis Cernuda*. Ediciones Omega, Barcelona, 2002.
- MARTÍNEZ NADAL, R. *Españoles en la Gran Bretaña. Luis Cernuda: El hombre y sus temas*. Hiperión, Madrid, 1983.
- MATAS, J.; MARTÍNEZ, J. E.; TRABADO, J. M., *Nostalgia de una patria imposible. Estudios sobre la obra de Luis Cernuda*, Akal, Madrid, 2005.
- MURCIA, J. I., "Luis Cernuda traductor", *Parallèles*, 4, (abril 1981), págs. 17-26.
- RIVERO TARAVILLO, A., *Cernuda, años españoles. (1902-1938)*, Tusquets, Barcelona, 2008.
- SILVER PHILIP, W., *De la mano de Cernuda: Invitación a la poesía*. Fundación Juan March-Cátedra, Madrid, 1989.
- TALENS, J., *El espacio y las máscaras. Introducción a la lectura de Cernuda*, Anagrama, Barcelona, 1975.
- VALENDER, J., ed., *Luis Cernuda. Epistolario 1924-1963*. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 2003.

### Obras de Hölderlin

- HÖLDERLIN, F., *Poemas. Las primeras traducciones al castellano por Fernando Maristany (1919) y Manuel de Montoliu (1921)*, ed. de A. Ferrer, Hiperión, Madrid, 2004.

- HÖLDERLIN, F., *Antología poética*. Ed. bilingüe de Federico Bermúdez-Cañete, Madrid, 2000.
- HÖLDERLIN, F., *Gesammelte Werke in vier Bänder. Band I: Gedichte*. Gustav Kiepenheuer Verlag, Potsdam, 1921.
- HÖLDERLIN, F., *Las grandes elegías (1800-1801)*, trad. Jenaro Talens (edición bilingüe), Hiperión. Madrid, 1980.
- HÖLDERLIN, F., *Odas. Trad. de Txaro Santoro*, Hiperión, Madrid, 1999.
- HÖLDERLIN, F., *Sämtliche Gedichte*, herausgegeben von Jochen Schmidt, Deutsche Klassiker Verlag, Band 4. Frankfurt am Main, 2005.

### Otras referencias bibliográficas

- Atlas zur deutschen Literatur. Tafeln und Texte*. Deutscher Taschenbuch Verlag, Munich, 1994.
- BRAUN, K.; SEIJO, M. A., *Antología de los primeros años del Romanticismo alemán*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1992.
- FRENZEL H.A. UND E., *Daten deutscher Dichtung chronologischer Abriss der deutschen Literaturgeschichte. Band 1. Von den Anfängen bis zum Jungen Deutschland*. Deutsche Taschenbuch Verlag, Köln, 1994.
- GIMÉNEZ LÓPEZ, O., *La primera recepción de Friedrich Hölderlin en la literatura española (1919-1936)* [tesis doctoral], Universitat Rovira i Virgili. Tarragona, 2008.
- HEIDEGGER, M., *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*. Trad. de José María Valverde, Ariel, Barcelona, 1983.
- Las cien mejores poesías líricas de la lengua alemana*. Trad. de Fernando Maristany, prólogo de M. Montoliu, Cervantes, Valencia, 1919.
- LURKER, M., *Wörterbuch der Symbolik. Unter Mitarbeit zahlreicher Fachwissenschaftler*, Albert Kröner, Stuttgart, 1979.
- RUIZ CASANOVA J. F., *Dos cuestiones de literatura comparada: Traducción y poesía. Exilio y traducción*. Cátedra, Madrid, 2011.
- SZONDI, P., *Estudios sobre Hölderlin. Con un ensayo sobre el conocimiento filológico*, trad. de Juan Luis Bermal, Destino, Barcelona, 1992.
- ZWEIG, STEFAN *Der Kampf mit dem Dämon. Hölderlin, Kleist, Nietzsche*, Insel-Verlag, Leipzig, 1925.



# **DOSSIER**

**Arrêt d'urgence  
Parada de emergencia  
Emergency Stop  
Fermata d'emergenza**

**Coordonné par Valeria Wagner,  
Stéphanie Girardclos & Elizabeth Kukorelly**

## Colección Poesía

### Últimos títulos publicados



**LA MENTIRA QUE SIEMPRE  
DICE LA VERDAD**  
Jean Cocteau  
384 páginas



**SI LA TIERRA GUARDARA LA  
FORMA DE LOS CUERPOS**  
Luis Vicente de Aguinaga  
128 páginas



**EL SUEÑO DE EINSTEIN**  
Jenaro Talens  
176 páginas



**TIEMPO NAUFRAGADO**  
Karl Lubomirski  
208 páginas



**MAYO**  
Karel Hynek Mácha  
112 páginas



**EL PULSO DE LA LUZ**  
Lawrence Ferlinguetti  
416 páginas



**SONETOS**  
Jorge Ruiz de Santayana  
144 páginas



**MAPA DEL EXILIO**  
Coriolano González Montañez  
88 páginas

### Títulos de la colección

- |  |   |   |
|--|---|---|
| 01 <i>PEREGRINAJE</i> , Clara Janés                                  | 07 <i>EL TRUCO PREFERIDO DE SATÁN</i> ,<br>Walter Benjamin  | 14 <i>SEGÚN LA COSTUMBRE DE LAS OLAS</i> ,<br>Clara Janés y Jenaro Talens |
| 02 <i>UN CIELO AVARO DE ESPLENDOR</i> ,<br>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> ,<br>Santiago Auserón              | 09 <i>PUESTO QUE ÉL ES ESTE SILENCIO</i> ,<br>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> ,<br>Juan Goytisolo           | 11 <i>EL OTRO LADO DE LA NIEBLA</i> , Rafael<br>Guillén     | 18 <i>CANDENTES CENIZAS</i> , Erwin Schrödinger                           |
| 06 <i>LAS ROSAS &amp; ESBOZOS VALAISANOS</i> ,<br>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<br>Sosa  | 20 <i>EL VIENTO Y LA HOJA</i> , Abbas Kiarostami                          |
|  |   | 21 <i>UN ÁRBOL EN RODMELL</i> , Raquel Martín<br>Caraballo                |



# Arrêt d'urgence

## Regards croisés sur des impasses contemporaines

Valeria Wagner,  
Stéphanie Girardclos & Elizabeth Kukorelly



### 1. Il y a urgence : vite, ne faites rien !!

« L'état d'urgence pour faire oublier les tas d'urgences »... ce graffiti a été écrit en décembre 2015 sur les murs de Paris, en référence aux mesures sécuritaires mises en place en France le 20 novembre 2015 suite aux attentats terroristes du 13 novembre. Depuis les perspectives écologiques et climatologiques, c'est le contraire qui est généralement dénoncé : la multiplicité d'urgences ponctuelles qui brouillent les priorités globales, faisant oublier « l'état d'urgence planétaire » dans lequel se trouve *de facto* l'humanité. Dans les deux cas la logique de l'urgence suscite de la méfiance : les mesures prises *en son nom* sont soupçonnées d'être instrumentalisées, ou en tout cas de détourner l'attention de ce qui serait la « véritable » urgence; l'impératif à agir vite qu'elle implique, est tantôt ressenti comme une stratégie de légitimation d'une prise de pouvoir, tantôt subi avec impuissance, frustration ou cynisme.

Et il est vrai que même lorsque il n'y pas d'instrumentalisation délibérée, les urgences ont un caractère impératif et incontestable. Par sa temporalité, l'urgence impose une prise de décision rapide, sinon irréfléchie, du moins écartant la complexité et les options multiples.

Dans l'urgence il faut cibler et réduire, s'en tenir à un seul cours d'action, que le manque de temps ne permet pas de questionner. C'est pourquoi, dès que l'on quitte les cas de figure des urgences vitales « simples » – urgences médicales, accidents, incendies, etc. – l'invocation de l'urgence comporte toujours le risque de perte des pouvoirs de délibération et de décision. Lorsqu'il s'agit d'état d'urgence (politique), la perte s'étend aux droits et au pouvoir d'action : là l'urgence implique obéissance, acquiescence, voire passivité. Dans le cas de « l'état d'urgence climatique », la situation est encore plus paradoxale, car l'injonction à agir est d'autant plus forte que la délégation est difficile (à qui délègue-t-on ?), et que les mesures individuelles, même nationales, ne font pas le poids face à ce qui est présenté comme une situation planétaire ingérable.

Nous nous sentions déjà prises en otage par la rhétorique et les discours de l'urgence en 2012, quand nous avons participé à l'organisation d'une journée d'études interdisciplinaires autour du développement durable<sup>1</sup>. Sans être convaincues par l'usage du terme « dévelop-

<sup>1</sup> Cette journée était organisée par Guillemette Bolens, alors vice-rectrice de l'Université de Genève. Nous la remercions de cette initiative et d'avoir créée cette occasion d'échanges interdisciplinaires horizontaux.

pement », nous étions d'avis que la question de la « durabilité » de notre vie sur Terre était des plus vitales et intéressantes, qu'elle n'aurait pas de réponses exclusivement techniques ou technologiques et qu'elle exigeait des approches et des savoirs multiples, dépassant les frontières disciplinaires et les visions d'« experts » habituellement en usage. En même temps, notre impression était que pour pouvoir penser la durabilité, il était indispensable de problématiser le sentiment d'urgence qui traverse toutes les sphères d'activités, de réflexion, et des prévisions de notre époque. Nous avons ainsi proposé un atelier de réflexion sur « Les temps de l'urgence », titre qui nous semblait bien caractériser au moins une des facettes prédominantes de notre époque, avec ses multiples crises – politiques, économiques, écologiques, militaires, humanitaires, climatiques – ses médiations sensationnalistes, son penchant idéologique sécuritaire, accompagné d'un insensé laisser-faire. L'atelier visait surtout à analyser les discours de et sur l'urgence, avec leurs effets souvent démoralisants et paralysants. Il voulait intégrer à la pensée sur la durabilité une critique de l'« idéologie de l'urgence »<sup>2</sup>; et démontrer sa logique paradoxale, qui rythme la vie dans nos sociétés européennes actuelles, pourtant parmi les plus protégées du monde. Les interventions des participant.e.s à l'atelier nous ont confirmé les effets négatifs des discours de et sur l'urgence ; elles nous ont aussi encouragées à explorer sérieusement la signification des appels qui circulent aujourd'hui aux « nouveaux paradigmes » et au « changement de société ».

Suite à cet atelier, nous avons continué nos rencontres pour développer les intuitions critiques que nous avons eues lors de notre premier atelier, avec la consigne d'éviter la posture catastrophiste, et de s'encourager mutuellement à produire des raisonnements non-paralysants. Ce dossier rassemble quelques-uns des points de vue, approches et savoirs issus de nos échanges. Il s'agit de réflexions adressées à un lectorat

européen, issu de disciplines variées ; elles visent à établir des liens entre les différentes manières d'aborder l'urgence de nos temps, tout en écartant avec fermeté l'intimidation omniprésente des sujets urgents. D'où le titre de ce dossier, « Arrêt d'urgence », avec lequel nous souhaitons évoquer, à la fois la nécessité de stopper le train des habitudes, de faire une pause pour penser, et d'abandonner la représentation urgentiste des crises et des problèmes, pour trouver des voies d'issue aux enjeux actuels.

## 2. Il y a urgence : comment s'y prendre ?

L'injonction de l'urgence n'aide pas à analyser ni à réagir aux crises complexes ni à la situation planétaire actuelle. Par sa dimension inévitablement politique et violente, l'urgence, au contraire, enlève le peu d'espace de pensée et de marge de manœuvre que nous croyons avoir, alors que la situation demande que nous prenions, plus que jamais, des libertés. C'est du moins ce que nous concluons des contributions que nous avons reçues : chacune d'elles analyse des impasses créées par la posture « urgentiste », et propose des reformulations ou explorations pour en sortir.

Nous avons choisi d'ouvrir ce dossier avec l'article d'Hy Dao, « Mesurer l'urgence : quantification des risques et identification des priorités », qui retrace l'histoire de la notion d'urgence climatique et écologique. Dao nous rappelle qu'elle a été décrétée dès les années 1970, parallèlement à la notion de durabilité<sup>3</sup>. Or, presque un demi-siècle plus tard, c'est l'urgence qui est devenue durable ! Plutôt que de se fixer sur celle-ci, Dao se penche sur ses indicateurs, nous invitant à réfléchir au cadre d'interprétation des données qui signifient l'urgence. Concrètement, après avoir passé en revue différents moments dans l'histoire de ce qu'il appelle la « quantification de l'environnement » – la mise en chiffre de son état et de

<sup>2</sup> Expression tirée de Bouton (2013). Nous avons pris connaissance du livre de Christophe Bouton, *Le temps de l'urgence*, peu après avoir conçu notre atelier. La coïncidence des titres indique à notre avis aussi que la méfiance à l'égard des mandats paradoxaux de l'urgence se propage.

<sup>3</sup> Un ouvrage paru récemment fait le même constat à l'égard de la notion d'adaptation : elle est également évoquée depuis les années 60-70 en réponse aux limites des ressources naturelles. Or, au lieu d'adapter la (voir la revue de presse du livre de Romain Felli, 2016).

son rapport à l'humanité – Dao propose de l'aborder à la lumière de la notion de limite, à son avis plus adéquate à la compréhension et à la gestion des problèmes globaux. De notre point de vue, la notion de limite permet de sortir d'une temporalité de l'urgence – sans cesse remise en question – et d'orienter les enjeux vers une notion de seuil, de point de bascule. Elle donne un certain pouvoir aux citoyens et décideurs sur la conception-même de la durabilité, qui s'est avérée aussi fluctuante que les échéances temporelles de l'urgence. Les limites permettent en effet de poser des questions en termes de choix de société : où voulons-nous les tracer ? Et à quelle vitesse voulons-nous nous en rapprocher, sachant que le point de bascule nous reste inconnu ?

L'article suivant, « Penser les pratiques audiovisuelles au temps de l'urgence », part également du constat de l'apparition synchronisée de l'urgence et de la durabilité comme mantras de notre société. Interrogeant les liens entre les urgences politiques de nos temps et leur médiatisation, Elena López-Riera se penche sur les changements introduits par les nouveaux dispositifs de communication que sont les téléphones portables et internet, dans la circulation et la « fabrication » des récits de et sur l'urgence. López-Riera souligne que ces nouveaux dispositifs permettent aux citoyens ayant accès à ces technologies d'intervenir sur les situations urgentes et de les rapporter presque immédiatement, depuis des points de vue qui ne sont pas relayés par les grands médias. Cette possibilité d'agir sur les situations et de les raconter en mots propres démonte les paradoxes de l'urgence, ouvrant la voie pour une réflexion politique qui ne cède pas aux rengaines du moment et propose une alternative. Certes, comme López-Riera le montre avec des exemples parlants, internet est aussi l'espace par excellence d'un renforcement actuel de l'idéologie sécuritaire. Mais c'est précisément pour résister à la logique sécuritaire qu'internet est un espace à occuper et utiliser.

A ce stade, une réflexion sur le statut de l'urgence en philosophie politique s'imposait tout naturellement. Dans « L'urgence politique, la nouvelle utopie sécuritaire et les menaces à la liberté et à la pensée », Dolores Amat

part des définitions et analyses de « l'état d'exception » que les urgences génèrent et légitiment, établissant des liens avec la tendance sécuritaire des états contemporains. Outre le fait que les situations d'urgence ne sont pas favorables aux processus démocratiques des sociétés complexes, Amat questionne l'idéologie sécuritaire qui s'impose au rythme des décrets d'urgence et observe des similitudes avec le passé totalitaire européen. Elle se base sur les travaux d'Hannah Arendt, qui avait analysé comment les Etats totalitaires « bloquent » la réflexion, le processus même de penser. Soutenue par les discours sur l'urgence – légitimés, notamment, par le terrorisme – l'idéologie sécuritaire crée ainsi des conditions adverses à la pensée. Toutes proportions gardées, ces conditions sont comparables à celles que connut l'Europe dans un passé pas si lointain, et qui donnèrent lieu, entre autres, à la complicité des gens – le plus souvent tacite et passive – avec des crimes contre l'humanité. Or, encore une fois toutes proportions gardées, une « paralysie de la réflexion » comparable à celle dont parle Arendt semble nous frapper à l'heure de penser les « urgences climatiques », et d'évaluer notre rôle – complice, actif, passif, etc. – dans les « crimes contre la Terre ».

C'est depuis la perspective de la physique et dans le contexte de la crise énergétique, que Basile Grandjean démontre la nécessité de douter de notre sens commun et de repenser à une catégorie aussi évidente et centrale que celle de l'énergie. Dans « Energie renouvelable et énergie fossile : deux facettes du même paradigme ? » Grandjean constate que la notion d'énergie « renouvelable », brandie aujourd'hui comme l'icône de la durabilité, est encore profondément liée au concept d'énergie issu du règne des hydrocarbures. Le concept d'énergie qui s'impose aujourd'hui au sens commun correspondrait en effet au cas spécifique des énergies fossiles substantielles. Il se serait greffé sur un cadre théorique et philosophique en quête d'absolus universels préexistants. L'évolution de ce concept serait à la base de la vision thermo-centriste de nos rapports à l'environnement, qui réduit ce dernier à une source d'énergie utilisable. La crise actuelle ne serait donc pas véritablement énergétique, mais plutôt le symptôme d'une modifica-

tion des rapports entre la société humaine et son environnement. La révision du concept d'énergie devrait ainsi avoir lieu dans le cadre d'une réflexion plus large sur ces rapports.

Les réflexions de Grandjean sur l'énergie et celles de Dao sur les limites nous rappellent que les concepts sont inscrits dans des récits historiques et sociaux divers. Dans le dernier article du dossier, Valeria Wagner explore le potentiel des récits pour déclencher la révision du réseau conceptuel qui, naturalisé et pris comme fidèle médiation de la « réalité », empêche d'envisager des alternatives à l'ordre actuel. Dans « Récits à bascule », elle propose d'abord de lire la théorie de l'effondrement comme une alternative aux visions apocalyptiques et régulatrices de l'avenir, toutes deux redevables de l'idéologie du progrès. Reprenant les réflexions des « collapsologues » Pablo Sévegnin et Raphaël Stevens sur la nécessité de « décoloniser l'imaginaire », elle souligne les points de convergence et de complémentarité entre la démarche de « débranchement » avancée dans la perspective effondriste et celle du « désengagement », liée à la pensée décoloniale latino-américaine, pour mieux comprendre en quoi consisterait, concrètement, une telle « décolonisation ». Elle se tourne ensuite sur la question du rôle des récits dans ce processus, à travers deux cas, de genres et d'horizons culturels différents : *Légationville* (2011) de China Miéville et *Le Manège* (2001) de César Aira. Son hypothèse est que ces récits explorent des gestes, des rapports, et des positions capables de déclencher des réactions en chaîne dans les liens, concepts et valeurs dominantes.

### 3. Ni urgence ni laisser-faire

Qu'elle soit ou non instrumentalisée, l'urgence fait diversion, naturalise les situations, nous pousse à accepter l'état de choses sans questionnement. Cependant, l'urgence n'est pas la seule raison pour laquelle nous acceptons ou subissons l'ordre (ou désordre) actuel. On pourrait même dire que le sentiment d'urgence que nous connaissons tous, est un symptôme de la peur des changements à venir et du refoulement de notre désir d'agir, notre laisser-faire. Nous devrions d'ailleurs parler d'un

*laissons-faire*, à la première personne du pluriel : nous laissons faire et nous nous laissons faire<sup>4</sup>. La question de pourquoi nous nous laissons faire est complexe, et elle a été amplement traitée concernant les régimes totalitaires et le terrorisme d'Etat. Ce qui nous intéresse, qui nous semble maintenant prioritaire, est de comprendre comment ne pas (nous) laisser faire. Comment montrer que nous avons tout à gagner de construire un changement de société ? Nous avons besoin, à tous les niveaux, y compris au sein de nos disciplines de recherche, de trouver et promouvoir des registres et formulations pour raconter notre épopée actuelle, et orienter nos quêtes de solutions. Nous avons besoin, finalement, de trouver et transmettre les bonnes raisons pour nous mobiliser, car tandis que nous nous prélassons dans le laisser-faire, d'autres s'affairent (à construire des murs, à exploiter ciel et terre...).

Nous tenons à remercier tous les participants des ateliers de discussion, ainsi que les auteurs qui se sont prêtés au jeu interdisciplinaire de ce dossier. Et nous nous réjouissons de continuer cette réflexion, peut-être en compagnie de vous, chères lectrices, chers lecteurs.

### Références

- AIRA, César (2001), *La villa*, Buenos Aires : Emecé.  
 BOUTON, Christophe (2013), *Le temps de l'urgence*, Paris : Le Bord de l'eau.  
 MIÉVILLE, China (2012 [2011]), *Embassytown*, London : Pan Books.  
 SÉVEGNIN, Pablo & STEVENS, Raphaël (2015), *Comment tout peut s'effondrer : Petit manuel de collapsologie à l'usage des générations*, Paris : Seuil.  
 VIALON, François-Xavier (2016), « L'adaptation, ren-gaine du capitalisme face au changement climatique. Revue du livre de Romain Felli (2016) La grande adaptation », *Domaine Public*, 24 juin 2016, <<http://www.domainepublic.ch/articles/29534>>

<sup>4</sup> La chanson de Matthieu Côte « Qu'est-ce qu'ils sont cons » est exemplaire de l'idée que nous (nous) laissons faire. <[www.youtube.com/watch?v=Q84DpWK8S2o](http://www.youtube.com/watch?v=Q84DpWK8S2o)>



# Mesurer l'urgence

## Quantification des risques et identification des priorités

Hy Dao

Reçu le 26.11.2015 – Accepté le 13.02.2016

### Título / Title / Titolo

Medir la urgencia: cuantificación de riesgos e identificación de prioridades  
Measuring Urgency: Risk Quantification and Identification of Priorities  
Misurare l'urgenza: quantificazione del rischio e l'individuazione delle priorità

### Résumé / Resumen / Abstract / Sommario

Dans ce texte nous nous proposons d'aborder le processus de quantification de l'environnement à l'œuvre depuis les années 1960 et de voir dans quelle mesure il permet d'interpréter en termes de durabilité et d'urgence les informations produites. L'explosion des moyens de collecte de données (débouchant sur ce qu'on appelle aujourd'hui le Big Data) semble ouvrir des horizons infinis pour l'analyse de toutes sortes de phénomènes socio-économiques ou environnementaux. Simultanément, les changements environnementaux actuels remettent à l'agenda scientifique et politique la notion contestée de limite. Les nouvelles données à disposition sont vues par certains comme la possibilité d'identifier de manière plus robuste des limites environnementales ou de développement. A contrario, la notion de limite, en particulier celle de « limites planétaires » semble procéder d'une double restriction, quantitative (fin des croissances illimitées) et conceptuelle (simplification de réalités complexes avec quelques valeurs critiques). Mais nous verrons que la limite ouvre également des possibilités de traduire les multiples données sur l'environnement en information régulatrice sur les équilibres fondamentaux à préserver et les priorités d'action. La première urgence est peut-être bien celle de produire cette information régulatrice dont les gouvernements, les entreprises, les individus doivent absolument disposer pour agir de manière pertinente et efficace dans un monde complexe et en changement.

En este texto vamos a abordar los procesos de cuantificación del medio ambiente en curso desde los años 60, para ver en qué medida es posible interpretar la información en términos de durabilidad y de urgencia. La explosión de medios de colecta de datos (lo que hoy se llama el Big Data) parece abrir horizontes infinitos para analizar todo tipo de fenómenos socio-económicos y ambientales. Simultáneamente, los cambios ambientales actuales ponen nuevamente en la agenda científica y política la noción, cuestionada, de límite. Algunos ven los nuevos datos a disposición como una nueva posibilidad para identificar mejor los límites ambientales o de desarrollo. A contrario, la noción de límite, en particular la de «límites planetarios», parece proceder de una doble restricción, cuantitativa (fin del crecimiento ilimitado) y conceptual (simplificación de realidades complejas). Veremos sin embargo que el límite abre también posibilidades para traducir la multiplicidad de datos ambientales en información reguladora sobre los equilibrios fundamentales que hay que preservar y sobre las prioridades de acción. La primera urgencia es quizás la de producir esta información reguladora para actuar de manera pertinente y eficaz en un mundo complejo en transformación.

In this text we will address the process of quantification of the environment at work since the 1960's, to see to what extent it allows us to interpret information in terms of sustainability and urgency. The explosion of means to collect data (known as Big Data) seems to open infinite horizons for the analyses of all kinds of socio-economic and environmental phenomena. Simultaneously, current environmental changes put the contested notion of limits back on scientific and political agendas. Some perceive the new available data as the possibility to better identify environmental or developmental limits. A contrario, the notion of limits, in particular that of «planetary boundaries», seems to stem from a double restriction: quantitative (the end of unlimited growth) and conceptual (simplification of complex realities). We will see, however, that limits also open the possibility of translating multiple data on the environment into regulatory information on fundamental equilibriums to be preserved and on priorities for action. Maybe the outmost urgency is to produce this regulatory information, which government, businesses, and individuals absolutely need to have access to in order to act more efficiently and with more pertinence in a complex and changing world.

In questo testo tratteremo i processi di quantificazione ambientale in atto a partire dagli anni '60, per constatare fino a che punto è possibile interpretare l'informazione in termini di durata e di urgenza. L'enorme interesse contemporaneo alla raccolta dati (quello che oggi si chiama Big Data) sembra aprire orizzonti infiniti all'analisi di una molteplicità di fenomeni socio-economici e ambientali. Allo stesso tempo, i cambiamenti ambientali attuali hanno rimesso nell'agenda scientifica e politica la nozione di limite, messa in discussione in precedenza. Alcuni vedono i nuovi dati disponibili come una nuova opportunità per meglio identificare i limiti ambientali o di sviluppo. Al contrario, la nozione di limite, in particolare quella di «confini planetari», sembra provenire da una doppia restrizione, quantitativa (la fine della crescita illimitata) e concettuale (la semplificazione di realtà complesse). Vedremo, comunque, che il limite apre anche alla possibilità di tradurre la molteplicità dei dati ambientali in informazione normativa sugli equilibri fondamentali da preservare e sulle priorità di azione. La prima urgenza è forse la produzione di tale informazione normativa di riferimento per agire in modo pertinente ed efficace in un mondo complesso in trasformazione.

### Mots-clé / Palabras clave / Keywords / Parole chiave

Quantification de l'environnement, Big Data, limites planétaires, durabilité et urgence

Cuantificación del medio ambiente, Big Data, límites planetarios, sostenibilidad y urgencia

Quantification of the environment, Big Data, planetary limits, sustainability and urgency

Quantificazione dell'ambiente, Big Data, i confini planetari, sostenibilità ed urgenza

Dans ce texte nous nous proposons d'aborder le processus de quantification de l'environnement à l'œuvre depuis les années 1960 et de voir dans quelle mesure il permet d'interpréter en termes de durabilité et d'urgence les informations produites. L'explosion des moyens de collecte de données (débouchant sur ce qu'on appelle aujourd'hui le *Big Data*) semble ouvrir des horizons infinis pour l'analyse de toutes sortes de phénomènes socio-économiques ou environnementaux.

Simultanément, les changements environnementaux actuels remettent à l'agenda scientifique et politique la notion contestée de limite. Les nouvelles données à disposition sont vues par certains comme la possibilité d'identifier de manière plus robuste des limites environnementales ou de développement. A contrario, la notion de limite, en particulier celle de « limites planétaires » semble procéder d'une double restriction, quantitative (fin des croissances illimitées) et conceptuelle (simplification de réalités complexes avec quelques valeurs critiques).

Mais nous verrons que la limite ouvre également des possibilités de traduire les multiples données sur l'environnement en information régulatrice sur les équilibres fondamentaux à préserver et les priorités d'action. La première urgence est peut-être bien celle de produire cette information régulatrice dont les gouvernements, les entreprises, les individus doivent absolument disposer pour agir de manière pertinente et efficace dans un monde complexe et en changement.

## 1. Emergences de perspectives globales

Depuis les années 1960 s'est développée une prise de conscience globale des problèmes environnementaux générés par les activités humaines. Considéré comme l'ouvrage à la base du mouvement écologiste, « Le printemps silencieux » de Rachel Carson (1963) met en garde sur un ton alarmiste (annonce d'un prochain printemps sans le chant des oiseaux) contre l'utilisation abusive de pesticides qui pourrait entraîner une surmortalité animale et humaine. Ecrit par une biologiste, ce livre est aussi une critique sociale contre l'industrie chimique et

les autorités publiques accusées de désinformation. Basé sur des recherches scientifiques, ce livre a eu un très fort impact dans la société, qu'il ait été vu comme un impératif pour l'action écologiste, ou au contraire comme une attaque contre le progrès technique et économique.

Les années 1960 voient également apparaître les premières images de la Terre depuis l'espace, offrant une perspective nouvelle sur notre planète, un petit point bleu vivant et fini au milieu d'un infini froid (Figures 1 et 2).

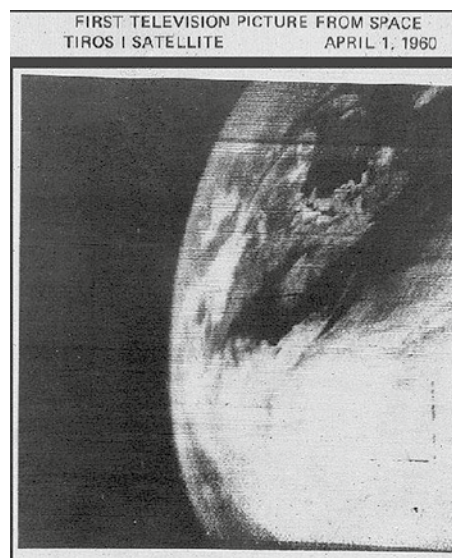


Figure 1. Première image de la Terre depuis l'espace, satellite TIROS 1, 1er avril 1960. "Source: NASA" [http://www.nasa.gov/vision/earth/features/bm\\_gallery\\_3.html](http://www.nasa.gov/vision/earth/features/bm_gallery_3.html)



Figure 2. Lever de Terre, mission d'Apollo 8, 24 décembre 1968. "Source: NASA" [https://www.nasa.gov/topics/history/features/apollo\\_8.html](https://www.nasa.gov/topics/history/features/apollo_8.html)

L'observation de la Terre connaît un développement décisif avec Landsat, le premier programme de satellites de prises de vues à usage civil, dont des images à une résolution spatiale de 80 mètres sont fournies dès 1972 (la résolution maximale actuelle est de 15 mètres).

Cette année-là est un marqueur de la conscience environnementale globale à plusieurs titres. C'est en 1972 qu'est établi le Programme des Nations Unies pour l'Environnement (PNUE) à l'issue de la Conférence des Nations Unies sur l'environnement humain de Stockholm. Le PNUE, dont le siège est à Nairobi, se veut être l'autorité environnementale au sein du système des Nations Unies. Il est le témoin d'une reconnaissance de la nécessité d'améliorer la gouvernance de l'environnement planétaire à travers des institutions internationales. Le PNUE est une institution politique, qui chapeaute notamment les principaux accords environnementaux multilatéraux (les conventions environnementales), mais c'est aussi une organisation qui produit une information technique et scientifique à travers de nombreux rapports sur l'état et l'avenir de l'environnement, ainsi que sur la politique, l'économie et les technologies de l'environnement.

En 1972 est également publié le rapport du Club de Rome « The limits to growth » (Meadows et al. : 1972) dans un contexte naissant de critique de la société de consommation. Cette étude se base sur des modèles numériques de simulation débouchant sur des projections quantitatives dans différents domaines (production industrielle, population, utilisation des ressources, pollutions, alimentation). Une notion importante développée dans ce rapport est celle de croissance exponentielle qu'on retrouve dans la citation attribuée à Kenneth Boulding (1973) « Celui qui croit qu'une croissance exponentielle peut continuer indéfiniment dans un monde fini est soit un fou, soit un économiste ». L'étude, basée sur le modèle de simulation World3 développé au Massachusetts Institute of Technology<sup>1</sup>, prédisait dans un

<sup>1</sup> World3 est un modèle de type « dynamique des systèmes » qui simule l'interaction de plusieurs systèmes entre eux, notamment les systèmes alimentaire, industriel, démographique, de ressources non renouvelables, de pollution. Il permet de générer des prédictions selon différents scénarii.

des trois scénarii développés un effondrement du système mondial dans la deuxième moitié du 21<sup>ème</sup> siècle. Elle a connu un succès mondial, fait l'objet de plusieurs mises à jour (la dernière datant de 2012), ainsi que de critiques, notamment en raison de certaines évolutions constatées ne correspondant pas aux projections proposées.

D'autres scientifiques ont également soutenu l'idée de limiter la croissance dans différents domaines. Georgescu-Roegen (1971 ; 1979) a appliqué à l'économie les lois de Newton sur la thermodynamique afin de démontrer l'impossibilité d'une croissance continue basée sur l'extraction de ressources naturelles. Les biologistes des populations ont pour leur part développé depuis le milieu du 20<sup>ème</sup> siècle le concept de capacité de charge qui aborde la question de la population (nombre d'individus) maximale qu'une aire peut soutenir sur le long terme. Dépassant une vision néo-malthusienne des limites démographiques qui seraient imposées par des ressources fixes, l'équation  $I=P*A*T$  proposée par Ehrlich et Holdren en 1971 met en formule l'idée que les impacts sur l'environnement (I) sont non seulement fonction de la taille des populations (P), mais aussi de la consommation (A, affluence) et de la technologie (T), chaque élément de l'équation pouvant renforcer ou atténuer l'impact résultant (Ehrlich et Holdren, 1971).

En résumé on peut dire que cette période des années 1960-70 est marquée par un triple mouvement : une prise de conscience des impacts environnementaux négatifs à large échelle dus aux activités humaines, les débuts d'une gouvernance mondiale de l'environnement et des développements technologiques dans l'acquisition et le traitement des données.

On peut également ajouter à cette liste un intérêt nouveau pour des approches intégratrices capables de rendre compte des enjeux environnementaux dans une perspective élargie, systémique et non plus seulement sectorielle. C'est un des principes à la base de la pensée durabiliste qui sera formalisée en 1987 dans le rapport Brundlandt, validée politiquement au sommet de Rio en 1992, et qui marque encore aujourd'hui les agendas environnementaux et du développement.

## 2. La quantification de l'environnement

Dans ce contexte, la quantification de l'environnement, et des politiques liées, a explosé. Les données et les indicateurs sont devenus depuis quarante ans des instruments privilégiés des politiques publiques, aux échelles internationales, nationales ou locales. Ils sont vus comme un moyen d'aborder la complexité des phénomènes en jeu, qui sont par nature multidimensionnels et dynamiques. Ils sont promus comme des outils d'aide à la décision face à des situations complexes. Ils sont aussi une réponse à la demande sociétale de transparence, de participation et d'accès à l'information, en particulier dans les domaines de l'environnement et de l'aménagement du territoire. Des systèmes d'information institutionnels sont mis en place à toutes les échelles, pour rendre plus efficace la production et l'utilisation des données par les divers acteurs des politiques publiques.

Les sources de données sont aujourd'hui multiples, que ce soit en termes d'acteurs – science, autorités politiques, entreprises, citoyens – ou de techniques – recensements, registres, satellites, capteurs terrestres, GPS, réseaux sociaux, etc. Au-delà de la donnée, dont le *Big Data* est le stade contemporain quelque peu absurde – des données produites en masse et de manière automatique, pour lesquelles on cherche des moyens et des buts d'utilisation – il convient de revenir aux approches conceptuelles qui à la fois génèrent et se nourrissent de la quantification de l'environnement. Quatre exemples seront abordés dans les chapitres suivants, qui contribuent chacun à leur manière à la « datafication » de la connaissance de l'environnement. Nous tenterons de voir dans quelle mesure ces diverses quantifications renseignent sur la durabilité et les urgences d'action.

### 2.1. Les évaluations de l'état de l'environnement selon les modèles PER et FPEIR

L'OCDE a ainsi développé un des premiers cadres systémiques pour l'évaluation intégrée de l'environnement, le modèle Pression – Etat – Réponse (PER) qui permet de décrire les interactions entre les activités humaines générant des pressions (P) sur l'état (E) de l'environnement ainsi que les réponses (R) sociétales pour répondre maintenir la qualité de l'environnement. Ce modèle a ensuite été étendu par l'Agence Européenne de l'Environnement (EEA) pour inclure les forces motrices (F) profondes (par ex. démographie, économie) et les impacts (I) sur la santé, les écosystèmes, l'économie, etc (Figure 3).

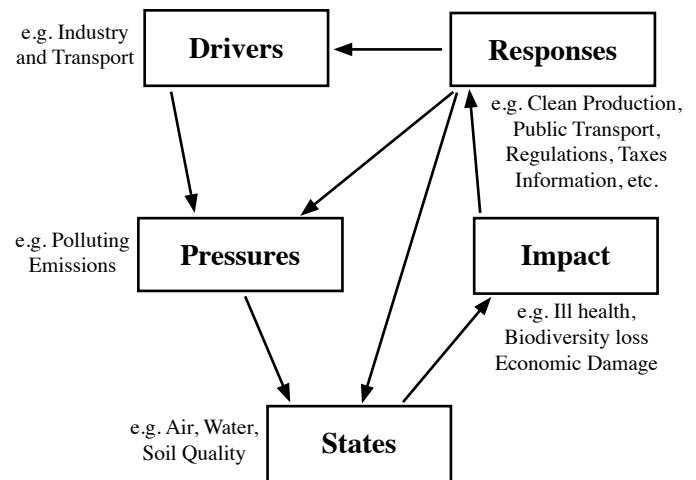


Figure 3. Modèle FPEIR (Jol et al. : 1997).

Ce cadre analytique est aujourd'hui largement utilisé pour les évaluations de l'environnement à toutes les échelles territoriales (*Global Environment Outlook* du PNUE, *State of the environment report* de l'Agence européenne de l'environnement, rapports « *Environnement suisse* »). Ces rapports font une large place à l'utilisation d'indicateurs chiffrés, ainsi qu'à des modélisations et des scénarii.

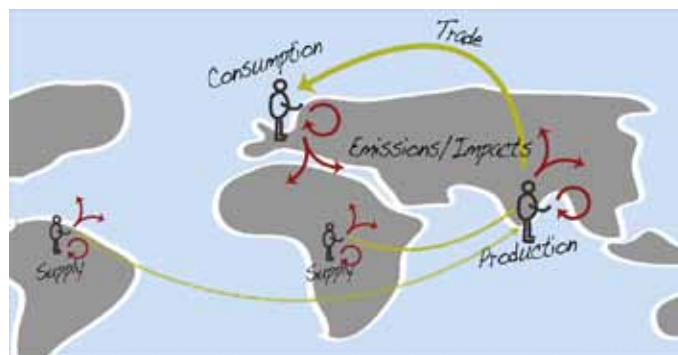


## 2.2. Les empreintes environnementales

Depuis les années 1990 une famille particulière d'indicateurs qu'on regroupe sous le terme d'*empreintes environnementales* permet de mesurer les impacts sur l'environnement selon une perspective dite de consommation ou de demande. Contrairement aux évaluations environnementales qui considèrent généralement les pollutions ou les impacts survenus sur un territoire donné (par ex. les émissions de gaz à effet de serre nationales telles que déclarées dans le cadre du Protocole de Kyoto), les empreintes prennent en compte les impacts tout au long des chaînes de production-consommation selon une perspective d'analyse du cycle de vie (ACV) d'un bien ou d'un service (« du berceau à la tombe »). Les indicateurs de type « empreinte », s'appuyant également sur des modèles économiques sur les échanges commerciaux, permettent de quantifier les impacts environnementaux induits par la consommation de biens et de services des habitants d'un territoire quel que soit le lieu où ces impacts se produisent dans le monde.

Les empreintes peuvent être mesurées selon différents types d'impacts, par exemple les émissions de carbone (*carbon footprint*), l'utilisation de l'eau (*water footprint*) ou des terres (*land footprint*), ou une agrégation de plusieurs impacts selon une unité de mesure standardisée telle que l'hectare global proposée par l'empreinte écologique (Rees : 1992; Wackernagel : 1994).

Adopter une perspective de type empreinte est de plus en plus pertinent dans notre économie mondiale interdépendante (Friot : 2009). Via les exportations et importations, de plus en plus d'impacts sont produits sur un autre territoire que celui sur lequel les biens et services sont finalement consommés (Figure 4). Ainsi, on estime que plus de la moitié des impacts environnementaux de la consommation suisse ont lieu à l'étranger (Frischknecht et al. : 2014; Jungbluth et al. : 2011).



Une étape cruciale des Analyses du Cycle de Vie (ACV) est l'Évaluation des Impacts du Cycle de Vie (EICV), qui permet de traduire l'inventaire des quantités de polluants émis et de ressources extraites en impacts finaux sur les humains (par ex. la santé) ou l'environnement (par ex. la qualité des écosystèmes).

## 2.3. L'évaluation environnementale (*environmental pour evaluation*)

L'évaluation environnementale (*environmental valuation*) recouvre diverses approches visant à attribuer une valeur économique et sociale à l'environnement. Des méthodes d'évaluation économique ont émergé dans les années 1970 (Westman : 1977) et ont connu des développements dans les années 1980 et 1990, notamment pour des applications au domaine de la biodiversité (Pearce et Moran : 1994).

L'évaluation intégrée des bénéfices procurés aux humains par la nature a gagné une dimension internationale au début des années 2000 avec les rapports d'« Évaluation des écosystèmes pour le millénaire » (EM)<sup>2</sup> des Nations Unies (Millennium Ecosystem Assessment : 2005). L'EM a pour objectif « d'évaluer les conséquences des changements écosystémiques sur le bien-être humain ». Elle propose un cadre théorique d'analyse du « capital naturel » qui identifie quatre types de services rendus à l'homme par les écosystèmes : les services de prélèvement (nourriture, eau, ...), de régulation (des inondations, des sé-

<sup>2</sup> <<http://www.millenniumassessment.org>>

cheresses, ...), d'auto-entretien (formation des sols, cycle des nutriments, ...), culturels (loisirs, religion, ...).

Au niveau politique, cette notion de « services écosystémiques » a par la suite été reprise pour la définition des « objectifs d'Aichi », le *Plan stratégique pour la diversité biologique 2011-2020* des Nations Unies (2010). Les bases analytiques posées par l'EM ont également diffusé aux niveaux régionaux (voir le « Common International Classification of Ecosystem Goods and Services » promu par l'Agence Européenne de l'Environnement) et nationaux (voir par exemple les activités de reporting environnemental de la Suisse<sup>3</sup>).

Les « paiements pour les services écosystémiques » (PSE) sont une autre forme d'application politico-économique de la notion de services écosystémiques. Un exemple de mise en œuvre de PSE est l'initiative REDD (Reducing Emissions from Deforestation and Forest Degradation) lancée en 2008 et coordonnée par les Nations Unies<sup>4</sup>. REDD s'appuie sur des outils financiers et des calculs en lien avec le marché du carbone pour inciter les pays à préserver leur couvert forestier en leur donnant une valeur monétaire.

Les services écosystémiques sont désormais devenus un véritable champ académique produisant non seulement des réflexions théoriques mais aussi des outils numériques pour l'évaluation de la valeur des écosystèmes<sup>5</sup>.

Quant à l'économie, elle valorise aujourd'hui la nature de diverses manières, que ce soit à travers l'évaluation des risques liés à l'environnement, la création de labels pour les investissements « verts », la finance durable, les marchés de certificats permettant de compenser les impacts environnementaux (certificats d'économie d'énergie, de biodiversité<sup>6</sup>, crédits carbone, ...).

<sup>3</sup> <<http://www.bafu.admin.ch/publikationen/publikation/01587/index.html?lang=fr>>

<sup>4</sup> <<http://redd.unfccc.int>>

<sup>5</sup> Voir par exemple les outils InVEST (Stanford University, <<http://www.naturalcapitalproject.org>>) ou ARTificial Intelligence for Ecosystem Services - ARIES (Basque Centre for Climate Change, Bilbao, <<http://aries.integratedmodelling.org>>).

<sup>6</sup> Voir à ce sujet l'émission d'Arte « Nature, le nouvel Eldorado de la finance » <<http://info.arte.tv/fr/nature-le-nouvel-eldorado-de-la-finance>>

## 2.4. Les objectifs environnementaux politiques

Une quatrième manière de quantifier l'environnement est représentée par la fixation d'objectifs politiques chiffrés et mesurés par des indicateurs. Dans ce contexte, un objectif peut être défini comme « une valeur que l'indicateur devrait atteindre, accompagné ou non d'une date limite pour atteindre cette valeur (année cible) » (Eurostat, 2014). Les objectifs environnementaux et de développement durable sont adoptés dans le cadre de processus politico-administratifs qui impliquent aujourd'hui quasi systématiquement le développement d'indicateurs comme moyens de suivi (monitoring) des effets des politiques publiques.

Au niveau mondial, les Objectifs du Millénaire pour le développement (OMD) des Nations Unies ont ainsi proposé en 2000 un objectif n.7 « Assurer un environnement durable », décliné en quatre cibles et mesuré par dix indicateurs. Au sommet des Nations Unies sur le développement durable (septembre 2015), les États membres de l'ONU ont adopté un nouvel *Agenda de développement durable* composé de 17 objectifs, 169 cibles et 159 indicateurs avec des valeurs à atteindre à l'horizon 2030 pour mettre fin à la pauvreté, lutter contre les inégalités et injustices, faire face au changement climatique et à la dégradation des écosystèmes.

De tels systèmes d'objectifs, cibles et indicateurs, se référant plus ou moins explicitement au développement durable, se retrouvent aux échelles continentales (par ex. la Stratégie Europe 2020, les indicateurs de l'Agence européenne de l'environnement<sup>7</sup>) et nationales (par ex. en Suisse, les 75 indicateurs de développement durable du système MONET<sup>8</sup> et les 166 indicateurs environnementaux de l'Office fédéral de l'environnement<sup>9</sup>).

<sup>7</sup> <<http://www.eea.europa.eu/data-and-maps/indicators/about>>

<sup>8</sup> <<http://www.bfs.admin.ch/bfs/portal/fr/index/themen/21/02/01.html>>

<sup>9</sup> <<http://www.bafu.admin.ch/umwelt/indikatoren/14589/index.html?lang=fr>>

## 2.5. Quantification et lien avec la durabilité

Les quatre exemples présentés plus haut contribuent au phénomène massif de mesure et de quantification de l'environnement à l'œuvre depuis les années 1970, phénomène par ailleurs rendu possible par les nouveaux moyens de collecte de données et soutenu par les diverses demandes sociétales de transparence et d'« accountability » (devoir de rendre des comptes).

Le modèle FPEIR est un moyen efficace de décrire et comprendre un enjeu environnemental dans une vision synthétique de causes et conséquences, et de réfléchir à des actions à différents niveaux dans la chaîne des causalités. Mais ce cadre analytique ne dit pas directement, ni dans l'absolu, si un système est en situation de durabilité.

Quant aux indicateurs de type « empreinte », ils permettent d'évaluer l'importance et la localisation de l'ensemble des impacts environnementaux des biens et services consommés, et éventuellement de les traduire en des valeurs ayant une signification par rapport à la durabilité. Ainsi, l'empreinte écologique est par exemple exprimée en nombre de Terres nécessaires pour soutenir la consommation actuelle (Hoekstra et Wiedmann : 2014); avec une empreinte mondiale actuelle de 1,6, l'humanité se trouverait donc en situation de non durabilité. Toutefois, les empreintes demeurent des modèles, avec un niveau d'incertitude parfois important. Un indicateur populaire comme l'empreinte écologique est un excellent outil de communication, mais il peut aussi être perçu comme abstrait (comment traduire un « hectare global » en une réalité concrète ?) et être critiquable sur le plan scientifique (Blomqvist et al. : 2013; Fiala : 2008)<sup>10</sup>.

Les approches d'évaluation environnementale donnent une valeur à l'environnement, pas seulement en termes économiques, mais plus généralement en termes de bénéfices pour la société. Néanmoins, les ap-

plications concrètes consistent généralement à mettre un prix sur l'environnement et à l'internaliser dans le système économique existant. Les valeurs attribuées ne reflètent pas toujours une qualité intrinsèque des écosystèmes, mais elles sont plutôt un prix relatif que des acteurs sont prêts à attribuer à la nature (ainsi, dans une perspective d'assurance ou d'investissement, un récif corallien peut prendre des valeurs très différentes selon qu'il se trouve dans une zone touristique ou non). Diverses critiques relèvent que ces approches se développent dans un contexte de dérégulation de la gestion de l'environnement, de marchandisation et de privatisation de la nature. Les concepts d'« économie verte », de « capital naturel », de « services écosystémiques » ne seraient que des avatars « verts » du capitalisme classique, focalisés sur des questions d'efficacité, et qui masqueraient la nécessité de repenser la consommation selon un modèle véritablement durable.

Enfin, les objectifs environnementaux sont des compromis fluctuants au gré des agendas politiques. Un objectif politique peut être très en-deçà des réels enjeux et limites de l'environnement, tels qu'identifiés par la science. On le voit dans le cas du climat, pour lequel de nombreux scientifiques plaident pour objectif de limitation de hausse de la température globale à 1°C, plutôt que les 2°C utilisés dans les discussions sur le climat à la COP21 de Paris. Par ailleurs, les jeux d'indicateurs des politiques publiques subissent la plupart du temps ce biais empirique consistant à sélectionner les données déjà disponibles auprès des administrations, qui ne mesurent pas toujours de manière idéale les phénomènes en jeu.

Ces quatre exemples montrent que d'importants processus de quantification de l'environnement sont à l'œuvre depuis plus de quarante ans, mais que ceux-ci peinent à fournir des clés pour interpréter de manière pertinente la durabilité des impacts observés ainsi que pour évaluer les urgences et fixer des priorités d'action parmi la multiplicité des enjeux environnementaux auxquels nous faisons collectivement face actuellement. Des manques que le concept des limites planétaires pourrait contribuer à combler.

<sup>10</sup> Parmi les critiques avancées on peut relever les doutes sur la robustesse des méthodes de calcul pour la conversion des émissions de CO<sub>2</sub> en surfaces nécessaires à leur séquestration, la non prise en compte d'aspects qualitatifs importants comme la dégradation des sols.

### 3. Les limites planétaires : évaluer les risques prioritaires pour le système Terre

#### 3.1. Des limites bio-physiques ...

Le concept de limites planétaires a été développé par un groupe de chercheurs en 2009 (Rockström et al., 2009). Il propose une approche *quantitative et scientifique* des niveaux d'impacts environnementaux (pollutions, utilisation des ressources) à ne pas franchir pour éviter des conséquences indésirables sur le système Terre dans son ensemble et dans une perspective à long terme. Les neuf processus planétaires considérés sont :

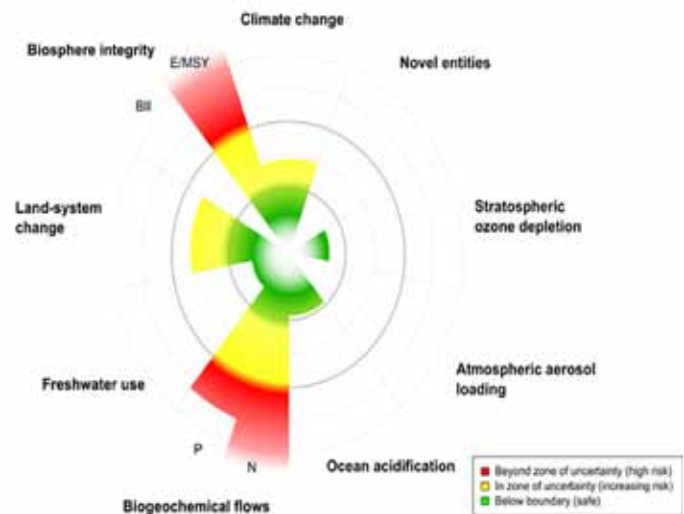
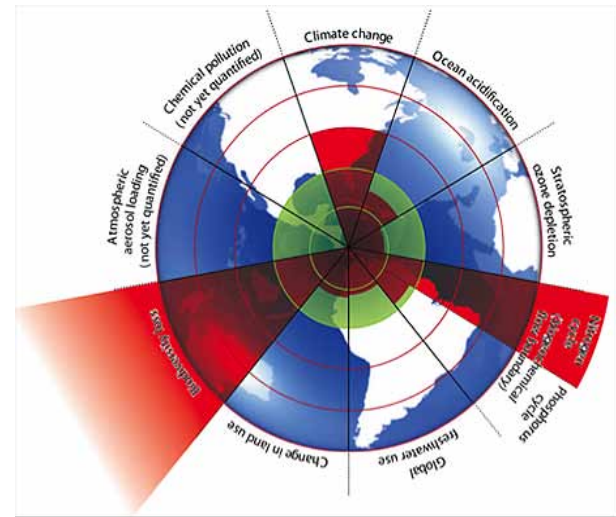
1. le changement climatique
2. l'acidification des océans
3. l'appauvrissement de l'ozone stratosphérique
4. les apports d'azote et de phosphore dans la biosphère et les océans<sup>11</sup>
5. l'utilisation de l'eau douce
6. l'augmentation des aérosols atmosphériques
7. le changement de l'utilisation du sol
8. la perte de la biodiversité
9. la pollution chimique.

Pour chaque limite, une ou plusieurs variables de contrôle (du processus) sont établies, comme par ex. la concentration de CO<sub>2</sub> dans l'atmosphère pour le changement climatique ou le taux d'extinction des espèces pour la perte de la biodiversité. L'article de Rockström et al. (2009) considère les limites comme déjà dépassées pour les apports d'azote, la perte de la biodiversité et le changement climatique, et proches d'être atteintes pour les apports de phosphore et l'acidification des océans. La représentation des limites sous la forme graphique d'une cible a contribué à la diffusion du concept (Figure 5, gauche).

Une mise à jour des limites planétaires en 2015 (Steffen et al. : 2015), outre quelques ajustements de défi-

<sup>11</sup> Les apports d'azote et de phosphore ont des impacts sur l'eutrophisation et l'acidification des écosystèmes terrestres, aquatiques et marins.

nitions, évalue plus sévèrement qu'en 2009 la situation de l'utilisation du sol et moins sévèrement la situation pour le changement climatique (Figure 5). Ceci est dû notamment à une prise en compte plus explicite des incertitudes des connaissances (cf. légende de la Figure 6).



Figures 5 et 6. Représentation des limites planétaires sous forme de cibles.  
Sources : Rockström et al. (2009) ; Steffen et al. (2015)

La définition des limites planétaires évolue donc en fonction des nouvelles connaissances scientifiques et des données à disposition. Au-delà des (in)certitudes scientifiques, les limites planétaires ne pourront jamais être des vérités absolues, elles demeurent intrinsèque-



ment liées à un point de vue de l'environnement centré sur l'homme ainsi qu'à des choix préférentiels sur les niveaux d'impacts environnementaux que l'humanité est prête à supporter.

### 3.2. Un environnement anthropocentré

Depuis le début de l'Holocène, il y a env. 12'000 ans, l'humanité a bénéficié de conditions environnementales - notamment une relative stabilité et prévisibilité des climats - qui ont permis le développement des moyens de subsistance, de la démographie et des civilisations. Depuis la révolution industrielle de la fin du 18<sup>ème</sup> siècle, la Terre serait entrée l'Anthropocène, selon le terme proposé par le prix Nobel de chimie Paul Crutzen (2002) pour désigner une nouvelle ère géologique dans laquelle l'homme est le facteur principal des changements environnementaux.

Les limites planétaires sont une tentative de synthétiser les niveaux d'impact environnemental à l'échelle globale qui permettent à l'humanité de se maintenir dans un espace de fonctionnement sécurisé (*Safe Operating Space*). Une limite planétaire est donc bien le « *niveau humainement déterminé d'une variable globale clé* » (Carpenter et Bennett : 2011). Il ne s'agit pas ici de sauver la planète (la vie continuera même si l'homme disparaît), ni de revenir à un quelconque état naturel originel, mais de limiter les impacts des activités humaines à un niveau qui permette au système Terre de continuer à soutenir l'humanité de la manière la plus stable possible. C'est pourquoi des thèmes environnementaux classiques des politiques environnementales comme l'énergie ou le bruit ne sont pas considérés car ils ne mettent pas directement en jeu les équilibres généraux de la planète.

Les limites planétaires posent une série de questions théoriques et méthodologiques qui montrent bien qu'elles ne sont pas naturellement déterminées, mais qu'elles dépendent de choix humains.

### 3.3. Des limites choisies et incertaines

Le premier aspect concerne les incertitudes liées à la détermination des limites, même si celle-ci se fait à partir de connaissances scientifiques. Plutôt qu'une valeur précise, une limite est en fait une zone de transition entre des niveaux sûrs et des niveaux risqués. Dans le cas du changement climatique, cela est illustré par le débat sur l'objectif des 1°C ou 2°C, ainsi que sur l'incertitude des modèles climatiques pour fixer les niveaux d'émissions de gaz à effet de serre correspondant à l'objectif choisi. Le GIEC (IPCC : 2013) explique ainsi que pour avoir 50% de chance de limiter la hausse des températures à 2° d'ici à 2100 il faut maintenir les émissions de gaz à effet de serre à 3000 GtCO<sub>2</sub> (intervalle de 2900 à 3200 GtCO<sub>2</sub>). Par ailleurs, les effets croisés entre les différentes limites planétaires doivent encore être mieux connus (par exemple l'effet du changement climatique sur la perte de la biodiversité).

### 3.4. Partager équitablement les limites

Le second aspect concerne le partage des limites planétaires entre les Etats, qui sont le niveau incontournable des décisions politiques. Si la gouvernance internationale procède généralement sur la base d'engagements volontaires, l'approche par les limites planétaires offre l'opportunité de réfléchir à des critères objectifs d'allocation des droits et responsabilités. Une première étude sur la Suède (Nykqvist et al. : 2013) a appliqué le principe du poids démographique pour allouer des limites aux pays en fonction de la part qu'ils représentent dans la population mondiale. Une seconde étude sur la Suisse (Dao et al. : 2015) a repris ce principe en prenant également en compte, quand cela était pertinent et possible, les dettes environnementales, c'est-à-dire les impacts du passé (comme dans le cas de émissions de gaz à effet de serre). La méthode appliquée dans l'étude suisse traite la question de la croissance démographique en fixant à une date donnée la réparti-

tion des impacts admissibles pour chaque pays ; ce faisant, chaque pays est ensuite supposé gérer son allocation quelque soit son évolution démographique.

### 3.5. Mesurer les impacts à l'étranger

Un troisième enjeu réside dans l'évaluation des impacts environnementaux. Comme discuté plus haut, une perspective « empreinte » en complément de l'approche territoriale classique se révèle de plus en plus nécessaire dans le contexte d'un commerce international croissant. Ceci permet d'attribuer les impacts non plus seulement aux pays producteurs mais aussi aux pays dont la consommation a généré les pollutions et l'utilisation de ressources, non seulement sur le territoire national mais également à l'étranger. Ce choix du mode d'observation, *empreinte* ou *territorial*, est technique mais aussi politique car, en acceptant une perspective de type empreinte, un pays reconnaît l'idée d'une responsabilité sur ce qui se passe en dehors de ses frontières et son administration doit trouver les moyens d'obtenir des données sur des espaces au-delà de son autorité directe.

Il faut par ailleurs garder à l'esprit que les méthodes d'analyse de cycle de vie, de modélisation économique des échanges commerciaux sont encore caractérisées par un important niveau de simplification et d'estimation. Avec les recherches dans ce champ, la situation s'améliore cependant progressivement, et ces méthodes sont peu à peu intégrées aux comptabilités environnementales nationales.

### 3.6. Interprétation des performances et des priorités

Enfin, l'évaluation des performances et des priorités laissent largement la place à une interprétation des observations. Une manière simple de calculer une performance est de comparer les impacts mesurés aux limites préalablement fixées, par ex. au moyen d'un simple ratio impact/limite. Ce calcul a été appliqué dans l'étude

sur la Suisse<sup>12</sup> (Dao et al. : 2015), en prenant également en compte l'évolution du phénomène et les incertitudes, pour obtenir une évaluation des performances aux échelles mondiale et nationale, déclinée en quatre catégories exprimant la situation en termes de contribution aux risques pour le système planétaire (Figure 7) :



Figure 7. Catégories de performance

Finalement les priorités sont établies sur la base des performances : une limite planétaire est jugée prioritaire pour le pays si les performances sont estimées « Risqué » ou « Clairement risqué » à la fois au niveau mondial et national (Figure 8), comme c'est le cas pour la perte de la biodiversité, le changement climatique, l'anthropisation de la couverture du sol et les pertes d'azote pour la Suisse.

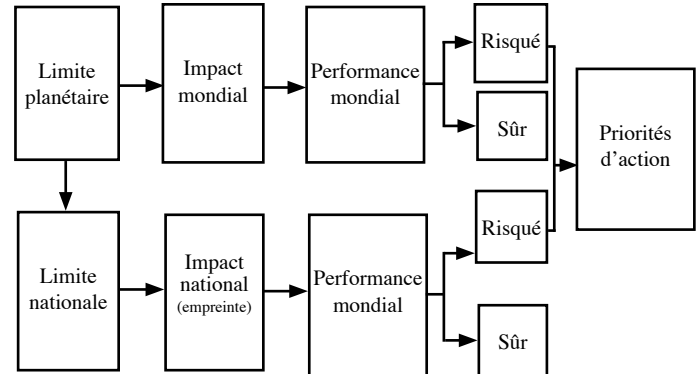


Figure 8. Limites planétaires prioritaires, basées sur les performances mondiales et suisses

L'approche des limites planétaires laisse encore ouvertes d'autres questions sociales de responsabilité (les pays les plus riches doivent-ils en faire plus ?), d'éthique (sur quelles règles se baser ?) et d'égalité (avons-nous tous les mêmes besoins ?). Elle a cependant le mérite de proposer des méthodes de quantification des limites et

<sup>12</sup> Une extension de l'étude suisse à une quarantaine de pays (représentant 90% du Produit Intérieur Brut mondial) est en cours de réalisation : projet blueDot, <<http://bluedot.world>>

des impacts, des principes de répartition, une synthèse multidimensionnelle des performances basée sur une évaluation des risques à long terme et débouchant sur des priorités d'action.

Les limites planétaires traitent essentiellement de la dimension environnementale du développement durable. En les confrontant à des indicateurs de développement humain, il serait possible d'indiquer notre position en termes de durabilité générale (Figure 9) :

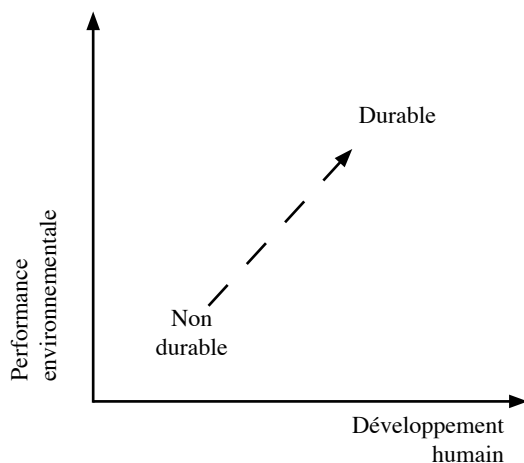


Figure 9. Durabilité environnementale et humaine

## 4. Qu'attendre de la quantification de l'environnement ?

### 4.1. Des limites scientifiques, vraiment ?

Le concept des limites planétaires montre que l'utilisation des connaissances scientifiques dans un contexte d'incertitudes n'évite pas des choix subjectifs et basés sur des valeurs (par ex. une certaine conception et acceptation des risques). Il convient de reconnaître que les modèles demeurent imparfaits, que les niveaux d'impact acceptables restent liés à des normes personnelles et sociales, et qu'il n'y a pas de réponse

unique aux questions de juste répartition des droits et responsabilités. Les méthodes quantitatives mises en œuvre devraient surtout être employées comme un support à la discussion sur différentes options. Le recours à des chiffres, des images simplifiées telles que les cibles (Figure 5) ou d'acronymes accrocheurs (SOS pour *Safe Operating Space*) ne doit pas empêcher un examen constant des postulats, méthodes et données. Les indicateurs ne sont pas des objectifs en eux-mêmes, ils doivent donc rester un moyen de favoriser la discussion en vue de décisions, qui renvoient au final à des choix de société.

Ainsi, il faut éviter de dépolitiser les décisions avec l'illusion que des choix s'imposeraient naturellement d'eux-mêmes sur la base d'analyses scientifiques ; mais à l'inverse, il faut aussi éviter de politiser la science en l'utilisant pour justifier des choix résultant d'une vision du monde plus que d'une vérité absolue.

### 4.2. Un monde fini et inter-relié

Partant du constat que l'homme est devenu le principal facteur des changements environnementaux, il apparaît nécessaire de se (re)poser la question de la finitude de notre monde comme le propose le concept des limites planétaires, et d'accepter l'idée qu'un espace de fonctionnement sécurisé du système Terre doit être déterminé (malgré les incertitudes de la science) afin d'assurer les bases bio-physiques du fonctionnement des sociétés humaines sur le long terme.

Les limites planétaires, et les approches de type empreinte, expriment de manière quantitative le fait que l'ici et l'ailleurs sont liés d'un point de vue économique, mais aussi environnemental et social. Les consommations dans un lieu donné ont des impacts dans le monde entier, une vision exclusivement territoriale (en particulier nationale) n'est désormais plus pertinente. Finitude et liens globaux imposent de traiter la question du partage des droits et des responsabilités, à travers l'espace et le temps, afin de garantir une forme de justice dans les efforts d'adaptation qui doivent être fournis face au défi environnemental.

### 4.3. Pour plus d'information régulatrice

Au final, le foisonnement actuel des sources de données issu de la « Data revolution » (UN/IEAG : 2014) et le contexte des changements environnementaux globaux renforce le besoin de cadres d'interprétation pertinents. Il s'agit d'une part de donner du sens à un déluge de données qui courent le risque de demeurer des « intuitions aveugles » (pour paraphraser « La critique de la raison pure » de Kant). D'autre part, pour faire face aux enjeux de durabilité, nous avons aujourd'hui besoin davantage d'information régulatrice, pour reprendre les termes du géographe Claude Raffestin (Raffestin : 1980), c'est-à-dire d'une information qui permette de maintenir les équilibres fondamentaux dans et entre les systèmes physiques et humains.

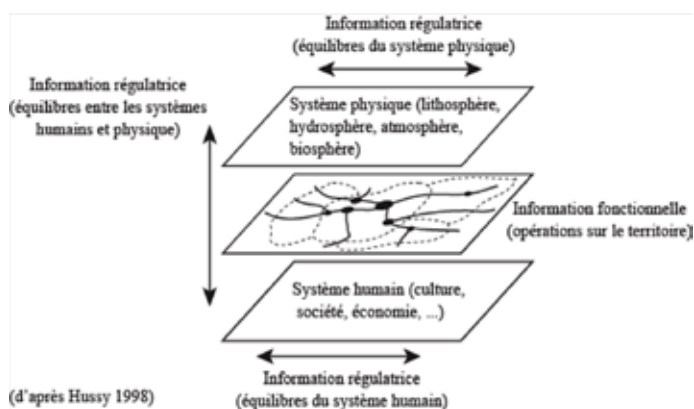


Figure 10. Information régulatrice et information fonctionnelle

Dans ses actions concrètes, l'homme mobilise un autre type d'information dite fonctionnelle, celle qui lui permet de combiner concrètement la matière et l'énergie pour intervenir sur le territoire défini comme l'interface entre systèmes physiques et humains. Les activités de l'homme modifient à la fois le territoire et les logiques physiques et humaines qui le sous-tendent (par ex. l'urbanisation et ses conséquences sur le climat, la biodiversité, les cultures, ...).

Depuis la révolution industrielle la société moderne a été très efficace pour créer de l'information fonctionnelle

qui a rendu possible l'exploitation des ressources environnementales, mais qui a aussi généré des impacts mettant aujourd'hui en danger les bases physiques et sociales de nos sociétés. Il est donc essentiel de promouvoir une information régulatrice sur les grands équilibres systémiques, une information qui devrait cadrer l'information fonctionnelle de nos actions concrètes. Par exemple, le fonctionnement d'un secteur économique devrait pouvoir être examiné à l'aune des limites planétaires (information régulatrice) afin de donner des indications sur des choix de consommation, de technologies, de législations ou de partenaires commerciaux. La notion de limite ne doit donc pas être simplement perçue comme l'idée d'un frein à la croissance des activités humaines, mais bien comme un cadre d'interprétation de la durabilité de ces activités par rapport au fonctionnement du système Terre (ce que l'humanité fait aujourd'hui, pourra-t-elle le maintenir dans le futur sans mettre en danger les fondements bio-physiques globaux ?).

La production d'une telle information régulatrice est la première urgence, qui permettra de définir les véritables priorités d'action pour les Etats, les entreprises et les individus dans un objectif de durabilité de nos sociétés.

### Références

- BLOMQVIST, Linus *et al.* (2013), « Does the Shoe Fit? Real versus Imagined Ecological Footprints », *PLOS Biol*, 11(11), e1001700. <http://doi.org/10.1371/journal.pbio.1001700>
- CARPENTER, Stephen R. & BENNETT, Elena M. (2011), « Reconsideration of the planetary boundary for phosphorus », *Environmental Research Letters*, 6 (1), 014009. <http://doi.org/10.1088/1748-9326/6/1/014009>
- CARSON, R. (1963), *Le Printemps Silencieux*, Trad. J. F. Gravrard, Paris : Plon.
- COSTANZA, R., *et al.* (1997), « The Value of the World's Ecosystem Services and Natural Capital », *Nature*, pp. 387, 253-260.
- CRUTZEN, P.J. (2002), « Geology of Mankind », *Nature*, 415 (6867), pp. 23-23. <http://doi.org/10.1038/415023a>



- RAPPORT, D. & FRIEND, A. (1979), « Towards a Comprehensive Framework for Environmental Statistics: a Stress-response Approach », *Statistics Canada Catalogue* 11-510, Ottawa : Minister of Supply and Services Canada.
- DAO, Hy *et al.* (2015), « Environmental Limits and Swiss Footprints Based on Planetary Boundaries », Genève : UNEP/GRID-Geneva et Université de Genève. <<http://pb.grid.unep.ch>>
- EEA (2014), « Digest of EEA indicators 2014 », *EEA Technical Report*, No 8/2014.
- EHRlich, Paul R. & HOLDREN, John P. (1971), « Impact of Population Growth », *Science*, 171(3977), pp. 1212–1217. <<http://doi.org/10.1126/science.171.3977.1212>>
- EUROSTAT (2014), « Getting Messages across Using Indicators. A Handbook based on Experiences from Assessing Sustainable Development Indicators », *Eurostat Manuals and Guidelines*, Luxembourg : Eurostat.
- FIALA, Nathan (2008), « Measuring Sustainability: Why the Ecological Footprint is Bad Economics and Bad Environmental Science », *Ecological Economics*, 67(4), pp. 519–525. <<http://doi.org/10.1016/j.ecolecon.2008.07.023>>
- FRIOT, Damien (2009), *Environmental Accounting and Globalisation. Which Models to Tackle New Challenges? Applying Economics-Environment-Impacts Models to Evaluate Environmental Impacts Induced by Europe in China, and EU Carbon Tariffs*, Paris : Ecole Nationale Supérieure des Mines de Paris. <<https://pastel.archives-ouvertes.fr/pastel-00527496>>
- FRISCHKNECHT, Rolf, *et al.* (2014), « Development of Switzerland's Worldwide Environmental Impact », Berne : Office Fédéral de l'Environnement. <<http://www.bafu.admin.ch/publikationen/publikation/01771/index.html?lang=en>>
- GEORGESCU-ROEGEN, Nicholas (1971), *The Entropy Law and the Economic Process*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- (1979), « Energy Analysis and Economic Valuation », *Southern Economic Journal*, 1023-1058.
- HÁK, Tomas., MOLDAN, Bedrich & DAHL, Arther L. (2012), *Sustainability Indicators: A Scientific Assessment*, Washington : Island Press.
- HOEKSTRA, Arjen Y. & WIEDMANN, Thomas O. (2014), « Humanity's Unsustainable Environmental Footprint », *Science*, 344 (6188), pp. 1114–1117. <<http://doi.org/10.1126/science.1248365>>
- HÜSSY, Charles (2016), « La territorialité, éléments pour une approche écogénétique », *Société de Géographie de Genève*. <<http://www.sgeo-ge.ch>>
- IPCC (2013), « Summary for Policymakers », *Climate Change 2013: The Physical Science Basis. Contribution of Working Group I to the Fifth Assessment Report of the Intergovernmental Panel on Climate Change* (p. 28). Cambridge (UK) et New York (USA) : IPCC. <<http://www.ipcc.ch/report/ar5>>
- JOL, Andre, *et al.* (1997), *Air Pollution in Europe 1997*, Copenhagen : EEA.
- JUNGBLUTH, Niels, STUCKI, Matthias & LEUENBERGER, Marianne (2011), *Environmental Impacts of Swiss Consumption and Production. A Combination of Input-output Analysis with Life Cycle Assessment*, Berne : Office Fédéral de l'Environnement.
- MEADOWS, Donella H., *et al.* (1972), *The Limits to Growth*, New York : Universe.
- MILLENNIUM ECOSYSTEM ASSESSMENT (2005), « Ecosystems and Human Well-being: General Synthesis. A Report of the Millennium Ecosystem Assessment », Washington DC : Millennium Ecosystem Assessment.
- NYKVIST, B., *et al.* (2013), « National Environmental Performance on Planetary Boundaries. A study for the Swedish Environmental Protection Agency », Swedish Environmental Protection Agency, nr. 6576. <<http://www.naturvardsverket.se/Om-Naturvardsverket/Publikationer/ISBN/6500/978-91-620-6576-8>>
- OECD (Organization of Economic Cooperation and Development) (1994), « Environmental Indicators », OECD core sets, Paris : OECD.
- PEARCE, David & MORAN, Dominic (1994), *The Economic Value of Biodiversity*, London : Routledge.
- RAFFESTIN, Claude (1980), « Plaidoyer pour une écologie humaine », *Archives suisses d'anthropologie générale*, 44 (2), pp. 123–129.
- REES, William E. (1992), « Ecological Footprints and Appropriated Carrying Capacity: What Urban Economics

- Leaves Out», *Environment and Urbanization*, 4 (2), pp. 121–130. <<http://doi.org/10.1177/095624789200400212>>
- ROCKSTRÖM, Johan *et al.* (2009), « A Safe Operating Space for Humanity », *Nature*, 461(7263), pp. 472–475. <<http://doi.org/10.1038/461472a>>
- STEFFEN, Will, *et al.* (2015), « Planetary Boundaries: Guiding Human Development on a Changing Planet », *Science*, 347 (6223), 1259855. <<http://doi.org/10.1126/science.1259855>>
- UN/IEAG (2014), « A World that Counts. Mobilising the Data Revolution for Sustainable Development. United Nations », <<http://www.undatarevolution.org>>
- WACKERNAGEL, Mathis (1994), « Ecological Footprint and Appropriated Carrying Capacity: A Tool for Planning Toward Sustainability », Vancouver : Doctoral dissertation of the University of British Columbia. <<http://circle.ubc.ca/handle/2429/7132>>
- WESTMAN, Walter E. (1977), « How Much Are Nature's Services Worth? », *Science*, 197 (4307), pp. 960–964. <<http://doi.org/10.1126/science.197.4307.960>>

# Penser les pratiques audiovisuelles au temps de l'urgence

Elena López-Riera

Reçu le 26.11.2015 – Accepté le 15.12.2015

## Título / Title / Titolo

Pensar las prácticas audiovisuales en tiempos de urgencia  
Thinking through Audiovisual Practices in Times of Emergency  
Pensare le pratiche audiovisive nei momenti di emergenza

## Résumé / Resumen / Abstract / Sommario

Le concept d'urgence est essentiel à une époque marquée par un nouveau paradigme de la communication. Au rythme des informations transmises par internet et la téléphonie portable, l'urgence est devenue un argument politique pour dénoncer des catastrophes écologiques, sociales ou économiques, ainsi qu'une temporalité qui marque et justifie l'agenda informatif. Dans ce contexte les dispositifs audiovisuels sont devenus des outils de résistance et de dénonciation politique face au pouvoir des grands média. Cet essai analyse les termes d'urgence politique et d'urgence communicative. Dans ce but, nous nous pencherons sur quelques exemples de projets audiovisuels conçus pour internet, qui fonctionnent comme outils de dénonciation politique et de désobéissance civile. Mais quelle idée de l'urgence mettent-ils en pratique ?

El concepto de urgencia es esencial en una época marcada por un nuevo paradigma de la comunicación. Al ritmo de las informaciones transmitidas por internet y los teléfonos portables, la urgencia se ha convertido en un argumento político para denunciar catástrofe ecológicas, sociales o económicas, así como una temporalidad que marca y justifica la agenda informativa. En este contexto los dispositivos audiovisuales se han convertido en útiles de resistencia y denuncia política ante el poder de los grandes medios de comunicación. Este ensayo analiza los términos de urgencia política y de urgencia comunicativa. Para ello nos concentraremos en algunos ejemplos de proyectos audiovisuales concebidos para internet, que funcionan como útiles de denuncia política y de desobediencia civil. Pero qué concepto de urgencia practican?

The concept of emergency is essential in a time marked by a new communication paradigm. As we live at the rhythm of the information transmitted through internet and mobile phones, emergency has become a political argument to denounce ecological, social and economic catastrophes, as well as a temporality that justifies the news agenda. In this context audiovisual devices have become tools of political resistance against the power of big media. This essay analyses the terms of communicational and political emergency. It will focus on a series of audiovisual projects conceived for internet, which function as tools of political denunciation and civil disobedience. What idea of urgency do they put in practice?

Il concetto di urgenza è essenziale in un'epoca segnata da un nuovo paradigma comunicativo. Al ritmo delle informazioni trasmesse via Internet e mediante cellulari, l'urgenza è diventata un argomento politico per denunciare la catastrofe ecologica, sociale o economica, nonché un modo di temporalità che segna e giustifica l'agenda informativa. In questo contesto, i dispositivi audiovisivi sono diventati strumenti di denuncia politica e di resistenza al potere dei grandi media. Questo saggio analizza i termini dell'urgenza politica e comunicativa. A tale scopo, analizzeremo alcuni esempi di progetti audiovisivi concepiti per la diffusione via internet, testi che funzionano come strumenti di denuncia politica e disobbedienza civile. E ci chiederemo: che idea di urgenza mettono in pratica?

## Mots-clé / Palabras clave / Keywords / Parole chiave

Paradigme de communication, urgence politique et urgence communicative, dispositif audiovisuel

Paradigma de comunicación, urgencia política y urgencia comunicativa, dispositivos audiovisuales

Communication paradigm, political emergency and communicational urgency, audiovisual devices

Paradigma di comunicazione, urgenza politica ed urgenza comunicativa, dispositivi audiovisivi

## 1. Introduction : le temps de l'urgence, un paradoxe spatio-temporel

Que signifie « l'urgence » de nos jours ? Face à la menace de risques et catastrophes écologiques majeurs, des politiques de résistance (comme celles pratiquées par les organisations écologistes ou des mouvements anti-capitalistes) sociales, économiques et scientifiques militent pour un engagement autour de la notion de durabilité. Pourtant, ces politiques sont obligées elles-mêmes de se formuler dans le rythme d'un monde « urgent » avec des contingences à court terme. « L'urgence » et « la durabilité », sont ainsi devenues des sortes de mantras collectifs opposés, jouant ensemble un rôle majeur dans la construction de la chronique de la réalité, particulièrement depuis le développement des nouvelles technologies et de l'implantation d'internet dans notre quotidien.

Nous sommes conscientes que les questions qui émergent de ce paradoxe n'ont pas une réponse univoque et immédiate. La complexité de ce que nous appelons un nouveau paradigme de la communication, à savoir l'irruption d'internet et des téléphones portables en tant que nouveaux dispositifs de communication, empêche toute réponse définitive. Néanmoins, nous pouvons déjà signaler certains aspects importants qui définissent l'articulation de l'idée d'urgence et qui peuvent être signalés dans ce contexte.

Dans cet essai, il sera d'abord question de la notion même d'urgence. Nous essayerons d'établir une nuance importante entre l'urgence politique (comme dénonciation de risques dans une société contemporaine) et l'urgence communicative (comme le rythme ultra-accélééré de la transmission de l'information). Cette fragile nuance autour de la notion d'urgence expliquée, nous discuterons des pratiques audiovisuelles contemporaines utilisées comme des outils politiques. Dans ce but, nous analyserons quelques exemples de projets audiovisuels conçus pour internet, et qui fonctionnent comme outils de dénonciation politique et de désobéissance civile, ou tout simplement comme récits de la résistance aux mar-

ges des grands médias. Internet se révélera à son tour, depuis cette perspective, comme l'espace de toutes les contradictions politiques : basé sur une temporalité de la vitesse, il canalise les discours qui se battent pour la durabilité. Internet sera aussi un réseau capable de coordonner des actions collectives, ainsi qu'un catalyseur de l'expression individuelle la plus sauvage un espace pour la canalisation de la désobéissance civile, ainsi que le symbole paradigmatique du pouvoir capitaliste dominant.

Compte tenu de la complexité de l'articulation des thématiques de l'urgence et de la durabilité, nous insistons sur le fait que nous ne prétendons pas donner une réponse fermée et conclusive aux sujets abordés ; nous proposons plutôt quelques pistes d'une discussion sur les pratiques audiovisuelles dans ce temps de l'urgence.

## 2. Les lanceurs d'alerte à l'ère d'internet

Une des figures importantes des nouvelles pratiques de l'information à l'ère des nouvelles technologies est celle du « lanceur d'alerte ». Le sociologue François Chateauraynaud la définit, en grande partie pour la différencier du *whistleblower* anglo-saxon, comme :

Sens 1 : Toute personne, groupe ou institution qui, percevant les signes précurseurs d'un danger ou d'un risque, interpelle une ou plusieurs puissances d'action, dans le but d'éviter un enchaînement catastrophique, avant qu'il ne soit trop tard.

Sens 2 : Toute personne ou groupe qui rompt le silence pour signaler, dévoiler ou dénoncer des faits, passés, actuels ou à venir, de nature à violer un cadre légal ou réglementaire ou entrant en conflit avec le bien commun ou l'intérêt général. Ce second sens est plus proche du mot anglais *whistleblower* – dont l'expression de lanceur d'alerte n'est cependant pas la traduction directe (Chateauraynaud : 2013).

Cette figure de « Lanceur d'alerte », qui surgit à l'évocation d'internet comme espace de désobéissance civile, est devenue très actuelle et célèbre suite aux cas médiatisés d'Hervé Falciani, Edward Snowden ou Julian Assange. Leur action a visé principalement la révélation de secrets d'ordre politique ou économique d'intérêt pu-



blic, comme la liste des personnes ayant pratiqué l'évasion de capitaux illégaux envers des banques suisses de la part d'Hervé Falciani ou la révélation d'informations des services secrets de plusieurs états de la part de Wikileaks. Cette organisation, dont Julian Assange est l'un de membres fondateurs, dénonce une asymétrie d'information entre les pouvoirs publics et les citoyens et estime que cette asymétrie informationnelle profite essentiellement aux États. En réponse à cette situation, Assange maintient que « L'organisation de fuites constitue une action intrinsèquement anti-autoritaire » (Hofmann : 2010).

Mais au-delà de ces exemples médiatiques, ce phénomène révèle, comme les « Wikileaks » et autres « Panama Papers », que depuis la parution d'internet, nous assistons à de nouveaux modes de traitement de l'information, des archives et d'autres types de données. Cette figure, qui semble avoir sa raison d'existence dans le contexte d'un nouveau paradigme de la communication, n'est pourtant pas nouvelle. Nous pouvons trouver plusieurs exemples au cours de l'histoire de la littérature, de la pensée et de la politique. Depuis Martin Luther, dénonciateur des abus de l'église catholique et père de la Réforme, à Greenpeace, organisation écologiste issue du mouvement de résistance anti-nucléaire, et qui lutte contre les plus grandes menaces sur l'environnement et la biodiversité de la planète; les lanceurs d'alerte ont toujours existé, et ont toujours été associés à l'urgence et les risques. Ceci est d'autant plus le cas à l'ère d'internet, où la notion d'urgence et aux risques (deux termes capitaux pour comprendre ce que nous essayons d'expliquer dans ces pages) s'avèrent inextricables de la figure du lanceur d'alerte.

Selon Emmanuel Hoog, ancien président de l'Institut National de l'Audiovisuel (INA) et PDG de l'Agence France Presse (AFP) la notion d'alerte est une partie indispensable de l'histoire du journalisme.

L'alerte fait partie de la culture historique des agences de presse, nous sommes des professionnels du temps réel. Les agences de presse structurent encore très largement la temporalité de l'information. Les lanceurs d'alerte sont évidemment liés à cette notion, au sens anglo-saxon du *breaking news*, la dernière nou-

velle, car ils nous mettent en éveil sur un sujet très important ou jusqu'à présent caché.

Par ailleurs, il y a un deuxième sens au mot « alerte », associé à la notion de danger et de gravité. Ils nous « alertent » que quelque chose de grave se passe. Ils pointent un dysfonctionnement majeur. Ces deux types d'alerte peuvent se rencontrer mais se distinguent. Une urgence sur le plan médiatique ne se confond pas toujours avec une urgence sur le plan démocratique<sup>1</sup>.

Depuis cette perspective, et face à un paysage politique marqué par une préoccupation pour la durabilité, le lanceur d'alerte avertira d'une urgence / d'un danger face à des questions d'intérêt public d'ordre économique, politique, écologique, ou social. Les outils de ces lanceurs d'alerte contemporains, sont liés aux nouvelles technologies mais, paradoxalement, ils ne sont pas toujours dans une temporalité de l'urgence, c'est à dire, que les informations révélées, ou les pratiques dénoncées, ne sont pas toujours d'actualité. Par exemple dans la révélation de listes de Falciani ou dans les *Panama Papers*, on a découvert des personnes ayant pratiqué l'évasion fiscale des années après avoir commis leurs délits. Tel qu'Emmanuel Hoog l'explique : la notion de lanceur d'alerte à l'ère des nouvelles technologies est intimement liée à la notion de temporalité de l'urgence, mais aussi à l'idée de danger démocratique. Ainsi l'urgence médiatique et l'urgence démocratique ne correspondent pas toujours à la même temporalité. Il faut rappeler par exemple que l'urgence de publier certaines informations cachées, qui pouvaient pourtant avertir de risques pour la société civile, est restée longtemps occulte à l'opinion publique, comme la célèbre affaire de Wikileaks l'a montré.

En effet, Julian Assange n'a pas montré des rapports de Wikileaks immédiatement, ni d'une façon tout-à-fait démocratique. La publication des archives Wikileaks a été le fruit de négociations avec les directeurs d'importants journaux de la presse internationale comme *El País* ou *Le Monde*. Assange a donc préféré canaliser l'information au travers des détenteurs traditionnels du pouvoir de l'information que sont les directeurs de

<sup>1</sup> Entretien avec Jean Stern pour Amnesty International le 02/02/2015 <<http://www.amnesty.fr/Nos-campagnes/Liberte-expression/Dossiers/Les-Lanceurs-alerte-sont-les-allies-des-journalistes-13982>>-

journaux plutôt que de publier ses archives dans une structure horizontale de distribution de l'information.

Ainsi, le geste du lanceur d'alerte le plus célèbre de nos jours, est polémique, puisque même s'il a accompli sa tâche de révélateur des dangers à la démocratie et de dénonciateur d'actes de corruption, il a utilisé les mêmes canaux de distribution de communication contre lesquels son organisation devrait se battre. L'époque d'internet nécessite-elle vraiment de passer par des médiateurs (*gatekeeper*, ces acteurs qui discriminent les informations importantes de celles qui ne sont pas censées l'être) pour faire transmettre des informations ? Le geste d'Assange répond-il à une urgence médiatique ou à une urgence démocratique ?

On est passé d'une époque où seulement les grands médias, conçus et dominés par des structures de pouvoir, avaient la capacité de produire et de faire circuler les informations, à un contexte dans lequel la société civile peut s'approprier certains canaux de communication pour faire circuler sa propre chronique du monde contemporain. Un nouveau paradigme qui mettrait en question la figure du *gatekeeper*.

Un bon exemple de cette double articulation d'urgence médiatique et d'urgence politique est le cas de la chronique des attentats de Boston en 2013, (lors du marathon de la ville, deux bombes ont explosé provoquant la mort de trois personnes et des centaines de blessés). Une des vidéos, réalisée avec l'application Vine<sup>2</sup> par un des bénévoles de l'organisation de la course, devint virale seulement quelques minutes après l'explosion. L'auteur de la vidéo réalisait un Reddit AMA<sup>3</sup> sur la scène, et tout de suite, le cofondateur de Foursquare<sup>4</sup>, Dennis Crowley, qui courrait le marathon, tweetait<sup>5</sup> en direct

<sup>2</sup> Vine est une application de Twitter qui héberge de courtes vidéos de six secondes qui tournent en boucle et peuvent être partagées avec leurs abonnés.

<sup>3</sup> Reddit est un site web communautaire de partage de signets permettant aux utilisateurs de soumettre leurs liens et de voter pour les liens proposés par les autres utilisateurs. Dans ce site web on peut trouver "AMA" (Ask Me Anything) une des modalités les plus populaires, consistant à créer un espace de questions et réponses pour les utilisateurs.

<sup>4</sup> Foursquare est un média social qui permet à l'utilisateur d'indiquer où il se trouve grâce à un système de géolocalisation et de recommander, ce faisant, des lieux de sorties (restaurants, cafés, magasins).

<sup>5</sup> Tweeter est l'action de publier des messages sur le réseau social Twitter

sur les événements qui étaient en train de se produire. Puis l'interface YouTube<sup>6</sup> créait une chaîne dédiée à la compilation de toutes les vidéos en rapport aux attentats de Boston, incluant la conférence de presse du président Obama<sup>7</sup>.

Evidemment cette conversion vers ce qu'on définit comme le nouveau paradigme de la communication, n'est pas si simple. Il serait vraiment réductionniste de penser qu'avant l'apparition d'internet les informations ne pouvaient exister que dans un contexte contrôlé par des médias détenant le pouvoir des informations et qu'après l'avènement du Web, une liberté totale d'information existe. Ils restent encore beaucoup de méthodes de contrôle dans le domaine d'internet, dans l'utilisation des réseaux sociaux (principaux canaux de distribution d'information à nos jours) ou encore - tout simplement et brutalement- dans l'accès à ces outils. Il est essentiel de rappeler que plus d'un 50% de la population n'a pas d'accès à internet, ni même à un téléphone. Effectivement, au-delà du fait que l'accès à internet et aux nouvelles technologies de la communication n'est pas universel, il faudra réfléchir aux mécanismes de contrôle auxquels nous sommes soumis au moment de partager certaines informations ou images sur internet. Nous pensons par exemple à la censure imposée par YouTube ou Facebook sur la nudité ou sur l'expression de certaines idées politiques.

Au-delà de ces exemples médiatisés et incontestables des lanceurs d'alerte, d'autres types de lanceurs d'alerte existent et nous avertissent des risques et dangers de la société contemporaine. Ces lanceurs d'alerte, moins médiatisés, ne sont pourtant pas moins efficaces d'un point de vue de l'action politique. Ce sont des acteurs de l'expression de la désobéissance politique et construisent un récit de dénonciation aux marges du pouvoir des grands

(réseau de 'microblogging', qui permet à un utilisateur d'envoyer gratuitement de brefs messages, limités à 140 caractères, appelés tweets, sur internet, par messagerie instantanée ou par SMS).

<sup>6</sup> YouTube est un site web d'hébergement de vidéos sur lequel les utilisateurs peuvent envoyer, évaluer, regarder, commenter et partager des vidéos.

<sup>7</sup> <<http://www.poynter.org/latest-news/mediawire/210338/how-journalists-are-covering-reacting-to-explosions-at-boston-marathon-finish-line>>

médias et des institutions. Ces lanceurs d'alerte « hors système » sont capables de révéler des injustices politiques, comme celles dénoncées sur les conditions d'accueil et l'état des refuges à Lampedusa ou à Pas-de-Calais, de construire un récit novateur de la guerre en Syrie ou en Palestine, d'initier des révolutions politiques comme en Iran lors des élections présidentielles de 2009, ou même, d'organiser un appel citoyen massif comme ceux des « printemps arabes » ou du mouvement des Indignés en Espagne ou de Nuit Debout en France.

### 3. La ré-appropriation des savoirs, la ré-appropriation du pouvoir

Ce nouveau paradigme communicationnel implique que tout citoyen.ne. ayant accès aux nouvelles technologies peut en principe élaborer et diffuser son propre récit. Il.elle peut finalement être le sujet de son propre discours, et pas seulement l'objet, sans avoir recours à des médiateurs. Ce phénomène, qu'on peut considérer comme une réappropriation des savoirs, signifie aussi une réappropriation du pouvoir de la part de la société civile.

Si l'on parle d'internet et des pratiques audiovisuelles comme des formes contemporaines de désobéissance civile, on doit considérer la réappropriation du savoir/pouvoir citoyen comme un des arguments définitifs de cette proposition. Étant donné que jusqu'à présent les grands médias avaient le pouvoir de construire et de distribuer les discours informatifs (et donc, d'utiliser des modèles de représentation idéologique soumis à des intérêts particuliers), nous considérons que l'utilisation de l'audiovisuel via internet peut constituer un vrai détournement de la structure de la communication telle qu'on l'avait connue.

Ceci est tout à fait discutable, car il est très difficile de généraliser sur une pratique qui est si déséquilibrée et anarchique (comme celle de l'appropriation des outils technologiques dans la construction d'un récit de l'actualité), mais il est fort possible que la réappropriation d'une technique audiovisuelle, ouvre d'autres possibili-

tés à l'heure de construire des chroniques alternatives des événements politiques. Et au-delà, ce nouveau paradigme ouvre la possibilité que les victimes de certains conflits politiques -comme la diaspora des réfugiés de la guerre syrienne, ou les activistes du printemps arabe parmi d'autres exemples- construisent leur propre récit, qu'ils passent, comme évoqué précédemment, d'état d'objets du discours médiatique à celui de sujets constructeurs de leur propre histoire.

Nonobstant, nous aimerions souligner que si on peut parler d'un nouveau paradigme communicationnel ce n'est pas seulement parce que les nouvelles technologies ont permis un meilleur accès aux dispositifs d'enregistrement audiovisuel, mais plutôt parce qu'internet a permis un vrai bouleversement politique : la possibilité de franchir la frontière du privée, en rendant public des récits anonymes. C'est cet aspect particulier qui est le plus révolutionnaire de ce nouveau paradigme. En effet, l'enjeu ne se trouve pas seulement dans le fait de filmer, mais dans le fait que ces informations participent dans l'immédiateté d'une dynamique de l'urgence politique. Ceci nous permet de parler de la réappropriation citoyenne des discours audiovisuels comme d'un outil capital pour les dénonciations des abus de pouvoir dans des conflits politiques.

À ce sujet, un des exemples le plus déchirant qu'on trouve est celui du projet audiovisuel transmedia *B'tselem Tv*, mené par l'ONG Betsalem (*The Israeli Information Center for Human Rights in the Occupied Territories*). Installés dans les territoires Palestiniens occupés, ce projet a pour but principal de donner la possibilité aux palestiniens de construire un récit de leur quotidien. Tous âges confondus, et sans demander une formation audiovisuelle, les Palestiniens filment leur quotidien révélant une réalité terrifiante en huis clos, un regard qui passe inaperçu des grands médias. On peut découvrir ainsi sur leur chaîne de YouTube le film « Hebron: border police officer kicks a palestinian child, 29/06/2012, raw footage »<sup>8</sup> Dans cette vidéo on peut voir comme un policier frappe brutalement un enfant à Hébron. La scène est filmée discrètement de-

<sup>8</sup> <[http://www.youtube.com/watch?v=iTzB1N\\_EZXU](http://www.youtube.com/watch?v=iTzB1N_EZXU)>

puis une fenêtre par une personne anonyme. Effectivement ce n'est pas la scène la plus sanglante qu'on aura vu du conflit Israëlo-Palestinien, mais elle est, à nos yeux, une des plus violentes et choquantes peut-être à cause de la perspective intime que révèle la fenêtre d'un domicile particulier, ou peut-être à cause de la durée du plan séquence. Mais cette vidéo, apparemment anodine, devient une arme très efficace de prise de conscience de ce que les habitants des territoires occupés vivent au jour le jour.

Ce projet audiovisuel répond donc à cette idée de la réappropriation du savoir, comprise comme une réappropriation du pouvoir, et à l'importance d'avoir une vision propre. Surtout, elle permet de transmettre publiquement cette vision sans avoir besoin de passer par des intermédiaires. L'organisation *Betsalem* semble être bien consciente de cette dynamique puisque son propre nom renvoie à l'idée que l'image est essentielle pour comprendre les enjeux politiques, ainsi que l'indique leur site web :

*B'Tselem in Hebrew literally means "in the image of" and is also used as a synonym for human dignity. The word is taken from Genesis 1:27 "And God created humans in his image. In the image of God did He create him." It is in this spirit that the first article of the Universal Declaration of Human Rights states that "All human beings are born equal in dignity and rights".*

#### 4. L'occupation de l'espace public

Comme expliqué plus haut, la vraie révolution de ce nouveau paradigme audiovisuel ne reposerait pas sur une présumée démocratisation de la technologie, mais sur la possibilité de transgresser le domaine du privé, de pouvoir occuper une place dans l'espace public, même si cet espace n'est que virtuel.

Si on pense aux dispositifs audiovisuels, nous pouvons dire que les caméras domestiques existent de-

<sup>9</sup> B'Tselem en hébreu signifie littéralement « à l'image de », et est aussi utilisé comme synonyme de dignité humaine. Le mot est pris de la Genèse 1 :27 « Et Dieu créa les humains à son image. Il a été créé à l'image de Dieu ». C'est dans cet esprit que le premier article de la Déclaration Universelle des Droits de l'Homme établit que « Tous les êtres humains sont nés égaux en dignité et droit » (ma traduction).

puis plusieurs décennies (l'apparition de la première et mythique caméra vidéo domestique Sony date de 1983). Les caméras intégrées dans nos téléphones portables ne représentent donc pas une révolution par rapport à la création des récits éloignés des grands médias. En effet, au long de l'histoire de l'audiovisuelle, on trouve de nombreuses archives vidéo amateur d'intérêt historique ou relevant du domaine privé. La vraie révolution dans la façon dont circule l'information dans un contexte marqué par internet, réside dans la possibilité de rendre des récits publics au bénéfice de la construction d'un récit citoyen, bien plus que dans l'appropriation de la technologie vidéo. Ce passage de la frontière entre espace privé et espace public et la possibilité qu'on puisse faire circuler une information et la rendre accessible de façon immédiate, constitue à nos yeux une vraie révolution dans les dynamiques de la communication.

La possibilité de publier sur YouTube la vidéo d'un abus des forces de l'ordre lors d'une manifestation presque en même temps qu'il est en train de se produire, ou celle de faire circuler la chronique d'une situation quotidienne par les victimes d'une guerre, sans pour autant devoir passer par des médiateurs, représente une situation inouïe. Au risque de paraître ingénus (puisque nous sommes conscientes que la distribution de l'information sur internet est très facilement susceptible d'être diluée dans le grand magma des données en ligne), nous considérons que les nouvelles technologies nous offrent des outils pour mettre en œuvre certains gestes de désobéissance civique.

Cette notion d'espace public et de sa réappropriation est essentielle pour nous, puisque nous considérons que la prise de pouvoir politique dans ce nouveau paradigme passera justement par cette articulation entre la notion d'un public virtuel et la notion d'une urgence politique. On trouve des bons exemples de cette articulation entre l'occupation virtuelle d'un espace de dénonciation, l'activisme politique et l'urgence, dans certains mouvements de contestation civile comme les dénommées 'révolutions' des printemps arabes ou le mouvement des indignés en Espagne.

Evidemment, les événements cités ci-dessus sont



très différents les uns des autres, mais on peut dire que toutes ces expressions de révolte ou de résistance ayant eu lieu les dernières années, et donc contemporaines du nouveau paradigme de la communication, ont utilisé les nouvelles technologies de la communication comme des armes d'agitation politique. Internet, on le sait, a toujours eu un rapport complexe aux processus de contrôle économique et politique. Ce qu'on considère comme le premier réseau, ARPANET (*Advanced Research Projects Agency Network*) s'est développé au sein du DOD (Département de la défense des Etats-Unis d'Amérique) afin de connecter différents terminaux de données du gouvernement. C'est ainsi que la première expérience de connexion s'établit en 1962. Les premières années donc, ce réseau de communication se développe comme un projet de recherche de la défense des Etats-Unis avec des accès limités aux fins militaires ou à la recherche scientifique, et non à fin commerciale. Néanmoins, à la fin des années 1980, la question sur la commercialisation du réseau se pose. L'intérêt pour l'utilisation commerciale d'internet devint un sujet de débats houleux. Même si l'utilisation commerciale restait interdite, sa définition exacte pouvait être obscure et subjective. Tous étaient d'accord sur le fait qu'une entreprise envoyant une facture à une autre entreprise faisait une utilisation commerciale d'internet, mais tout le reste était sujet à discussion (Levitt : 1995).

C'est à partir de ce moment qu'internet sera soumis à un fort contrôle économique de la part des grandes entreprises d'accès, de recherches d'informations comme Google, de développement d'applications comme Apple ou Microsoft, ainsi que des entreprises fondatrices des réseaux sociaux comme Twitter, Facebook ou Instagram qui détiennent un important pouvoir de contrôle sur les informations qui circulent sur le réseau. Un clair exemple de ce contrôle est l'organisation de l'information effectuée par les moteurs de recherche comme Google en fonction d'intérêts publicitaires ou politiques. On pourrait aussi parler de la censure établie par Facebook sur la nudité, qui a été fortement questionnée, par exemple, par des photographies mises en lignes de mères allaitant leurs bébés. Les exemples des

contrôles auxquels nos informations sont soumises dans l'environnement internet sont nombreux, mais ceci ne signifie pas que des gestes résistants ne soient pas possibles. Toutefois, il est à notre avis nécessaire d'analyser de façon critique l'usage des outils liés à l'environnement internet. Au long de ces pages, nous essayons d'expliquer précisément que des politiques de résistance sont possibles grâce aux possibilités d'un nouveau paradigme de la communication, et malgré le contrôle capitaliste auquel il est soumis.

Cette nouvelle façon de comprendre l'activisme politique fait possiblement partie d'un geste politique générationnel en Espagne, tel qu'illustré par les jeunes Espagnols qui l'ont démontré lors des mouvements des indignés en 2013. La contestation, n'était pas seulement dirigée vers le gouvernement, mais aussi par un sentiment de représentation politique et identitaire qui se propageait au-delà de la politique institutionnelle. À travers cette façon moderne de chroniquer leur réalité, la nouvelle génération d'Espagnols aura réclamé une manière propre à elle de construire son identité, remettant en question l'idée de son appartenance à l'Europe, ainsi que la mise en pratique d'une nouvelle expression politique dans l'espace d'opinion publique. Un bon exemple de ceci est le projet international *Remapping Europe*<sup>10</sup>, un projet de recherche artistique qui a comme but d'analyser l'image des immigrants dans les médias européens tout en proposant de nouveaux modèles de représentations de ces derniers.

En Espagne toujours, un des pays européens les plus atteints par la crise et par la corruption politique, on trouve de nombreux projets transmedia<sup>11</sup> qui ont pour but la dénonciation des actes de corruption politique. Il n'est pas étonnant, connaissant le niveau des abus commis, et particulièrement en ce qui concerne la

<sup>10</sup> <<http://www.docnextnetwork.org/remappingeurope>>

<sup>11</sup> Transmédia est une nouvelle méthode de développement d'œuvres de fiction ou documentaires et de produits de divertissement, qui se caractérise par l'utilisation combinée de plusieurs médias pour développer des univers narratifs, des *franchises*, chaque média employé développant un contenu différent. De plus chaque contenu peut être appréhendé de manière indépendante, et chacun est un points d'entrée dans l'univers transmédiatique de l'œuvre.

construction urbanistique et architecturale, que la plupart des projets de dénonciation soient dédiés à ce sujet. À cet égard, on peut citer *Nación rotonda*<sup>12</sup> crée par un groupe d'urbanistes. Ce projet cartographie toutes les constructions pharaoniques que le gouvernement espagnol a réalisés au cours des deux dernières décennies et qui, rassemblées, constituent une des raisons de la crise économique du pays. Dans le même esprit, on peut trouver d'autres projets comme *Cadáveres inmobiliarios*<sup>13</sup> qui utilise le dispositif audiovisuel d'une façon plus pour décrire l'Espagne comme un vrai cimetière de cadavres architecturaux que les néfastes politiques d'urbanisme du pays ont laissé derrière elles.

## 5. Les révolutions audiovisuelles

Comme mentionné ci-dessus, les nouvelles technologies audiovisuelles, à savoir des caméras plus légères, une meilleure accessibilité à l'informatique portable et aux différents dispositifs d'enregistrement, le développement d'applications permettant de traiter et de publier les images très rapidement, ont été utilisés dans certaines circonstances « d'urgence politique » comme des outils de dénonciation d'abus des autorités, ainsi que comme armes d'agitation populaire.

Le rôle essentiel que les réseaux sociaux ont joué dans les différentes révolutions du dénommé « printemps arabe » a été démontré (Chenavaz : 2012). On trouve déjà un premier exemple très significatif de l'influence de Twitter et Facebook lors des élections d'Iran en 2009, au point qu'elles ont été qualifiées par la presse internationale comme la « révolution de Twitter » (Mouillard : 2009). De même, l'importance des réseaux sociaux, surtout de la part de la jeune génération, semble indéniable dans la révolution égyptienne. Ils auront permis aux activistes de faire circuler une convocation massive pour protester à la place Tahrir jusqu'à la chute du Général Mubarak en 2011. Les nouvelles technologies ont permis aussi à ce moment de faire circuler

des anti-chroniques des événements publics grâce à des séquences vidéos anonymes postées sur internet, qui montraient une version différente de celle des médias contrôlés par l'état. Christian Salmon exprime ce rôle des médias dans un reportage dédié au printemps arabe et publié dans le journal les *Inrockuptibles* :

La stupeur des médias occidentaux face à l'insurrection des masses arabes réputées pour leur passivité et leur fatalisme a suscité une forme de « croyance magique » dans les pouvoirs de internet capable de provoquer un changement démocratique en favorisant l'alliance entre la mobilisation populaire et les applications des réseaux sociaux comme Twitter, Facebook, MySpace et YouTube. La métaphore de la révolution numérique s'est répandue dans les médias à travers des expressions telles que « *Wikileaks revolution* » (Tunisie), « *révolution 2.0* » (Egypte) reprenant l'antienne qui avait fleuri lors des manifestations de 2008 en Iran de « *Facebook revolution* » ou encore de « *Twitter revolution* » (Salmon : 2014).

Le cri généralisé des médias était que la révolution avait été menée par les réseaux sociaux. Néanmoins, tout cette présumée révolution numérique est un phénomène complexe, car aucun de ces outils numériques n'échappe au contrôle de la Silicon Valley (donnons comme exemple paradigmatique le géant Google qui contrôle les informations, les données et même l'importance des sujets à travers ses moteurs de recherche). Pour cette raison, des voix critiques émergent quand on mentionne internet comme un outil révolutionnaire, telle celle du collectif égyptien *Mosireen*<sup>14</sup>, qui a même parlé de « guerre des récits » pour faire référence à la participation des nouvelles technologies dans la révolution égyptienne. À cet égard, Danya Nadar, une des militantes du collectif, montre ses doutes par rapport à la célébration d'internet comme le principal moteur de la révolution dans son pays :

Si les réseaux sociaux ont joué un rôle incontestable au début de la révolution, fait valoir Danya, celle-ci ne s'est pas arrêtée lorsque les connexions ont été interrompues par le régime de Moubarak. Le nombre de gens connectés à l'intérieur du pays reste très faible (5 % de la population égyptienne a un compte

<sup>12</sup> <<http://www.nacionrotonda.com>>

<sup>13</sup> <<http://cadaveresinmobiliarios.org>>

<sup>14</sup> <[http://mosireen.org/?page\\_id=330](http://mosireen.org/?page_id=330)>

Facebook). Le média le plus puissant dans un pays comme l'Égypte, c'est la radio ; on le trouve dans chaque taxi, chaque bus, dans les zones rurales les plus reculées[...]

C'est la pensée critique qui est dangereuse pour le régime, pas la technologie. (Salmon : 2014)

De la même façon, le mouvement des indignés en Espagne en 2011 a été marqué par l'utilisation des nouvelles technologies pour faire circuler le message d'un appel à se manifester à la Plaza del Sol à Madrid contre « les vieilles politiques » menées par les institutions espagnoles, aux cris unificateurs de « *que no, que nos representan* » (non, ils ne nous représentent pas). De façon absolument spontanée, des milliers d'Espagnols sont sortis dans la rue pour exprimer leur mécontentement. Encore une fois, les réseaux sociaux, non seulement ont répondu à une urgence politique, mais aussi à une urgence médiatique puisque ces événements ont été massivement rapportés, autant par des médias, que par des citoyens anonymes.

Un autre exemple de projet audiovisuel est concentré sur ce qu'on appelle le « webdoc » (définition générale pour décrire les nouvelles pratiques documentaires conçues à partir d'une structure narrative non linéaire) dans un projet international organisé par différents collectifs et activistes, qui analysent des pratiques audiovisuelles mettant en question les modes de représentation politique contemporaine, ainsi que l'idée même d'Europe<sup>15</sup>.

## 6. Des autres : la représentation des réfugié.e.s sur internet

Un des aspects liés à la notion de l'urgence (et par ailleurs, aussi à la notion de lanceur d'alerte) est, comme nous l'avons suggéré plus haut, la notion de prévention d'une catastrophe, ou comme l'ont défini certaines théories : la notion de risque<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> <<http://www.docnextnetwork.org/remappingeurope>>

<sup>16</sup> On peut comprendre ici la notion du risque dans le sens où l'a expliqué Ulrich Beck dans son livre *Risikogesellschaft* (1986), comprenant le risque comme le résultat d'un développement industriel. Les risques peuvent tout aussi bien être d'ordre écologique que psycho-social et, bien qu'invisibles

Si l'on parle des pratiques audiovisuelles comme un outil politique et qu'on veut articuler cette idée avec le contexte de l'Europe actuelle, un des sujets les plus importants est sans doute la crise des réfugié.e.s. Cette immense diaspora des victimes des guerres au Moyen-Orient et en Afrique sub-saharienne est devenue un vrai problème politique pour une Europe qui a tardé à la considérer comme urgent. Selon le contexte, les différents gouvernements des principales puissances de l'Union Européenne ont considéré la question des réfugiés de façon variable : un problème qui exigeait une solution urgente quand l'afflux de réfugiés a provoqué des problèmes dans leurs territoires, ou alors comme une question qui ne les concernait pas dans l'absence d'un tel afflux.

Au-delà des réactions variées de la part des responsables politiques européens, c'est le fait que la diaspora des réfugiés ait été souvent traitée par les grands médias comme une catastrophe imposée, où nous n'aurions aucune responsabilité, qui est intéressant pour notre travail. La diaspora des réfugiés est, depuis l'angle des récits officiels, une sorte de catastrophe naturelle, qui n'a pas d'origine ni de responsable politique. De ce point de vue, le réfugié n'a pas une représentation personnalisée, il est rarement considéré comme un sujet. Il/elle sera plutôt un objet de dispute publique, une « particule » composant la catastrophe politique face à laquelle l'Europe n'est pas capable de donner une solution.

Aux marges de ce traitement de l'information de la part des grands médias, on trouve sur internet des nombreux projets qui se battent (alignés dans la même idée des exemples précédemment cités) pour donner la voix aux personnes qui composent cette définition nébuleuse de « réfugié ». Nous insisterons encore une fois que c'est dans ce geste d'appropriation du récit pour construire sa propre représentation, que les nouvelles technologies peuvent être considérées comme un outil politique.

dans la vie quotidienne, ils peuvent à plus ou moins long terme provoquer la destruction de la vie sur terre. Ils résultent des besoins insatiables en confort matériel qu'éprouvent une majorité d'humains et que l'économie capitaliste, axée sur la croissance, prend en charge.

Nous avons trouvé un bel exemple de ce geste avec le projet webdoc *Refugee Republic*<sup>17</sup>. Le projet désigne la cartographie audiovisuelle d'un camp de réfugiés composée à travers les témoignages de ses habitants. Son interface permet de construire un portrait du quotidien de ces gens en les plaçant dans un espace réel, et en leur donnant une identité concrète, essayant ainsi de détourner leur image de victimes ou d'agents catastrophiques que les grands médias ont construit au fil des dernières années.

Dans ce même but, un autre projet webdoc produit par la chaîne de télévision ARTE propose subvertir la représentation médiatisée des réfugiés à travers de son projet *Réfugiés*<sup>18</sup>. Dans ce cas, le projet consiste à inviter différents artistes, parmi lesquels on trouve des photographes, des écrivains, des cinéastes ou même des anonymes, qui voudraient apporter leur vision personnelle des camps de réfugiés. Ce projet cherche à donner une image autre des réfugiés politiques, ainsi que le souligne la capacité des discours artistiques à être utilisés comme outils de dénonciation.

## 7. L'état d'urgence

Finalement nous aimerions aborder ici ce qui est peut-être le cas le plus complexe au niveau de la construction d'un discours sur la notion d'urgence politique de ces derniers temps. Celui qui assume la notion d'urgence dans sa propre formulation, nous parlons de l'imposition d'un « état d'urgence » par le gouvernement français lors des attentats terroristes du 13 Novembre 2015 à Paris.

Évidemment la complexité de cette question dépasse largement l'ambition de cet article, et si nous utilisons cet exemple, c'est parce que nous trouvons que la notion d'urgence dans ce cas a été l'objet d'un discours politique ambivalent, et qu'il illustre bien l'ambiguïté du terme, ainsi que les différents usages politiques en action.

De nombreuses interrogations émergent quand on parle d'urgence face à un acte terroriste qui n'était pas

vraiment inattendu, puisque le pays était sous la menace de l'État Islamique depuis les débuts de ce dernier. Une urgence politique s'est alors imposée d'avantage qu'une urgence temporelle. La notion d'une temporalité de l'émergence, du manque de temps de réaction, s'est détournée en notion de force d'action et de l'imposition des forces de la part des structures de pouvoir. L'urgence ne sera donc pas la nécessité de réagir plus vite, mais celle de pouvoir réagir de façon plus ferme partout, dans le domaine de la vie publique comme dans le domaine de la vie privée, sans avoir besoin de passer sous des protocoles de contrôles démocratiques. Cette dynamique s'est déjà imposée, par exemple, lors des actions policières depuis les attentats du 13 Novembre 2015 à Paris, où l'état d'urgence permet de mener des enquêtes, sans devoir appliquer le protocole traditionnel et d'infliger une violence policière inouïe aux manifestants de la Nuit Debout. Plutôt que de réagir vite, il s'agira donc de pouvoir réagir avec toutes les forces de l'état, sans aucune limite.

Nonobstant et malgré cette sensation généralisée d'une temporalité de l'urgence, ou plutôt, d'un état urgent, les récits audiovisuels des terribles faits commis la nuit du 13 Novembre ont été beaucoup moins rapides que la réaction policière et politique. On trouvera peut-être les raisons de cette situation dans une espèce de traumatisme collectif où on a préféré faire une démonstration de force et de courage que de construire une chronique de l'atrocité qui a eu lieu. Les récits audiovisuels, moins urgents, plus sensibles, sont arrivés six jours après l'attentat, par le biais d'un journal étranger. C'est le *Daily Mail* qui a publié les images de la caméra de surveillance de la Casa Nostra, un des lieux ciblés par les terroristes durant la nuit du 13 Novembre, et qui ne cachent rien de la scène meurtrière. Aucun média français n'a voulu les acheter (au prix payé par le journal anglais, à savoir 50.000 euros) ni les diffuser. Le récit audiovisuel, les images-témoins directes de l'attentat, n'ont donc pas été considérées comme une urgence politique par les grands médias français

Durant la nuit du 13 Novembre, l'urgence de la situation a été la mieux exprimée, et de façon assez inat-

<sup>17</sup> <<http://refugeerepublic.submarinechannel.com>>

<sup>18</sup> <<http://info.arte.tv/fr/refugies>>



tendue, par des réseaux sociaux tel que Facebook, ayant créé une application pour afficher les lieux et personnes qui étaient en sûreté, ou par Twitter, à travers des « hash-tags », comme #RechercheParis ou #PorteOuverte, qui ont permis à de nombreux piétons de se réfugier chez des inconnus pendant que les attaques terroristes avaient encore lieu.

Ce genre de situations, même s'il s'agit d'un cas tout-à-fait particulier, expose d'une façon très claire le paradoxe de l'urgence auquel nous avons fait référence plus haut. Les outils qu'offrent les nouveaux médias de la communication, permettent de mener une dénonciation, ou tout simplement de transmettre des informations, et peuvent être utilisés *en même temps* que les événements qu'ils chroniquent.

## 6. En guise de conclusion

Les exemples recueillis au long de ces pages, sont tous représentatifs de l'utilisation des dispositifs audiovisuels comme instruments politiques aux niveaux social et collectif. Des mouvements contestataires contre des gouvernements, jusqu'à la situation des réfugiés politiques : face à des politiques globales tous correspondent à cette vision de l'urgence politique comme une circonstance d'intérêt public.

Comme nous le disions au début de ces lignes, il est très compliqué de donner une réponse à la question de comment les pratiques audiovisuelles articulent la notion d'une urgence politique de nos jours. Nous avons essayé par cette discussion d'apporter quelques aspects significatifs de ce qui pourrait très bien être un nouveau paradigme de la communication configuré à partir de l'implantation massive d'internet.

La réponse définitive sur l'utilisation des nouvelles technologies comme outils pour une urgence politique est peut-être encore lointaine, mais nous pensons que les exemples évoqués au long de ces pages, font partie d'une réalité, composée de gestes petits mais importants. Pour autant, nous ne voudrions pas finir sans insister sur le fait que nous ne voulons pas donner une impression trop optimiste ou naïve sur ce que nous avons décrit ici

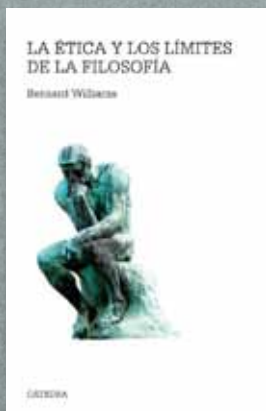
comme les nouvelles technologies de la communication. En effet, tout ce qui concerne l'environnement internet, les dispositifs d'enregistrement, les applications informatiques etc. sont sous le contrôle de grandes entreprises multinationales soumises à des enjeux économiques et politiques, sans compter que l'accès à internet et ses technologies ne sont pas à la portée de tout le monde.

Ce qui est certain, c'est qu'une réflexion sur l'urgence doit aujourd'hui tenir compte du nouveau paradigme communicationnel. On pourrait même dire que ce nouveau paradigme transforme toute urgence en urgence politique.

## Références

- BECK, Ulrich (1986), *Risikogesellschaft: Auf dem Weg in eine andere Moderne*, Frankfurt am Main : Suhrkamp.
- CHATEAURAYNAUD, Francis (2013), « Lanceur d'alerte », Ilaria Casillo *et al.* (dir.), *Dictionnaire critique et interdisciplinaire de la participation*, Paris : GIS Démocratie et Participation. <<http://www.dicopart.fr/it/dico/lanceur-dalerte>>
- CHENAVAZ, Régis (2012), « Printemps arabe : les réseaux sociaux suffisent-ils à renverser un régime ? », *L'Obs*, 3 juillet 2012. <<http://leplus.nouvelobs.com/contribution/583988-printemps-arabe-les-reseaux-sociaux-suffisent-ils-a-renverser-un-regime.html>>
- HOFMANN, Niklas (2010), « Der Gegenverschwörer », *Süddeutsche Zeitung*, 3 décembre 2010, p. 15.
- LEVITT, Lee (1995), « Commercial Use of Internet » <<http://archive.wikiwix.com/cache/?url=http%3A%2F%2Fwww.isoc.org%2FHMP%2FPAPER%2F128%2Ftxt%2Fpaper.txt>>
- MOUILLARD, Sylvain (2009), « Iran, la révolution Twitter ? », *Libération*, 15 juin 2009 <[http://www.liberation.fr/planete/2009/06/15/iran-la-revolution-twitter\\_564866](http://www.liberation.fr/planete/2009/06/15/iran-la-revolution-twitter_564866)>
- SALMON, Christian (2014) « Printemps 2.0. Une croyance magique », *Les Inrockuptibles*, 15 janvier 2014. <<http://www.lesinrocks.com/2014/01/15/actualite/revolution-20-une-croyance-magique-11460494>>

## teorema



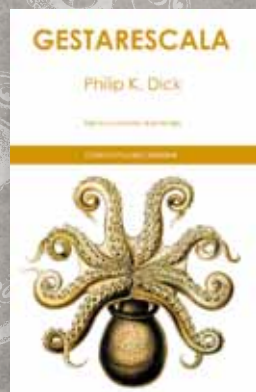
## crítica y estudios literarios



## biblioteca cátedra del siglo XX



## letras populares



[www.catedra.com](http://www.catedra.com)

@Catedra\_Ed



# L'urgence politique, la nouvelle utopie sécuritaire et les menaces à la liberté et à la pensée

Dolores Amat

Reçu le 26.11.2015 – Accepté le 22.12.2015

## Título / Title / Titolo

La urgencia política, la nueva utopía securitaria y las amenazas para la libertad y el pensamiento  
 Urgency in Politics, Security as a New Utopia, and their Threats to Freedom and Thought  
 L'urgenza politica, la nuova utopia securitarie e le minacce per la libertà ed il pensiero

## Résumé / Resumen / Abstract / Sommario

Après les attentats terroristes qui ont eu lieu aux États Unis en 2001, et à partir de la nouvelle vague d'attaques en Europe ces derniers temps, l'urgence a motivé et justifié quelques-unes des décisions politiques les plus importantes, même dans des pays qui n'ont pas subi d'agressions directes. La recherche de la sécurité pleine, qui semble être devenue une nouvelle utopie, explique certaines décisions extralégales et favorise l'extension des facultés des pouvoirs exécutifs dans un nombre croissant de pays. De telle sorte que l'urgence aujourd'hui met en péril les bases de la démocratie : elle affaiblit les garanties pour l'exercice de la liberté, décourage la participation des citoyens dans les affaires publiques, elle entrave le débat et rend difficiles la pensée et le jugement autonomes. Partant des recherches de Hannah Arendt sur le totalitarisme et des analyses de Giorgio Agamben sur les États sécuritaires, nous montrons que l'usage récurrent de l'urgence peut générer aujourd'hui des conditions oppressives. Ces conditions sont différentes de celles qui donnèrent lieu dans le passé à des régimes totalitaires, mais elles ont quelques points en commun qui réclament la réflexion, le jugement et l'action des citoyens et citoyennes.

Luego de los atentados terroristas que tuvieron lugar en Estados Unidos en 2001 y a partir de la nueva ola de ataques que se llevaron adelante en Europa últimamente, la urgencia ha pasado a motivar y justificar algunas de las decisiones políticas más importantes, aún en países que no han sufrido agresiones directas. La búsqueda de la seguridad plena, que parece haberse convertido en una nueva utopía, explica ciertas decisiones extralégales y propicia la extensión de las facultades de los poderes ejecutivos en un número creciente de países. De esta manera, la urgencia pone en peligro hoy las bases de la democracia: horada las garantías para el ejercicio de la libertad, desalienta la participación de los ciudadanos en los asuntos públicos, entorpece el debate y dificulta el pensamiento y el juicio autónomo. Utilizando las investigaciones de Hannah Arendt sobre el totalitarismo y los análisis de Giorgio Agamben sobre los Estados 'securitarios', intentaremos demostrar que la utilización recurrente de la urgencia puede generar hoy condiciones opresivas. Estas condiciones son diferentes de aquellas que dieron lugar en el pasado a los regímenes totalitarios, pero tienen algunos puntos en común que reclaman la reflexión, el juicio y la acción de los ciudadanos.

After the terrorist attacks in the US in 2001, and since the new wave of attacks in Europe in the recent past, urgency has motivated and justified some of the most important political decisions, even in countries that were not directly aggressed. The search for full security, which seems to have become a new utopia, explains certain extra-legal decisions and promotes the extension of the faculties of executive powers in a growing number of countries. Thus, urgency threatens today the basis of democracy: it undermines the guarantees for the exercise of freedom, it discourages citizens' participation in public affairs, it hinders debate and it stands in the way of thought and of autonomous judgment. Using Hannah Arendt's research on totalitarianism and Giorgio Agamben's analysis of Security States, this paper will show that the recurrent recourse to 'urgency' can generate, today, oppressive conditions. These conditions are different from those linked to the rise of totalitarian regimes in the past but they have some common points, which demand citizens' reflection, judgment and action.

A seguito degli attacchi terroristici che hanno avuto luogo negli Stati Uniti nel 2001 e della nuova ondata di attacchi in Europa negli ultimi tempi, un senso di urgenza ha motivato e giustificato alcune delle decisioni politiche più importanti, anche in paesi che non hanno subito attacchi diretti. La ricerca della piena sicurezza, che sembra essere diventata una nuova utopia, spiega alcune decisioni extra-legali e promuove l'estensione di poteri esecutivi in un numero crescente di paesi. L'urgenza oggi minaccia le basi della democrazia: mette in discussione le garanzie per l'esercizio della libertà, scoraggia la partecipazione dei cittadini alla vita pubblica, blocca il dibattito e ostacola il pensiero e l'autonomia di giudizio. Utilizzando la ricerca di Hannah Arendt sul totalitarismo e la riflessione di Giorgio Agamben sullo Stato di sicurezza, il testo dimostra che l'uso ricorrente all' "urgenza" può generare condizioni di oppressione. Tali condizioni sono diverse da quelle che associamo al sorgere dei regimi totalitari del passato, ma hanno alcuni punti in comune che richiedono riflessione, il giudizio e l'azione dei cittadini.

## Mots-clé / Palabras clave / Keywords / Parole chiave

État d'urgence, état sécuritaire, totalitarisme, Hannah Arendt, Giorgio Agamben

Estado de emergencia, estado securitario, totalitarismo, Hannah Arendt, Giorgio Agamben

State of emergency, totalitarianism, Security State, Hannah Arendt, Giorgio Agamben

Stato di emergenza, lo stato securitarie, il totalitarismo, Hannah Arendt, Giorgio Agamben



L'urgence a une place centrale dans la réalité politique actuelle et dans les réflexions politiques contemporaines<sup>1</sup>. Après les attaques terroristes qui ont eu lieu aux États-Unis en septembre 2001 et la nouvelle vague d'attaques qui ont été menées en Europe ces derniers temps, l'urgence a motivé et justifié certaines des décisions politiques les plus importantes. Dans ce contexte, des pays comme les États-Unis et la France ont déclaré, à des moments différents, l'état d'urgence pour faire face à des menaces imminentes. Mais les États qui ont été attaqués ne sont pas les seuls qui évoquent l'urgence pour justifier certaines pratiques. Des menaces telles que le terrorisme donnent lieu à des discours qui annoncent une situation d'urgence permanente et généralisée dans laquelle la sécurité des personnes et des systèmes politiques sont en danger. Ces discours justifient certaines décisions extralégales et favorisent l'extension des pouvoirs exécutifs dans un nombre croissant de pays (Agamben : 2015). L'intention déclarée de ces mesures exceptionnelles est de protéger la démocratie et les individus contre les dangers graves, mais les effets peuvent parfois être contre-productifs : la défense alléguée de la démocratie peut finir par détruire les fondements du régime.

Ainsi, cet article cherche à montrer que l'urgence peut avoir des conséquences paradoxales en politique, surtout quand elle est évoquée dans les systèmes démocratiques. Comme nous le verrons, les mesures exceptionnelles peuvent affaiblir les outils qu'a la démocratie pour se défendre et peuvent produire des dangers semblables à ceux contre lesquels les actions urgentes tentent de lutter. La participation des citoyens aux affaires

<sup>1</sup> Nous faisons référence à l'urgence telle qu'elle est évoquée aujourd'hui, mais il est important de noter que le problème a une place importante dans la politique depuis les temps anciens. Selon Giorgio Agamben, qui étudie la question avec une acuité et une solennité singulières, l'urgence justifie l'état d'urgence, qui est fondamental dans la manière qu'a notre tradition de lier la vie à la politique. Voir à ce sujet *Homo Sacer : Il potere sovrano e la vita nuda* (1995) et *Stato di Eccezione. Homo sacer, 2,1* (2003), parmi plusieurs autres. L'état d'urgence est paradoxal en soi parce qu'il suppose une suspension de la loi prévue par la loi elle-même. A cet égard, l'état d'exception n'est pas tout à fait en dehors des règles, mais pas complètement à l'intérieur non plus. Cette ambiguïté qui est à la base des systèmes politiques occidentaux est pour Agamben le cœur de beaucoup de nos notions et pratiques politiques les plus importantes.

publiques, les garanties nécessaires à l'exercice de la liberté, le débat public et même la réflexion autonome sont en danger lorsque l'État déclare l'état d'urgence et donne la priorité à la sécurité par rapport au reste de ses responsabilités.

A ce sujet, en utilisant certains concepts de Hannah Arendt et de Giorgio Agamben, nous allons essayer de démontrer que l'utilisation récurrente de l'urgence peut générer des situations comme celles qui ont eu lieu au cours des régimes totalitaires<sup>2</sup>. Nous verrons que même si aujourd'hui la capacité même des êtres humains pour démarrer de nouveaux processus n'est pas attaquée, comme cela est arrivé dans des systèmes tels que le nazisme, les conditions nécessaires à l'émergence de la liberté sont limitées. Bien que les citoyens ne soient pas complètement paralysés par la terreur et par l'idéologie, ils se voient contraints par la peur. Non seulement la liberté d'action est menacée, mais la liberté de penser et de juger est également à risque : à la crise du jugement qui était évidente en Europe pendant les années de la Seconde Guerre mondiale (et qui a permis l'acceptation en masse de mesures pénales politiques), on ajoute aujourd'hui de nouveaux obstacles à la réflexion et au discernement autonome. Ces obstacles au jugement ont des conséquences particulièrement importantes dans la politique, vu que la pensée indépendante est un outil de base des individus pour se libérer des diktats de leur époque, pour prendre des décisions lucides et pour imaginer la société dans laquelle ils voudraient vivre. Voici ce qu'Arendt a averti quand elle a comparé (à son époque) les gens qui ont obéi sans hésiter aux pires ordres du nazisme avec les rares qui ont osé résister : selon son analyse, c'était la capacité de juger de façon indépendante qui a différencié ce groupe minoritaire qui a refusé de suivre les ordres criminels, et qui a en revanche cherché des solutions de rechange pour les modes de vie imposés par le régime.

Pour mener à bien les objectifs de notre travail, nous allons continuer le schéma suivant : 1) tout d'abord,

<sup>2</sup> Notre hypothèse est basée sur l'analyse du totalitarisme proposé par Arendt dans Arendt, H., *The Origins of Totalitarianism*, San Diego, New York, Londres, Harcourt 1985.



nous allons présenter quelques réflexions d'Arendt autour des menaces posées par les régimes totalitaires contre la capacité humaine d'imaginer et de créer de nouveaux processus, et nous allons voir que certaines considérations de l'auteure sur la modernité sont toujours valables aujourd'hui; 2) ensuite, avec l'aide de certaines études d'Agamben, nous verrons comment l'urgence évoquée par un nombre croissant d'Etats qui mettent l'accent sur la sécurité nous met à nouveau face à certains dangers identifiés par Arendt; parmi ces dangers, nous allons souligner quelques menaces contre la liberté et nous allons insister sur les difficultés que la pensée indépendante et la capacité de jugement rencontrent à notre époque; 3) puis nous nous appuyerons sur l'analyse d'Arendt sur Adolf Eichmann afin de développer certains des risques de négliger la réflexion et le jugement citoyen. 4) Enfin, nous verrons que les situations politiques soulevées par l'urgence aujourd'hui minent les conditions de base pour le jugement et pour la pensée indépendante, de façon à empêcher l'imaginaire collectif qui pourrait ouvrir la voie à d'autres avenues pour les démocraties d'aujourd'hui.

## **1 Le totalitarisme et quelques liens avec l'actualité**

### **1.1. Modifier la matière humaine**

Une des caractéristiques qui sont évidentes lors de l'étude des régimes totalitaires est leur objectif de surmonter toutes les limites, de détruire toutes les frontières qui pourraient primer sur le pouvoir politique. Contrairement aux systèmes républicains, qui cherchent à mettre des freins et des contrepoids au pouvoir, le totalitarisme cherche l'expansion absolue des pouvoirs du souverain. Cette expansion ne se limite pas au domaine des relations sociales (comme dans le cas des dictatures traditionnelles), mais vise à s'étendre encore jusqu'à la nature (Arendt, 1985 : 462). Avec l'ambition de créer un système parfait, dans lequel chaque membre incarne précisément les idéaux du mouvement, le totalitarisme

cherche à modifier la matière humaine pour la rendre digne de ses propres idéaux. Ainsi, les mouvements totalitaires ne reconnaissent pas de mystères ni de zones inabornables de la nature humaine ; pour eux, il n'y a rien qui ne puisse pas être mené ou maîtrisé par la politique.

Pour souligner cette particularité, Arendt oppose cette tendance des mouvements totalitaires à la structure des gouvernements des lois classiques. À son avis, un système soumis à des lois cherche à traduire dans le corps juridique les principes fondamentaux qui guident la communauté. Ainsi, les lois positives transforment certains principes généraux en des paramètres de base sur ce qui est juste et sur ce qui est faux, sur ce qui est permis et sur ce qui est interdit. Et il est seulement à travers cette traduction que les principes fondamentaux arrivent à avoir une existence politique. A cet égard, l'auteure note que quelle qu'ait pu être la source de la légitimité du droit dans les systèmes juridiques antérieurs au totalitarisme (la loi naturelle, la vérité révélée ou les coutumes d'un peuple donné, par exemple), tous les systèmes juridiques avaient fondé leur pratique sur la conscience d'une certaine imprécision inévitable : le simple fait que tout système de justice ait eu besoin de traduire certaines valeurs générales par des cas particuliers mettait en évidence la nécessité d'engagements et d'approximations plus ou moins précises par rapport aux principes dominants. La singularité de l'homme ne se laisse pas capturer entièrement par des règles générales, et les lois positives cherchent à rapprocher les deux termes du problème (normes et hommes) sans jamais les joindre complètement.

Les mouvements totalitaires, comme le note Arendt, rejettent en revanche cette imprécision et visent à établir la pleine justice sur la terre. Prétendant être inspirés par les sources mêmes du droit, ils croient qu'ils peuvent mettre de côté la simple légalité (qui est toujours défectueuse) et cherchent à construire un régime dont les membres incarnent parfaitement les idéaux universels. Ainsi, le totalitarisme ne remplace pas un système juridique par l'autre, il n'abandonne pas un ensemble de règles pour accepter d'autres. Les mouvements totali-

taires défient toute règle particulière parce qu'ils croient qu'ils peuvent convertir l'humanité en l'incarnation de la loi universelle (Arendt, 1985 : 462)<sup>3</sup>. Ainsi, non seulement ils prétendent être capables d'accéder aux principes fondamentaux de l'humanité, mais aussi de façonner la matière humaine.

Mais bien que cette attitude envers la *phusis* (à l'égard de ce qui est donné et ne dépend pas entièrement de la volonté des individus) est prise à l'extrême par les totalitarismes, elle n'est pas exclusive de ces systèmes. Il s'agit plutôt d'un trait typique de la modernité qui, avec ses impulsions révolutionnaires, remet en question la valeur de la modération prônée par la tradition<sup>4</sup>.

La modernité remet en question depuis sa création toutes les sources d'autorité et de certitude, et donc sape les fondements de certaines perspectives et les valeurs qui avaient guidé l'humanité jusque-là. Avec la chute de l'Ancien Régime, qui en fonction de vérités divines avait donné de la stabilité à l'Ouest pendant mille ans, la modernité pose de nouveau les questions quant au fondement ultime du monde, le sens de la vie humaine et la base de la portance des communautés politiques (Arendt, 1993 : 128-136). On ouvre donc un processus de recherche de sens qui rend possible l'émergence de nouveaux discours universalistes (les récits des Lumières, du progrès, de l'abondance et du socialisme, par exemple) qui n'arrivent pourtant pas à combler le vide que les vérités religieuses ont laissé lorsqu'elles ont perdu leur caractère incontestable. Ainsi, la recherche de certitudes universelles débouche vers la fin du siècle dernier sur le déclin des doctrines métaphysiques et sur la remise en question de la possibilité même d'accéder à une vérité stable.

Dans ce sens, la pensée aussi bien que la pratique modernes ont tendance à remettre en question toutes les limites existantes et cette tendance a conduit à des découvertes, à des inventions et à des transformations

<sup>3</sup> La loi de la nature, dans le cas du régime mené par Hitler, et les lois de l'histoire, dans le cas du stalinisme, explique Arendt par rapport aux systèmes auxquels elle a consacré son étude.

<sup>4</sup> Voir à cet égard *The Three Waves of Modernity*, par Leo Strauss (Strauss, 1989a).

inimaginables dans le passé, mais aussi à des catastrophes. En politique, cette tendance a conduit à quelques tentatives utopiques de démolir l'existant pour «faire» une humanité nouvelle, ce qui a conduit à des bouleversements sociaux, tels que ceux qui se sont produits au cours du XXe siècle.

Les projets de refondation ont varié au cours de notre époque : on est passé de la recherche du bien-être universel et impérissable au moyen de la gouvernance de la raison aux tentatives de faire régner ce qui est meilleur dans les êtres humains au travers de la témérité et du courage poétique<sup>5</sup>. Et même si l'on pourrait penser que notre temps, fortement relativiste et opposé à tout fondement stable<sup>6</sup>, manque d'aspirations totalitaires, les discours qui avec une insistance croissante justifient l'urgence politique semblent annoncer une nouvelle tentation : le désir de générer, une fois pour toutes, un terrain sûr et sans dangers imprévisibles pour la vie des individus. Comme nous le verrons dans les pages suivantes (en particulier lorsque nous discuterons de l'émergence de ce qu'Agamben appelle «Etats de sécurité»), la sécurité se laisse entrevoir comme la nouvelle utopie, comme cette fin qui pourraient justifier n'importe quel moyen, comme cet idéal qui pourrait excuser toute action ou violence contre ce qui a été considéré comme essentielle à l'humanité jusqu'à nos jours<sup>7</sup>.

Mais contrairement à d'autres utopies, l'aspiration à la pleine sécurité (qui se pose à une époque qui se

<sup>5</sup> Voir aussi sur ce point, *The Three Waves of Modernity*. Strauss affirme que la modernité commence par un élan révolutionnaire d'attentes irréalistes quant à la raison et se termine, avec des auteurs comme Nietzsche, en rejetant la raison. Le texte peut également être lu en parallèle avec l'essai sur Heidegger publié par Thomas Pangle (Leo Strauss, 1989b), dans lequel Strauss suggère que le grand penseur allemand conduit la modernité à sa rupture avec son appel à la témérité et à la poésie.

<sup>6</sup> Comme le fait remarquer Oliver Marchart, « à l'heure actuelle, il est généralement tenu pour acquis que le phénomène de la contingence s'est étendu à de plus en plus de domaines de la société et est connu comme l'absence d'un fondement nécessaire de la vérité, de la foi ou de la politique » (Marchart, 2007 : 45).

<sup>7</sup> Depuis 2001, Agamben notait que la sécurité commençait à devenir le critère de légitimité politique le plus important (Agamben, 2001). Prenant les paroles de Byung-Chul Han (2014), on peut ajouter que dans les sociétés modernes « le souci d'avoir une bonne vie cède la place à l'hystérie de survivre ».

méfie des idéaux et des doctrines) ne se présente pas comme un projet radical, mais comme la recherche naturelle et évidente de la politique. La sécurité est de plus en plus présente dans les discours politiques comme le désir spontané et indiscutable de toute communauté raisonnable ou sensée, et non pas comme l'aspiration particulière d'une communauté donnée. Comme on le sait, tout système politique répond plus ou moins explicitement à la question fondamentale sur le meilleur mode de vie possible et affirme ainsi certains principes et valeurs qui donnent vie à ses règles et à ses institutions. A cet égard, affirmer sans hésiter que la quête première des personnes est la préservation et l'extension de la vie implique d'oublier qu'il y a plusieurs façons de répondre à la question fondamentale de la politique, et conduit à mépriser les principes directeurs d'autres communautés. Paradoxalement, notre temps, soi-disant sceptique et relativiste, semble supposer donc qu'il peut savoir avec certitude l'ultime désir ou bien celui le plus authentique des individus. Ainsi, les habitants de la modernité tardive courent le risque de tomber dans ce que, pour paraphraser Leo Strauss, on peut appeler le fanatisme relativiste : tout en croyant qu'il faut mettre toute vérité en question et on fait confiance à la possibilité de vivre sans aucune conviction forte, sans principes ni valeurs qui guident nos vies individuelles et collectives, nous nous voyons exposés au danger de défendre avec fanatisme certaines visions particulières que nous estimons neutres.

## 1.2. Terreur

Mais en plus de se baser sur quelques principes et valeurs, les systèmes politiques ont besoin d'un élément de stabilisation, de quelque chose qui permettrait la validité des idées fondamentales et qui assurerait la continuité du régime. Selon Arendt, si les lois remplissent ce rôle dans les gouvernements juridiques traditionnels, la terreur occupe cette place dans les mouvements totalitaires : c'est au travers de la terreur que le régime vise à assurer la pleine réalisation des lois fondamentales (Arendt, 1985 : 464).

Mais la terreur agit d'une manière très différente par rapport au fonctionnement des lois classiques : si les lois sont destinées à modérer ou à orienter les tendances transformatrices propres aux êtres humains pour préserver l'ordre social, la terreur cherche à mettre fin à toute action spontanée. La terreur stabilise le régime en paralysant les êtres humains, de façon à les rendre de plus en plus prévisibles et de moins en moins en mesure de produire de nouvelles réalités, de commencer.

Pour arrêter la nativité humaine, la terreur totalitaire détruit l'espace entre les humains, de façon à éliminer ainsi toute occasion pour le mouvement. Pour marquer le caractère unique de cette nouveauté, Arendt note que les lois positives dans les gouvernements constitutionnels établissent des canaux qui séparent les citoyens les uns des autres et fonctionnent à la fois comme des canaux de communication. Le totalitarisme remplace ces barrières et canaux de communication par une bande de fer qui tient tout le monde, les uns serrés contre les autres, dans une unité étouffante (Arendt, 1985 : 465-466).

La suppression des barrières imposées par les lois est un mécanisme également utilisé par la tyrannie. En détruisant l'espace entre les gens, la tyrannie efface le terrain sur lequel chaque individu peut se déplacer sans obstacles, de façon à empêcher l'apparition de la liberté. La terreur totalitaire utilise ce vieil instrument, mais détruit aussi tout l'espace qui restait auparavant en dehors du contrôle direct du pouvoir. Bien qu'on ne puisse pas dire que cette place marginale fût dans les tyrannies un espace pour la liberté véritable, elle permettait au moins des gestes autonomes, des actions spontanées (Arendt, 1985 : 466). Le totalitarisme avance en revanche minutieusement sur tous les aspects de la vie, il se mêle dans les relations privées, dans l'intimité, et il arrive même à dévorer la terre intangible où les humains se retrouvent avec eux-mêmes.

## 1.3. Idéologie

Selon Arendt, c'est l'utilisation politique de l'idéologie ce qui permet aux mouvements totalitaires de forcer les

barrières de l'individualité et de se mêler même dans l'espace intérieur de l'être humain. L'auteure définit l'idéologie comme l'application de la logique d'une idée à l'histoire : l'idéologie explique le parcours complexe des événements historiques à partir du mécanisme simple de déploiement pur d'une idée (Arendt, 1985 : 468-469). Selon la pensée idéologique, tout événement qui se déroule en public ou en privé, toute action individuelle ou collective, et toute manifestation triviale ou majestueuse, font partie d'une trame qui peut être parfaitement comprise par celui qui a les clés fondamentales d'interprétation. Ainsi, les idéologies prétendent tout savoir sur les mystères du passé, sur les détails du présent et sur les incertitudes de l'avenir : si tout suit une même logique, il suffit de connaître l'essence de cette opération de base pour comprendre le sens ultime et les dérives possibles de chaque événement (Arendt, 1985 : 468-470).

À cet égard, comme le suggère Arendt, un individu qui accepte ou est pris par une idéologie est soumis au resserrement de la logique et commence à perdre confiance dans les éléments qui nourrissent généralement les processus de la pensée et de la compréhension autonome (Arendt, 1985 : 470). Les humains ont certaines certitudes qui nous aident à vivre dans la vie quotidienne. Nous marchons sur le trottoir sans réfléchir sur la justesse des règles de circulation, nous acceptons la similitude des objets qui nous entourent sans penser aux mystères du temps, nous goûtons la nourriture habituelle avec docilité et joie. Mais il y a des épisodes dans la vie de toute personne qui réclament de l'attention. Un objet inconnu nous produit de la curiosité, la réaction inhabituelle d'un parent nous fait poser des questions, une commande étrange d'un supérieur nous soulève des doutes ; certaines sensations, révélations ou intuitions nous enthousiasment ou bien nous inquiètent. Il y a des expériences dans la vie de chaque être humain qui exigent la pensée, un effort de compréhension (Arendt, 1981 : 3). Mais l'une des particularités de la pensée idéologique est qu'elle met en suspens cette possibilité des êtres humains, car elle fonctionne comme un isolant : en expliquant

tout événement possible à l'avance, elle empêche que ce qui arrive ou apparaît puisse toucher la sensibilité de l'individu. Toute confusion, doute ou question sont neutralisés par les réponses logiques découlant des axiomes indiscutables du système idéologique. Une fois qu'il est admis que la réalité suit la structure d'une idée rationnelle et une fois qu'on a adopté certains principes comme étant indubitables, aucun phénomène de ce monde ne peut remettre en question les certitudes acquises. A ce sujet, dit Arendt, l'idéologie enferme de l'intérieur l'homme dans un espace confiné, d'où il ne peut pas accéder au monde extérieur ni contacter les autres.

Ainsi, utilisant les idéologies comme des armes politiques, les mouvements totalitaires rentrent dans l'espace intérieur des hommes, provoquent leur nouvelle loi universelle une transvaluation de toutes les valeurs et forcent l'abandon de tout précepte respecté auparavant. Dans ce contexte, l'individu est entièrement capturé par le mouvement : non seulement il obéit à des règles imposées de l'extérieur, mais il commence également à se voir contraint par la logique (que son propre esprit comprend et reproduit) à accepter et à favoriser le mouvement totalitaire imparable (Arendt 1985 : 473). Et tout comme la terreur ruine les relations entre les gens et empêche l'action commune, la contrainte idéologique ruine les relations des individus avec eux-mêmes et avec la réalité. Dans ce contexte, les hommes commencent à perdre leur capacité d'agir pour avoir des expériences significatives et pour penser, estime Arendt (1985 : 474).

L'idéologie, donc, renforce et se sert à la fois de la perte de paramètres qui a lieu dans la modernité. Dans un temps qui se méfie de toutes les certitudes, l'idéologie est basée sur la seule capacité de l'esprit humain qui ne semble pas avoir besoin de l'individu lui-même ni d'autres personnes ni du monde : la logique. Mais le problème est que les certitudes de la logique sont des vérités vides parce qu'elles ne révèlent rien, mais tournent autour d'elles-mêmes et ne mènent nulle part au-delà de leurs propres principes (Arendt, 1985 : 477). La logique n'a pas besoin du monde pour être confirmée, elle ne dépend pas de l'expérience, de la



sensibilité ni de l'interprétation d'un ou plusieurs êtres humains. La logique structure le déploiement de certains axiomes et revient donc encore et encore à ses termes de base.

Le raisonnement gelé de l'idéologie apparaît ainsi comme le dernier paramètre solide dans un monde où rien ni personne ne semble fiable ni stable (Arendt, 1985 : 478). Mais cette solidité est constituée de principes qui ne sont jamais vraiment testés. Dans ce sens, si le principe fondamental d'une idéologie postule la lutte nécessaire et implacable d'un groupe pour mener à bien le sort de l'humanité, les résultats ne seront rien d'autre que la réalisation de cette guerre dont le sens indiscutable ne connaît pas le moindre scrupule ou limite extérieure. Cette logique qui fonctionne librement dans tous les domaines de la vie semble suggérer que tout est possible, et les régimes totalitaires, qui mènent les idéologies jusqu'au bout, réalisent cette folie (Arendt, 1985 : 477).

## 2. Agamben et quelques écueils du présent

Bien que les démocraties d'aujourd'hui diffèrent sensiblement des régimes totalitaires décrits par Arendt, il est possible de trouver des points de contact qui laissent voir l'actualité de certaines réflexions de l'auteure. Cela peut être constaté avec l'analyse d'Agamben, qui alerte sur certaines tendances dangereuses de notre temps. En particulier, l'auteur remarque qu'au cours des dernières années il y a eu une transformation progressive des Etats démocratiques en *Etats de sécurité* (security states) qui pourraient à nouveau mettre en œuvre des mécanismes propres aux systèmes politiques tels que le nazisme (Agamben : 2015). Nous indiquerons ci-dessous quelques caractéristiques importantes du monde d'aujourd'hui observées par Agamben qui montrent la persistance de certains des problèmes identifiés par Arendt. Mais ce bref exposé ne vise qu'à être illustratif et ne cherche pas, bien sûr, à ignorer les énormes distances qui séparent les événements les plus radicaux du XXe siècle des phénomènes de notre temps.

### 2.1. Pas la terreur, mais la peur

Selon Agamben, les Etats de sécurité apparaissent pour défendre les individus contre des menaces imminentes. En cas d'urgence, les gouvernements recourent à l'exception pour avancer dans certains droits et garanties et pour justifier des pratiques extralégales. Ces exceptions, qui dans certains cas peuvent sembler mineures, sont extrêmement dangereuses, estime l'auteur, non seulement parce qu'elles exposent les gens à un pouvoir sans limites claires, mais aussi parce qu'elles commencent à habituer les gens à vivre sans certaines règles de base de la démocratie. Selon lui, cela est précisément ce qui est arrivé en Allemagne au début du XXe siècle : avant l'avènement d'Hitler, la social-démocratie avait habitué les citoyens à l'état d'exception, et quand Hitler est arrivé au pouvoir, il n'a pas rencontré d'obstacles majeurs pour mener des actions criminelles dans un cadre légal (Agamben : 2015). De même, remarque Agamben, les conditions pour l'action et pour la défense des libertés sont sapées dans l'actualité par le recours répété de l'exceptionnalité, et cela pourrait sérieusement s'aggraver à l'avenir. Dans ce sens, ce n'est plus la terreur totalitaire qui attaque les libertés et qui scelle les espaces où les citoyens pourraient commencer de nouveaux processus, mais un Etat protecteur qui répond à la peur des menaces contre la vie des individus.

Pour mettre en évidence la spécificité des Etats de sécurité, Agamben les distingue de l'Etat théorisé par Hobbes. Contrairement à l'Etat hobbesien, qui s'installe pour que les citoyens puissent abandonner la peur, les Etats de sécurité supposent des citoyens apeurés et cette peur est le soutien de la légitimité du pouvoir (Agamben : 2015). A ce sujet, Agamben suggère que la peur est la source de stabilité des régimes de sécurité actuels (ce n'est plus la terreur, comme dans les systèmes totalitaires, mais la crainte d'attaques externes). Ainsi, Agamben trouve une relation de nécessité mutuelle entre les Etats de sécurité (qui ont l'habitude de se protéger souvent dans des situations extraordinaires pour justifier des exceptions ou des changements dans

les lois) et les menaces qui sont censées essayer de protéger les citoyens.

Ainsi, la peur qui commence à se placer au centre de la scène des Etats de sécurité n'est pas égale à celle que réveillait la terreur totalitaire, mais elle a quelques conséquences semblables. L'analyse d'Agamben suggère par exemple que, tout comme la terreur dans les régimes étudiés par Arendt, les Etats actuels réussissent à stabiliser le régime au moyen d'une certaine paralysie des citoyens. Les Etats de sécurité doivent éviter les mouvements imprévisibles, surtout quand ce qu'ils cherchent c'est défendre les individus contre des dangers tels que le terrorisme<sup>8</sup> (les attaques surprises contre la sécurité de la population peuvent se cacher derrière un nouveau geste, derrière toute action individuelle ou collective inattendue), et leurs actions visent ainsi à réduire les espaces dans lesquels les individus se déplacent sans contrôle. De cette manière, affirme Agamben, les Etats de sécurité stabilisent le régime à partir de la tranquillité des citoyens et commencent à favoriser ainsi la dépolitisation. La dépolitisation est également un autre facteur qui pourrait empirer la situation dans les temps à venir : en abandonnant la participation politique, les individus ne mettent plus de limites au pouvoir avec leurs actions, et ils laissent qu'une diminution des possibilités pour l'exercice futur de la liberté ait lieu.

## 2.2. Pas l'idéologie, mais la surveillance diffuse et omniprésente

Nous disions alors que les Etats de sécurité cherchaient à établir un contrôle de plus en plus large sur les citoyens. Cela les conduit à essayer d'accéder à la plus grande quantité possible d'informations sur les personnes et c'est

<sup>8</sup> On mentionne cet exemple parce qu'il est l'un des plus cités aujourd'hui, mais les risques que pourraient comporter la propagation du trafic de drogue, pour citer un autre exemple, justifie également des exceptions du genre de celles qu'étudie Agamben. Il n'est pas non plus difficile d'imaginer d'autres craintes ou menaces qui pourraient se traduire par de la prééminence et par un état d'urgence dans les prochaines années, comme l'avènement de catastrophes naturelles ou de la pénurie de certaines ressources de base pour la vie humaine.

dans ce contexte que l'on peut comprendre les énormes efforts pour obtenir les données contenues dans les ordinateurs, les téléphones et autres appareils électroniques.

Même si on soupçonnait déjà que plusieurs gouvernements cherchaient à avoir ces informations, les révélations produites par le filtrage de données réalisées en 2013 par l'ancien employé de la CIA, Edward Snowden, ont stupéfié le monde : on a connu à ce moment l'existence de plusieurs programmes de la surveillance mondiale et depuis lors personne ne peut plus être sûr de ne pas être sous observation. La nécessité urgente de protéger les citoyens contre les menaces imminentes a fait que plus d'un gouvernement ait décidé de violer la vie privée de millions de personnes. Ainsi, il est devenu clair que le pouvoir ne se contente pas aujourd'hui de surveiller les espaces publics, mais il cherche aussi à entrer dans les sphères privées et intimes<sup>9</sup> (comme l'ont fait auparavant les totalitarismes au moyen de l'idéologie).

Mais en plus de porter atteinte à la vie privée de millions de personnes, la connaissance de l'existence de ces programmes produit des effets disciplinaires similaires à ceux que cherchait à générer le fameux Panopticon conçu par le philosophe Jeremy Bentham<sup>10</sup>. Le philosophe a imaginé un système pénitentiaire dont les surveillants étaient situés à un point stratégique depuis lequel ils peuvent tout voir sans être vus. De cette façon, les prisonniers savaient qu'ils pouvaient être observés à tout moment, mais ne savaient pas exactement quand ils étaient sous surveillance. Selon Bentham, ce système

<sup>9</sup> Concernant les conséquences de cette situation pour la liberté, les réflexions suivantes de Jacques Fallorou sont éloquentes : « Les dictatures pouvaient priver aisément les individus de mouvement, de parole et d'écriture mais les consciences étaient difficiles à violer. La révolution induite par la circulation des données de communication et la numérisation des vies ont porté un coup sévère à cet espace qui restait jusqu'alors protégé. Un phénomène qui s'est aggravé avec l'irruption des nouveaux moyens de communication. Internet, avec les traces laissées par chaque connexion électronique, et les réseaux sociaux sont autant de béances dans l'univers personnel. Les consciences s'ouvrent d'elles-mêmes, sans qu'on les contraigne. Un domaine qui relevait de la sphère intime est rendu public. » (Fallorou, 2016).

<sup>10</sup> Bien entendu, cette comparaison ne vise pas à être originale. Comme on le sait, Michel Foucault utilise ce modèle pour réfléchir sur les sociétés contemporaines, de façon à ouvrir un vaste champ de recherches encore très important dans les débats de théorie politique actuelle.

pourrait être économique et utile pour l'imposition de la discipline : si les personnes savent que tous leurs mouvements peuvent être contrôlés à tout moment, ils ne trouvent pas de lieu ni de moment pour briser les règles et, sans avoir besoin de contraintes physiques ou des punitions directes, ils ont tendance à se comporter «correctement» (selon les exigences du pouvoir). De même, sachant que tous les appareils électroniques et tous les échanges sur Internet pourraient être sous contrôle, les individus prévoient aujourd'hui une surveillance omniprésente, qui génère une peur diffuse et encourage l'autocensure. En d'autres termes, quand les gens supposent qu'ils sont sous surveillance, ils ont peur de réaliser des actions qui pourraient entraîner une peine ou des conséquences négatives.

Le débat est également freiné par la surveillance. Quand on croit que toute expression, affirmation ou pensée peut atteindre les oreilles du pouvoir ou devenir public, une certaine inhibition apparaît naturellement : il est difficile d'exprimer des idées osées ou contraires aux croyances de la plupart des idées alors qu'il existe un contrôle et le temps élargi insaisissable, pas entièrement défini ou connu. Mais ce n'est pas seulement la diffusion des idées hétérodoxes ce qui est en danger : sans endroits où pouvoir apparaître, ces idées ne peuvent pas être exprimées, discutées ni contrastées avec d'autres arguments et courent même le risque d'arrêter d'être conçues. Ainsi, cette situation entrave la libre pensée, qui a besoin d'une certaine audace, de l'essai et de l'erreur, et du débat. Les réflexions aussi bien publiques que privées risquent de se voir freinées à cause de la crainte de la surveillance.

Ainsi, bien que la surveillance floue aujourd'hui ne fonctionne pas de la même façon que l'idéologie, elle peut aussi causer une inhibition de la pensée autonome. Ce n'est pas dans ce cas le raisonnement gelé de la logique ce qui empêche la réflexion authentique, mais les obstacles subtils, tels que la peur lointaine provoquée par la surveillance imaginée, pour concevoir et exprimer des idées ou des jugements qui échappent aux vérités acceptées par la plupart et répétées avec insistance à travers d'innombrables canaux de communication.

### 2.3. Privation de l'information et des décisions

Dans ce contexte, ce sont les réflexions politiques qui subissent les plus grandes difficultés. Non seulement parce que ce sont les affaires communes qui sont contrôlées avec le plus de zèle, mais aussi parce que, selon Agamben, les Etats de sécurité entravent l'accès à la vérité publique. Protégés par l'urgence et les raisons de sécurité, les gouvernements demandent aux citoyens de faire confiance à leurs actions et maintiennent secrètes certaines données qui étaient publiques avant.

Alors qu'il est entendu dans un Etat de droit qu'un crime ne peut être certifié que par une enquête judiciaire, sous le paradigme sécuritaire, on doit se contenter de ce qu'en disent la police et les médias qui en dépendent – c'est-à-dire deux instances qui ont toujours été considérées comme peu fiables. D'où le vague incroyable et les contradictions patentes dans les reconstructions hâtives des événements, qui éludent sciemment toute possibilité de vérification et de falsification et qui ressemblent davantage à des commérages qu'à des enquêtes. Cela signifie que l'Etat de sécurité a intérêt à ce que les citoyens – dont il doit assurer la protection – restent dans l'incertitude sur ce qui les menace, car l'incertitude et la terreur vont de pair (Agamben : 2015).

Le pouvoir prive alors les individus de l'accès libre à l'information et viole l'un des principes fondamentaux de la démocratie. Sans informations exactes, les citoyens ne peuvent pas contrôler ni participer aux décisions qui concernent la société tout entière. En outre, le jugement sur les questions controversées est entravé, puisque les gens doivent essayer de séparer le bien du mal, le légitime de l'illégitime. Dans ces circonstances, il est difficile pour les individus de prendre des décisions conscientes et de mener des actions lucides.

De plus, il y a un autre obstacle à la réflexion et au débat qui apparaît dans les situations d'urgence : la nécessité de la vitesse. En cas d'urgence, on dit qu'il n'y a pas le temps de réfléchir et délibérer ; on doit agir rapidement. De cette façon, on perd de vue que les situations extraordinaires demandent particulièrement la pensée et l'imagination : contrairement aux situations habituelles, qui nous permettent de nous appuyer sur quelques idées héritées et préconçues, les situations

extrêmes exigent de nouveaux concepts pour aborder les réalités inconnues. Sans réflexions fraîches, nous risquons de relever des défis sans précédent avec de vieilles recettes.

En fait, le recours à des «experts» qui ont prouvé leurs compétences professionnelles dans le passé est fréquent dans les situations d'urgence. Ainsi, dans des circonstances extrêmes, il est généralement prévu que les personnes ayant des connaissances spécifiques ou des compétences techniques agissent ou donnent leurs conseils sans perdre du temps en rendant des comptes à la plupart. Ainsi, le fait que les façons de réagir aux menaces impliquent des décisions de principes et non seulement des résolutions d'experts reste oublié ou caché. Dans le contexte actuel, comme le dit Brad Evans, on ne prend pas en compte en pleine urgence qu'il n'y a pas de définition précise du terme «sécurité» (Evans, 2013), et donc le fait de déterminer la meilleure façon de protéger les citoyens est une question soumise au jugement politique.

L'urgence considère alors fermés certains débats politiques, elle entrave l'exercice du jugement des citoyens, elle prive les gens de participer à certaines décisions importantes et usurpe du terrain à la démocratie. Comme on a pu le constater dans l'histoire récente, cette incapacité à exercer le jugement peut conduire à la catastrophe. Encore une fois, les études d'Arendt peuvent être utiles pour examiner l'affaire.

### 3. Eichmann, la pensée et le jugement

Adolf Eichmann est la figure qui a conduit Arendt à bien comprendre l'importance du jugement dans la politique. Comme on le sait, Arendt a assisté au procès mené contre Eichmann à Jérusalem au début des années 1960, et a écrit un commentaire pour le magazine *The New Yorker*, qui a ensuite été publié sous forme de livre en mai 1963<sup>11</sup>. Selon le récit de l'auteure, Eichmann

<sup>11</sup> Comme on le sait, Arendt a assisté au procès mené contre Eichmann à Jérusalem, au début des années 1960, et a écrit un commentaire pour le magazine *The New Yorker*, qui a ensuite été publié sous forme de livre en

semble être le point culminant de l'individu coincé dans la solitude de notre temps : il s'agit de quelqu'un qui, incapable de communiquer avec les autres, avec le monde ou avec lui-même, accepte certaines certitudes (mots idéologiques, clichés et vérités empruntées) qui fournissent des paramètres solides à sa vie et lui permettent de justifier sa complicité avec le mal.

Ainsi, dès les premiers jours du procès contre Eichmann en Israël, Arendt constate l'incapacité de l'accusé de penser et de juger par lui-même. Les lieux communs et les mots empruntés servaient à Eichmann à se défendre contre le monde pour se mettre à l'abri des dilemmes et des questions qui lui étaient présentés. Quand il a été interrogé dans au cours du procès, il répondait avec des discours préfabriqués qui ne correspondaient jamais tout à fait aux circonstances. L'accusé se montrait incapable ou réticent à penser à ce qui se passait autour de lui et même à juger ce qui était étudié dans le procès<sup>12</sup>.

mai 1963 (une version révisée et élargie a été publiée plus tard, qui est celle que nous prenons comme référence pour ce travail. *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil* devient rapidement l'une des œuvres les plus célèbres de l'auteure et fait l'objet de l'une des controverses politiques et intellectuelles les plus violentes et persistantes des dernières décennies. La controverse a commencé même avant la publication du livre et refait surface à plusieurs reprises avec de nouveaux articles, recherches et discussions. Pour un récit détaillé sur les origines de la controverse et ses conséquences dans la vie d'Arendt, voir Elisabeth Young, *Hannah Arendt: For Love of the World* (Elisabeth Young-Bruhl, 1983 : p. 328-378). Seyla Benhabib fournit une analyse plus actualisée du débat dans son article inclus dans *The Cambridge Companion to Hannah Arendt*, où sont mentionnés des documents et des arguments nés après le livre d'Elisabeth Young-Bruhl (Seyla Benhabib, 2000: 65-85). Mais la question est loin d'être close et continue de produire des débats intenses. Le film de Margarethe von Trotta, *Hannah Arendt*, publié en 2012, a incité de nouvelles discussions animées et aussi bien les arguments d'Arendt, que les confusions et les passions, ont surgi à nouveau. Pour un résumé non exhaustif et une critique de certaines considérations les plus répétées du film, voir Roger Berkowitz, « Misreading 'Eichmann in Jerusalem' » (2013).

<sup>12</sup> Hannah Arendt, *Eichmann en Jérusalem*, op. cit., p. 78. Parmi les très diverses critiques qu'a reçues Arendt pour son analyse, il y a celle qui affirme que l'auteure a été trompée par Eichmann, qu'il savait en effet penser et juger par lui-même et qu'il avait choisi la voie du mal volontairement. Bien sûr, il est impossible de conclure définitivement cette discussion, car elle concerne les motivations intimes d'un personnage dont les paroles ne semblent pas fiables et de plus il est déjà mort. Cependant, on tient à souligner que les réflexions de l'auteure sur la réticence de notre temps à juger ne dépendent pas de cette figure qui peut être considérée comme un exemple d'un phénomène plus large.



À cet égard, Arendt trouve un écart stupéfiant entre l'énormité des crimes d'Eichmann et sa propre petitesse : Eichmann n'était pas un monstre animé par le diable, mais un homme qui ne semblait pas bien comprendre ce qu'il faisait. C'est à partir de ce constat que l'auteure a rencontré le concept de « banalité du mal » : derrière certains des plus horribles faits de l'histoire se cache un homme ordinaire, avec des motivations médiocres.

[...] Lorsque je parle de la banalité du mal, explique Arendt dans la postface de la version révisée et augmentée de son livre sur l'affaire, je le fais seulement à un niveau strictement objectif et je signale simplement un phénomène, qui au cours du procès, est devenu clair. Eichmann n'était pas un Iago ni un Macbeth, et rien ne pouvait être plus éloigné de ses intentions que le fait de « se révéler comme un méchant », selon les paroles de Richard III (Arendt, 2006 : 417-418).

Cela ne signifie pas qu'Eichmann fût stupide, dit Arendt ; ce qui le caractérisait était sa témérité, son absence de pensée, et c'est cette caractéristique qui semblait l'avoir prédisposé à devenir l'un des pires criminels de son époque (Arendt, 2006, 418). Il s'agit d'un sort d'isolement, d'un éloignement des circonstances mêmes qui, selon Arendt, peut causer plus de mal que celui causé par des passions empoisonnées ou des mauvais instincts.

### 3.1. Une incapacité prolongée

Arendt propose qu'on voie Eichmann comme une expression de la faillite morale de la société allemande de ces années. Mais quand elle parle de faillite morale, elle ne fait pas référence à l'absence de règles ou de valeurs, mais au fait que les principes ancestraux fondamentaux (tels que les dispositions qui interdisent le meurtre ou le vol) sont devenus de simples paramètres circonstanciels pendant ces années, susceptibles d'être échangés contre d'autres. Dans ce contexte, remarque l'auteure, la société allemande était prête à accepter les nouvelles valeurs

que le mouvement nazi imposait avec sa brutalité et séduction. Ainsi, on ne peut pas dire non plus que la plupart de ceux qui ont participé activement aux crimes du régime totalitaire manquait de conscience ou de réflexes moraux. Sauf dans des cas particuliers, il ne s'agissait pas d'hommes particulièrement sadiques ou violents par nature, mais de gens qui jusque-là s'étaient comportés normalement. Ce qui les caractérisait, suggère Arendt, n'était donc pas une prédisposition particulière à la criminalité, mais plutôt la perte de références avec lesquelles ils étaient habitués à travailler et une incapacité à penser et à juger par eux-mêmes.

Dans un contexte d'incertitude, dit Arendt, seuls ceux qui étaient en mesure d'exercer la pensée et le jugement par eux-mêmes ont pu trouver de nouvelles références pour s'orienter. Ces personnes ont pu suivre un chemin autonome au lieu d'accepter et de respecter les nouvelles règles proposées. Mais peu de gens ont réussi à sortir des vérités idéologiques afin de chercher une compréhension propre, soupçonne l'auteure ; cela a été dû en grande partie à une grande crise de la capacité humaine à exercer le jugement autonome.

### 3.2. Responsabilité

Selon Arendt, les exemples de personnes qui ont résisté ou se sont abstenues d'agir montrent qu'un individu dans les circonstances d'Eichmann et avec ses ressources culturelles et matérielles aurait pu développer des outils pour comprendre et juger ce qui se passait, et aurait pu également agir autrement.

Ainsi, l'auteure laisse voir les possibilités dont disposaient les individus sous le régime nazi en commentant des exemples d'hommes et de femmes qui se sont abstenus de différentes manières de faire le mal. Il y a eu des gens qui ont refusé de faire partie de toute fonction publique, même au prix de la perte de leur statut social et de leur argent. Il y a également eu ceux qui ont quitté leurs tâches quand ils ont pris conscience de la gravité de ce qu'on leur demandait, et ceux qui ont osé résister activement.

Ces personnes pouvaient être de n'importe quelle couche de la société : des gens modestes, des gens de

la classe moyenne ou supérieure, des gens ayant eu la meilleure éducation ou sans aucune éducation du tout (Arendt, 2006, 153). Ce qui les caractérisait, suggère Arendt, c'était leur capacité et leur décision d'exercer le jugement, même dans des circonstances où toutes les références traditionnelles semblaient avoir perdu de leur crédibilité (Arendt, 2006, 154). Les normes morales de base ont été mises en cause au cours du régime hitlérien et dans ce contexte, où les règles socialement acceptées ne pouvaient plus être appliquées automatiquement, les humains qui ont fait l'effort pour séparer le bien du mal ont dû faire confiance à leur propre jugement. Ils ne pouvaient plus appliquer des principes universels donnés à des cas individuels, mais ils devaient analyser des situations spécifiques avec des paramètres qu'ils se voyaient dans la nécessité de créer ou de restaurer pour pouvoir juger. Sans les paramètres incontestables de la tradition, les hommes et les femmes qui ont décidé de juger par eux-mêmes étaient dans la nécessité de procéder comme le suggère Kant pour le jugement esthétique : en construisant des paramètres à partir de leur propre imagination et de leur mentalité élargie.

Les quelques personnes qui pouvaient encore distinguer le bien du mal ne se guidaient que sur leur bon jugement, exercé librement, sans l'aide de règles qui pourraient être appliquées aux différents cas spécifiques auxquels ils se confrontaient, explique Arendt. Ils devaient prendre une décision à chaque fois selon les circonstances particulières du moment, puisque, avant les faits sans précédent, il n'y avait pas de règles (Arendt, 2006 : 428).

#### **4. La crise du jugement et les nouveaux défis pour les démocraties d'aujourd'hui**

Cependant, comme nous avons avancé plus haut, si peu de gens s'étaient capables de penser par eux-mêmes pendant les totalitarismes, c'était à cause d'une crise du jugement sans précédent : la perte de références traditionnelles et la nouveauté des événements qui se déroulent à notre époque conduisent à la confusion et font que les gens cherchent à échapper à la responsabilité de juger les événements politiques de façon autonome. Comme nous

l'avons vu, cette crise a aujourd'hui de nouveaux facteurs qui l'encouragent, comme la vitesse requise à cause des situations d'urgence, la surveillance omniprésente effectuée par les Etats de sécurité, l'autocensure, le manque d'informations fiables sur les affaires publiques et la tendance de la plupart à se fonder sur les décisions d'experts dans des situations extraordinaires. Dans ce contexte, il est nécessaire de se demander si on exerce la possibilité et la responsabilité d'évaluer les circonstances avec autonomie et profondeur. Il est nécessaire, en d'autres termes, de se demander si nos actions et omissions sont dues aux jugements conscients ou si elles suivent plutôt aveuglément certaines directives générales. Il s'avère que, comme dans le passé, le fait de ne pas prendre un moment pour réfléchir et juger les circonstances dans lesquelles nous vivons nous expose à des risques graves.

Parmi les dangers de ne pas exercer son jugement aujourd'hui, nous pouvons mentionner la possibilité d'être complice d'un pouvoir de plus en plus illimité et omniprésent, capable d'exercer une violence bien intentionnée, mais brutale. Cette violence menace également de se retourner contre ceux qui la soutiennent avec plus d'enthousiasme, parce que même si elle commence généralement par attaquer les personnes situées à l'extérieur de la communauté ou placés sur les périphéries les plus vulnérables de la société (comme les immigrants illégaux), elle peut finir par violer les droits de tous.

Finalement, il y a un autre risque, moins immédiat, mais tout aussi destructif : le manque de pensée ferme l'horizon des communautés, qui ont besoin d'imaginer leurs futurs possibles pour surmonter les limites qui se présentent chaque fois. Comme on le sait, la politique constitue toujours une tentative de diriger la communauté vers ce que l'on croit précieux ; elle provient d'une vision sur le bien et sur ce qui doit être changé pour accéder à ce qu'il y a de mieux. A ce sujet, la politique repose toujours sur certaines visions, et une société qui ne fait pas usage de la pensée et de l'imagination est condamnée à vivre dans l'immobilité, ou à vivre avec des rêves empruntés ou inconscients. A cet égard, l'avenir apportera de nouveaux dangers et de nouvelles opportunités, et les citoyens d'aujourd'hui doivent se demander s'ils veulent

relever ces défis avec plus de peur ou avec plus de lucidité, avec plus de souveraineté ou plus de liberté, avec plus de contrôle et vitesse ou avec plus de démocratie.

*Traduit de l'espagnol par Mauricio Montagné Bonilla*

## Références

- AGAMBEN, Giorgio (2015), « De l'Etat de droit à l'Etat de sécurité », *Le Monde* (en ligne, 23 décembre 2015)
- AGAMBEN, Giorgio (2001), « Security and Terror », *Theory & Event*, 5 (4) (en ligne).
- ARENDT, Hannah (1981), *The Life of the Mind*, San Diego, New York: Harvest Book Harcourt.
- (1985), *The Origins of Totalitarianism*, San Diego, New York: Harvest Book Harcourt.
- (1993), *Between Past and Future*, Nueva York: Penguin Group.
- (2006), *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*, New York: Penguin Books.
- BENHABIB, Seyla (2000), « Arendt's Eichmann in Jerusalem », Dana Villa (ed.), *The Cambridge Companion to Hannah Arendt*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000, pp. 65-85.
- BERKOWITZ, Roger (2013), « Misreading 'Eichmann in Jerusalem' », *New York Times*, 7 juillet 2013.
- EVANS, Brad (2013), *Liberal Terror*, Cambridge : Polity.
- FALLOROU, Jacques (2016), « Le big data, ce Big Brother qui ébranle les libertés individuelles », *Le Monde* (en ligne, 5 avril 2016).
- HAN, Byung-Chul (2014), *La société de la fatigue*, Paris : Circé.
- MARCHART, Oliver (2007), *El pensamiento político posfundacional. La diferencia política en Nancy, Lefort, Badiou y Laclau*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- STRAUSS, Leo (1989a), « The Three Waves of Modernity », Hilaild Gildin (ed.) *An Introduction to Political Philosophy, Ten Essays by Leo Strauss*, Detroit : Wayne State University Press.
- (1989b), « An Introduction to Heideggerian Existentialism », Thomas L. Pangle (ed.), *The Rebirth of Classical Political Rationalism: An Introduction to the Thought of Leo Strauss*, Chicago : University of Chicago Press, pp. 27-48.
- YOUNG-BRUEHL, Elisabeth (1983), *Hannah Arendt: For Love of the World*, New Haven : Yale University Press.

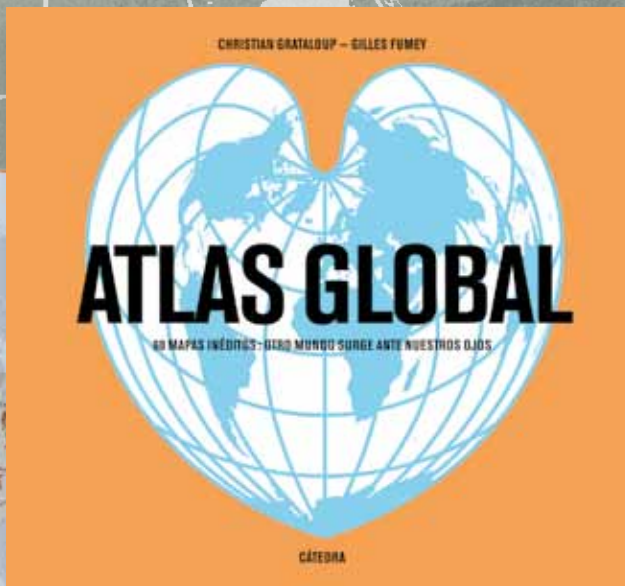




El Sur,  
despensa  
e los ricos

HA PENSADO: ¿POR QUÉ TRABAJAMOS EN LOS CUERPOS DEL  
SUDOR? ¿POR QUÉ LA PRODUCCIÓN DE ALIMENTOS  
HA LAS PÉRDIDAS DEL SUO? ¿ESTAMOS OTRA  
LORRILLON? ¿UN ASPECTO DE ALIMENTOS?

El Sur, despensa e los ricos. Este libro aborda el tema de la despensa e los ricos en el mundo actual. Se trata de un libro que busca explicar por qué trabajamos en los cuerpos del sudor y por qué la producción de alimentos ha las pérdidas del suor. El libro también aborda el tema de si estamos otra lorrillon y si un aspecto de alimentos.



PELÍCULAS  
PARA LA  
EDUCACIÓN

Iñigo Marzábal y  
Carmen Arocena (eds.)

APRENDER VIENDO CINE, APRENDER A VER CINE



CATEDRA  
Signo e Imagen

**Antes del amanecer**  
(*Before Sunrise*)

**SINOPSIS**

Jesse, un joven estadounidense de viaje por Europa, conoce a Céline, una estudiante francesa, en el tren que hace el trayecto Budapest-París. Atraído por su conversación, le propone bajarse con él en la estación de Viena para seguir conociéndose hasta que salga su vuelo de regreso a los Estados Unidos a la mañana siguiente. La muchacha acepta, pero le pide dinero para alquilar una habitación, ambos deciden deambular por la ciudad. Mientras caminan, hablan de la vida, del arte, del amor, de lo más trascendente y de lo más prosaico. Se encuentran con unos extraños actores, una pitonisa y un poeta que escribe por encargo. Poco a poco, cada uno de ellos revela su lado más íntimo y sus heridas escondidas: ella fue abandonada por su lado más vivo, abrumado por su excesivo intelecto; Jesse comprobó el escaso interés de su novia por él cuando la visitó; Jesse comprobó el escaso interés de una amiga por él cuando la visitó; Jesse comprobó el escaso interés de una amiga por él cuando la visitó.

**CONTEXTUALIZACIÓN**

*Antes del amanecer* es la primera parte de una trilogía sobre el amor y las relaciones de pareja que se completa con otros dos películas, *Antes del amanecer* (*Before Sunset*, 2004) y *Antes del amanecer* (*Before Midnight*, 2013). La idea del film surge de una vivencia de su director, quien durante un viaje conoció a una mujer con la que mantuvo una profunda conversación durante toda una noche y a la que nunca volvió a ver.

Esa conversación se convirtió en el germen de una película de bajo presupuesto interpretada, casi exclusivamente, por Ethan Hawke y Julie Delpy y escrita en colaboración con Kim Krizan, la guionista desti-





# Energie renouvelable et énergie fossile

## Deux facettes d'un même paradigme ?

Basile Grandjean

Reçu le 26.11.2015 – Accepté le 14.01.2016

### Título / Title / Titolo

Energías renovables y energía fósil. ¿Dos caras del mismo paradigma?  
Renewable Energy and Fossil Energy: Two Sides of the Same Paradigm?  
Energie rinnovabili ed energia fossile. Due facce della stessa paradigma?

### Résumé / Resumen / Abstract / Sommario

Énergie renouvelable, ou encore énergie verte, font désormais partie de mots clés utilisés quotidiennement en guise de réponse à la crise énergétique et écologique actuelle. Ces concepts sont familiers, et leur définition fait appel au bon sens : on entend généralement par ‘renouvelable’ l’énergie qu’il serait imaginable de tirer de l’environnement de manière durable, c’est à dire sans consommer de ressources qui ne peuvent se régénérer à une échelle de temps humaine. Mais aujourd’hui, l’énergie renouvelable reste une toute petite part de la consommation totale d’énergie, les principaux obstacles à son développement étant notamment le stockage, le transport et le prix – ce type d’énergie n’étant pas toujours disponible au moment et à l’endroit de la demande. Et si la question n’était pas posée dans les bons termes ? C’est-à-dire, est-ce que la notion d’énergie – renouvelable ou non – constitue un outil pertinent pour identifier et comprendre les enjeux sociétaux et environnementaux actuels ?

La energía verde, o energía renovable, forman parte de las palabras claves que se usan en respuesta a la crisis energética y ecológica actual. Estos conceptos son conocidos y su definición se apoya en el sentido común: en general se consideran “renovable” la energía cuya extracción del medio ambiente puede imaginarse como sostenible, o sea, cuando no consume recursos que no puedan regenerarse en un tiempo a escala humana. Pero la energía renovable sigue siendo una pequeñísima parte del consumo total; los principales obstáculos para su desarrollo son su almacenamiento, transporte y precio. Además este tipo de energía no está siempre disponible en el momento y el lugar en que se la necesita. ¿Y si el problema no estuviera formulado en términos adecuados? O sea, ¿es la noción de energía –renovable o no– un útil pertinente para identificar y comprender los desafíos sociales y ambientales actuales.

Renewable energy, or green energy, is now among the key words used daily in response to the current energy and ecological crisis. These concepts are familiar and their definition appeals to common sense: as a rule, energy is considered «renewable» when its extraction from the environment can be conceived as sustainable, that is, when it does not consume resources that cannot be regenerated at a human temporal scale. Yet renewable energy still constitutes a very small part of the overall consumption of energy; the main obstacles to its development are its storage, transportation, cost and availability. But, what if the question were not well formulated? In other words, is the notion of energy –whether or not renewable– a pertinent tool to identify and understand the today’s major societal and environmental issues?

Energia verde, energie rinnovabili sono alcune delle parole utilizzate in risposta alla crisi energetica ed ecologica attuale. Questi termini ci sono ormai familiari e la loro definizione si basa sul senso comune: generalmente l’energia è considerata “rinnovabile” quando la sua estrazione è ritenuta sostenibile, cioè quando non consuma risorse che non possono essere rigenerate su una scala umana. Ma le energie rinnovabili costituiscono una parte molto piccola del consumo totale di energia; i principali ostacoli allo sviluppo sono lo stoccaggio, il trasporto, il prezzo e la disponibilità. E se il problema non fosse stato formulato nei termini appropriati? In altre parole, ci chiediamo, è il concetto di energia —rinnovabile o no— un criterio pertinente per identificare e comprendere le attuali sfide sociali e ambientali fondamentali?

### Mots-clé / Palabras clave / Keywords / Parole chiave

Énergie renouvelable, énergie fossile, paradigme énergétique, concept d’énergie

Energía renovable, energía fósil, paradigma energético, concepto de energía

Renewable energy, fossil fuel, energy paradigms, concept of energy

Energie rinnovabili, energia fossile, paradigma energetico, concetto di energia

## 1. Introduction

Énergie renouvelable, ou encore énergie verte, font désormais partie des mots clés utilisés quotidiennement – aussi bien dans les milieux scientifiques, économiques, que politiques – en guise de réponse à la crise énergétique et écologique actuelle. Ces concepts sont familiers, et leur définition – à défaut de pouvoir imaginer une mesure scientifique absolue de la durabilité – fait appel au bon sens : on entend généralement par renouvelables des modes de production d'énergie qu'il serait imaginable de tirer de l'environnement de manière durable, c'est-à-dire sans consommer de ressources qui ne peuvent se régénérer à une échelle de temps humaine. Par exemple, en Suisse, le concept de « la société à 2000 watts » (Jochem, 2004 : 7) désigne une société dans laquelle chaque individu consommerait en moyenne une quantité d'énergie de 2000 joules par secondes, et cette quantité serait l'emblème d'une société durable.

Aujourd'hui, l'énergie renouvelable ne représente toutefois qu'une toute petite part de la consommation totale d'énergie. Les principaux obstacles au développement des énergies renouvelables sont notamment le stockage, le transport et le prix de ce type d'énergie – qui n'est pas toujours disponible au moment et à l'endroit de la demande.

Mais, en amont des difficultés techniques que présentent les énergies renouvelables, on peut se demander si les termes dans lesquels se pose la question de la crise énergétique ne sont pas trompeurs. Plus spécifiquement : est-ce que la notion d'énergie – renouvelable ou non – constitue un outil pertinent pour identifier et comprendre les enjeux sociétaux et environnementaux actuels ?

Pour tenter d'apporter quelques éléments de réponse à ce questionnement, nous exposerons tout d'abord qu'il règne une certaine confusion entre des conceptions différentes de la notion d'énergie, bien que dans la pratique elles soient souvent utilisées indifféremment. Ensuite, après un bref aperçu historique du développement du concept d'énergie, nous montrerons que la notion d'énergie renouvelable repose sur une certaine vision de

l'environnement, elle-même construite autour de l'abondance de l'énergie fossile et de la facilité de son utilisation. Enfin, nous expliquerons comment, dans la pratique, la conception mentale d'une séparation entre un environnement fournisseur d'énergie d'une part, et une société utilisatrice de cette énergie d'autre part, entraîne certaines incohérences techniques et méthodologiques qui constituent un frein à la transition énergétique.

## 2. L'énergie, un concept qui prête à confusion

Tout d'abord, quelle est cette énergie qu'il s'agit d'économiser ou de rendre renouvelable ? R. Bruce Lindsay pose la question dans ces termes :

[there is] an obvious difficulty with the concept of energy from the standpoint of popular understanding: just what is it, after all? You have heard that everything in your experience is intimately connected with the transfer and transformation of energy. But what is this thing that is transferred and transformed? (Lindsay, 1975 : 5).

En effet, pour les physiciens, contrairement à la matière, la lumière, ou même encore la chaleur, l'énergie est une quantité physique qui ne peut jamais être observée à l'état pur : elle ne se manifeste pas sous la forme d'une substance, mais se caractérise par sa propriété de conservation lors de processus de conversion – c'est-à-dire, par la transformation d'une certaine forme d'énergie vers une autre (par exemple de mouvement à chaleur). Ce principe de conservation donne à l'énergie un rôle de valeur de comparaison entre des grandeurs de nature différente, c'est-à-dire qu'il constitue en quelque sorte une monnaie d'échange commune entre des phénomènes physiques différents. Ainsi, une intensité lumineuse éclairant une surface pendant un certain temps peut se quantifier en termes d'énergie (par exemple en joules), tout comme on peut quantifier l'énergie potentielle d'une masse à une certaine hauteur au-dessus du sol, ou celle d'une quantité d'eau chaude dans un réservoir. En ce sens, l'énergie ne peut pas être détruite, mais uniquement transférée d'un objet à un autre ou transformée d'une *forme* vers une

autre - par exemple d'énergie sous forme électrique à de l'énergie sous forme thermique.

Pourtant, en faisant chauffer de l'eau dans sa bouilloire, le sens commun est d'avoir utilisé – et donc détruit – une certaine quantité d'énergie pour faire un café, et non pas que le café représente de l'énergie *en soi* : à la fin du mois, la facture inclut la part d'énergie électrique consommée par la machine à café et il est impossible – même d'un point de vue purement théorique – d'inverser l'opération et de récupérer son argent. En effet, bien qu'étant toujours conservée en quantité sur un plan théorique, cette énergie a été irréversiblement dégradée<sup>1</sup> sous une forme de chaleur ambiante à l'équilibre thermique avec l'environnement, et n'est plus directement utilisable. Elle n'est donc plus considérée comme de l'énergie au sens commun du terme, où elle est inextricablement liée à l'usage. Dans sa conception la plus répandue, l'énergie est effectivement imaginée comme une substance qui permet de faire avancer une voiture, allumer une lampe, ou envoyer un satellite en orbite. En d'autres termes, le concept d'énergie, bien qu'il renvoie à l'image d'un absolu quantifiable, est souvent utilisé dans un sens éloigné de son sens purement scientifique. De fait la définition et l'utilisation du concept d'énergie dépassent largement la science ou la technique. Par exemple, Mirowski l'illustre comme suit :

The denizen of the late twentieth century who fills his automobile with gasoline, covers himself with suntan lotion to block out the ultraviolet, turns on his VCR by means of a remote control device and worries about the nuclear power plant just down the river probably feels himself to be quite at home with the concept of energy (Mirowski, 1989 : 11).

Le concept d'énergie est tellement familier qu'il paraît aller de soi, alors qu'il recouvre des réalités très différentes. Or, ces diverses utilisations présentent des incompatibilités qui méritent d'être développées.

<sup>1</sup> Le terme « dégradée » est utilisé en ingénierie pour distinguer de l'énergie de différente qualité, en fonction de la possibilité théorique de convertir cette énergie en mouvement, ou force de travail. Par exemple, la qualité de l'énergie électrique est supérieure à la qualité de l'énergie thermique.

Prenons par exemple le concept de la société à 2000 watts, mentionné ci-dessus, et comparons-le quantitativement avec la définition  $E=mc^2$  d'Einstein, qui quantifie l'équivalence entre l'énergie et la matière. Selon cette définition, l'énergie d'un objet au repos est égale à sa masse multipliée par la vitesse de la lumière au carré. Dans le système d'unités « naturelles » utilisé en physique théorique, la vitesse de la lumière est d'ailleurs fixée à 1 (sans unités), de sorte que masse et énergie se fondent dans un même objet, reflétant ainsi que la distinction entre ces deux objets découle de notre expérience et conception de la nature dans un contexte donné, mais non de son fonctionnement propre tel qu'il est décrit par la science.

En imaginant une hypothétique « source » d'énergie d'une puissance continue de 2000 watts, il faudrait plus de 100 millions d'années pour aboutir à l'énergie qui compose un être humain de 80 kg. De la sorte, la quantité de 2000 watts, ou plus largement la comptabilisation de l'énergie « consommée » (qu'elle soit renouvelable ou fossile) ne peut désigner qu'une infime partie des multiples échanges imbriqués et complexes entre l'homme et son environnement. En conséquence, la classification de certaines catégories d'objets comme énergie (par exemple un morceau de charbon) et d'autres comme n'en étant pas, revient à effectuer une sélection et une interprétation de ces catégories en fonction d'un point de vue spécifique, imprégné du contexte technique et social actuel – qui, nous le verrons, est largement dominé par l'énergie fossile, tant sur le plan technique que conceptuel.

### 3. La découverte de la conservation de l'énergie

Pour tenter de définir ce qu'est cette énergie, qu'il est impossible de représenter sous la forme d'une substance particulière (en tout cas dans son sens physique), Lindsay explique :

L'idée centrale est simple : quelque chose reste constant au sein du changement. Qu'est-ce que cela signifie? Vraisemblablement la caractéristique la plus évidente de l'expérience humaine est le changement. Même pour une personne sédentaire, les choses

ne restent jamais identiques très longtemps. Nous sommes bien sûr tous à la merci de la transition entre le jour et la nuit et inversement, sans mentionner les variations de la météo. [...] Le nombre de tels événements chaque jour de nos vies est si grand qu'il serait ridicule et fastidieux de les énumérer. D'un point de vue scientifique, en effet, nous pourrions décrire ces changements tels qu'ils se produisent, et traiter chacun séparément sans aucune relation avec d'autres expériences. Mais il y a longtemps, certaines personnes brillantes ont décidé que de rechercher activement quelque chose qui reste constant au sein des changements observés pourrait aider notre compréhension de l'expérience [...]. Le succès de cet effort a propulsé le concept d'énergie à la place qu'il occupe actuellement comme fondement principal de la science toute entière (Lindsay, 1975 : 6).

Ainsi, l'énergie constituerait une brillante construction intellectuelle visant à identifier des constantes au sein du changement. S'il convient de prendre en compte cette dimension sociale et construite du principe de conservation de l'énergie, il ne s'agit pas pour autant de réduire la science à une pure invention ou d'ignorer la spécificité de l'entreprise scientifique. Pour reprendre les mots de David Cassidy :

Science is not just a body abstract, mathematical concepts invented and manipulated by a small scientific elite, but a living part of human culture and experience, a product of the unending human quest to understand our world and ourselves [...] (Cassidy, 2009 : 9).

Pour illustrer la découverte du principe de conservation de l'énergie et donner un rapide aperçu de cette « quête » mentionnée par Cassidy, nous ouvrons une brève parenthèse historique. Le but est d'établir une esquisse du contexte historique particulier qui a vu émerger l'idée de la conservation de l'énergie en se focalisant sur une de ses premières formulations. En effet, le concept d'un principe de conservation serait indissociable de la signification d'« énergie » (Mirowski, 1989 : 13). Ce contexte historique est d'autant plus intéressant que, comme mentionné ci-dessus, cette « découverte » est considérée en histoire des sciences comme un exemple de découverte *simultanée*.

L'historien des sciences Thomas Kuhn retrace l'histoire de la découverte simultanée du principe de conservation de l'énergie comme suit :

Entre 1842 et 1847, Mayer, Joules, Colding et Helmholtz, savants dispersés dans différents pays d'Europe, annoncèrent tous quatre l'hypothèse de la conservation de l'énergie – sans que les trois premiers aient eu connaissance des travaux des autres. Il s'agit là d'une coïncidence manifeste : toutefois ces quatre énoncés ne sont singuliers qu'en ce qu'ils réunissent la généralité d'une formulation avec des applications quantitatives concrètes. En effet, Sadi Carnot, avant 1832, Marc Séguin en 1839, Karl Holtzmann, en 1845 et G. A. Hirn, en 1854, ont chacun exprimé, de façon indépendante, la conviction que la chaleur et le travail pouvaient s'échanger quantitativement, et ils ont calculé, chacun de leur côté, la valeur du coefficient de conversion ou de son équivalent. La convertibilité de la chaleur et du travail n'est, bien entendu, qu'un cas particulier de la conservation de l'énergie, mais le manque de généralité de ce second groupe d'énoncés se retrouve dans d'autres écrits de cette période. Entre 1837 et 1844, C. F. Mohr, William Grove, Faraday et Liebig décrivent tous l'univers des phénomènes comme étant gouvernés par une « force » unique, se manifestant sous forme électrique, thermique, dynamique, ou sous d'autres formes encore sans qu'elle puisse jamais être créée ou détruite au cours des transformations. Ce que l'on désigne par « force » est ce que les savants nommeront plus tard « énergie ». L'histoire des sciences ne connaît pas d'exemple plus éclairant du phénomène que l'on appelle découverte simultanée (Kuhn, 1959 : 111).

En ce qui concerne Mayer, Mirowski (1989 : 36) rappelle que

Julius Robert Mayer is frequently credited with making the first coherent statement of the principle of the conservation of energy, although usually grudgingly so. The credit is awarded for the earliest publication of a quantitative estimate of the mechanical equivalent of heat and a sketchy discussion of some of its consequences. The credit is grudging because Mayer was an outsider — not a physicist, not recognized by other natural scientists — and because he did not pursue his thesis by means of the then-sanctioned procedures of scientific research.

En effet, George Sarton et al. soulignent que Mayer aurait découvert le principe de conservation de l'énergie par une intuition qui lui serait venue lors d'un voyage en bateau<sup>2</sup>. C'est-à-dire que Mayer raisonne sur la base d'une intuition, et non sur une base inductive à partir de résultats expérimentaux. Il imagine une famille d'ob-

<sup>2</sup> In the course of his service as a doctor aboard a Dutch ship he discovered the law of conservation of energy, by a sudden intuition (Sarton et al., 1929 : 19).



jets, appelés « forces », qu'il présente comme différentes formes sous lesquelles un unique et même objet se manifeste.

Whereas the term matter implies the possession, by the object to which it is applied, of very definite properties, such as weight and extension; the term force conveys for the most part the idea of something unknown, unsearchable, and hypothetical (Mayer, 1842 : 233).

Ce terme « forces », employé par Mayer, diffère de la notion de force utilisée aujourd'hui en physique, mais correspond à ce que nous appelons aujourd'hui « énergie ». L'intuition de Mayer est que ces « forces » constitueraient des causes de phénomènes observables, et que ces causes seraient égales en intensité à leurs effets. Cette première propriété de ces forces les rendraient indestructibles (car sinon elles ne pourraient être égales à leur effet).

If the given cause  $c$  has produced an effect  $e$  equal to itself [Mayer parle ici en intensité et non pas en nature], it has in that very act ceased to be:  $c$  has become  $e$ ; if, after the production of  $e$ ,  $c$  still remained in whole or in part, there must be still further effects corresponding to this remaining cause: the total effect of  $c$  would thus be  $>e$ , which would be contrary to the supposition  $c = e$  (Mayer, 1842 : 233).

Cette première formulation du principe de conservation de l'énergie est ainsi étonnamment présentée comme relevant d'une vérité *à priori* évidente et intériorisée dans le contexte scientifique de l'époque (la cause est égale à l'effet). Dans ce sens, une analogie pourrait être faite avec des adages du type « on n'a rien sans rien », ou « il n'y a pas de fumée sans feu », qui ne relèvent pas à proprement du domaine scientifique, mais plutôt dire du bon sens, ou d'une expérience de vie dans laquelle ces principes constituent une évidence.

La base du principe de conservation trouverait donc ses racines dans les conceptions inhérentes à une certaine vision du monde répandue à cette époque. En effet, les recherches scientifiques sont toujours menées dans un contexte intellectuel spécifique, s'inscrivant dans un contexte plus global que celui de la discipline

même. En d'autres mots, le scientifique fait partie du monde qu'il étudie, et le contexte (intellectuel, social, etc.) dans lequel il se trouve détermine l'angle sous lequel il voit le monde. Pour Mayer, le concept que nous appelons aujourd'hui « énergie » relève presque d'une conviction en l'existence d'un objet insaisissable, qui serait une cause universelle des effets observables. Par la suite, des résultats expérimentaux ont rapidement renforcé sa théorie, qui connut dès lors un large succès :

As long as it remained a mathematical abstraction, it was considered with general indifference or scepticism, but as soon as the experimental confirmations were provided, the whole scientific world, with but few exceptions, hastened to accept it (Sarton et al., 1929 : 21).

Kuhn se demande

Pourquoi, dans les années 1830-1850, tant d'expériences et tant de concepts nécessaires à une formulation complète de la conservation de l'énergie sont-ils parvenus si près de la surface de la conscience scientifique ? (Kuhn, 1959 : 117).

Pour lui

[C]'est en isolant les éléments qui participèrent à ce climat dans les travaux de ceux qui en subirent l'influence que l'on pourra se faire une idée de la nature de la découverte simultanée. Il est même possible d'envisager de fournir ainsi de la substance à ces truismes évidents, bien que totalement dénués de contenu : « une découverte scientifique doit correspondre à son temps » ou « l'époque doit être mûre » (Kuhn, *id.* : 114).

Kuhn identifie ensuite plusieurs facteurs qui seraient significatifs dans la prise en compte sociale et contextuelle de la découverte de l'énergie. Tout d'abord, cette cause universelle s'inscrirait dans la lignée de la philosophie de la nature, un courant de pensée répandu à cette époque dans le monde scientifique qui consiste notamment en la recherche d'un principe unificateur commun à tous les phénomènes naturels, ainsi qu'en l'idée que tous les phénomènes physiques peuvent se ramener à une mécanique conservative. Par ailleurs, il évoque également la disponibilité des processus de conversion, comme la pile de volta, les machines thermodynamiques ainsi que

l'intérêt porté par les ingénieurs à ces machines, et enfin la théorie cinétique de la chaleur.

Sans toutefois aller plus loin dans l'analyse historique de la découverte de l'énergie, ces quelques éléments renforcent l'idée d'une quantité absolue, d'un universel, qui aurait déjà eu sa place dans les théories et les esprits de l'époque, avant même la formulation du principe de conservation de l'énergie. On voit que la théorie qui constitue le cœur du concept d'énergie émerge d'un cadre théorique et philosophique bien déterminé : ce principe de conservation de l'énergie, et avec lui l'idée que l'énergie constituerait une grandeur universelle, découle d'une certaine vision du monde qui le précède et qu'il concrétise, et non l'inverse. Autrement dit, les lois de la physique, qui sont utilisées pour étayer l'idée de l'énergie comme un absolu universel, sont écrites à partir de ce principe de conservation, principe dont la formulation est imprégnée du contexte théorique et philosophique dans lequel il s'inscrit.

#### 4. L'énergie combustible

De l'énergie comme objet physique caractérisé par sa conservation à la notion d'énergie telle qu'elle est régulièrement employée aujourd'hui – notamment dans « énergie fossile » – il reste encore une étape à franchir. En effet, l'énergie fossile désigne une forme d'énergie qui est associée à une certaine utilité ; dans ce sens elle correspond à l'idée, largement répandue, que l'énergie serait une substance mise à disposition par la nature, qui nous permet d'accomplir différentes choses. Or, cette idée ne correspond pas à la définition de l'énergie au sens physique présentée plus haut, où l'énergie n'est associée ni à une utilité potentielle ni à une matière spécifique. L'élément charnière pour définir l'énergie d'un combustible est la propriété de certains matériaux à pouvoir dégager une quantité d'énergie donnée sous forme de chaleur dans un processus de combustion (lorsque l'environnement de la transformation est considéré comme équivalent à un environnement de référence). C'est pourquoi une certaine quantité d'essence peut être

considérée comme équivalente à une certaine quantité d'énergie, avec l'hypothèse sous-jacente d'une conversion à travers un processus de combustion qui permet de rendre des services tels que le chauffage, le déplacement, etc. Cette conception particulière et *thermo-centriste* de l'énergie, aujourd'hui prédominante, s'est imposée grâce à l'abondance des hydrocarbures et l'excellente maîtrise des techniques de combustion. Pour Luc Semal (2007) qui résume la thèse d'Alain Gras (2007) :

Notre société est une société « thermo-industrielle », dans laquelle le feu est partout : dans nos communications (prétendument dématérialisées mais dont les infrastructures sont très polluantes), dans notre agriculture (machines, engrais et pesticides), dans notre alimentation (carnée et industrialisée), dans nos transports [...] (Semal, 2007 : 1).

Dans ce contexte dominé par une énergie combustible polyvalente, il paraît naturel que n'importe quelle situation puisse être interprétée et quantifiée en termes énergétiques, bien que le but en lui-même (confort, déplacement, utilités, etc.) ne soit pas énergétique par nature. Ainsi, pour Harold Wilhite :

People do not consume energy per se, but rather the things energy makes possible, such as light, clean clothes, travel, refrigeration and so on, and these feed into broader considerations of comfort, convenience and cleanliness [...], as well as entertainment and many other constituents of the « good life » (Wilhite, 2005 : 2).

Or, dans la pratique, l'énergie fossile – stockable et transportable – est facilement convertible en chaleur, en mouvement, en électricité, etc. Elle s'ajuste tout-à-fait au le cadre conceptuel qui a vu émerger la notion de conservation de l'énergie, avec l'idée d'un objet unique (matériel cette fois) qui permet de décrire des phénomènes de natures différentes (cette fois des services).

Mais les énergies fossiles font plus que s'adapter à la notion de conservation de l'énergie : elles répondent à une attente implicite déjà, selon Berkson, dans la théorie de la conservation de l'énergie, qui suggère que la définition de l'énergie par sa propriété de conservation, comme objet unique et universel, reste difficile à conceptualiser et qu'une définition en termes d'une

substance est attendue<sup>3</sup>. L'énergie fossile vient donc matérialiser cet universel. En d'autres mots, l'idée sous-jacente de l'énergie comme grandeur physique unificatrice entre des phénomènes naturels s'incarne sous la forme de combustibles omnipotents dans une représentation matérielle. Par exemple, une quantité de charbon  $A$  définie par des propriétés  $B$  (qualité, pouvoir calorifique, etc.) permet d'obtenir une quantité de chaleur  $C$  comme fonction de  $A$  et  $B$ . Ce charbon est alors souvent considéré *en soi* comme une quantité d'énergie  $C$ , qui elle-même correspond à un service spécifique (déplacement, éclairage, chauffage, etc.) quantifié également en termes d'énergie.

Or, une telle conception fait appel à des critères de faisabilité technique et d'utilité pour notre société : cette « énergie » ne prend de sens que si nous la considérons comme utile, et que nous disposons des connaissances et techniques pour l'exploiter. Selon Harold Whilhite :

Energy exists in many physical forms, and the ways of converting it into something useful have rightly been seen as the domain of engineering, physics and the other natural sciences. However, energy is of little use in and of itself. It must pass through a socio-technological system in order to reach the site of its intended use. There it must be converted, using another technology, such as a television or car, before it becomes transformed into something useful (Whilhite, 2005 : 1).

En ce sens, par opposition au morceau de charbon imaginé plus haut, une simple pierre ne représenterait pas de l'énergie du point de vue thermo-centriste, car contrairement au charbon, nous ne disposons pas de la technique pour la convertir en énergie et ne pouvons pas en tirer une utilité (confort, déplacement, etc). Cette définition de l'énergie dépend donc non seulement de la conception que nous nous faisons de l'environnement, mais aussi de l'état de la technique : si cette pierre s'avérait être un morceau d'uranium, elle serait aujourd'hui

<sup>3</sup> « The "invariance" character of the theory of the conservation of energy is responsible for the frequent feeling that the theory is incomprehensible, even after it has been explained. We naturally expect an explanation in terms of a substance and its modifications. If we have instead an invariance law and don't realize it, then we keep looking for the substance and do not find it » (Berkson, 1974 : 136).

considérée comme de l'énergie, alors qu'elle ne l'aurait pas été avant la découverte de la radioactivité.

Par ailleurs, alors que l'énergie au sens physique est toujours conservée, nous avons vu plus haut dans l'exemple de la bouilloire et du café que ce n'est pas le cas de l'énergie « utilisable » dans une conception thermo-centriste : une fois le combustible brûlé et le but recherché atteint (par exemple un déplacement, le chauffage d'un bâtiment pendant l'hiver, ou le visionnage d'un film sur un écran à la maison), l'énergie consommée est considérée comme détruite. Bien entendu, d'un point de vue purement physique, cette énergie est toujours conservée et se retrouve dans l'environnement. Toutefois, comme elle n'est plus directement utilisable, elle n'est plus considérée comme de l'énergie au sens commun, car elle a perdu sa propriété d'utilité potentielle.

Pour distinguer ces différents types d'énergie qui ne sont pas équivalents du point de vue de leur utilité, les ingénieurs utilisent la notion de valeur de l'énergie (ou d'exergie) : selon le contexte certaines formes d'énergie « valent » plus que d'autres. Par exemple, un joule d'énergie électrique « vaut » plus qu'un joule d'énergie thermique dans une tasse de café. Comme analogie, on pourrait imaginer des kilogrammes de « valeurs » différentes en fonction de la hauteur à laquelle ils se situent et donc de l'intensité de l'impact potentiel qu'ils auraient sur le sol. Pourtant, du point de vue physique, un joule reste toujours un joule et un kilogramme reste toujours un kilogramme. Cette valeur de l'énergie peut être quantifiée en termes d'exergie, qui représente en quelque sorte la part « utilisable » de l'énergie dans un contexte particulier : par exemple, l'exergie d'une même tasse de café est plus grande si la température de l'environnement est plus froide, bien que son énergie soit indépendante du contexte. Les deux principaux avantages de la notion d'exergie sont, premièrement, que contrairement à l'énergie, elle dépend explicitement du contexte, et ne renvoie donc pas à l'idée d'un absolu. Deuxièmement, l'exergie permet de quantifier la « dégradation » de l'énergie : par exemple, après avoir fait une tasse de café avec la bouilloire, l'exergie transmise à l'eau chaude représente environ 5% de l'exergie utilisée, de sorte que

la dégradation de la qualité de l'énergie est de 95%<sup>4</sup>. En ce sens, la définition d'exergie des ingénieurs est proche de celle de l'énergie, associée à une certaine utilité, telle qu'elle est largement répandue dans notre société. Toutefois, la technicité de ce concept d'exergie – qui gagnerait probablement à être vulgarisé – l'empêche à ce jour de dépasser les frontières du monde de l'ingénierie. Dans le cas de combustibles « bons à tout faire » comme les hydrocarbures, qui permettent de ne pas se soucier du contexte et du type de besoin, énergie et exergie sont (presque) équivalents d'un point de vue thermodynamique. En revanche, dans le cas où l'influence du contexte devient non négligeable – ce qui est souvent le cas avec les énergies renouvelables – chaque type de besoin doit être mis en rapport avec le type d'énergie disponible, et la notion de valeur de l'énergie, ou d'exergie, devient dans ce cas essentielle.

En règle générale, la confusion entre les différentes définitions et conceptions de l'énergie est fréquente, comme lorsqu'on cherche à estimer l'énergie qui serait disponible dans la nature avant sa transformation. En effet, l'idée d'énergie à l'état naturel renvoie à toute forme d'énergie qui serait présente dans l'environnement, indépendamment de notre société et de nos techniques. En revanche, la tentative même de définir et « mesurer » l'énergie disponible dans l'environnement repose sur une conception thermo-centriste de l'énergie, ou plus largement d'énergie sous forme matérielle (soleil, chaleur, vent, courant d'une rivière, matière, etc.) à laquelle on peut attribuer une utilité. Cette confusion génère des débats sur les méthodes de calculs pour établir une équivalence en énergie dite primaire. Par exemple, pour quantifier l'énergie prise dans l'environnement lors de l'utilisation d'une certaine quantité de carburant, est-il plus juste de considérer (comme cela est effectué habituellement) un calcul

<sup>4</sup> La qualité de l'énergie désigne la part de l'énergie qui serait théoriquement utilisable sous forme de travail mécanique (action mécanique d'une force) en imaginant des techniques idéales qui pourraient fonctionner sans la moindre perte. Au cours d'une transformation comme celle de l'exemple ci-dessus, la qualité de l'énergie se dégrade (et cette dégradation est associée à une augmentation d'entropie) : la part théoriquement utilisable de cette énergie a diminué même si la quantité totale d'énergie est restée constante.

basé sur une équivalence thermo-centriste, c'est-à-dire sur le pouvoir calorifique et les différentes pertes liées à la transformation du pétrole brut, ou alors sur une équivalence avec l'énergie de phénomènes naturels comme le soleil, le vent, la gravité, etc., qui ont permis la formation du gisement ? De deux choses l'une : si le pétrole brut est une ressource construite – c'est-à-dire qu'elle dépend de considérations sociales et techniques – la comparer à l'énergie de l'environnement dans sa définition physique n'a pas de sens car il ne s'agit pas d'objets de même nature. Nous avons mis en évidence ci-dessus la différence de l'ordre de grandeur entre la quantité de 2000 watts et l'énergie au sens physique qui compose la matière d'un être humain. À l'inverse, appliquer une équivalence basée sur le pouvoir calorifique à des phénomènes naturels représente une vision partielle et déformée de l'environnement à travers une lunette thermo-centriste.

## 5. L'énergie renouvelable

Considérons un bateau chargé de marchandises qui traverse l'océan Atlantique : selon notre discussion plus haut, sa consommation en énergie fossile serait définie quantitativement par la quantité de fioul brûlé. Toutefois, si ce bateau est un voilier, comment quantifier ce qui constituerait sa consommation d'énergie renouvelable ? Il serait possible, par exemple, d'évaluer combien de mazout a été économisé par rapport au cas précédent, ou encore de calculer les forces de frottement combattues par la force du vent dans les voiles, pour obtenir le travail total du vent sur la traversée. Cependant, un tel calcul n'a de sens que dans un contexte où les énergies combustibles sont majoritaires. En effet, personne n'aurait vu l'intérêt de calculer la consommation d'énergie d'un bateau avant le développement de propulsions à énergie fossile, où la quantité de combustible nécessaire doit être mesurée et embarquée à bord pour s'assurer de ne pas rester en panne au milieu de l'océan. De plus, du point de vue de la physique, l'énergie nette que ce voilier a prise dans son environnement entre le départ du point *A* et l'arrivée au point *B* est nulle (pour autant que l'alti-



tude de  $A$  et  $B$  soit identique). Idem pour un moulin à vent, un cheval de trait, etc. En ce sens, l'idée d'énergie renouvelable désignerait plutôt un objet de substitution à l'énergie fossile, et non un concept défini pour lui-même : il ne prendrait de sens que d'un point de vue thermo-centriste, dans des situations où l'énergie fossile est utilisée d'habitude.

Ainsi, l'énergie captée par un panneau solaire sur le toit d'un bâtiment, puis injectée dans un système technique (chauffage, réseau électrique, etc.) est considérée comme de l'énergie renouvelable, produite puis utilisée, comptabilisée en unités d'énergie. En revanche, le même rayon de soleil qui atteindrait non pas un capteur solaire, mais par exemple une vitre de ce bâtiment (augmentant au passage la température de la pièce et diminuant le besoin de chauffage) n'est pas considéré comme de l'énergie au sens thermo-centriste : aucun compteur ni statistique ne comptabilisent la production d'énergie renouvelable à travers les vitres d'un bâtiment, et cette énergie ne rentre par exemple pas dans la définition des « 2000 watts » (bien qu'elle soit évidemment prise en compte dans le calcul du dimensionnement technique d'un bâtiment). En effet, dans le premier cas, le panneau solaire est directement en concurrence avec une chaudière, ou une autre solution technique dans laquelle de l'énergie au sens thermo-centriste aurait été consommée sinon. Dans le deuxième cas, bien qu'il s'agisse également d'énergie au sens physique (et qui pourrait être considérée renouvelable vu son faible impact environnemental), elle ne rentre pas dans la notion d'énergie telle qu'imaginée dans un contexte imprégné par la domination des combustibles fossiles. La réflexion peut être poussée plus loin : si le confort thermique à l'intérieur d'un bâtiment est quantifié en termes d'énergie - fossiles ou renouvelables -, qui aurait l'idée de dire qu'une température agréable à l'extérieur aurait été produite par de l'énergie renouvelable, comme le soleil ou le vent ? Il s'agit pourtant des mêmes rayons solaires que ceux qui arrivent sur des capteurs et de la même force du vent que celle qui actionne potentiellement une éolienne – l'environnement ne voit aucune différence à ce que le soleil ou le vent passent à travers

un artefact technique pour procurer un sentiment de confort ou qu'ils le fassent de manière directe. Non seulement le résultat final (le confort thermique) est semblable, mais de plus la quantité d'énergie au sens physique qui a été prise dans l'environnement est identique (et nulle) dans les deux cas de figure.

La notion d'énergie renouvelable est donc liée à une vision thermo-centriste du monde, car elle s'est construite dans un contexte où l'énergie fossile est majoritaire. En ce sens, l'énergie renouvelable représente une infime partie de l'énergie de l'environnement au sens de la physique, perçue à travers un prisme thermo-centriste. Un panneau solaire ou une éolienne constituent ainsi des artefacts à travers lesquels l'énergie au sens physique peut se matérialiser, se quantifier, et se mettre en concurrence avec des combustibles. Or, la tendance générale à décrire à peu près n'importe quels services en termes d'énergie (déplacement, confort, communication, etc.), ne doit pas éliminer la question de la pertinence de cette mesure. En effet, bien que le concept d'énergie renvoie à l'idée d'un objet universel issu de la physique, son utilisation et sa signification dans la pratique dépendent fortement du contexte.

La dépendance de la notion d'énergie renouvelable à cette conception de l'environnement construite sur l'énergie fossile peut d'abord sembler de peu d'importance. Si le but recherché est de diminuer la consommation des énergies fossiles, il peut paraître à priori pertinent d'amener de l'énergie renouvelable là où se trouve l'énergie fossile – peu importe au final si ces concepts ne sont pas bien définis d'un point de vue purement physique. C'est pourtant derrière cette substitution que pourrait se situer une question essentielle : est-ce qu'une conception de l'environnement et de notre société qui est construite sur l'abondance temporaire de combustibles fossiles peut être durable ? Dans ce cas, la véritable crise actuelle ne serait pas une crise énergétique ; celle-ci serait plutôt le symptôme d'une modification des rapports entre certaines sociétés humaines et leur environnement. Grâce au miracle de l'énergie fossile, ces sociétés se seraient « déconnectées » de l'environnement, et auraient intériorisé cette déconnexion

non seulement dans les pratiques techniques, mais aussi dans la conscience collective. En pratique, les exemples de pollution sévère à l'environnement comme l'extraction du gaz de schiste sont malheureusement trop nombreux : le paramètre central dans toute décision reste le prix de l'unité d'énergie extraite de l'environnement, au sens thermo-centriste, alors même que cette mesure en unités d'énergie demande de mettre sur le même plan des éléments qui ne sont comparables que par leur conversion finale en services à travers un système technique et social. Ces éléments ne sont pourtant pas forcément comparables sur le plan environnemental. Ils ne sont pas non plus directement mesurables en énergie au sens thermo-centriste, mais sont pourtant essentiels à la vie sur terre. En ce sens, la logique thermo-centriste réduit l'environnement à une source d'énergie (fossile ou renouvelable), qui permet à l'être humain de s'affranchir de sa dépendance au contexte, comme les saisons, les distances, et autres contingences. Pour revenir à l'exemple du bateau mentionné ci-dessus, le voilier ne consomme peut-être pas d'énergie fossile, mais son trajet dépend fortement de paramètres non maîtrisables comme la direction et la force du vent, les courants, les marées, et cette dépendance ne paraît plus compatible avec le modèle actuel de société, où les effets de l'environnement sur nos habitudes et le fonctionnement de la société sont souvent perçus comme un échec de la technique à nous préserver de l'influence facteurs naturels (que ce soit par exemple le fait de devoir prendre une douche plus courte et un peu moins chaude en fonction de la météo, ou encore de devoir quitter son costume-cravate en plein été par manque de climatisation).

## 6. Conclusion

La notion d'énergie revêt des acceptations différentes selon les contextes, bien qu'une certaine confusion règne dans la distinction de ces différentes conceptions. Cette confusion tient notamment à l'idée couramment répandue que l'énergie constituerait une mesure universelle bien définie. D'une part, d'un point de vue physique, l'énergie permet de comparer des phé-

nomènes de natures très différentes, et cette notion est imprégnée de l'idée qu'il s'agit d'un absolu, d'un principe unificateur et commun à tous les phénomènes naturels. En outre, dans la pratique, l'utilisation massive d'énergies fossiles, polyvalentes, a permis un renforcement de cette conception de l'énergie comme étant une grandeur adaptée à toutes les situations : l'énergie permet de se déplacer, de se chauffer, de faire fonctionner différents appareils, etc.

Or, partant de cette idée que l'énergie serait universelle, les outils et concepts propres aux énergies fossiles sont à présent étendus aux énergies renouvelables, et des situations qui n'étaient pas décrites comme énergétiques avant le développement massif des machines thermiques sont redécouvertes du point de vue d'une société basée sur l'énergie fossile. Nous avons ainsi évoqué l'exemple d'un voilier qui traverse l'océan : la comptabilisation en énergie ne prend de sens que dans un contexte où les énergies fossiles sont majoritaires et par le biais d'une comparaison avec celles-ci (par exemple si on calcule l'économie de fioul réalisée). De ce fait, l'application en pratique de l'idée que l'énergie est une grandeur universelle permet de rassembler des objets très différents dans un système commun de comptabilisation, largement accepté du fait que la notion d'énergie véhicule l'idée d'un objet universel, d'un absolu.

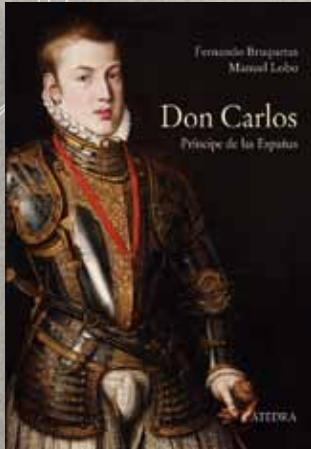
Toutefois, la définition de l'énergie hors du champ purement physique dépend de considérations techniques et sociales, c'est-à-dire que l'énergie ne renvoie pas à un objet absolu, mais qu'il s'agit d'un concept construit, relatif à des contingences sociales et techniques. Par exemple, cette conception de l'énergie – qualifiée de thermo-centriste – s'est construite sur la base du pouvoir calorifique de ressources combustibles, d'où la notion de consommation (et donc de destruction) d'énergie. En effet, si cette expression a du sens pour parler d'une certaine quantité de combustible consommé, elle n'en a pas lorsqu'on considère l'énergie dans son sens physique, puisque dans ce contexte l'énergie est conservée et ne peut pas disparaître. Cette question de définition, qui peut paraître secondaire, pourrait en réalité constituer le symptôme d'une crise bien

plus large que la simple question énergétique : celle de la déconnexion de la société et de son environnement à travers une quantification de cette relation établie sur une vision partielle et quantitative, qui a été développée dans un contexte intellectuel et social imprégné de la notion d'énergie fossile. En effet, nous avons vu que la matérialisation de la relation entre la société et son environnement sous forme d'énergie fossile ou renouvelable ignore la complexité des rapports multiples et imbriqués entre la vie et son environnement en mettant sur le même plan conceptuel des éléments de nature différente. C'est pourquoi, si l'on prétend résoudre les défis énergétiques actuels, il est essentiel que ces questions ne restent pas confinées au domaine de la technique.

## Références

- CASSIDY, David (2009), *Beyond Uncertainty: Heisenberg, Quantum Physics, and the Bomb*, New York : Bellevue Literary Press.
- GRAS, Alain (2007), *Le choix du feu, aux origines de la crise climatique*, Paris : Fayard.
- JOCHM, Eberhard (éd) (2004), *A White Book for R&D of Energy-efficient Technologies. A Novatlantis Project*, Dübendorf.
- KUHN, Thomas (éd) (1959), « Energy conservation as an example of simultaneous discovery », Marsahll Clagett, (dir. publ.), *Critical Problems in the History of Science*, Madison : University of Wisconsin Press, pp. 321-356.
- LINDSAY, R. Bruce (1975), *Energy / Historical Development of the Concept*, Dowden : Hutchinson et Ross.
- MAYER, J.R. (1842), « Bemerkung über die Kräfte der unbelebten Natur », *Annalen der Chemie und Pharmacie*, 42, pp. 233-40. (Reproduction facsimile dans Sarton, 1929)
- MIROWSKI, Philipp (1989), *More Heat than Light / Economics as Social Physics: Physics as Nature's Economics*, Cambridge : Cambridge University Press.
- SARTON, George *et al.* (1929), « The Discovery of the Law of conservation of Energy », *Isis*, 13 (1), pp. 18-44.
- SEMAL, Luc, (2007), Alain Gras, (2007), *Le Choix du feu. Aux origines de la crise climatique*, Fayard, 281 p., Développement durable et territoires [en ligne], Lectures, Publications de 2007, en ligne depuis le 5 février 2008, consulté le 27 mars 2016. <http://developpementdurable.revues.org/4803>.
- WILHITE, Harold (2005), « Why Energy Needs Anthropology », *Anthropology Today*, 21 (3), pp. 1-2.





historia

www.catedra.com

@Catedra\_Ed



signo e imagen



cineastas





# Récits à bascule

## Les cas de *La villa* de César Aira et *Embassytown* de China Miéville

Valeria Wagner

Reçu le 26.11.2015 – Accepté le 21.01.2016

### Título / Title / Titolo

Relatos desquiciantes : los casos de *La villa* de César Aira y de *Embassytown* de china Miéville

Crazy tales: the case of César Aira's *La Villa* and China Miéville's *Embassytown*

Storie folli: i casi di *La villa* di César Aira ed *Embassytown*, di China Miéville

### Résumé / Resumen / Abstract / Sommario

Bien que des projets et expériences de gestion et de vie alternatives soient en croissance, les visions d'avenir ont tendance à retomber dans le schéma hérité des récits du progrès. Dans cet essai je propose d'abord que l'effondrement comme horizon d'attente peut permettre de contourner les automatismes et impasses qui bloquent l'imagination sur certains scénarios de l'avenir. Partant des arguments avancés par Pablo Servigne et Raphaël Stevens, j'investigue les implications de leur vision 'effondriste' et de leur proposition de 'décoloniser' l'imaginaire, notamment avec des « belles histoires d'effondrement ». Pour mieux comprendre en quoi peut consister une telle décolonisation, je me concentre sur la démarche de « débranchement du système » qu'ils préconisent, et la rapproche de celle de *desprendimiento* (désengagement épistémique) issue de la pensée décoloniale. J'analyse ensuite la complémentarité des deux démarches et leur rapport aux récits à partir de *Embassytown* de China Miéville et *La villa* de César Aira, deux textes littéraires qui montrent l'effet de bascule que peuvent avoir les petits gestes et repositionnements quotidiens sur cette imagination en panne.

Aunque estén aumentando los proyectos y experiencias de gestión y de vida alternativos, las visiones del futuro suelen recaer en los esquemas heredado des los relatos del progreso. En este ensayo propongo, primero, que el colapso o desmoronamiento como horizonte de expectativa puede permitir evitar los automatismos y callejones sin salida que bloquean la imaginación en ciertos escenarios del porvenir. A partir de los argumentos que avanzan Pablo Servigne y Raphaël Stevens, investigo las implicaciones de la visión «derrumbista» y de la idea de que es posible «descolonizar el imaginario» con «bellas historias». Para entender mejor en qué consiste dicha descolonización, me concentro en el procedimiento de desconexión (débranchement) que preconizan, y lo acerco al de «desprendimiento» epistémico proveniente del pensamiento decolonial. Analizo luego la complementaridad de estas dos nociones y sus articulaciones narrativas a partir de las *Embassytown* de China Miéville y de *La villa* de César Aira, dos textos literarios que muestran el efecto báscula que pueden desencadenar pequeños gestos y repositionamientos cotidianos en esta imaginación «fuera de uso».

Even though projects and experiences of alternative management and life are on the rise, visions of the future still tend to fall back on schemes inherited from the narrative of progress. In this essay I suggest that «collapse» (*effondrement*) as a horizon of expectation can avoid the automatism and dead-ends that block the imagination on certain scenarios of the future. In this essay I focus, first, on the implications of Pablo Servigne's and Raphaël Stevens' vision of collapse and of the hypothesis that it is possible to «decolonize the imaginary» by means of «beautiful stories». In order to understand what such a «decolonization» could consist in, I focus on the process of disconnection (*débranchement*) they recommend, and I compare it to that of epistemic de-linking (*desprendimiento*) developed in the context of decolonial thinking. I then analyze the complementarity of these two processes through the reading of *Embassytown* by China Miéville and *La villa* by César Aira, two texts that show the potential toggle effect of small gestures and daily re-positioning on this imagination «out of work».

Nonostante l'aumento dei progetti e delle esperienze di gestione e di vita alternative, le visioni di futuro cadono spesso negli schemi ereditati della narrativa del progresso. In questo saggio mi propongo, in primo luogo, di riflettere su come il crollo come orizzonte d'aspettativa può permettere di evitare automatismi e strade senza uscita che bloccano l'immaginazione rispetto a possibili scenari futuri. Partendo dalle proposte concettuali di Paul Servigne e Raphaël Stevens, rifletto sulle implicazioni della visione «disfattista» e dell'idea che è possibile «decolonizzare l'immaginario» con «belle storie». Per capire meglio in che cosa consiste tale decolonizzazione, mi concentro sulla proposta di «débranchement du système», che comparo con la nozione di «desprendimiento» epistémico dal pensiero coloniale. Analizzo a continuazione la complementarità di queste due nozioni e il loro rapporto con il concetto di «storia» mediante una lettura di *Embassytown* di China Miéville e *La Villa* di Cesar Aira, due testi letterari che mostrano l'effetto che possono innescare nell'immaginazione in panne i piccoli gesti quotidiani.

### Mots-clé / Palabras clave / Keywords / Parole chiave

Effondrement, décolonisation de l'imaginaire, débranchement, *desprendimiento*, *Embassytown* de China Miéville, *La villa* de César Aira

Derrumbamiento, descolonización del imaginario, desconexión, *desprendimiento*, *Embassytown* de China Miéville, *La villa* de César Aira

Collapse, decolonization of the imaginary, disconnection, *desprendimiento*, *Embassytown* by China Miéville, *La villa* by César Aira

Crollo, decolonizzazione dell'immaginario, disconnessione, *distacco*, *Embassytown* di China Miéville, *La villa* di César Aira

« En fait, presque tout se jouera sur le terrain de l'imaginaire et des représentations du monde. [...] la bataille (et l'effort à faire) se situe sur le terrain de l'imaginaire et du storytelling (l'art de raconter des histoires). » (Servigne et Stevens, 2015 : 216-17)

## 1. Du désir de fin au désir d'alternative<sup>1</sup>

Dans un discours adressé à une foule pendant l'occupation de Wall Street en octobre 2011, le philosophe Slavoj Žižek relançait l'idée, familière à la pensée critique marxiste, que la fin du monde était devenue plus facile à imaginer que la fin du capitalisme<sup>2</sup>. Comme preuve de ce blocage de l'imagination, il donnait l'exemple des films apocalyptiques hollywoodiens, où la fin du monde apparaît comme une condition indispensable aux véritables changements de société. Désirer qu'il y ait du changement, équivaut dans ce contexte à désirer la fin du monde, et donc, paradoxalement, désirer que rien ne change puisque c'est l'ordre social actuel qui mène vers la fin. Curieusement, ce paradoxe repose sur des représentations de « l'ordre social » issues de la même tradition critique qui le dénonce ; à savoir, la conception d'un « système » capitaliste omniprésent et en tous points articulé, dans lequel toutes les sphères de la vie seraient inextricablement imbriquées. Indubitablement, tant que cette conception s'impose dans notre pensée, il sera difficile de dissocier la fin du capitalisme de la fin du monde<sup>3</sup>.

Il est vrai qu'aujourd'hui ce penchant apocalyptique et ses effets paralysants sont de plus en plus souvent dé-

criés et contestés : le succès médiatique du récent film documentaire *Demain* (2015), qui montre plusieurs mesures écologiques, économiques et politiques mises en place dans divers lieux de la planète, en réponse aux crises économiques et climatiques, témoigne à la fois du ras-le-bol des discours alarmistes sur l'avenir (aussi bien fondés soient-ils) et de la possibilité concrète de se *dés-imbriquer*, au moins dans une certaine mesure, du « système » auquel on cherche des alternatives. Cependant la difficulté à se concevoir autrement qu'imbriqué à tout jamais dans les rapports socioéconomiques d'exploitation existants persiste, notamment, dans la conception des multiples urgences de notre temps comme autant d'exceptions et des « dérèglements » qu'il s'agirait de reconduire vers une relative normalité<sup>4</sup>. Dans cette conception, le désir de changement n'est pas lié à un désir de fin, mais plutôt à un désir de suite, de projection et maîtrise des événements, qui annule l'impulsion au changement. La vision régulatrice propose de perfectionner « le système » ou l'ordre social global en vigueur.

Dans un ouvrage récent (*Comment tout peut s'effondrer. Petit manuel de collapsologie à l'usage des générations présentes*, 2015), Pablo Servigne et Raphaël Stevens écartent d'emblée autant les désirs apocalyptiques comme les projections de maîtrise régulatrice du « système », en proposant l'*effondrement* comme horizon d'avenir. Se basant sur de nombreuses études scientifiques issues de disciplines et approches aussi diverses que l'archéologie, l'économie, l'écologie, la sociologie, etc., ils concluent :

Il ne s'agit pas de la fin du monde, ni de l'apocalypse. Il ne s'agit pas non plus d'une simple crise dont on sort indemne, ni d'une catastrophe ponctuelle que l'on oublie après quelques mois, comme un tsunami ou une attaque terroriste. Un effondrement est « le processus à l'issue duquel les besoins de base

<sup>1</sup> Je remercie Stéphanie Girardclos, Adriana López-Labourdette et Georges Varsos pour leur lecture attentive de cet article.

<sup>2</sup> Voir Žižek (2011). Frederic Jameson avançait déjà cette idée dans un article paru en 2003, l'attribuant à quelqu'un d'autre : « *Someone once said that it is easier to imagine the end of the world than to imagine the end of capitalism* » (Jameson, 2003).

<sup>3</sup> Comme Stéphanie Girardclos me l'a rappelé, et comme le montrent d'autres articles de ce dossier, l'enjeu n'est plus aujourd'hui « seulement » la fin du capitalisme, mais bien plus fondamentalement le devenir de notre civilisation thermo-industrielle (fondée sur l'exploitation des énergies fossiles). La critique du capitalisme se centre sur l'exploitation comme rapport social par excellence, mais peut négliger la question énergétique. Par contre toute réflexion sur un avenir non thermo-centré doit aborder aussi la question des alternatives au capitalisme.

<sup>4</sup> Voir, par exemple, l'article de Mireille Delmas-Marty, « Le dérèglement climatique : une dernière chance pour l'humanité » (10 mars 2016), qui propose une série d'instruments juridiques définissant et attribuant « la coresponsabilité de tous les acteurs de la mondialisation » – gouvernements, entreprises transnationales, ONG, etc. – de sorte à garantir, à partir du « bien commun » qu'est la Terre, « une paix durable ». Face au « dérèglement » climatique, donc, une meilleure « régulation » des relations internationales, économiques, etc. Le changement est imaginé ici comme une sorte de perfectionnement et d'amélioration du système économique et politique planétaire actuel.

(eau, alimentation, logement, habillement, énergie, etc.) ne sont plus fournis [à un coût raisonnable] à une majorité de la population par des services encadrés par la loi ». Il s'agit donc bien d'un processus à grande échelle irréversible, comme la fin du monde, certes, sauf que ce n'est pas la fin. La suite s'annonce longue, et il faudra la vivre, avec une certitude : nous n'avons pas les moyens de savoir de quoi elle sera faite (Servigne et Stevens, 2015 : 15, ils citent une étude d'Y. Cochet).

Dans cette perspective « effondriste », donc, les urgences et les catastrophes sont la règle<sup>5</sup>, le « système » est déjà en voie de démantèlement, et l'avenir incertain n'offre pas d'éléments suffisants pour s'y projeter. Processus à temporalités et lieux multiples, l'effondrement ne peut pas être conçu en termes d'une progression dans un temps linéaire et à travers un espace. Le registre de causalité en devient désuet, ou trop vague pour servir d'explication ou de projection ; les auteurs parlent plus volontiers de frontières, de limites, et de basculement pour caractériser les changements en cours et à venir. Le fait que ces changements soient aussi certains qu'imprévisibles articule aussi différemment le rapport de l'avenir au temps présent : la perspective d'effondrement est posée comme un horizon qui devrait éclairer le présent, permettre de le voir autrement, partant de la réalisation du manque de maîtrise des événements, et de l'urgence à identifier des alternatives émergentes. Indépendamment de sa fiabilité scientifique, donc, la perspective d'effondrement – l'effondrement comme horizon d'attente – touche aux présupposés narratifs et conceptuels qui soutiennent la croyance dans « l'inextricable imbrication » dans un « système » imparable, et demande une révision du faisceau des termes mobilisés dans la compréhension et interprétation des événements. C'est pourquoi il me semble un bon point de départ pour une réflexion sur comment « débloquent »

<sup>5</sup> Dans ce sens, elle est en consonance avec les propos de Walter Benjamin, qui invitait ses contemporains à considérer la II<sup>e</sup> Guerre Mondiale comme une des formes du « progrès », plutôt que comme son exception : « La tradition des opprimés nous enseigne que l' 'état d'exception' dans lequel nous vivons est la règle. Nous devons parvenir à une conception de l'histoire qui rende compte de cette situation. Nous découvrirons alors que notre tâche consiste à instaurer le véritable état d'exception [...] » (Benjamin 2000 : 433, thèse viii « *Sur le concept d'histoire* »). Le concept à réviser était celui du progrès, qui continue à être un obstacle pour la pensée.

l'imagination figée sur un ordre qui n'admet pas d'alternatives.

## 2. Les belles histoires

Servigne et Stevens développent différents domaines et modes de l'effondrement, tentant d'ébaucher des réponses, attitudes ou démarches qui correspondraient à la conscience qu'il *aura lieu*<sup>6</sup>. Pour les auteurs, une des plus grandes urgences aujourd'hui est d'arriver à croire en cet effondrement, de sorte à adapter nos comportements individuels et collectifs. Les obstacles à cette croyance sont multiples, allant de la nature profondément incertaine de l'effondrement lui-même (quand ? comment ?) jusqu'aux intérêts des gouvernements et des multinationales à le nier, passant par les mécanismes de « verrouillage » qui empêchent les sociétés de reconnaître certaines données, etc<sup>7</sup>. Parmi ces obstacles, j'aimerais souligner celui de la difficulté à *renoncer à l'avenir imaginé* selon les règles et les attentes du système en cours d'effondrement. Il s'agit d'une difficulté d'ordre principalement affective, qui requiert, selon les auteurs, un véritable travail de deuil du futur projeté, touchant autant les plans d'avenir individuel (plan de carrière, conditions de retraite) que collectifs (planifications en tous genres basées sur les ressources et la mobilité actuelle)<sup>8</sup>. D'où l'importance donnée au « terrain de l'imaginaire » et des « représentations du monde », car autant le deuil que la possibilité d'envisager des alternatives impliquent une relecture des récits sur le présent. Se référant aux « scénarios catastrophe » d'une ère post-effondrement :

<sup>6</sup> J'invite bien entendu les lecteurs à se référer à l'ouvrage pour les arguments scientifiques spécifiques. Je me concentrerai sur l'idée, peu développée par les auteurs, du rôle des récits dans la manière d'envisager les changements en cours.

<sup>7</sup> Comme le terme l'indique, le verrouillage est un mécanisme qui empêche l'adoption de nouvelles pratiques ou technologies: « *Le verrouillage apparaît lorsque des nouvelles niches techniques, par exemple des systèmes énergétiques alternatifs plus efficaces, n'arrivent plus à émerger à cause du système énergétique dominant* » (Servigne et Stevens, 2015: 96).

<sup>8</sup> « *Un deuil d'une vision de l'avenir. En effet, commencer à comprendre puis à croire en la possibilité d'un effondrement revient finalement à renoncer à l'avenir que nous nous étions imaginés* » (Servigne et Stevens, 2015: 23).

Aujourd'hui, les récits culturels dominants parlent de technologie, de l'ingéniosité humaine sans limites, de la compétition et de la loi du plus fort comme seul principe de vie, ou de l'implacable marche en avant du progrès. Mais c'est une boucle autopoïétique (qui s'autoentretient) : on devient survivaliste parce qu'on croit au mythe de la barbarie, mais en se préparant au pire, on crée une peur chez les autres qui favorise un climat de tensions, de suspicions et de violence, qui justifie ensuite le mythe. Tout l'enjeu de la transition<sup>9</sup> serait donc de jouer sur les récits et les mythes pour inverser ces spirales de violence, de nihilisme et de pessimisme. Et si, tout en regardant les catastrophes les yeux dans les yeux, nous arrivions à nous raconter de belles histoires ? (Servigne et Stevens, 2015 : 217)

Ces « belles histoires » auraient donc comme tâche de nous détourner des récits dominants, d'orienter notre désir de changement vers des scénarios d'effondrement, et de proposer des pratiques et des liens sociaux adaptés à l'imprévisibilité et l'incertitude de l'avenir.

Les auteurs mentionnent, en particulier, « des histoires qui raconteraient la réussite d'une génération à s'affranchir des énergies fossiles [...] » (Servigne et Stevens, 2015 : 218). On songe tout de suite au nouveau genre de la *clifi* (*climate fiction*) : *La fille automate*, de Paolo Bacigalupi (2009) ; ou la trilogie *MaddAddam* (2003-2013), dont l'auteure (Margaret Atwood) a faussement déclaré que « *it's not climate change, it's everything change* » (Atwood 2016). Ces deux récits, aussi complexes que prenants, proposent en effet des « belles histoires » d'effondrement, avec des fins ouvertes sur la possibilité d'autres rapports aux savoirs et au pouvoir. Dans ce sens ils répondent aux attentes des auteurs du *Petit manuel de collapsologie* : ce sont des « contre-récits » à l'imaginaire culturel dominant de la maîtrise de la catastrophe par la technologie ; ils familiarisent le lectorat à la temporalité de l'effondrement ; ils proposent des comportements en consonance avec l'horizon d'effondrement ; ils articulent le désir de changement à cette nouvelle perspective, etc. Ils contribueraient à un travail de « décolonisation de l'imaginaire » :

<sup>9</sup> C.à.d., de la période qui précède l'effondrement et doit le « préparer » au mieux.

Travailler l'imaginaire, c'est cela : se trouver des récits qui permettent de ne pas entrer en dissonance cognitive et en déni. 'Décolonisons l'imaginaire', pour reprendre l'expression de l'économiste Serge Latouche. Ecrire, conter, imaginer, faire ressentir... il y aura beaucoup de travail pour les artistes dans les années qui viennent (Servigne et Stevens, 2015 : 218)

Le terme de « décolonisation » est bien entendu très connoté : il renvoie à l'histoire du colonialisme européen et aux mouvements de résistance et de libération des colonisés, ainsi qu'à la phase, postcoloniale, de déstructuration des rapports de pouvoir et d'exploitation coloniaux, qui traversent les liens sociaux, politiques, économiques et culturels des nouveaux pays indépendants. Servigne et Stevens utilisent le terme plus librement, pour parler du besoin de se libérer de la mainmise insidieuse des récits dominants qui génèrent des positions de déni (des faits) et des comportements ou attitudes inconsistants (qui ne sont pas cohérents avec les convictions, les connaissances ou les faits)<sup>10</sup>. Mais on peut aussi le prendre dans un sens plus strict, et comprendre la décolonisation de l'imaginaire comme un travail de détachement d'un imaginaire autant colonisé que colonial, c.à.d. qui se forge en lien avec le colonialisme et en son soutien.

Il est intéressant à cet égard que l'idée de décolonisation de l'imaginaire, que les auteurs empruntent à l'économiste Serge Latouche, rejoigne des concepts et catégories clés d'une ligne de réflexion qui est connue en Amérique Latine comme « l'option décoloniale »<sup>11</sup>. Très schématiquement, les tenants de cette « option » soutiennent, tout d'abord, que le système coloniale ne finit pas avec la fin des administrations coloniales

<sup>10</sup> L'inconsistance principale étant celle de vivre dans un climat d'urgence tout en continuant le *business as usual*. Soulignons que de plus en plus d'initiatives de mobilisation de masse réagissent à ce laissez-faire collectif.

<sup>11</sup> L'observation ne vise pas à réattribuer des crédits, mais plutôt à souligner la convergence de pensées critiques d'origines diverses, dont les bibliographies et références ne se croisent pas souvent. En Amérique Latine, l'idée de décolonisation de l'imaginaire est plutôt liée aux noms des historiens Miguel León-Portilla et Serge Gruzinski, à l'anthropologue Darcy Ribeiro, ainsi qu'à des penseurs issus des études coloniales et de la théologie de la libération, comme Enrique Dussel. Pour une présentation plus détaillée de cette « option », voir Castro-Gómez et Grosfoguel (2007) et López-Labourdette et Wagner (2016).



(les indépendances), mais qu'il se perpétue encore aujourd'hui dans toute une série de pratiques politiques, culturelles, sociales et économiques plus ou moins visibles, qui conforment ce qu'ils appellent la colonialité du pouvoir, pour distinguer du pouvoir colonial tout en marquant ses liens avec l'histoire coloniale en Amérique Latine. C'est au cours de cette histoire que se forge la *matrice* coloniale de pouvoir, c.à.d. un ensemble, à la fois structure, souche et support, de catégories, concepts, récits, de critères de priorisation et de valorisation, des connotations, de pratiques de lecture, de positionnements, de subjectivités, qui permettent, ou en tout cas, soutiennent, l'exercice colonial du pouvoir<sup>12</sup>. Cette matrice est omniprésente, puisqu'elle est implicite dans les concepts que nous utilisons tous les jours ; elle marque l'imaginaire contemporain, qui est encore, en grande mesure, assez explicitement colonial, particulièrement dans le domaine de l'économie<sup>13</sup>.

Pour se défaire de l'emprise de la matrice coloniale et donner lieu peu à peu à des manières de voir et de penser alternatives, certains penseurs de l'option décoloniale préconisent la démarche à la fois intellectuelle et affective de *desprendimiento* – traduisible comme détachement, déconnexion ou désengagement<sup>14</sup>. Cette démarche consiste, non pas à opposer ou tenter d'éviter l'ensemble de la matrice, mais à se détacher des valeurs (processus émotionnel de désengagement) qui lient ses

<sup>12</sup> Cette matrice définit le pouvoir comme exploitation et conçoit le savoir comme émanant d'une position neutre universelle : elle génère des subjectivités colonisées.

<sup>13</sup> En septembre 2015, par exemple, la publication en ligne de IBM sur Les clés de demain propose un court article au titre parlant : « Les petites et grandes entreprises privées à la conquête de l'espace » (voir <[http://les-clesdemain.lemonde.fr/economie/les-petites-et-grandes-entreprises-privées-a-la-conquete-de-l-espace\\_a-90-5341.html](http://les-clesdemain.lemonde.fr/economie/les-petites-et-grandes-entreprises-privées-a-la-conquete-de-l-espace_a-90-5341.html)>, consulté le 22 juin 2016).

<sup>14</sup> Ce terme a une histoire complexe. Il est lié au concept de « déconnexion » avancé par Samir Amin dans un cadre théorique postcolonial, mais il est repris par les penseurs décoloniaux pour signifier spécifiquement une « déconnexion épistémique ». Le terme en espagnol, *desprendimiento* – du verbe *desprenderse* – peut se traduire par « se décoller », « se détacher », « se dégager de ». Dans le cadre de cette discussion le terme « désengagement » me semble la meilleure traduction parce qu'il rend bien la complexité d'une démarche qui est à la fois épistémique (conceptuelle, idéologique, etc.) et voir Mignolo (2007 et 2008) pour une discussion approfondie des notions de *desprendimiento* et de sa traduction en anglais, *delinking*.

éléments entre eux, et à les séparer, les désolidariser (processus intellectuel de désengagement). Sans rentrer plus dans le détail, j'aimerais proposer que cette notion de désengagement rejoigne et éclaire celle de *débranchement* avancée par Servigne et Stevens comme démarche de « préparation » à l'avenir incertain.

Dans la perspective effondriste, le débranchement « implique de renoncer à l'avance à tout ce qu'il [le système industriel] fournit (nourriture industrielle, vêtements, déplacements rapides, objets divers, électronique, etc.) avant d'être obligé de subir des pénuries » (Servigne et Stevens 2015 : 241). Il s'agirait d'une démarche d'anticipation de l'effondrement, qui prend du sens dans un contexte global où dans certaines parties du monde les affaires continuent comme d'habitude, malgré les cris d'alarme qui s'intensifient. Mais en toute évidence, pour que l'on soit disposé à se « débrancher » du système, il faut au moins croire qu'il est possible et désirable que les affaires *ne continuent pas* comme d'habitude. Les efforts quotidiens de débranchement paraissent donc indissociables du *desprendimiento* dont il était question plus haut, d'un processus de désengagement graduel du réseau conceptuel et narratif sous-jacent le système thermo-industriel. En outre, comme les auteurs le signalent, le débranchement ne peut pas se faire sans envisager et mettre en pratique des « connexions » alternatives : créer un réseau de services et soutien parallèle pour subsister, « s'organiser pour retrouver les savoirs et les techniques qui permettent de reprendre possession de nos moyens de subsistance » (ibid.). A la réorganisation sociale devra donc correspondre une réorganisation, redistribution et dé-hiérarchisation des savoirs, que l'on retrouve également dans l'idée de détachement ou désengagement de la matrice coloniale. En bref, les démarches de débranchement (du réseau de subsistance officiel) et de *desprendimiento* (désengagement conceptuel et affectif de ce réseau) sont complémentaires pour créer les conditions pour l'émergence de nouveaux modes de vie.

Revenons maintenant au rôle des récits dans la « décolonisation » de l'imaginaire. Nous avons vu que « les

belles histoires » d'effondrement et de post-effondrement sont importantes pour faire le travail de deuil de l'avenir imaginé et de préparation à l'incertitude future. Mais d'autres types de récits, sans être explicitement effondristes, adressent tout autant l'imaginaire contemporain dont il s'agit de redessiner l'horizon. On peut même argumenter qu'ils sont plus aptes à déclencher des démarches de *desprendimiento* éclairant des possibilités de « débranchement » chez ceux et celles qui désirent du changement, mais qui ne se projettent ni dans l'effondrement, ni dans la fin, ni dans un avenir plus régulé ou réglé. C'est du moins l'hypothèse que je développerai dans ce qui suit, partant de la lecture de deux récits très contrastés qui effectuent un travail similaire de décolonisation de l'imaginaire. Il y a de l'effondrement dans ces récits, mais il ne s'agit pas d'un horizon d'avenir. Il apparaît plutôt ponctuellement – à des moments ou chez des personnages précis – pour permettre d'explorer des conditions et modalités de désengagement du « système », ou de ce qui est perçu comme un système insaisissable, impossible à « désengrener » ou désarticuler.

#### 4. Récits de désengagement / débranchement

Le roman *Légationville* (2012) de China Miéville met en scène un cas limite de l'imaginaire colonial de la conquête de l'espace, topique classique en science-fiction. Aux confins d'un Empire transgalactique en expansion, peuplé d'espèces et cultures en tous genres<sup>15</sup>, se trouve Légationville, (*Embassytown*), enclave impériale sur la planète Ariéka<sup>16</sup>. Là, les rapports entre les habi-

<sup>15</sup> Les lecteurs de science fiction pourront identifier les caractéristiques de récits de « conquête de l'espace », comme dans la *Trilogie de la Fondation* d'Isaac Asimov et, bien sûr, *La guerre des étoiles* ... Compte tenu de l'engagement politique de China Miéville on peut sans doute lire cet Empire en dialogue avec celui de Michael Hardt et Toni Negri (*Empire*, 2000), qui a influencé la manière de penser la militance politique dans notre siècle.

<sup>16</sup> Le roman insiste sur le fait que cette ville est aussi à la limite de l'espace-temps connu et « navigable », ainsi que sur l'existence de sortes de « poches » d'espace-temps, appelées « l'immer » (« toujours » en allemand) régies par d'autres lois physiques, radicalement différentes d'espace-norme de la réalité connue du « manchmal » (espace-temps des vivants). Cette « alter-

tants de Légationville et les indigènes Ariékans renversent les principaux lieux communs ethnographiques : les colons traitent les indigènes avec le plus grand respect, se référant à eux comme les « Hôtes » ; ils les considèrent même comme « [d]es puissances comparables à des divinités subalternes » (Miéville 2015 : 27), en raison, entre autres, de leur biotechnologie supérieure<sup>17</sup>. Dans la même ligne d'inversion des positions des colonisateurs et colonisés, les Ariékans ne reconnaissent pas la langue impériale (l'Anglo-Ubik) comme langue à part entière, tandis que la langue des Hôtes incarne un idéal linguistico-philosophique de transparence et véracité qui correspond à celui des grandes puissances coloniales de notre histoire<sup>18</sup>. Aux confins de l'Empire, donc, les colonisateurs occupent à maints égards la place des colonisés.

L'opération « décolonisatrice » du récit consiste à faire basculer cet imaginaire « inversé » et limitrophe, de sorte à sortir les rapports des Ariékans et Légationvillois de la logique coloniale. L'axe de bascule est la communication entre Hôtes et colons, et plus spécifiquement, le rapport des Hôtes au langage. Celui-ci est conditionné par la physiologie des Ariékans, qui possèdent un appareil bi-vocal : ils parlent avec deux voix simultanées, prononçant des mots différents en même temps. Le sens est ainsi produit par des paires de mots parfaitement synchronisés, dont la transcription en Anglo-Ubik évoque l'annotation linguistique du rapport entre signifiant/signifié. La synchronicité de leurs deux voix rend les Ariékans insensibles à tout écart entre signe et référent, entre sens et vérité, et aussi entre langue et langage. De sorte que les Ariékans parlent en

réalité » rappelle dans le récit l'existence d'alternatives pas encore imaginées, mais imaginables.

<sup>17</sup> Cette biotechnologie éclaire les présupposés sur le rapport nature/culture sous-jacent notre imaginaire économique : les poubelles mâchent tranquillement les déchets ; les murs des maisons hurlent de douleur ...

<sup>18</sup> Il y a d'autres inversions parlantes : les Ariékans, par exemple, circulent librement parmi les Légationvillois, les observant comme s'ils étaient des « grains de poussière intéressants et curieux » (Miéville 2015 : 27), tandis que les habitants de la ville sont contraints de rester à l'intérieur de la bulle qui reproduit une atmosphère respirable pour leur espèce. Ici ce sont les colons qui sont « spectacularisés » et réifiés, les « Autres » prisonniers du regard supérieur des indigènes.

*Langue* et sont *dans* la Langue : ils ne peuvent dire que ce qui est (vrai), ils ne connaissent ni les mensonges ni les métaphores, ce qui n'existe pas dans la Langue, ne peut pas exister. Pour communiquer avec leurs Hôtes dans cette Langue idéale, les Terra créent les Légats, des couples d'humains monozygotiques connectés, capables de reproduire la structure bivocale et simultanée de la Langue. Le pouvoir politique de l'élite des Légats repose donc sur leur monopole de la communication avec les Ariékans. Le récit commence quand l'Empire, dans une tentative de renforcer le contrôle de sa colonie, y envoie son propre Légat au lieu d'accepter un candidat local, crée à Légationville.

Ce nouveau Légat n'est pas constitué de jumeaux monozygotiques, mais par deux personnes connectées entre elles. Il en résulte un déphasage dans la Langue, qui rend les Hôtes *dépendants* des paroles du nouveau Légat : ses deux voix « se rapprochent assez pour parler en Langue, et pour que les Hôtes la comprennent, mais ça sonne faux » (Miéville 2015 : 242-3), explique un des personnages ; l'unité de la Langue leur apparaît à la fois présente et absente. « C'est une hallucination, un c'est-là-et-pas-là, et cette contradiction les fait planer » (Ibid.). Les Hôtes deviennent alors *paroliques* – dépendants, accros, « shootés au discours des Légats » (Ibid.). L'addiction des Hôtes aux paroles des Légats met les premiers en véritable situation de colonisés, mais elle révèle aussi l'extrême dépendance des Terra des ressources et de la productivité des Ariékans. Ceux-ci réclament désormais des « doses » quotidiennes de paroles pour pouvoir fonctionner, tandis que les Légationvillois craignent d'être eux-mêmes « en manque » d'approvisionnements de base pour leur subsistance.

Une première situation d'urgence survient quand le couple des Légats addictifs se dissout, et que leurs paroles enregistrées et rediffusées n'assouviennent plus le manque des Hôtes ; suivant la logique paradoxale de l'urgence, les solutions de remplacement ne font que renforcer l'épidémie *parolique*. Finalement, la situation devient catastrophique ; une partie des Ariékans se mutile les ailes (oreilles) pour échapper à leur addiction, et marche sur Légationville : le massacre des Terra et

d'Ariékans non-mutilés est évité de justesse grâce à l'intervention d'Avise, la narratrice, qui s'applique à apprendre à un groupe d'Hôtes à vaincre leur addiction en se distanciant du langage. Une fois « sortis » de la Langue, ces Hôtes apprendront à communiquer par signes avec les mutilés et à parler directement avec les habitants de Légationville sans la médiation d'interprètes. Le rapport entre habitants de la ville et indigènes n'est donc plus médiatisé par le pouvoir impérial ; la nouvelle emprise linguistique des Hôtes libère aussi les Terra de leur dépendance coloniale.

Dans le cadre de notre réflexion, il est significatif que l'emprise du Légat sur les Hôtes repose sur ses paroles – et plus particulièrement, sur leur existence contradictoire (être-là-et-pas-là)<sup>19</sup> – et que ces derniers s'en libèrent en se repositionnant à l'égard de leur langue à travers un travail sur la métaphore. En effet, très tôt dans le récit on apprend que pour renouveler leur Langue et articuler des nouveaux concepts, catégories, ou arguments, les Hôtes désignent certaines personnes pour représenter des figures rhétoriques. Concrètement, ils sollicitent la narratrice pour « incarner » une comparaison : « Ils ont un vaste débat. Certains sont convaincus qu'ils pourraient faire valoir leur argument avec clarté par le biais...d'une comparaison [...]. Ils en ont...mettons, conçu une. Mais les événements qu'ils décrivent ne sont pas arrivés [...] Comme ils tiennent à pouvoir l'énoncer [l'événement], ils doivent l'organiser. Avec une grande précision (Miéville 2015 : 39- 40). La narratrice « rentrera » ainsi dans la Langue en agissant comme les Hôtes lui demandent, de sorte à créer l'événement qu'ils tiennent à énoncer. La première « traduction littérale de la comparaison » décrit cet événement : « *Il y a eu une petite fille qui, alors qu'elle souffrait, a mangé ce qu'on lui donnait dans une vieille salle bâtie pour manger où personne n'avait mangé depuis longtemps* ». Avec le temps la comparaison devient « une expression empreinte d'une sorte de fatalisme méconscient, et censée véhiculer la surprise et l'ironie » (Miéville 2015 : 44). Lors qu'advient « l'état d'urgence » et que la narratrice tente d'arracher les Hôtes à la Langue, la base

<sup>19</sup> Les lecteurs de science fiction reconnaîtront peut-être une allusion au *doublespeak* de George Orwell dans 1984.

de la comparaison s'est encore simplifiée : *comme la fille qui a mangé ce qu'on lui a donné*, ou encore, *comme la fille qui a souffert dans le noir*.

Avec l'aide de Légats écartés du pouvoir, la narratrice s'emploie à ce que les Ariékans décrochent de la Langue, en transformant la comparaison (être *comme* la fille qui a mangé ou souffert) en métaphore (*être* la fille qui mangé et souffert). En tant que comparaison, raisonne-t-elle, elle avait permis aux Hôtes une certaine marge de manœuvre par rapport à la Langue, puisqu'ils avaient réussi à créer des nouveaux sens, signifier, à partir d'une situation qu'ils ont eux-mêmes mise en scène. L'enjeu désormais est de conduire les Ariékans « usqu'à l'endroit où le littéral se transforme en... quelque chose d'autre. » (Miéville 2015 : 419-20). Pour ce faire, la narratrice transforme le statut qu'ils lui ont donné dans leur Langue, pour couper la comparaison de la sa référence : « Je ne veux plus être une comparaison, plus jamais [...]. Je veux être une métaphore (Miéville 2015 : 419-20), conclut-elle. Lorsque les Ariékans réussissent à *se dire* eux-mêmes en tant que métaphores (« Je suis la petite fille qui... »), ils « sortent » de la Langue, ou se libèrent de son emprise comme horizon du sens et du vrai : « Là où il y avait eu la Langue, il ne restait plus que du langage : du son signifiant, avec lequel faire des choses et auquel en faire faire » (Miéville 2015 : 441)<sup>20</sup>. Au lieu d'être passifs, comme la fille qui mange ce qu'on lui donne et souffre dans le noir, les Ariékans peuvent désormais dépasser le mode fataliste ou ironique, transformer la réalité et se transformer, partant de la réalisation de la plasticité du langage.

Pour conclure cette lecture du texte de Miéville, je propose d'étendre les considérations de la narratrice : de même que les Hôtes se libèrent et libèrent les Terra de leur dépendance en sortant de la Langue, de même faut-il aussi un travail sur la Langue de l'imaginaire pour

<sup>20</sup> Je parle de « sortir » de la langue parce que dans le texte les Ariékans sont « dans » la langue. L'idée d'être dans la langue a une longue histoire : elle renvoie aux discussions sur le rapport entre le langage et les humains. Sommes-nous « prisonniers du langage » ? Pouvons-nous vraiment connaître un monde médiatisé par les mots, ou maîtriser le langage de sorte à le rendre transparent ?

le décoloniser. Ce travail, qui est un travail fondamentalement d'ordre esthétique et créatif – puisqu'il implique une conscience et une pratique de la plasticité ou malléabilité des mots et des sens – peut être assimilé au travail de *desprendimiento* (désengagement) dont il a été question plus haut. Nous pourrions, d'ailleurs, considérer le *parolisme* de ces Ariékans, leur addiction aux discours des Légats, comme une figure de notre difficulté à imaginer des alternatives à l'ordre actuel des choses. Le récit montrerait ainsi comme le processus de désengagement conceptuel et affectif peut conduire au débranchement concret, pratique, du « système ».

Dans un tout autre genre<sup>21</sup>, le roman de César Aira, *La villa* (2001) rejoint la démarche de décolonisation de l'imaginaire de *Légationville*, partant cette fois-ci d'un geste anodin de débranchement du quotidien à Buenos Aires, capitale d'Argentine, qui éclairera des voies de désengagement inattendues<sup>22</sup>. Contrairement à ce que le mot « villa » évoque en français et en Suisse, le titre du roman est le raccourci de *villa miseria*, ou *villa de emergencia*, c.à.d. un « bidonville » ou plus généralement, un quartier pauvre, construit par les habitants eux-mêmes dans des terrains vagues qu'ils occupent sans autorisation préalable. Les *villas* se développent dans les marges, internes ou externes, de la ville. Elles sont un rappel constant, pour les habitants de la ville, des inégalités et exclusions à la fois inextricablement liées à leur bien-être et indépendantes de leur volonté. Les *villas* sont aussi un rappel de ce qui peut advenir à tout un chacun – une sorte de miroir d'un futur possible, voire même une menace qui ramène à l'ordre. Pour les citadins, les *villas* sont des lieux d'effondrement du système urbain; mais elles sont aussi les lieux où l'effondrement est la norme, des espaces ayant développé des modes de fonctionnement aux frontières

<sup>21</sup> Les romans de Miéville et d'Aira ont tout de même en commun un penchant pour l'étrange : le premier est considéré comme un auteur de la *weird fiction*, le deuxième du « réalisme invraisemblable ».

<sup>22</sup> *La villa* n'aborde pas frontalement l'imaginaire colonial, mais il est indirectement adressé par les considérations sur l'urbanisation de Buenos Aires, qui a été une des villes de l'époque coloniale à avoir le plus suivi un modèle urbain rationnel et euclidien. La *villa* dont il est question dans le récit de Aira, située au centre de la ville, s'écarte précisément ce modèle-là.



du système urbain, et en dehors de sa portée ou emprise<sup>23</sup>.

Le texte d'Aira insiste sur le lien entre effondrement, débranchement et désengagement du système urbain. La *villa* dont il est question se trouve au cœur d'un quartier central de la ville, et pourtant, en dehors de toute juridiction : « Cette ville de la pauvreté dans la ville pouvait obéir ses propres lois » (Aira, 2001 : 33). De fait, étant épargnée par la représentation – elle ne figure pas sur les cartes officielles – elle obéit également à d'autres lois physiques : c'est un lieu qui s'écarte « de la géométrie rationnelle », sa « forme générale est circulaire » (Aira, 2001 : 35)<sup>24</sup> ; toutes les rues vont vers le centre, sans se traverser, mais en même temps, ce centre « reste un mystère » pour le personnage qui réussit à pénétrer cet espace fantastique, et qui croit voir, en direction « du centre inaccessible, des tours, des coupoles, des châteaux fantasmagoriques, de murailles, des pyramides, des bois » (Aira, 2001 : 36). La traduction française du titre, *Le manège*, met en évidence cette spatialisation fantastique et circulaire, évoquant des constructions imaginaires. Mais elle détourne l'attention du parcours qui mène de la ville à la *villa*, lieu d'effondrement social et d'altérations spatio-temporelles qui rappellent, dans le contexte de notre argument, à l'irreprésentable *immer* de *Légationville*. Si dans le roman de Miéville nous avons suivi la démarche de désengagement des représentations linguistiques de l'ordre de choses, dans le roman d'Aira nous tracerons les effets d'un premier acte de « débranchement » sur la manière de voir, percevoir et concevoir le présent immédiat, son aménagement.

<sup>23</sup> Ce roman a été publié en 2001, année de l'effondrement réel et historique de l'économie et du système politique argentin. Depuis, cet imaginaire de la vie dans la *villa* a été élaboré dans plusieurs autres ouvrages ; il s'agit désormais d'une topique littéraire reconnue.

<sup>24</sup> On peut tracer des liens intéressants entre cette espace non-représenté et irreprésentable et l'*immer* de *Légationville*. L'œuvre de Miéville s'intéresse plus généralement à ces « espaces » – comme Stéphanie Girardclos l'a remarqué, on trouve dans *Kraken* (2010) une référence à la ville « historique » d'Agloé, une ville qui a été inventée d'abord sur une carte (<<http://www.slate.fr/life/84889/carte-agloe-ville-existe-pas>>). On trouve aussi l'idée d'espaces et géographies interstitielles dans *The city and the City* (2009) où il questionne de l'existence d'une ville dans l'espace entre deux villes aux frontières mêlées.

Le récit commence donc avec une petite « déviation » dans le train-train quotidien urbain : « Une occupation volontaire de Maxi était d'aider les cartonnières à transporter leurs charges » (Aira, 2001 : 5).<sup>25</sup> Le « poids » sociopolitique de cette activité inhabituelle – on ne voit jamais les habitants des quartiers de classe moyenne « aider » ainsi, directement, les cartonnières – nous apparaît de suite, au fur et à mesure qu'elle est « déchargée » des sens idéologique et moral que l'on voudrait lui faire porter :

Ce geste casuel était devenu au fil des jours un travail qu'il [Maxi] prenait très au sérieux. Au début c'était aussi naturel que de soulager un enfant, ou une femme enceinte, d'une charge qu'ils ne pourraient pas supporter (mais qu'en réalité, ils pouvaient supporter). Peu après il ne faisait plus de distinctions, c'était pareil qu'ils soient petits ou grands, femmes ou hommes : de toute façon il était plus grand, plus fort, et en plus il le faisait par plaisir, sans que personne ne le lui demande. Jamais il ne pensa que c'était une œuvre de charité, ou de solidarité, ou de christianisme, ou de piété, ou n'importe; il le faisait, et point. C'était spontané comme un passetemps : il aurait eu de la peine à l'expliquer si on l'avait interrogé, avec les énormes difficultés d'expression qu'il avait; il n'essayait même pas de le justifier à lui-même. Avec le temps il commença à le prendre au sérieux, et si un jour, ou plutôt, une nuit, il n'avait pas pu sortir faire ses rondes dans le quartier, il aurait senti de manière aigüe qu'il manquerait aux cartonnières et qu'ils se demanderaient « où peut-il bien être ? Pourquoi n'est-il pas venu ? [...] ». Mais il ne manquait jamais. Il n'avait pas d'autres engagements qui l'empêcheraient de sortir à cette heure là. (Aira, 2001 : 5)

D'un simple et unique geste de civilité ou de courtoisie, qui n'aurait pas besoin de commentaire, l'aide que Maxi porte aux cartonnières devient un travail, inexplicable, voire injustifiable, sur tous les plans : il n'est pas vraiment nécessaire, il n'est pas motivé par des considérations morales, et il est en totale contradiction avec

<sup>25</sup> En règle générale je cite la traduction de Michel Lafon (Aira, 2003). Ce passage et le suivant sont ma traduction, parce que j'ai voulu garder certains termes employés par Aira et leur ordre d'apparition. Je renvoie alors au texte original (Aira 2001). Je suis l'usage de Lafon du néologisme « cartonnière » pour traduire *cartonero*, un terme proche de « chiffonnier ». Les cartonnières fouillent dans les poubelles laissées sur les trottoirs, et récupèrent du carton ainsi que tout genre d'objets et matières à recycler – du carton, des bouteilles, etc. Ils récupèrent aussi, selon les cas, des restes de nourriture, comme le spécifiera le narrateur de ce récit.

le bon sens économique. L'activité de Maxi brouille de fait les pratiques et concepts du passe-temps, de l'aide, et du travail, tous trois fondamentaux dans l'organisation du temps et des activités de la vie urbaine, et les réinterprète à la lumière de la notion d'« occupation volontaire ». En effet, en plus d'« occuper » son temps, l'activité de Maxi ressemble aux « occupations » de lieux désaffectés et de lieux de travail, puisqu'il s'agit bien d'une prise de possession d'une place – celle que Maxi s'imagine avoir auprès des cartonnières, qui remarqueraient son absence – et d'une fonction qui ne lui correspondent pas d'après son niveau socioéconomique. Sans être illégale, et parce qu'elle n'est que volontaire, l'occupation de Maxi se répercute ainsi sur l'ordre naturalisé des rapports sociaux urbains.

En toute évidence, le geste de Maxi a besoin d'être expliqué parce qu'il s'adresse à un secteur de la population « devenus invisible » : les cartonnières « s'activaient avec discrétion, presque furtivement [...] », « ils s'abritaient dans un repli de la vie que les gens, en général, préfèrent ne pas voir » (Aira, 2003 : 10). Les « gens », c'est ici la classe moyenne, à laquelle appartient le protagoniste dont le geste « casuel » défie les consignes sur ce qui est admis de voir. Pourtant Maxi n'agit pas, le texte insiste, dans une volonté de confrontation ou de critique sociale. Au contraire, tous ces actes sont guidés par des besoins circonstanciels, ou répondent à des besoins corporels qui ne se satisfont pas en consommant, et qui restent donc relativement indépendants d'une logique économique du marché. Maxi rencontre les cartonnières parce qu'il sort se promener à ces heures-là ; il sort se promener à ces heures-là, parce qu'à la maison il y a du bruit, et qu'il a besoin d'exercice ; il a besoin d'exercice, parce qu'il est très grand et a un besoin accru de mouvement depuis qu'il fréquente un fitness tous les jours ; il fréquente le fitness, parce qu'il est désœuvré ; il est désœuvré, parce qu'il a décroché de ses études et de son cercle social ; il a décroché de son cercle social, parce qu'il souffre de « cécité nocturne » (il voit mal la nuit) et il a « un rythme circadien diurne très marqué », « [t]ous ses systèmes [...] s'effondraient de façon abrupte, sans appel, à la tombée de

la nuit » (Aira, 2003 : 9), ce qui l'empêche de sortir avec des jeunes de son âge. On comprend, de fait, que c'est parce qu'il « voit mal » la nuit et que « tous ses systèmes s'effondrent » qu'il cartonnières, faisant fi des interdits tacites ; c'est, de même, parce qu'il est fort (il s'appelle bien Maxi), qu'il peut leur proposer de l'aide. Cette logique corporelle et littéralisante indifférente ou aveugle à l'ordre urbain naturalisé, mène Maxi vers les cartonnières, dévoilant au passage d'autres « ordres naturels ».

Une fois que les cartonnières et Maxi se rejoignent dans une même occupation, la différence presque ontologique entre le désœuvrement bourgeois de Maxi et le manque d'emploi (le chômage) des cartonnières se diffuse : les deux parties sont là, après tout, en réponse à leurs besoins physiques (de l'exercice pour l'un, se nourrir pour les autres), eux mêmes des expressions de leur position marginale dans l'économie formelle. Dans le cas de cartonnières, il va sans dire qu'ils portent des charges parce qu'ils sont exclus de l'économie et des espaces de vie officiels ; le cas de Maxi exige plus d'explications, puisque sa marginalité n'est pas prescrite par l'ordre socioéconomique. On apprend vite, en effet, qu'outre avoir décroché de ses études et de son cercle social, Maxi refuse de décrocher le travail – l'occupation – qui lui serait la plus « naturelle » dans l'optique de son milieu, étant donné ses aptitudes physiques, à savoir, instructeur dans un fitness ou professeur de gym :

Un gymnaste devenant professeur de gymnastique lui paraissait aussi monstrueux qu'un malade devenant médecin. Il refusait d'une manière instinctive, définitive les systèmes autosuffisants (sans pouvoir se l'expliquer). C'était comme si sa force et sa beauté devaient s'accomplir hors de la structure qui les avait produites, en direction du monde réel (Aira, 2003 : 20).

Le rejet des « systèmes autosuffisants », bien qu'« instinctif », semble avoir un certain fondement philosophique et politique, puisque c'est le refus de participer au processus de reproduction du système (la structure) de production. Il y a en tout cas une volonté d'en sortir – rejoindre le monde « réel » – qui relève de l'utopie, et qui s'exprime également dans une croyance dans

« l'utilité sociale » de tout un chacun, ainsi que dans la constatation de l'incapacité, pour la société, « d'évaluer au plus juste les qualités individuelles » (Aira, 2003 : 20). Pour Maxi, la recherche de sa « vocation » (ce qui correspondrait au mieux à l'ensemble de ses capacités) et du « monde réel » commence avec sa nouvelle occupation, qui le porte chaque fois plus près de la villa et l'enfonce « chaque jour un peu plus loin dans le sommeil... » (Aira, 2003 : 20).

La référence au sommeil renvoie au rythme diurne exacerbé de Maxi : en effet, chaque jour il porte les charges plus près de la villa, frôlant de près ses propres limites « d'effondrement de tous ses systèmes ». Elle indique aussi le caractère utopique de la quête du « monde réel » qui débouche dans la villa : Maxi la perçoit « étrangement éclairée [...] presque rayonnante, couronnée d'un halo dessiné dans la brume » ; il en a une « impression fantastique », à distance elle lui paraît même un « lieu magique », bien qu'il sache que le sort de ses habitants est fait de « sordidité et désespoir » (Aira, 2003 : 15). Mais le plus il se rapproche, le moins elle paraît sordide et le plus il est émerveillé : la villa brille « comme une gemme éclairée de l'intérieur » (Aira, 2003 : 22), c'est un « un royaume enchanté où l'on ne lésinait pas sur l'électricité » (Aira, 2003 : 23). Richesse et enchantement proviennent de fait de l'appropriation de l'électricité dans la villa : les habitants se branchent sur le réseau urbain sans payer, de sorte qu'ils peuvent « la dépenser sans compter » (Aira 2003 : 22) ; ils disposent les lumières « selon toutes combinaison possibles [...], dans un déploiement de créativité capricieuse » (Aira, 2003 : 23). Cet usage libéral et créateur du réseau électrique change « l'optique » de Maxi sur le rapport à la pauvreté :

[...] au fin fond de la pauvreté, dans le dénuement le plus total, d'autres formes de richesse s'ébauchaient : par exemple tous ces trésors d'habileté, dont le détournement de l'électricité n'était qu'un indice. Personne ne pouvait imaginer la créativité de ces gens venus des quatre coins du monde, qui n'avaient pas de travail et disposaient de tellement de temps libre (Aira 2003 : 26).

Cette créativité met en évidence l'emprise de la peur sur les citadins : tandis que les cartonniers « ne crai-

gnaient pas l'électricité, comme les bourgeois » (Aira, 2003 : 22) ; ces derniers ne pénètrent pas dans la villa parce qu'ils en ont peur : « Telle était la clé de la fréquentation des lieux, sociaux et autres, y compris les lieux imaginaires. La peur était la matrice des lieux, ce qui faisait qu'il y avait des lieux et que l'on pouvait les fréquenter » (Aira, 2003 : 24). Du coup, Maxi perçoit son entrée dans ce lieu social et imaginaire, comme un privilège, qu'il n'a mérité qu'à force d'avoir tiré « des carrioles pendant des mois et des mois » (Aira, 2003 : 25). On voit ainsi le lien entre ce premier geste anodin qui détache Maxi de la « matrice des lieux » conformée par la peur, et son entrée dans la villa, lieu imaginaire et social.

Nous ne suivons pas Maxi au-delà des conséquences de son « occupation volontaire » sur l'imaginaire de la ville et de l'ordre social – d'autres personnages interviennent, des histoires se croisent, menant aussi à la villa, le récit devient de plus en plus invraisemblable. C'est la réflexion sur le geste et les conséquences multiples que j'ai voulu souligner : le fait que Maxi – « lui qui était si peu observateur » – puisse voir dans l'aménagement particulier de la villa, non pas une anomalie ou une faille, mais un autre ordre possible : « Il semble naturel qu'une rue en coupe une autre, en formant un réseau de rues, toute les villes sont ainsi faites ; mais peut-être ne s'agit-il que d'une habitude, et non d'une nécessité » (Aira, 2003 : 25). Nous avons pu constater que ce changement de vision implique un réaménagement de termes, de catégories et de rapports économiques, allant des distinctions entre types et genres d'activités, à la notion même de ce qu'est la richesse. Notons encore, pour conclure avec ce texte, que le « débranchement » du jeune bourgeois désœuvré rejoint finalement le « branchement » au réseau électrique des habitants de la villa, en ce que les deux sont des formes d'appropriation créatrice des réalités quotidiens.

## Conclusion

Je reviens à cette imagination « bloquée », qui ne réussit pas à découpler le désir de changement du désir de fin

s'imposant à nos esprits ; ou encore, à la difficulté de concevoir « l'état d'urgence » dans lequel nous vivons comme la norme à partir de laquelle imaginer l'avenir. J'ai proposé que l'horizon de l'effondrement –avec l'imprévisibilité, la multi-temporalité, et les incertitudes qu'il implique– est intéressant en ce qu'il redirige l'attention vers le présent et en exige une réinterprétation touchant à toutes les dimensions des rapports sociaux. Les textes de Miéville et d'Airra racontent les conditions pour que de telles réinterprétations aient lieu, le premier mettant l'accent sur la nécessité d'un usage créateur du langage et de la représentation afin de donner lieu à des pratiques de débranchement, le deuxième partant des pratiques quotidiennes qui perpétuent l'imaginaire d'un système tout-puissant, pour montrer qu'elles peuvent être récupérées –comme les déchets par les cartonnières, ou l'énergie du système électrique urbain par les *villeros* – à d'autres fins dans d'autres sens. Dans les deux cas, les textes misent sur l'effet de bascule des petites prises de liberté à la portée de tout un chacun. Certes, il ne suffit pas de lire ces récits pour « se convertir » aux pratiques de désengagement et de débranchement dont ils traitent ; par contre, les ayant lus, il devient plus difficile de ne pas reconnaître celles qui ont déjà lieu, maintenant.

## Références

- AIRRA, César (2001), *La villa*, Buenos Aires : Emecé.
- (2003), *Le Manège*, trad. Michel Lafon, Mareille : André Dimanche Éditeur.
- ATWOOD, Margaret (2003), *Oryx and Crake*, London : Bloomsbury.
- (2009), *The Year of the Flood*, London : Bloomsbury.
- (2013), *MaddAddam : A Novel*, New York : Nan A. Talese/Doubleday.
- BACIGALUPI, Paolo (2013 [2009]), *La fille automate*, trad. Sara Doke, Paris : J'ai Lu.
- BENJAMIN, Walter (2000), « Sur le concept d'histoire », *Œuvres III*, trad. Maurice Candillac, Paris : Gallimard.
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago & GROSFOGUEL, Ramón (eds.) (2007), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Bogotá : Siglo del Hombre Editores (Disponible en ligne, <<http://www.ceapedi.com.ar/imagenes/biblioteca/libros/147.pdf>>)
- DELMAS-MARTY, Mireille (2016), « Le dérèglement climatique : une dernière chance pour l'humanité », *Le Temps*, 10 mars (<<https://www.letemps.ch/opinions/2016/03/10/dereglement-climatique-une-derniere-chance-humanite>, consulté le 29 juin 2016>).
- JAMESON, Fredric (2003), « Future City », *New Left Review*, 21, pp. 65-79 Mai-Juin (disponible sur <<https://newleftreview.org/II/21/fredric-jameson-future-city>, consulté le 29 juin 2016>).
- LÓPEZ-LABOURDETTE, Adriana, & WAGNER, Valeria (2016), « Del pensamiento a la práctica colonial », *Versants. Revista suiza de literaturas románicas*, à paraître.
- MIEVILLE, China (2010 [2009]), *The City and the City*, London : Pan Books.
- (2011 [2010]), *Kraken*, London : Pan Books.
- (2012 [2011]), *Embasytown*, London : Pan Books.
- (2015), *Légationville*, trad. Nathali Mège, Paris : Fleuve Éditions.
- MIGNOLO, Walter D. (2007), « DELINKING. The rhetoric of modernity, the logic of coloniality and the grammar of de-coloniality », *Cultural Studies*, 21(2), pp. 449-514 (URL: <<http://dx.doi.org/10.1080/09502380601162647>>).
- (2008), « La opción de-colonial : desprendimiento y apertura. Un manifiesto y un caso », *Tabula Rasa*, 8, pp. 243-281 Enero-Junio (en ligne : consulté le 22 juin 2016; disponible sur <<http://www.revistatabularasa.org/numero-8/mignolo1.pdf>>)
- SERVIGNE, Pablo & STEVENS, Raphaël (2015), *Comment tout peut s'effondrer. Petit manuel de collapsologie à l'usage des générations présentes*, Paris : Seuil.
- ZIZEK, Slavoj (2011), <<https://www.youtube.com/watch?v=yPgZ6K-gl7g>, consulté le 29 juin 2016.>





**CALEIDOSCOPIO**  
**KALÉIDOSCOPE**  
**KALEIDOSCOPE**  
**CALEIDOSCOPIO**





***En primer plano (o de la vida del detalle)***  
**(Santos Zunzunegui, *La mirada cercana*.  
 Microanálisis filmico. Edición revisada  
 y ampliada, Santander, Shangrila, 2016,  
 221 páginas)**

*“En toda obra de arte no hay otros problemas  
 que los estrictamente formales.”*

Aunque por desgracia todavía no reconocida en los rancios rankings académicos (ni siquiera aparece en los más recientes *Scholarly Publishers Indicators* de Humanidades o Comunicación), Shangrila. Textos aparte ocupa hoy, gracias a una actividad editorial rigurosa e incesante —que incluye once colecciones diferentes de libros y una revista—, el más vital de los oasis en la desértica

crisis que, en general, acecha a las publicaciones sobre cinematografía que todavía pretenden ir más allá del chascarrillo cinéfilo más caduco y babeante.

La necesaria publicación de una edición revisada y ampliada del decisivo y en nuestro ámbito ya clásico *La mirada cercana*. *Microanálisis filmico* del catedrático vasco Santos Zunzunegui, aparecido hace veintiún años y originalmente en la colección Papeles de Comunicación de Ediciones Paidós, no puede, pues —en el contexto de la labor desarrollada por la editorial santanderina—, constituir una sorpresa, pero sí inequívoco motivo de satisfacción para investigadores, docentes y estudiantes de Historia, Teoría y/o análisis del filme. El nuevo volumen, en efecto, mejora, amplía y profundiza —aderezado además con un muy cuidado material gráfico del que el original carecía— en aquello que hacía de la primera versión, a finales de la pasada centuria y en palabras de su prologuista Jenaro Talens, destacada pieza de “un ambicioso proyecto epistemológico” (y de intervención política) (pág. 13) basado en el análisis de la forma como lugar donde se trabaja la significación filmica más allá de banas ensoñaciones cinéfilas (o, si me apuran, hoy también “culturalistas”), y que considera los filmes “documentos” (a veces) *artísticos* pero siempre escrutable, cuyos mecanismos de sentido es posible descomponer, tratando de definir en ellos —en su propio tejido textual y parafraseando a Michael Foucault— unidades, conjuntos series y relaciones. Si eso suponía entonces *La mirada cercana*, la edición de Shangrila se yergue hoy —de nuevo en palabras de Talens, que vuelve a prologarlo— como “uno de los intentos más serios, entre todos los escritos en nuestra lengua, de abordar el cine como dispositivo de conocimiento” (pág. 15).

Al relevante texto introductorio (titulado “Al lector: en primer plano”, “que trata de la condición y ejercicio del análisis”) y los cinco capítulos de la edición original —que analizan secuencias de filmes de John Ford, Jean Renoir, Raoul Walsh, Orson Welles y Yasujiro Ozu; prácticamente idénticos a los publicados entonces, aunque en ocasiones *refinados* con singular sutileza por medio de una cita o una ajustada coda que contribuye a aclarar (o ampliar) su(s) sentido(s)— se suman ahora tres

nuevos, centrados en fragmentos decisivos (no siempre a primera vista; es el propio análisis el que *a la vez descubre y crea* su trascendencia textual, tal es al fin y al cabo y también la creativa tarea del analista de talento) de *El abanico de Lady Wintermere* (*Lady Windermere's Fan*, Ernst Lubitsch, 1925), *Senso* (Luchino Visconti, 1954) y *Falso culpable* (*The Wrong Man*, 1957), que se sitúan a la incontestable altura de los anteriores y que, junto a aquellos, culminan el cincelado de ese poliédrico diamante analítico, teórico e historiográfico que Zunzunegui es capaz de extraer de (*y de tallar con*) su *mirada cercana*.

En la ya citada introducción, tan breve como enjundiosa,<sup>1</sup> el autor sitúa los textos que componen el libro bajo la doble advocación de Sergei M. Eisenstein y Jean-Luc Godard, quizás los dos más relevantes cineastas-teóricos que el cine haya dado. Del primero toma la necesidad del análisis de una película *en primer plano*, “despiezada, con todos sus mecanismos desmontados, descompuesta en elementos y estudiada de la misma forma con que ingenieros y especialistas estudian, en su área técnica, un nuevo modo de construcción”;<sup>2</sup> del segundo, recoge la idea de producir una nueva historia del cine<sup>3</sup> a partir de la confrontación de pequeños fragmentos, microsecuencias susceptibles de ser observadas con el más fino instrumental analítico y en las que se pueda estudiar la condensación de las líneas de fuerza que constituyen el filme del que se extirpa. Pero, a la vez, el autor deja clara su voluntad de renunciar a una mirada hipertrofiadamente microscópica, puramente formalista y a la postre hueca, al partir de la firme consideración de los filmes como textos y de la necesidad de un análisis de sus específicos sistemas enunciativos –penetrando, por ejemplo y en el capítulo primero dedicado al análisis de los doce planos del “prólogo” y los ocho de la clausura de *Centauros del desierto* (*The Searchers*, John Ford 1956), en los más hondos estratos del sentido de ese movimiento de cámara que *empuja* a Martha hacia fuera del umbral de la casa, precediendo al movimiento de su cuerpo ante la inminente llegada de Ethan Edwards y *contradiendo* así las “normas” formales que constituirían la ortodoxia del Modo de Producción fílmico clásico historiográficamente puesto en pie por

David Bordwell en su célebre y relevante estudio,<sup>4</sup> *pero* condensador formal “de todo el saber del narrador sobre las determinaciones profundas de la historia” (pág. 30)–, capaz de revelarnos la articulaciones concretas de su discursividad ideológica.

Cada uno de los capítulos no solo constituye un análisis fílmico en verdad magistral –verdaderas piezas de orfebrería; algunos de ellos son los textos formadores de quien hoy modestamente firma estas líneas– sino que, *plano a plano*, sobrevuelan a todos ellos *problemas* teóricos y analíticos de verdadero calado que, anclados a composiciones audiovisuales únicas e intransferibles, solo así pueden discutirse fértilmente, al contacto mismo con la forma de tal o cual filme concreto. En el capítulo 2, por ejemplo, el análisis de secuencias de *Le crime de Monsieur Lange* (1935), *La grande illusion* (1937) o *Partie de campagne* (1936), de Jean Renoir, permite plantear a Zunzunegui cómo los mecanismos de estilización que constituyen la puesta en forma de las películas se transmuta en ideología (la “cámara líquida” y el travelling solidario del filme de 1935) o reflexionar *imagen a imagen* –más allá de las tópicas convenciones– sobre las relaciones de la pintura y el cine (en la película protagonizada por Sylvia Bataille).

Nos detendremos brevemente, como ejemplo central de nuestra argumentación, en el excepcional capítulo 3 (“Tamaños, distancias, posiciones. Drama y psicología en la planificación clásica”) para tratar de explicar, aun muy esquemáticamente, el trabajo analítico (historiográfico y teórico) de Santos Zunzunegui. En él, y en

<sup>1</sup> Y que se abre ahora con una extraordinariamente significativa cita de Walter Benjamin: “Sin una aprehensión al menos aproximativa de la vida del detalle a través de la estructura, ninguna inclinación hacia lo bello. Y, en último término, la estructura y el detalle se hallan siempre cargados de historia” (1925).

<sup>2</sup> Sergei M. Eisenstein, “En gros plan” (1945), en *Au-delà des étoiles*, París, Union Générale d’Éditions, 1974, pág. 266.

<sup>3</sup> Jean-Luc Godard, *Introducción a una verdadera historia del cine*, Madrid, Alphaville, 1980.

<sup>4</sup> David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson, *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Barcelona, Paidós, 1997.



principio, mediante el análisis de una breve secuencia de *El último refugio* (*High Sierra*, Raoul Walsh, 1941), el autor es capaz —como hará con los fragmentos Ford, Welles o Lubitsch en sus correspondientes textos— de dar sentido fecundo al estudio conjunto de la novela adaptada, el guion y el filme resultante más allá de divagaciones estériles y anodinos estudios “comparatistas”, al centrarse en “la cascada de transformaciones concretas que se suceden de estadio a estadio y que permiten vislumbrar el talento particular de los intervinientes en cada proceso de creación” (pág. 86).

En la secuencia, ya próximo el final, el ya maltrecho y “condenado” Ray Earle (Humphrey Bogart) acude a visitar a Velma (de la que está enamorado y a la que había pagado la operación para superar su cojera), la nieta del granjero que conociera en su largo viaje en coche a través de EE. UU y con el que “sintoniza desde el principio sobre la base de sus orígenes campesinos comunes”. En concreto, y más allá de constatar la “invisibilidad” del montaje en aras de guiar nuestro ojo hacia el centro de interés narrativo en cada momento (lo que podría valer casi para cualquier película de la era de los Estudios, porque se trata de una característica del Modelo en su conjunto), el análisis penetra en el sentido profundo de la nada neutral planificación del fragmento, descubriendo cómo los subespacios en el interior de la casa adquieren “tonalidades” (“se tiñen” de ciertas valencias morales motivadas por los personajes presentes y por sus actitudes: el *living room* será visto aquí como el espacio de la frivolidad, donde Velma bebe y baila con su novio Lon), y de qué manera, en extremo económica y genial, los espacios se distribuyen y dividen no sólo en función de la eficacia narrativa, sino también construyendo oposiciones mediante series de planos que enfrentan frontalmente a unos personajes con otros (Velma y Lon, en plano medio por un lado; Ray, Marie y el abuelo de Velma interpretado por Henry Travers en medio y tras ellos, por otro), pero también a los diferentes modos de concebir nociones como la confianza o la solidaridad. Mediante este trabajo de puesta en forma, el filme se sitúa ideológicamente al margen de todo conservador convencionalismo, al agrupar a honrados

padres de familia con duros bandoleros y mujeres de vida aislada frente a mujeres frívolas, fascinadas por el brillo del dinero y banales Romeos de tres al cuarto. E idéntica sutileza y profundidad analítica es capaz de extraer Zunzunegui de los cinco planos prácticamente frontales que muestran a Marie y a Velma: “si el texto del guion ya otorgaba a Marie la preeminencia por medio de la asignación a su personaje del peso del diálogo en el rodaje y el montaje esta opción será reforzada a través de dos sencillas técnicas: la primera, insistiendo en la evaluación que Ida Lupino efectúa de los encantos de su competidora; la segunda, concediendo tres de los cinco planos a Marie, incluyendo los que abren y cierran la serie (pág. 98).<sup>5</sup> De igual modo, la idea genial de reservar el único primer plano de Bogart para otorgarle al momento (la caída del fantasma, la desolación definitiva) su dimensión trascendental (el guion señalaba cómo “las palabras de la chica llegan directamente a su corazón”), capaz de marcar a fuego el destino del protagonista.

Comprendemos bien, gracias a este y otros análisis (el filme de Lubitsch, los fragmentos hitchcockianos) cómo el trabajo de puesta en forma hollywoodiense puede compararse “con la proyección de una rejilla significativa sobre el texto literario del guion. Rejilla que, actuando como un *revelador*, está dedicada a sacar a la luz todas las implicaciones dramáticas del fragmento en cuestión” (pág. 107), pero capaz a su vez de engendrar un discurso ideológico perfectamente insertado en el engranaje mismo de la representación.

Actuando el propio libro como eficazísimo *revelador*, su lectura —y ya no tenemos espacio para más— nos permite aproximarnos *cuerpo a cuerpo* a las entrañas de cada fragmento estudiado y a su contexto histórico necesario (el que el filme solicita, como deja bien claro el capítulo dedicado a *Senso*, analizando como toma forma su carácter “nacional-popular” y su vinculación con la obra de Antonio Gramsci a la hora de elaborar un discurso sobre la historia contemporánea y el presente italianos),

<sup>5</sup> Y ello utilizando en su favor la lógica de *star system*, que obliga a destacar a Ida Lupino, estrella principal de la película.

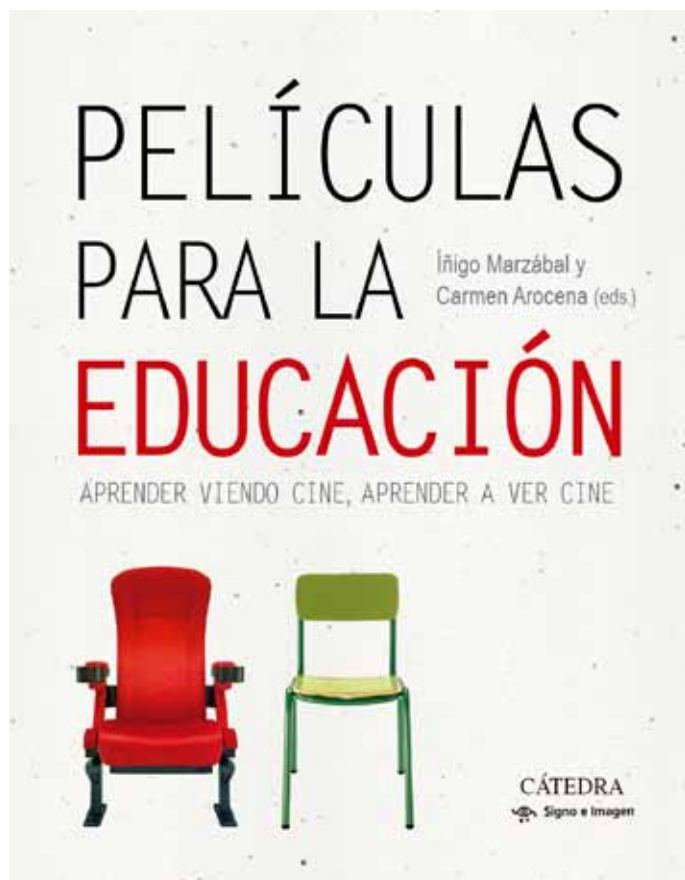
para enfrentarnos así con las soluciones que auténticos cineastas han sido capaces de dar a problemas como la creación del suspense (Ernst Lubitsch en *El abanico de Lady Windermere*) o plantear los usos del plano subjetivo (y del semisubjetivo) para construir los “microcircuitos” del sentido en un filme como *Falso culpable*, de Alfred Hitchcock.

Al autor de esta reseña le es imposible concluirla sin reiterar el extraordinario influjo que este (y otros) libro(s) de Santos Zunzunegui ha(n) tenido en su propia formación. Uno de los capítulos centrales de mi tesis doctoral (y luego libro, publicado por Paidós en 1999), *El surgimiento del telefilme (los años cincuenta y la crisis*

*de Hollywood, Alfred Hitchcock y la televisión*), por ejemplo, dedicado al análisis de *Revenge*, telefilme hitchcockiano de 1955, no podría haber existido si el citado análisis de la película de 1957 protagonizada por Henry Fonda en *La mirada cercana* no me hubiera abierto los ojos acerca de un determinado punto de vista subjetivo sobre el rostro ido (en los dos casos) de Vera Miles.

De bien nacidos es ser agradecidos, y el respeto y el cariño a Santos Zunzunegui es casi tan grande como el valor inmenso de su trabajo y de su talento.

**José Luis Castro de Paz**  
*Universidad de Santiago*



**Íñigo Marzábal y Carmen Arocena (eds.), *Películas para la educación. Aprender viendo cine, aprender a ver cine*, Madrid, Cátedra, 2016, 421 págs.**

Es un dogma enraizado en el cometido educativo considerar la escuela como el lugar en el que un niño aprende, fundamentalmente, a leer y a escribir. De hecho, sólo cuando un individuo sea capaz de desarrollar, mal que bien, ambas prácticas, dejará de ser considerado un analfabeto. Sin embargo, la realidad, a menudo desalentadora, confirma que un porcentaje considerable de españoles, una vez finalizados sus estudios, apenas practicará la lectura –un barómetro publicado por el Centro de Investigación Sociológica (CIS) en el año 2015 asegura que una de cada tres personas apenas abre un libro– y otro porcentaje todavía mayor jamás afrontará el arte de la escritura. Habrá quién afirme, como

réplica a dicha afirmación, que la irrupción de las redes sociales –*Twitter* y *Facebook*– en el entorno cotidiano de las nuevas generaciones permitirá remediar la abulia leedora y redactora de nuestro país; argumento que, sin entrar a valorar la generosidad que implica equiparar una conversación por *WhatsApp* con la lectura de un clásico literario, no resulta del todo inconsistente, como tampoco es menos cierto que, además de las ya citadas, otras muchas aplicaciones –*Instagram*, *Pinterest*, *Tumblr*, *Snapchat*– sitúan a la imagen en el centro del proceso comunicativo. En efecto, la cantidad de imágenes que, en la actualidad, un adolescente consume en un solo día supera en una amplia proporción al consumo de texto escrito, y no parece que la tendencia se vaya a invertir a corto y medio plazo. Siendo así, está más que justificado la progresiva inclusión, en los últimos años, de la narrativa audiovisual en el proceso de aprendizaje, ya sea como herramienta pedagógica, ya como materia didáctica.

En el marco de esta realidad se inserta la obra *Películas para la educación. Aprender viendo cine, aprender a ver cine*, un manual editado por Cátedra en el que colaboran profesores e investigadores de la Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU), todos ellos expertos en el análisis filmico con un laudable *curriculum*. Como bien anticipa la introducción, este volumen pretende ofrecer a formadores, docentes y padres un manual acorde con los desarrollos curriculares previstos en educación secundaria obligatoria, bachillerato, formación profesional básica y Universidad. Este planteamiento se fundamenta sobre tres pilares fundamentales: el protagonista es el alumno, el recurso educativo es el cine y el objetivo es la reflexión.

La guía se divide en siete grandes apartados que, a su vez, se subdividen en tres ejes temáticos para los cuales se echan mano de dos películas, lo que hace un total de 42 filmes analizados: las relaciones personales (amor, amistad, sexo), la socialización (familia, educación, comunicación y redes), la moral (norma, justicia, felicidad), los derechos humanos (libertad, igualdad/discriminación y solidaridad), la política (poder/corrupción,

guerra y totalitarismo), la vida biológica (principio de la vida/aborto, enfermedad, ecología/tecnología), y la posmodernidad (violencia, alteridad/multiculturalidad y comunismo, narcisismo y otras adicciones). La lista desvela de inmediato la honda presencia de los ejes temáticos que trata el libro.

Cada tema, como hemos dicho, se aborda desde el análisis complementario de dos películas –la complementariedad entre ambos filmes es uno de los criterios de selección de los mismos– que desarrollan sus planteamientos desde puntos de vista distintos. Por lo tanto, para un mismo tema los autores nos ofrecen, en primer lugar, un prólogo con la definición del mismo, los objetivos y competencias de la unidad, las películas propuestas y una relación de otras películas que no son analizadas, pero que se ofrecen como posibilidades para profundizar en la cuestión. A continuación, el estudio de cada película viene estructurado en la ficha técnica, una breve sinopsis, la contextualización de obra y autor, y el análisis, focalizado siempre desde la óptica del tema que se pretende desarrollar. Con una extensión de apenas cuatro páginas y acompañado de fotogramas ilustrativos, el análisis supone el verdadero valor añadido del libro. La calidad de los textos analíticos, su capacidad para hacer aflorar los rasgos más reveladores del mensaje que palpita más allá de una mirada convencional, sitúa a esta obra en una esfera muy superior a la gran cantidad de volúmenes publicados bajo el mantra “el cine en la educación”. Gracias a estos análisis, desplegados siempre con claridad, el filme ya no es una simple excusa para entablar un debate acerca de un tema concreto como acontecía en el célebre y añorado programa televisivo de *La clave*, sino que es el recurso que concibe, desarrolla y, sobre todo, *acerca* –apelando a los conceptos de Aprendizaje Significativo de David Ausubel y Zona de Desarrollo Próximo de Lev Vygotski– el concepto a los estudiantes. Tras el análisis, un último apartado ofrece una serie de actividades para el alumno, acompañado de una guía para el profesorado, en las que se formulan preguntas abiertas que permitan entablar un debate sobre las cuestiones planteadas en la película, y otras que tienen que ver con cuestiones más

específicamente cinematográficas, lo cual redundará en el aprendizaje suplementario de este proyecto: el aprendizaje visual.

Con esta estructura y este desarrollo se consigue un discurso que incide en las tres vertientes de los contenidos didácticos: cognitivos, procedimentales y actitudinales. Conocer algunas nociones relacionadas con el análisis filmico y fijar conceptos alrededor de los temas de debate forman parte de la primera vertiente (cognitiva); desenvolver la capacidad reflexiva y discursiva, así como iniciarse en el análisis cinematográfico remiten a la segunda de las vertientes (procedimentales); y, por último, el desarrollo de una personalidad solidaria, respetuosa, tolerante y democrática, y potenciar el aprecio hacia una manifestación artística como el cine hacen referencia a la tercera y última vertiente (actitudinales).

Como vemos en el desglose de los contenidos presentados la conjunción de cine y valores es absoluta. No olvidemos que el adolescente actual, además de un abrumado consumidor, es también un productor y creador de imágenes gracias a las herramientas de las que dispone, esencialmente el móvil. Posee la herramienta, pero no así la destreza para desenvolverse, ni, lo que es peor, la responsabilidad que implica la grabación y la difusión de ciertas imágenes. Precisamente, esta cuestión es abordada por una de las películas elegidas para deliberar en torno al concepto de libertad, *Nightcrawler* de Dan Gilroy. El protagonista, Lou, es un joven sin escrúpulos que se dedica a grabar imágenes impactantes para luego venderlas a una cadena televisiva. Su ambición le lleva a modificar los escenarios de los crímenes y a provocar accidentes para conseguir grabaciones que le deparen importantes sumas de dinero. Lou consigue su cámara por 800 dólares tras robar una bicicleta y se lanza al mundo audiovisual sin formación ni ética. En la actualidad, la disponibilidad de la tecnología audiovisual ha aumentado gracias a su abaratamiento, lo que exige un proceso de educación (cognitiva, procedimental y actitudinal) que beneficie un uso ético y estético.

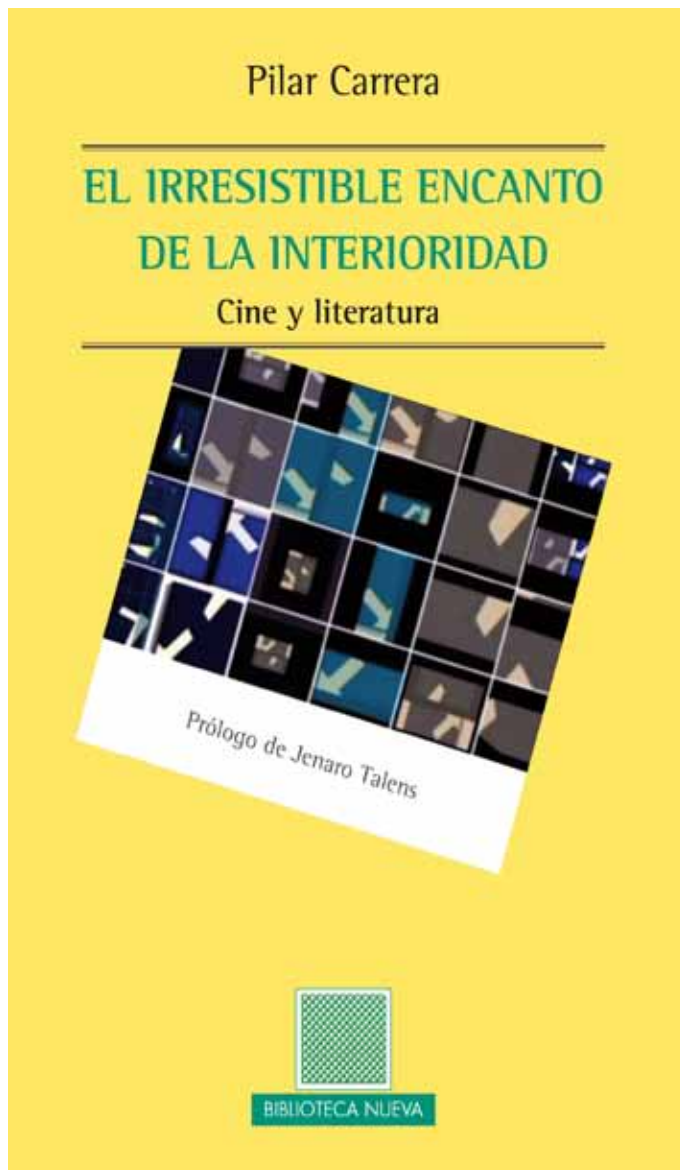
El volumen viene a ser un ofrecimiento a la educación en valores, es decir, a la forja de un ser humano integral. Si las disciplinas tradicionales cimentan la



base intelectual del individuo, la educación en valores impulsa su desarrollo emocional, para lo cual se hace imprescindible el relato. Un fenómeno físico o matemático puede ser explicado por una fórmula, en cambio, una emoción sólo puede ser descifrada a través de una historia, de un “es cuando...”. Toda emoción humana

necesita una narración para ser comprendida, tradicionalmente una narración literaria, en los últimos tiempos, también una narración cinematográfica.

**Héctor Paz Otero,**  
*Universidad de Santiago*



***El irresistible encanto de la interioridad.***  
***Cine y literatura, Pilar Carrera, Madrid,***  
***Biblioteca Nueva, 2016***

**Entre el ojo y la forma**

Un fantasma recorre la universidad española: Metástasis capilar del plan Bolonia, una suerte *corrección científica* se ha instalado en su rama de Humanidades. Los que

ejercemos la docencia en ese enrarecido microcosmos lo conocemos de primera mano: acuciados por dar a la imprenta publicaciones de impacto (se ha dado en llamar *Síndrome ANECA* a esta rara compulsión gutembergiana), las revistas prominentes en los ranking e índices de calidad que manejan los inquisidores ministeriales para fiscalizar nuestro rendimiento imponen su ley exigiendo, con los *papers* de las ciencias duras como modelo, no solo textos con argumentación y contenidos cortados por el mismo patrón modular, sino incluso peaje estilístico (amén proponer *urbi et orbe* recomendaciones para la redacción, no faltan las que se niegan a evaluar artículos que incumplan requisitos formales de lo más variopinto, desde un cómputo mínimo de citas hasta la prohibición —¡lo he visto con mis propios ojos!— de *churriguerismos* (sic) tales como el uso de los vocablos “desarrollar”, “ofrece”, “permite”, “recurso”, “analizar” o “herramienta”).

Amén del ágrafo silencio, la del ensayo en forma de libro es quizá la única vía de escape para quienes se sienten constreñidos bajo tanto corsé. Precisamente ese es el espacio textual elegido por Pilar Carrera para hacer gala, como queda de manifiesto en *El irresistible encanto de la interioridad. Cine y literatura*, su última aparición en el escenario editorial, de una resuelta y saludable *incorrección científica*.

Tras sendas monografías sobre Andrei Tarkovsky y Aki Kaurismäki, la autora ha compendiado en esta miscelánea escritos (capítulos) que ponen el foco en la obra de autores diversos, mayoritariamente hombres de letras (Benjamin, Dostoievski —con incursiones en Tolstoi—, Walser y Valente, así como Flaubert que sin ser acreedor de un capítulo monográfico se convierte en una referencia transversal en el libro) y cineastas (Buñuel, Paradjanov, Resnais, Herzog, Kaurismäki, Carax, Cimino y, en menor medida, Welles), aunque asoman también grupos de rock (caso de Led Zeppelin, cuya esencial dualidad sirve para cerrar el volumen con un sugerente opúsculo).

Lo primero que llama la atención en este heterogéneo *corpus* es la ausencia de ganga, el hecho de que todos los autores visitados constituyen escollos intelectuales

de primera magnitud, espacios frecuentados por la cátedra y sin embargo enigmas aun por resolver. Creadores, para mayor INRI, entre los que no cabe encontrar mujer, miembro de ninguna minoría, ni autor en activo (salvedad hecha de Léos Carax), lo que advierte que estamos ante un objeto de estudio conformado al margen de cualquier criterio de oportunidad, en función exclusiva del interés y valor intrínseco de las obras. En fin, contra el pensamiento que se distrae cuantificando el uso de móvil entre los jóvenes o la recepción de la última teleserie de éxito de producción nacional, he aquí un intelecto que no se amilana al medirse con farallones escarpados del (querer) Saber.

El abordaje de ese material no puede calibrarse sino en términos de heterodoxia radical, toda vez que Pilar Carrera cuestiona tanto el fondo como las formas del discurso establecido. A este respecto su exégesis exhibe un notable aliento *deconstructivo* dado que la interpretación que propone de los autores sometidos a su escrutinio nunca es convencional ni acomodaticia, siendo la mayor de las veces contraria a la *doxa* establecida. Aunque los hay por doquier (“Pese a todo lo que se haya dicho en sentido contrario, Buñuel es esencialmente realista”. Pág. 69), valga un ejemplo elocuente a título ilustrativo: contra el lugar común que ensalza la sagaz penetración psicológica y el profundo conocimiento del alma humana de Dostoievski, Carrera niega la mayor (“El literato –Dostoievski en este caso– no es un psicólogo, ni un sociólogo, ni un historiador, ni un filósofo”, pág. 40) y se enfrenta a quienes sopesan sus novelas como si se fueran tratados de psicología, filosofía o moral, defendiendo la tesis antónima (y un tanto temeraria) de que carecen de mensaje y/o enseñanza (“*Crimen y castigo* no sirve para nada: ni para el aprendizaje, ni para la educación, ni para la transmisión de elevados principios morales, ni para el ‘enriquecimiento espiritual’, ni para la diversión o el entretenimiento, y por supuesto, mucho menos, para la trascendencia, como sustitutivo profano de la experiencia religiosa. Y Raskólnikov (...) es un ser perfectamente *inútil*”, pág. 47).

Si acometer lecturas a contrapelo de los consensos académicos resulta transgresor, no lo es menos la es-

critura con la que Pilar Carrera formula y da cauce a sus reflexiones. Del penúltimo eslabón del volumen cabe colegir que el modelo en el que se mira es José Ángel Valente quien, como señala Carrera, consideraba su propia poesía «Un objeto duro, resistente a la vista, odioso al tacto», sin que por ello dejara de ser en sí misma (“La palabra poética es declarada intransitiva, sin afuera”, pág. 198) un medio de conocimiento de la realidad. Hablamos de una prosa que huye como del diablo del tono ensayístico convencional no pocas veces por la vía del registro poético, entendido a la manera canónica de Jakobson para quien la función poética reside en ese enunciado que presta más atención a la expresión verbal que a la idea que esta vehicula o, si se prefiere, convierte a la forma de la expresión en el (contenido fundamental del) mensaje. A Pilar Carrera, por ejemplo, no solo le gusta contradecir el Saber establecido sino pensar sobre el filo de la contradicción, de ahí que tenga al oxímoron entre sus recursos retórico predilectos: el concepto de “escasez barroca” le sirve para definir la construcción de las novelas de Dostoievski; sobre el cine de Herzog afirma que es “inquietante y severo, lacerante y sereno, bello y terrible, excéntrico y austero (...), místico y prosaico, elevado y banal, fabulador y documental, evidente y al mismo tiempo inescrutable... Maestro en la articulación de esa forma esquiva y furtiva en la que danzan los contrarios” (pág. 108); “Michael Cimino es un cineasta de genio. No podría ser de otra manera en alguien que ha enseñado a vivir juntos lo melifluo y decadente con lo recio y lo crudo. Su mundo es delicado y duro al mismo tiempo, inocente y bárbaro, tierno y brutal y de ese desequilibrio no desiste” (pág. 177); etc. En estos casos, y otros del mismo cariz, la autora modela el idioma con la vista puesta en un efecto poético que para el lector profano o no avisado quizá pueda resultar un tanto opaco.

Proclamar que el texto ganaría en eficacia con cierta contención formal no significa poner en entredicho un empeño hermenéutico susceptible de sacar a la luz reveladores vínculos y correspondencias entre creadores en apariencia inconexos. Sirva de ejemplo la manera en la que se apoya en la pintura (espacio estético a priori

externo al corpus convocado pero que comparece reiteradamente dando fe de la amplitud de miras de su proyecto intelectual) para elucidar el hacer de algunos cineastas en los que centra su atención (el uso del azul de Patinir ayuda a entender la gestión que Buñuel hace de los cuerpos en *El ángel exterminador*, págs. 72-73; los paisajes de Hercules Pieter Segers sirven de pauta para calibrar las películas de Herzog, págs. 111-116; “el método Rubens” o el trabajar como un copista se revela de utilidad para poner en valor la semanticidad de los cambios y variaciones, convirtiéndose en la clave para comprender algunas citas-homenaje de Kaurismäki, págs. 133-134).

Mayor interés entraña lógicamente la secreta ligazón que termina anudando a (la mayoría de) los autores que salen a la palestra, quienes observados bajo el prisma de Pilar Carrera se convierten, para decirlo de alguna manera, en manifestaciones caleidoscópicas del empeño estético de retornar al discurso a su materialidad significativa. La pauta viene dada por ese Benjamin que “se ha declarado en huelga de sentido (...), en huelga de acontecimientos”, dejando al lector “solo, a la deriva, frente al objeto, frente a la imagen, frente a la descripción minuciosa” (pág. 28); un Benjamin, en definitiva, que hace buena su célebre *boutade* “No tengo nada que decir, solo mostrar”. A partir de ahí, *Crimen y castigo* de Dostoievski “no es un contenedor de respuestas o intuiciones últimas, sino un gran paréntesis o una ausencia poderosa, una casa que se levanta sobre la ausencia de buena parte de su armazón. La orientación la marcan la economía de medios, el manejo de lo superficial, y no ninguna modalidad de ‘penetración’” (pág. 41); en la prosa de Walser “nada es desvelado; no hay intrigas, ni

psicológicas ni metafísicas, no hay sombras, porque los cuerpos no tienen profundidad alguna, son superficies planas o imágenes” (pág. 49); en el cine europeo hay una tendencia, encarnada por Dreyer, Godard, Bresson y *cía*, que apuesta por “la imagen no sugestiva. La imagen sin profundidad, masiva, fortaleza. El cineasta hace retroceder la sugerencia en la imagen. Esa es su misión. La aleja de toda sutileza y matiz, de todo naturalismo” (pág. 60); *El ángel exterminador* de Buñuel, en fin, “consume la nada en términos de significación. Pretender una interpretación en clave simbólica es, definitivamente, tragar el anzuelo” (pág. 67); etc.

Parece obvio que nuestra autora abomina no solo de cualquier arte del que sean predicables sentidos existenciales como de aquel que se abisma en la búsqueda de un “mero éxtasis formal desustanciado que se resume popularmente en un ‘¡qué bonito!’”. Lo que, en su defecto, cautiva y agujonea a Pilar Carrera de esta panoplia de autores y obras es su funcionamiento como “desinhibidores de la asociación” y su defensa colegiada y sin embargo estilísticamente dispersa de “la impermeabilidad del signo”, es decir una praxis estética que, cada cual a su peculiar manera, aboga por la exterioridad, la superficialidad, la refracción y la no trascendencia, conceptos que, lo acabamos de ver, determinan también la opción estética de nuestra autora en favor de una escritura mineral. Así las cosas unos pequeños retoques en el título del libro lo haría más acorde con sus extrañamente armónicas forma y contenido: *El irresistible encanto de la exterioridad. Cine, literatura y otras artes*.

**Imanol Zumalde,**  
UPV (EHU)



# Producción y desarrollo de proyectos audiovisuales

Carmen Ciller Tenreiro  
Manuel Palacio Arranz



## ***Producción y desarrollo de proyectos audiovisuales*, Carmen Ciller y Manuel Palacio, Madrid, Síntesis, 2016, 159 pp.**

A la altura de 2016, escribir un libro sobre producción se presenta como una tarea ardua. Probablemente, de todas las etapas por las que transitan los productos audiovisuales desde su diseño hasta su distribución final, sea la producción una de las que más cambios ha vivido en las últimas dos décadas. Si bien parece que la manera de hacer películas no ha variado excesivamente –toda vez que el proceso sigue traducándose en respetar las fases tradicionales de preproducción, rodaje y postproducción del producto– algunas preguntas quedan habitualmente sin contestar en los diversos manuales de producción cinematográfica publicados en castellano. Ya no es suficiente saber qué proyecto se ha de desarro-

llar y con qué medios se debe conseguir. La propia evolución de la comunicación audiovisual obliga a pensar también en quién va a recibir el producto final y cómo ha de hacerlo.

En este sentido, Carmen Ciller y Manuel Palacio, ambos investigadores y docentes de la Universidad Carlos III de Madrid, entienden la necesidad de una nueva investigación sobre la producción audiovisual que aporte una perspectiva diferente, que abarque, además del cómo, el para quién se crean los productos audiovisuales en el siglo XXI.

*Producción y desarrollo de proyectos audiovisuales* propone repensar la producción dentro de un contexto cambiante, en el que se conjugan dialécticas tales como la economía cinematográfica nacional en su convivencia con las políticas transnacionales, la evolución tecnológica o la distribución de los productos audiovisuales y los nuevos públicos y ventanas de explotación.

La producción audiovisual ha recibido importantes atenciones en manuales de referencia como Cuevas (1976) o Jacoste (1996), que sin duda han servido para asentar las bases del camino sobre el que Ciller y Palacio transitan. Si bien los mencionados autores guardan en común la conjunción de sus experiencias profesionales y sus trayectorias académicas y docentes en las aulas universitarias, nos encontramos ante una revisión del tema desde perspectivas menos comunes y que basa sus resultados en unos estudios de caso de valioso calado por su aportación a la línea de investigación. Y no solo encontramos este valor en el hecho de que *Producción y desarrollo de proyectos audiovisuales* actualice en dos décadas las cuestiones expuestas por los citados referentes. Tal vez la primera y más evidente diferencia se encuentre en el título del volumen. Mientras que los autores de referencia se refieren siempre a la ‘producción cinematográfica’, Ciller y Palacio no encuentran más remedio que referirse a la ‘producción audiovisual’, aunando en un solo término las distintas opciones de desarrollo de proyectos diferentes a los pensados para la sala cinematográfica.

El principal propósito del libro se reconoce en las primeras páginas: «rellenar un hueco en la transmisión

del saber hacer y cómo hacer en el ámbito de la organización y gestión audiovisual y cinematográfica, así como en la reflexión en sus públicos» (p. 9). Pese a que los autores proponen un acercamiento estructurado en la evolución cronológica del desarrollo de cualquier producto audiovisual, desde su concepción hasta la llegada al público, en *Producción y desarrollo de proyectos audiovisuales* encontramos algunas gratificantes novedades poco frecuentes, no sólo en los acercamientos académicos al tema, sino también en los manuales más prácticos sobre la materia.

La primera mitad del libro se centra en la definición de los principales agentes del desarrollo de proyectos, esto es, en el productor ejecutivo y el director de producción. En estos capítulos cobran especial importancia estrategias necesarias para la puesta en marcha del proyecto audiovisual. El recorrido realizado desde el *packaging* hasta la venta del producto a través del *pitching* y sobrevolando las distintas fuentes de financiación disponibles —no solo de programas específicos, sino también provenientes de ingresos publicitarios o las televisiones— actualizan la cuestión del de la preparación del proyecto para su venta en el mercado actual.

En una segunda parte, el volumen se vuelca hacia una perspectiva apenas tratada en los textos sobre producción. Se trata de un análisis sobre los públicos, los grandes olvidados en las investigaciones referentes al desarrollo de proyectos audiovisuales, tal vez por las dificultades que entraña tradicionalmente su definición y exploración. Ciller y Palacio proponen su estudio sobre los espectadores de cine en clave de análisis social, para averiguar con qué penetración cuenta el cine en la sociedad española, qué perfiles de espectadores acuden a las salas y con qué frecuencia asisten a la sala de cine. Para ello, la propuesta de los autores se dirige, primero, hacia las metodologías empleadas históricamente para estudiar los públicos cinematográficos y que predeterminan la lupa con la que los observamos en el presente. Sin duda, esta aproximación nos permite repensar desde otro punto de vista los potenciales públicos, que en definitiva han evolucionado desde las catalogaciones que se realizaban en las primeras investigaciones iniciadas

por Emilie Alentloh en la segunda década del siglo XX, pero que continúan midiéndose por similares métodos con procedimientos como el *sneak preview*, método de investigación de mercados más extendido, según los autores.

Segundo, Ciller y Palacio tratan de explicar la composición del público español no solo por factores tangibles, sino también por consideraciones poco estudiadas y, sin embargo, determinantes para explicar el presente hábito de consumo cinematográfico de los españoles, como pueden ser los distintos imaginarios que circulan sobre el propio cine español. Además, esta parte del libro dedicada al acercamiento a los públicos se termina de perfilar a través del caso de estudio histórico de *Bienvenido Mr. Marshall* (Luis García Berlanga, 1953), para ejemplificar algunas de las cuestiones claves en relación con las campañas de comunicación y publicitarias, que sirven de una suerte de ejemplo de la poca o mucha evolución que la publicidad cinematográfica ha sufrido.

Por último, una de las singularidades de *Producción y desarrollo de proyectos audiovisuales* reside en el empleo del análisis de casos de estudio de ejemplos de producciones españolas de la última década. Esta herramienta metodológica, cuyo uso se encuentra poco extendido para el estudio de la producción audiovisual, permite materializar buena parte de las cuestiones desarrolladas en las páginas que los preceden, así como ayudar a comprender el funcionamiento de la puesta en marcha y desarrollo de un proyecto audiovisual en España. La selección de los casos evidencia una vez más la imposibilidad de hablar solamente de producción cinematográfica. El análisis de dos filmes de ficción como *La vida secreta de las palabras* (Isabel Coixet, 2005) o *La caja 507* (Enrique Urbizu, 2002), a través de los cuales se perfila el papel de la empresa productora y la importancia de la figura de la producción ejecutiva y la dirección de producción, conviven con el estudio de un caso televisivo (*El asesinato de Carrero Blanco*, Miguel Bardem, 2009) y otro documental (*Silvio Rodríguez, Ojalá Nico García*, 2012). Todos ellos configuran una parte importante del libro —nada menos que un tercio

del mismo— en la que el acercamiento directo a los productores de las citadas obras aporta al ya extenso conocimiento aportado por la propia experiencia de Ciller y Palacio una serie de testimonios que se constituyen como una privilegiada fuente de información en esta investigación sobre la producción audiovisual española reciente.

En definitiva, su particularidad metodológica a partir del caso de estudio y su perspectiva de análisis desde las distintas fases del desarrollo de los productos, incluyendo la comprensión de los públicos, permiten que podamos prever *Producción y desarrollo de proyectos audiovisuales* como un manual de referencia, útil tanto como a estudiantes en su primera incursión en los entresijos

de la producción audiovisual, como para investigadores interesados en entender los mecanismos y motivos por los que un producto audiovisual se desarrolla en la España del siglo XXI.

## Referencias

- CUEVAS, A. (1976). *Economía cinematográfica. La producción y el comercio de películas*, Madrid: Marisol.
- JACOSTE, J. (1996). *El productor cinematográfico*. Madrid: Síntesis.

Ana Mejón  
UC3M

**TRAYECTORIAS DEL DESEO:**  
LITERATURA,  
PSICOANÁLISIS,  
FEMINISMO

SILVIA TUBERT

Col·lecció  
Quaderns  
Feministes **10**



***Trayectorias del deseo: literatura, psicoanálisis, feminismo.* Silvia Tubert, València, Institut Universitari d'Estudis de la Dona/Universitat de València, 2015, 334 pp.**

Dentro del escenario plural de la teoría feminista, la confluencia con el psicoanálisis se he revelado, desde hace muchas décadas, como uno de los vectores más fértiles; apenas hace falta recordar la relevancia de este enfoque —ya sea para seguirlo o para dialogar y diver-

gir— en trabajos de figuras decisivas como Luce Irigaray, Laura Mulvey o Judith Butler, por mencionar unas pocas. En el ámbito hispánico, el desarrollo de la teoría feminista de base psicoanalítica va indisolublemente ligado al nombre de Silvia Tubert. No es este el momento de recorrer la notable obra de la investigadora, pues ya lo hace de manera exhaustiva el prólogo de *Trayectorias del deseo*, a cargo de Giulia Colaizzi. Pero sí creo muy oportuno corroborar su observación acerca de la importancia de las obras de Tubert en el cambio de paradigma de los estudios feministas hispánicos y su paso desde los Estudios de Mujeres a los Estudios de Género. Como es bien sabido este paso se sustenta en un cambio de concepción de la noción de género, que deja de entenderse como una interpretación cultural del sexo (natural, biológico) para plantearse como un sistema complejo de significación que produce y naturaliza los conceptos de hombre/mujer. Tubert parte precisamente del bagaje que le presta el psicoanálisis para hacer este salto conceptual, ya en los años noventa, como se aprecia en su “Psicoanálisis y feminidad” donde afirma: “la concepción psicoanalítica de la diferencia sexual permite cuestionar rotundamente las nociones tradicionales acerca de qué es una mujer y qué es un hombre, posibilitando de este modo que los argumentos feministas superen el mero cuestionamiento de los papeles sociales” (1991, p.136).

Es esta misma perspectiva —ir más allá del análisis de la representación de los roles femeninos para interrogarse acerca de su producción y circulación— la que preside *Trayectorias del deseo*, un volumen que recoge distintos ensayos centrados en la lectura psicoanalítica de un amplio abanico de textos literarios, que se abordan como elementos claves del imaginario cultural. Más allá de las sugerentes interpretaciones de cada uno de los casos, es destacable el modo en que se asume el psicoanálisis como una búsqueda de significación que no se orienta a el encuentro del significado o al desvelamiento del referente sino que atiende a los fenómenos del discurso; de ese modo, no se trata de una persecución de la “verdad” sino de una exploración de los efectos de sentido, entre los que se contarían las nociones mismas



de identidad, sujeto, hombre o mujer. Tal concepción, huelga decirlo, nada tiene que ver con determinados usos del psicoanálisis, que Tubert designa con el nombre de “psicoanálisis silvestre”, esto es, aquel que pretende encontrar en el texto literario un reflejo de la psicología de los autores o que trata de confirmar hipótesis psicoanalíticas en los personajes de ficción. La contundente y clara defensa del psicoanálisis como un método interpretativo y no como explicación positivista que la autora articula en la introducción constituye, en mi opinión, uno de los pasajes más esclarecedores y destacados de todo el volumen.

Desde este punto de partida, el libro se abre con un estudio que arranca de la noción freudiana de novela familiar, artefacto discursivo en el que se hace evidente cómo el sujeto se estructura como narrativa. Tubert expone de manera clara y detallada el funcionamiento de este concepto en la teoría psicoanalítica y lo retoma para trasladarlo de lo individual a lo social mediante lo que denomina “novela familiar en la cultura patriarcal” a la que caracteriza por una asimetría radical entre los principios maternos y paternos, que se vinculan respectivamente a lo biológico y lo espiritual. La autora traza un amplio y sugerente recorrido por distintos textos culturales, desde los mitos clásicos hasta la novela moderna para apuntar un doble movimiento dentro de este patrón: por un lado, la exaltación de la paternidad, revistiéndola de cualidades biológicas que hacen del padre el responsable último de la prole y a la madre un mero receptáculo –como puede apreciarse en el mito del nacimiento de Atenea o en el relato del Génesis–; por otro, la declinación de la figura del padre, que ras trea en los textos de Strindberg y Bernhard.

Tras este capítulo, de enorme amplitud en cuanto a la variedad de textos y posiciones exploradas, el volumen avanza con tres lecturas muy detalladas de tres obras de Galdós en las que, a mi juicio, brilla con toda su intensidad el potencial de la perspectiva psicoanalítica para la hermenéutica literaria. Como autor canónico, Galdós ha recibido y sigue recibiendo una profunda atención desde el ámbito de los estudios literarios, que a menudo asumen unos parámetros de interpretación

muy similares que dan como resultado lecturas muy parecidas. El trabajo de Tubert, que evidencia un solvente conocimiento de la crítica galdosiana, consigue utilizar el psicoanálisis como una vía de interpretación muy sugerente que logra sacudir muchos de los juicios previos desde los que se analiza a Galdós. Así sucede con su lectura de *Lo prohibido*, en la que la autora se distancia de la consabida comprensión del protagonista desde los parámetros del naturalismo –influencia de la herencia y el medio– para proponer audazmente que tales parámetros son utilizados por el personaje de forma perversa, de suerte que se vale de los argumentos del naturalismo para racionalizar su conducta y justificar su falta de ética a la hora de seleccionar y seducir a sus objetos de deseo. Contemplar a José María Bueno de Guzmán desde el tipo que Freud describe en “Sobre un tipo especial de elección de objeto en el hombre” (1910) permite a la investigadora romper con visión del personaje sedimentada en la crítica, pero con la sutileza y complejidad que la caracteriza, no se limita a trazar una lectura freudiana del personaje sino a articular también “una lectura galdosiana de Freud” (70). De ese modo, Tubert establece una lectura cruzada que permite situar el conflicto de la novela no tanto en una la patología erótica concreta como en la imposibilidad de reconocer la alteridad, tanto en el otro como en uno mismo.

La misma audacia puede apreciarse en la lectura de *Tristana*, cuya lectura parece encauzarse, desde su publicación, en decidir si el texto se orienta ideológicamente a sugerir el deseo de libertad femenino o, todo lo contrario, supone una visión negativa de las ansias de emancipación de la mujer. La originalidad y riqueza de la propuesta de Tubert radica en hacer de esa tensión un elemento significativo; así, las vicisitudes de *Tristana* en la novela son entendidas como un síntoma de una triple tensión propia del sujeto femenino: la tensión entre su condición de sujeto deseante y el espacio que se le asigna en la cultura patriarcal; entre el deseo propio y el deseo del padre; entre la autonomía del sujeto y el anhelo de amor (109).

Si en estas dos novelas galdosianas, Tubert abre una vía de interpretación plenamente original, su lectura

de *La de Bringas*, que surge de una intervención en un congreso especializado en 1993, puede considerarse totalmente pionera pues es considerable el número de trabajos que desde esa fecha han transitado por la senda señalada por la autora (aún sin citarla): el papel significativo del atuendo como clave para construir su subjetividad. De ese modo, la pasión por la ropa que experimenta Rosalía de Bringas no es contemplada desde la negatividad, como una pérdida de posición del sujeto sino todo lo contrario, como un elemento que permite proyectar el deseo de alcanzar una subjetividad unificada y que incluso –y esta es una de las notas más originales de la lectura– se puede entender como duelo, en tanto que manifiesta el deseo de encontrar un objeto perdido (158). Las agudas remarcas en torno a conexión de la ropa con la materialidad del cuerpo y la identidad así como la noción de la feminidad como mascarada son también elementos a día de hoy insoslayables en la interpretación de la novela.

Los dos ensayos siguientes abordan la cuestión de la maternidad de forma complementaria: el primero desarrolla una lectura minuciosa de *Yerma*, de Federico García Lorca, a partir de la que se esbozan algunas cuestiones generales en torno a la figura de la madre; el segundo utiliza *La mujer sin sombra* de Hugo Von Hofmannsthal casi como pretexto para ilustrar cómo sexualidad y maternidad se han presentado como términos excluyentes y cómo, pese a haberse naturalizado, el deseo de hijo no equivale a la realización de una esencia femenina sino que es fruto de una amplia narrativa incesantemente tejida en nuestro sistema cultural. *Yerma*, precisamente, sería uno de los textos que contrarrestan esta narrativa, pues como observa Tubert con enorme sutileza, la obra no es una exageración trágica del tema de la esterilidad femenina sino una tremenda exploración de la tragedia que afronta el sujeto femenino en nuestra cultura: la limitación de deseo a través de la maternidad o el vacío. Esta propuesta interpretativa a contracorriente está sólidamente afianzada en una atenta lectura del texto en la que se nos muestra cómo las metáforas en torno a la

naturaleza incluyen imágenes tanto de fertilidad como de esterilidad –espinos, arenas, desierto...–, por lo que queda desarticulada la ecuación que equipara la maternidad con el destino natural de la mujer. De hecho, sigue la autora, en la propuesta lorquiana se hace evidente que es la cultura la que establece una cadena entre feminidad, maternidad y reproducción biológica; de ahí que la rebelión de Yerma no sea contra la naturaleza sino contra el orden cultural que establece estos patrones, lo que se percibe en la red metafórica que la envuelve y que remite a elementos, como la infidelidad o el mal, que atacan el orden establecido.

El tramo final del volumen recoge cuatro ensayos que abordan la envidia y su relación con el deseo en *Abel Sánchez*, de Unamuno; el cuestionamiento de la identidad y el goce de la metamorfosis y la impostura en *Confesiones del estafador Félix Krull*, de Thomas Mann; el enigmático deseo de suicidio en *Del oficio de vivir*, de Cesare Pavese y, finalmente, la exploración de la crisis del lenguaje en los textos de Freud y Von Hofmannsthal. Como en el conjunto del libro, la propuesta de Tubert combina un profundo conocimiento de la teoría psicoanalítica, una inusual finura en la lectura del texto literario y un claro compromiso con la crítica feminista. Esta triple convergencia hace de *Trayectorias del deseo* un volumen que resultará, sin duda, inspirador para cualquier persona interesada en cualquiera de estos tres ámbitos y que pone en evidencia la singularidad de esta investigadora a la que la publicación de este libro rinde un merecido homenaje tras su fallecimiento en 2014.

## Referencias

- TUBERT, Silvia (1991). Psicoanálisis y Feminidad, en *La bella (in)diferencia*. México: Siglo veintiuno editores, pp. 135-152.

Isabel Clúa  
 Universidad de Sevilla  
 iclua@us.es

## DESAFÍOS DE LA MIRADA. FEMINISMO Y CINE DE MUJERES EN ESPAÑA

SILVIA GUILLAMÓN CARRASCO

Col·lecció  
Quaderns  
Feministes

11



***Desafíos de la mirada. Feminismo y cine de mujeres en España.* Silvia Guillamón Carrasco, València, Institut Universitari d'Estudis de la Dona/Universitat de València, 2015, 158 pp.**

El concepto de «cine de mujeres» ha constituido un desafío para la teoría y crítica feministas desde sus comienzos. Como señalaron varias teóricas, la preposición «de» puede apuntar ambiguamente tanto al género

sexual de las creadoras —y, en este sentido, se trataría de una categoría de autoría—, como de su público: el melodrama, por ejemplo, ha sido tradicionalmente considerado como un género de mujeres, es decir un producto dirigido explícitamente a las espectadoras, asociado con una serie de características (lo sensible, lo sentimental, lo emocional), que se adscriben tanto a las películas como a sus audiencias. En cualquiera de los dos casos se trata de un objeto de estudio culturalmente devaluado o relegado al olvido por parte de la historiografía y la crítica oficiales.

Los parámetros del cine de mujeres siguen abiertos al debate: ¿Es un cine *para* mujeres? ¿Un cine que expresa una «estética femenina»? ¿O quizás un cine que refleja un activismo feminista? El volumen *Desafíos de la mirada. Feminismo y cine de mujeres en España* de Silvia Guillamón Carrasco se ubica precisamente en este campo de estudio, inscribiéndose específicamente en el ámbito español —un área donde, si bien existen notables excepciones (los trabajos de Giulia Colaizzi o Barbara Zecchi, entre otros), todavía queda mucho por investigar. En el foco de atención se encuentran aquellas películas de la transición y de la democracia que, como argumenta la autora, suponen un desafío a los modelos de feminidad que circulaban en las narraciones oficiales promovidas bajo la dictadura franquista.

Las dos principales aportaciones que ofrece el libro son, a mi juicio, visibilizar la producción fílmica de autoría femenina en España y desarticular la idea largamente sostenida de que el llamado «cine femenino» implementa la aceptación pasiva por parte de las espectadoras de unos estereotipos de feminidad. En lugar de ver el cine de mujeres como un simple corpus definido por el género de sus autoras o espectadoras, Guillamón se propone pensarlo como un espacio discursivo complejo, donde confluyen diversos procesos históricos y culturales que han excluido a las mujeres de la producción cultural. Ya desde las primeras páginas la investigadora cuestiona, recurriendo al pensamiento de Teresa de Lauretis, la existencia de un lenguaje exclusivamente femenino o de una supuesta «estética femenina», abogando por la diversidad del cine realizado por mujeres.

Si bien Guillamón reivindica el trabajo de las creadoras en el cine español, reconociendo la importancia político-social de su acceso a los medios de producción cultural, se enfrenta al mismo tiempo a la visión esencialista implícita en el concepto «cine de mujeres», desplazando el énfasis en las directoras como autoras o en el texto como origen de significado hacia consideraciones sobre la esfera pública más amplia del cine como tecnología social. Los apuntes de De Lauretis sobre el problema del texto y de su recepción le permiten poner de relieve no solamente la representación de experiencias vitales de las mujeres —es decir, la importancia política de lo cotidiano, usualmente presentado como algo insignificante o intrascendente— sino también las «nuevas formas de interpelación, nuevas maneras de construir la mirada y de involucrar en ella, por fin, a la espectadora» (p. 7). El reconocimiento de la apertura en los procesos de recepción y la introducción de la cuestión de la espectadora en el debate la lleva a cuestionar la supuesta pasividad de los individuos ante los mensajes fílmicos y considerar la posibilidad de una decodificación crítica.

Esta comprensión del texto como un encuentro entre la película y la espectadora, un lugar donde se generan nuevos sentidos y donde se pueden producir formas subversivas de apropiación lectora, se hace evidente ya desde el primer capítulo del libro, dedicado a enmarcar el contexto discursivo del franquismo. Es durante este período, según nos recuerda la autora, cuando resurge un modelo de feminidad que relegaba a las mujeres al ámbito del hogar y de la maternidad, coherente con la ideología nacional-católica. Después de examinar el estereotipo del «ángel del hogar» y el funcionamiento ideológico de las formas tradicionales del melodrama clásico —una discusión que plantea la pregunta sobre el papel de lo cotidiano en la definición de los roles tradicionales de género— Guillamón ofrece un esclarecedor análisis de la película *De mujer a mujer* (Luis Lucia, 1951), un filme representativo, según sostiene la investigadora, del intento de adoctrinamiento femenino bajo el primer franquismo. Entablando un diálogo con los estudios sobre el melodrama —provenientes sobre todo de la teoría fílmica anglosajona— la autora observa

que, si bien el melodrama doméstico, tradicionalmente visto como «cine para la mujer», propicia un imaginario sobre lo cotidiano y la rutina hogareña —y supuestamente consigue conducir la identificación de las espectadoras hacia los parámetros de la abnegación, la pasividad y la domesticidad— al mismo tiempo este modelo a veces se desborda, explicitando sus incoherencias, fisuras y tensiones. Teniendo en cuenta esta complejidad intrínseca del discurso melodramático, así como las posibles «tácticas de antidisciplina» que las espectadoras pueden aplicar en su visionado del filme, Guillamón revela las contradicciones inscritas en el propio marco ideológico de la película de Lucia. Por ejemplo, esto se puede apreciar en su sugerente análisis del final del filme, que ofrece, de acuerdo con la autora, una fantasía de redención pero a la vez consigue cuestionar el proyecto ideológico erigido en la familia burguesa nuclear —un final que pasó desapercibido a la censura del Régimen.

Si el primer capítulo se adentra en la discusión sobre el franquismo, el segundo contempla una serie de cambios políticos, sociales y culturales producidos por el movimiento feminista, que han fomentado la aparición de nuevos discursos fílmicos y la lenta incorporación de las mujeres en el ámbito de la realización cinematográfica en España. Con gran capacidad de síntesis, la investigadora repasa los hitos de los diferentes momentos del movimiento y nos presenta algunas obras que le permiten destacar el rol del cine en los propios avances feministas: *Margarita y el lobo* (Cecilia Bartolomé, 1969), *Función de noche* (Josefina Molina, 1981) y *Gary Cooper que estás en los cielos* (Pilar Miró, 1980). Estas películas, entre otras mencionadas por Guillamón, empiezan a cuestionar los tópicos acerca de la representación de las mujeres en el cine español, recurriendo a diversas estrategias. Lo que tienen en común es, en términos de Giulia Colaizzi, la «des/estética» del cuerpo femenino y la «des/naturalización» de la imagen fílmica, que consiste en desvelar ciertos mecanismos que ocultan su propia discursividad o que naturalizan lo que, en realidad, es producto de lo social y cultural. Guillamón matiza que si bien las películas analizadas se constituyen como representaciones subversivas, no lo hacen desde una



ruptura formal radical, sino desde la narratividad y el placer espectacular.

El tercer capítulo ofrece un análisis en profundidad de cuatro obras fílmicas, centrado en las representaciones de género, en los tipos de miradas que generan y en las posibles identificaciones que movilizan: *La petición* (1976), de Pilar Miró, *Vámonos, Bárbara* (1978), de Cecilia Bartolomé, *Hola, ¿estás sola?* (1995) de Iciar Bollaín y *A los que aman* (1998), de Isabel Coixet. Estas obras no solo ejemplifican los logros de las mujeres en el ámbito audiovisual, sino que también proyectan muchas de las ansiedades ideológicas del contexto cultural en el cual nacen, ofreciendo un panorama de la diversidad de «lo femenino» en términos de género, sexualidad, clase social y raza. La primera de las películas, sostiene la autora, ofrece una crítica a la visión esencialista y biologicista planteada en el relato en el que se inspira, *Pour une nuit d'amour* (1882) de Émile Zola, reescribiendo la figura de la *femme fatale*. Guillamón apunta a la complejidad de los dispositivos socio-sexuales en la definición de la «norma», recurriendo al pensamiento de Foucault, y argumenta que la película de Miró plantea la construcción de la «perversión» como un producto de prácticas cotidianas, extendidas en las distintas instituciones de poder: familiar, religiosa, educativa, jurídica, médica, etc. En las siguientes secciones la investigadora aborda el tema del abandono del discurso doméstico y se pregunta por la relevancia de lo cotidiano en las películas de Bartolomé y de Bollaín, desplegando un análisis sofisticado y meticuloso de las dos obras. Al mostrar

cómo los dos filmes desdibujan la dicotomía privado/público, la investigadora hace referencia a las convenciones genéricas de la *road movie* —una perspectiva que le permite además considerar la relación entre el viaje y la emancipación de las protagonistas. Por último, Guillamón elabora una interesantísima reflexión sobre las poéticas del deseo en *A los que aman* (1998), una película que subvierte, a través de un juego de dicotomías, los roles tradicionales de género. La investigadora aborda la conexión entre el deseo y la construcción de los protagonistas como sujetos sexuados, carentes de la unidad y plenitud que caracterizaría al sujeto de la Modernidad.

*Desafíos de la mirada* es un proyecto crítico de gran alcance, llevado a cabo desde el feminismo, que se centra en ofrecer el reconocimiento social de las mujeres como productoras y receptoras de la cultura, y en destacar las potencialidades de la imagen fílmica en la construcción de las identidades sociales. Su valor reside no solo en reconocer la importancia de la ideología, sino también en revelar sus fisuras, contradicciones y tensiones discursivas, que abren un espacio de resistencia al poder. Se trata, sin duda, de un libro indispensable para cualquier especialista interesado en el desarrollo del cine de mujeres en España y a la vez una valiosa aportación al campo de la crítica feminista.

**Katarzyna Paszkiewicz**  
*Universitat de Barcelona*  
*katarzyna.paszkiwicz@ub.edu*

# Erwin Panofsky

## IDEA



Cuadernos Arte Cátedra

**Erwin Panofsky, *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Traducción de María Teresa Pumarega. Revisión de la traducción: Juan Signrs Codoñer, Madrid. Cátedra, Cuadernos de Arte, 2013 (2ª ed., 2016).**

Es el año 1921 y el *Tractatus Logico-Philosophicus* de Wittgenstein (Wittgenstein 2001) acaba de ver la luz en Alemania. Entre sus páginas el autor se pregunta no solo por lo que el lenguaje dice, sino por lo que puede llegar a decir y por lo que surge camuflado entre los signifi-

cados aparentes. En pocas palabras: lo que se muestra y se esconde y se desvela. Apenas tres años después, en 1924, se publica *Idea* de Erwin Panofsky, para muchos el primer trabajo ambicioso del autor y, desde luego, una propuesta seminal de lo que van a ser sus contribuciones posteriores, algunas de las cuales, según Michael Ann Holly, están próximas a la filosofía del lenguaje de Wittgenstein (Holly, 1984, 44) a partir de preguntas hasta cierto punto semejantes: ¿qué significados se esconden tras las apariencias de las imágenes? Sea como fuere, y la propia Holly así lo reconoce (Holly, 1984, 44), el filósofo del cual bebe Panofsky de forma más reiterada —en especial en sus primeros trabajos— es Ernst Cassirer, cuyas aportaciones a los aspectos simbólicos del lenguaje son de todo punto fundamentales. De hecho, con él parece dialogar Panofsky en *Idea*, un texto relacionado con *Eidos und Eidolon*, donde Cassirer se aproxima a los asuntos de lo bello y el arte en los diálogos de Platón (Ferretti, 1989, 143). Esa misma idea de la belleza en Platón y en el modo en el cual Panofsky se distancia de Cassirer es uno de los hilos conductores del libro que aquí se presenta. Dos son los temas esenciales de *Idea* en opinión de Ferretti, una de las estudiosas más sistemáticas del autor: «El primero es cómo la historia de la teoría del arte ha alterado la doctrina original de Platón. El otro, conectado con el primero, es la transformación de la idea en ideal, transformación que Panofsky observa fundamentalmente en el pasaje del Renacimiento al Manierismo y Clasicismo». (Ferretti, 1989, 156-157).

Aunque otra de las mayores contribuciones es, quizás, lo que va a ser *leitmotiv* en toda su producción: la importancia de la teoría del arte y sus aportaciones en el Renacimiento, momento en que el artista deja de ser un *artesano* a la manera que muestra Cennini en su tratado, para pasar a ser un intelectual como lo entienden Leonardo o Vasari. De hecho, Panofsky llega a la escena intelectual europea en un momento fascinante no solo por las reflexiones de la filosofía del lenguaje representada por Wittgenstein y hasta cierto punto por Hofmannsthal con su *Carta de Lord Chandos* de 1901 y la imposibilidad de «pensar o hablar [...] sobre ninguna cosa» (Hofmannsthal, 2001, 39) y cuyas obras

completas se publican ese mismo año de 1924. En los años 20 los cimientos de la historia del arte empiezan a consolidarse de la mano de nombres luminosos como Riegl, Wölfflin y Warburg —este último decisivo para Panofsky (Ferretti 1989)—, quienes entre mediados de los 80 y finales de los 90 de 1800 elaboran los principios fundacionales de la disciplina tal y como se la conoce hoy. De este modo, la llegada de Panofsky no hace sino reforzar esas inquietudes, esas preguntas warburginas tan pertinentes y tan modernas —qué hay detrás de la mera forma de Wölfflin—, que Erwin Panofsky se plantea desde su vastísimo conocimiento, el que despliega frente al apabullado lector contemporáneo que no logra seguirle hasta las extremas consecuencias —citando, entre otras cosas, en lenguas muertas y vivas con total desenfado—, pero que aspira a empaparse de la cultura prodigiosa de la cual hace gala en cada uno de sus trabajos. Sin embargo, y quién sabe si por la propia dificultad de lectura de los textos para aquellos sin la formación profunda que requieren, en especial para los historiadores no especialistas en los siglos anteriores al siglo XVIII, Panofsky no ha alcanzado la notoriedad de Aby Warburg —y su importancia para la noción actual de archivo (Didi-Huberman 2010) en cuanto a relecturas contemporáneas. Esta menor fortuna crítica de Panofsky se debe, en parte, al hecho reiterado de unos seguidores que han aplicado el método iconográfico e iconológico (Holly, 1984, 40-41 y 158 y ss.) de un modo demasiado automático y, en parte, a otro particular hoy más que superado: durante algún tiempo se le achacó aplicar el método a todas las obras por igual, sin tener en cuenta su *calidad*, analizando de igual modo una «obra maestra. y otra que no lo era».

Está claro que ese defecto enfatizado por algunos de sus detractores es justamente lo que nos permite llevar a cabo una lectura más actual de Panofsky, como hacía W. J. T. Mitchell en su contribución al congreso de 1993 que, aunque algo tarde, se organizó con motivo del centenario de su nacimiento en 1892 en el Instituto de Estudios Avanzados de Princeton, donde Erwin Panofsky pasó buena parte de su estancia norteamericana tras la huida de los nazis y el abandono de Alemania

por su condición de judío. W. J. T. Mitchell comentaba, de forma elocuente, la pertinencia de Panofsky para la *cultura visual* y sus lecturas erróneas: «Quisiera terminar con algunas reflexiones sobre la relación de la cultura visual, tal y como la entendemos aquí, con las formulaciones esenciales del papel básico de la historia del arte de Erwin Panofsky, en especial en su trabajo «La historia del arte en cuanto disciplina humanística». Se suele ver a Panofsky como uno de los historiadores más universalistas y unos de los teóricos más inclusivos de la historia del arte. Sin duda reconoció la necesidad que dicha historia del arte tenía de ser interdisciplinar, de ocuparse del arte de tercera fila y no sólo de las obras maestras, y de interesarse por la filosofía para animar una autorreflexión teórica y para no caer en una mera profesión práctica, atribucionista o de comisariado. Sin embargo, la autoridad y el prestigio de Panofsky a menudo parecen haber propiciado lo opuesto en la profesión de la historia del arte: reforzar la resistencia a la teoría y a las incursiones desde otras disciplinas.» (Mitchell, 1995, 215).

Como se puede observar, esta descripción de Panofsky desde la multidisciplinaridad y la subversión de las jerarquías impuestas es una idea muy contemporánea, que revisa los clichés del papel privilegiado para las obras de primera fila —unidas al concepto de genio y todas sus exclusiones, entre otras la de las artistas— y que (re)presenta a un autor en toda su lucidez y, más aún, con una frescura desde siempre implícita, aunque, se decía, quizás apagada por las lecturas y la aplicación encorsetadas de su método por parte de la mayoría de sus seguidores.

Sea como fuere, al mencionado simposio del Instituto de Estudios Avanzados de principios de los años 90 y al del Pompidou en otoño de 1983 —también para celebrar su nacimiento en 1892— acudieron especialistas de numerosas disciplinas, desde la antropología, la historia, la literatura o la historia de la ciencia hasta la filosofía —en el caso de París— o la música y el cine, teniendo en cuenta los pensamientos seminales entre los trabajos de Panofsky. Así, el acercamiento de las diferentes disciplinas, unido a su mirada desjerarquizada, hacen de

él, en apariencia, un hombre culto formado en la tradición decimonónica, ese teórico dúctil que plantea la idea contemporánea, próxima a los *estudios visuales*, de cómo a cada época le corresponde un sistema de representación que facilita la lectura de cualquier imagen que surge dentro de este. Si los *estudios visuales* deben ser revisados como disciplina en sí misma, puesto que buena parte de su puesta en escena ya había sido planteada por historiadores como Warburg o Gombrich, también parece clara la influencia no siempre reconocida del pensamiento de Panofsky en el sistema visual inclusivo que persiguen dichos *estudios visuales*.

Es la importancia renovada de Panofsky, siempre actual como muestra el libro publicado en París por Audry Rieber, *Art, Histoire et Signification* (Rieber, 2012), lo que ha animado a la editorial Cátedra a editar esta nueva versión de un libro básico, traducido por esta misma editorial en 1977 y reimpresso en varias ocasiones hasta 1998. En esta nueva edición se ha revisado la traducción alemana previa y se ha optado por ofrecer una traducción para los textos clásicos, con el fin de facilitar su lectura para los no especialistas. Esta estrategia pretende ofrecer una lectura más accesible en un mundo en el cual la cultura humanística no suele ser, desdichadamente, tan rica como la que exhibe Panofsky. Aunque leer sus textos despierta, sobre todo, el placer intenso del conocimiento vastísimo de un historiador esencial que supo mirar donde pocos antes habían mirado. Y hacerse las preguntas necesarias, genuinas, que cada vez ayudan a desentrañar esos significados que, como ocurre con el lenguaje, a menudo se esconden a la mirada distraída.

## Bibliografía

- DIDI-HUBERMAN, George (comisario de la exposición), *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid, noviembre de 2010-Marzo de 2011).
- FERRETTI, Silvia, *Cassirer, Panofsky, and Warburg. Symbol, Art, and History*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1989.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von, *Carta de Lord Chandos y otros textos en prosa*, Barcelona, Alba, 2001.
- HOLLY, Michael Ann, *Panofsky and the Foundations of Art History*, Ithaca y Londres, Cornell University Press, 1984.
- MITCHELL, W. J. T., «What is Visual Culture?», en Irvin Lavin (ed.), *Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside. A Centennial Commemoration of Erwin Panofsky (1892-1968)*, Princeton, Intitute for Advanced Studies, 1995.
- RIEBER, Audry, *Art, Histoire et Signification. Un essai d'épistémologie d'histoire de l'art autour de l'iconologie d'Erwin Panofsky*, París, L'Harmattan, 2012.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*, introducción y traducción de Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera, Madrid, Alianza, 2001.

Estrella de Diego  
UCM





**Laguna, A. y Martínez, F. (2016). *La Traca. La transgressió com a norma*. València: Universitat de València. 347 páginas. ISBN: 978-85-9133-020-2**

El trabajo que reseñamos viene a completar la necesaria recuperación de la memoria histórica de una cabecera excepcional de nuestro pasado, y aún más de una forma de entender el periodismo desde el irreductible inconformismo de la sátira. *La Traca* representa, casi ochenta años después de su desaparición, una de las publicaciones más célebres del periodismo valenciano, a lo largo de su longeva existencia desde finales del siglo XIX hasta su arrollador éxito con una difusión *cuasi* millonaria en el corazón de la II República española. Y abundamos en el visitado concepto que alude a la recuperación de la memoria extinta, porque constituye un ejemplo paradigmático de cómo el régimen franquista se esforzó sin contemplación y con una efectividad sin discusión,

por hacer caer en el olvido a aquella revista satírica que durante los años treinta vendía cerca de 100.000 ejemplares semanales y llegó a tirar de alguno de sus números cerca de medio millón de copias, convirtiéndose en un fenómeno editorial sin paragon, no ya en la Valencia republicana sino en el propio estado español.

La huella de *La Traca* y su espíritu “traquero” estaba presente en la prensa y en la cultura popular valenciana desde su fundación en 1884 donde, superando su azarosa existencia en forma de apariciones y desapariciones, de continuidad y distintas etapas, se materializó en diferentes publicaciones satíricas e impregnó de personajes, estereotipos y expresiones las referencias populares de la época. El franquismo, dentro de su gigantesca operación de extirpación y silenciamiento de esa España “desafecta” empezó por fusilar a su editor, Vicente Miguel Carceller, en Paterna en 1940. Pero más allá aún, consiguió con su implacable ejercicio de reescritura del pasado, hacer caer en el olvido a su obra más célebre, *La Traca*, hasta el punto de que su recuerdo llegó prácticamente a perderse. El hombre, ejecutado, y su legado, silenciado.

Este magnífico catálogo, *La Traca: la transgressió como a norma*, y la exposición que lo acompañó en la Universidad de Valencia es la culminación de un largo trabajo de exhumación y reivindicación de uno de los momentos insignes de nuestra memoria periodística, y son, Antonio Laguna Platero y Francesc Martínez Gallego, los más oportunos y necesarios autores. El propio Antonio Laguna fue el que con su imprescindible e iniciática *Historia del periodismo valenciano* editada en 1990, descubría el fenómeno de *La Traca*. Nos refería su fragmentada existencia a través de distintas épocas, desde 1884 con su fundación por Manuel Lluch, pasando por su reedición en 1909 ya con la figura de Carceller, para revelarnos, sobre todo, el prodigio editorial en los años 30 cuando se convirtió en una publicación nacional de un éxito sin precedentes en nuestro periodismo particular con esas cifras millonarias de ventas. Antonio Laguna, a su modo, también estaba haciendo historia, y no sólo del periodismo valenciano, olvidado hasta entonces y únicamente transitado por polvorientas aproximaciones

eruditas, poniendo las bases de un conocimiento que hasta nuestros días ha recuperado nuestra larga tradición periodística, por más que en los actuales tiempos de zozobra electrónica se cuestione o discuta su futuro.

En el tránsito por esa historia la colaboración con Francesc Martínez llegó pronto, y al conocimiento académico por la materia se unió la pasión por desentrañar el papel de los medios de comunicación en las sociedades contemporáneas. La contribución, esencial, más allá de la exhumación de cientos de cabeceras, portadas, autores, colaboradores, hechos..., fue asignarle una dimensión social, una pretensión global a ese conocimiento histórico, y en el proceso, mostrar interés por la comunicación en todos los ámbitos, por el periodismo en todas sus manifestaciones. De ese modo, la comunicación satírica, el periodismo humorístico, reducido a una anécdota, a unas breves líneas en muchos manuales por su equivocada ligereza y su aparente intrascendencia, pasaba a convertirse en objeto preferente de estudio por su influencia a veces inadvertida, en perjuicio del tradicional interés por la llamada prensa seria.

Pero *La Traca* no venía sola. En ella confluía una larga tradición del periodismo satírico valenciano, aunque ella lo moldeó, transformó y adaptó a los nuevos tiempos y posibilidades comunicativas del primer tercio del siglo XX. Los autores conocían el pasado del pasado, porque ellos mismo habían estudiado esos precedentes, esas experiencias previas que conformaban el fértil legado de la sátira valenciana, y sin las que Carceller o *La Traca* serían difíciles de entender o explicar en su integridad. Figuras como José María Bonilla, José Bernat i Baldoví, Wenceslao Aiguales de Izco, Constantí Llobart, y tantos otros; publicaciones como *El Mole*, *La Risa*, *El Farrago*, entre muchas más. Para ellos es la atención en una primera parte del trabajo que opera como prólogo inexcusable para entender la importancia de la sátira en la prensa valenciana.

La Traca y su autor son el crisol donde fraguan con un éxito definitivo las fórmulas y experiencias de un periodismo festivo, hedonista, provocador, irreverente, que otros autores con las limitaciones de la represión y la vigilancia gubernamental habían experimentado en

distintos momentos históricos. El concluyente colofón a este proceso acumulativo de conocimiento y aún más, la obra que enmarca este proyecto ha sido realizada por el propio Antonio Laguna en 2015 con su biografía de Vicente Miguel Carceller (*Carceller. El éxito trágico del editor de La Traca*), donde más allá de abundar en el análisis de su más célebre publicación, diseccionaba la vida del célebre editor, artífice de un exitoso negocio editorial que incluía publicaciones satíricas, eróticas –o como se decía en la época sicalípticas-, taurinas, falleras, etc. Algunas de esas aportaciones, de su trayectoria empresarial en el ámbito de la comunicación popular también sirven para enriquecer el análisis que se presenta.

*La Traca, la transgressió como a norma*, es un catálogo, porque en una parte es el complemento al esfuerzo de síntesis de la exposición que nos ha acompañado en la Universidad de Valencia y ha hecho posible el acercamiento a su fenómeno editorial. Pero, claro, es mucho más. No es simplemente una selección de imágenes que resumen el espíritu de un semanario que durante años hizo reír a los valencianos con desvergüenza, procacidad o ingenio. Es también una rigurosa obra académica, que compendia lo que fue nuestro periodismo satírico más relevante antes del protagonista escogido. Un trabajo que disecciona esa experiencia periodística desde las claves de su éxito, desde su vocación de transgresión y cuestionamiento del orden establecido. Esa extensa introducción que acompaña a las imprescindibles ilustraciones que revelan y aquilatan el sentido de cada una de las afirmaciones sobre la publicación y su hombre, representa propiamente una monografía histórica y no un simple acompañamiento forzado por las convenciones editoriales de este formato.

Aquí se extienden en hacer una disección ejemplar de la publicación, de sus características formales cambiantes, de las fórmulas periodísticas exitosas, y sobre todo del porqué una simple publicación satírica fue capaz de levantarse hasta dónde lo hizo.

Como ha dejado escrito el propio Laguna en su biografía de Carceller “La Traca es más que una cabecera o una publicación; es una forma de entender la vida a base de pólvora y fiesta; una forma de posicionarse

políticamente en un radicalismo de motín y barricada; una vida de recrear la vida de los de abajo, de los que apenas aparecen en la prensa diaria o las revistas si no es por motivos extraordinarios.”

Los autores desgranar las claves de la publicación; su naturaleza festiva que le llevaba a estar presente o a referenciar cualquier celebración o festejo de la ciudad de Valencia. Por tanto, su apuesta inequívoca por el entretenimiento y la diversión que llevaba al terreno de la gracia y del ingenio. Pero en este punto de partida se entretrejan toda una serie de claves esenciales a la hora de ejercitar el humor. Desde el irrenunciable republicanismo, forjado en la ferviente militancia blasquista por lo menos hasta la decepción de 1934, que llevaba implícito un acrisolado y virulento antimonarquismo que llevó a *La Traca* a protagonizar furibundas críticas a la monarquía de Alfonso XII, especialmente a partir de su caída en 1931. Implícitamente este posicionamiento contra la Monarquía se completaba por un no menos violento y recurrente anticlericalismo que afloró de manera brutal en los periodos que la legalidad no cercenaba sus contenidos. Uno de los estereotipos más populares es el de cura o el obispo orondo, lascivo e hipócrita que contradice todos los principios más básicos de su propio credo. Y la ideología se arrojaba de un sensacional recurso para seducir a los públicos más hambrientos de sensaciones, el erotismo. Explorado con audacia hasta que la Dictadura de Primo y su censura lo cercenó

y hubo que esperar que los nuevos tiempo permisivos de la República lo recuperaran, en muchas ocasiones, como hemos citado con una voluntad de crítica ideológica hacia una Iglesia identificada con todos los vicios morales que reprobaba.

Fórmulas de éxito de un gran editor como Carceller que no olvidaba la autopromoción constante de sus publicaciones con experiencias que la prensa sensacionalista más moderna practicaba en Estados Unidos o Gran Bretaña desde finales del siglo XIX, reconociendo su voluntad emprendedora diríamos hoy, su vocación mercantilista que no fue incompatible con su compromiso ideológico.

Esta determinación republicana de *La Traca* y de su editor Carceller, se mantuvo durante la guerra civil, donde la publicación manifiesta un inequívoco posicionamiento antifascista, materializado en las numerosas caricaturas de los militares sublevados, es especial de Queipo de Llano y sobre todo de Franco. Su futuro iba a quedar marcado por el final de la guerra. Expropiado de todos sus bienes, ejecutado por un pelotón de fusilamiento, y quizás la pena más atroz, condenado a la inexistencia frente a las futuras generaciones. Un silencio que sólo obras como esta pueden ayudar a remediar.

**Enrique Bordería Ortiz**  
*Universitat de València.*



Victor I. Stoichita

## La imagen del Otro

Negros, judíos, musulmanes y gitanos en el arte occidental en los albores de la Edad Moderna



**Victor I. Stoichita. *La imagen del Otro. Negros, judíos, musulmanes y gitanos en el arte occidental en los albores de la Edad Moderna*. Madrid, Cátedra, 2016**

### El otro, el mismo

En estos tiempos en que la academia ha elegido como objeto de estudio prioritario la espuma de una actualidad que se disuelve como un azucarillo ante su mirada perpleja, nadie debe sorprenderse si al problema crónico de visibilidad que aquejaba al discurso erudito sobre las obras clásicas se ha sumado cierta corriente de opinión que pone en entredicho su pertinencia. Ante semejante panorama, la historia del arte en sus diversas ramas se ha visto urgida a justificar la utilidad o el pre-

sumible beneficio social del saber conquistado por su trabajo, enfoque utilitario que puede dar al traste con un empeño hermenéutico cuya legitimidad no debería en buena lógica calibrarse con arreglo al patrón oro de la aplicabilidad inmediata que impera en las ciencias naturales.

Una de las maneras de salir airoso y con la dignidad intacta de este atolladero en el que se agotan las ciencias humanas consiste en acreditar con pruebas fehacientes que muchos de los problemas que acucian a nuestro tiempo en realidad atraviesan transversalmente la Historia, convertidos en dilemas inherentes a una especie como la humana que no ha dejado de tropezar en las mismas piedras. Suerte de privilegiada cartografía del espíritu, el arte es un banco de pruebas esencial para demostrar esa soterrada ley del eterno retorno, lo que por sí mismo confiere perenne actualidad a la historia de la representación y al escrutinio retrospectivo del legado artístico del pasado. El último jalón editorial de Victor I. Stoichita, catedrático de historia del arte en la Universidad suiza de Friburgo y uno de los puntales de la historia de la representación en Occidente, es toda una reivindicación en esta línea.

Como proclama su elocuente título, *La imagen del Otro. Negros, judíos, musulmanes y gitanos en el arte occidental en los albores de la Edad Moderna* estudia la manera en la que la figura de la alteridad (léase el diferente, el distinto y/o el extranjero) irrumpió en el campo de nuestro imaginario visual durante el proceso en el que fraguó el canon estético occidental, o si se prefiere, el modo en el que la diferencia social, cristalizada en torno a cuatro figuras mayores (el negro, el judío, el musulmán y el gitano), accedió a la visibilidad en el marco figurativo de Occidente (Stoichita verbaliza mejor que nadie el objeto de su pesquisa: “la formación ‘en los albores de la Edad Moderna’ de lo que propongo llamar ‘una iconosfera de la diferencia’, iconosfera cuya construcción se produce en estrecha relación con la búsqueda de Europa de su propia identidad”, pág. 22). Tema, dicho sea de paso, al que nuestro historiador ya había ensayado aproximaciones parciales en sus trabajos precedentes (es el caso de “Blanco’ y ‘negro’ en el arte y la literatura española



del siglo de Oro” y “El retrato del esclavo Juan Pareja: semejanza y conceptismo”, sendos capítulos de *Cómo saborear un cuadro* –Cátedra, 2009– que ponen el foco en la problemática de la representación de miembros de raza negra en los tiempos de Velázquez).

El motivo multiforme del extraño no accedió al catálogo iconográfico occidental por generación espontánea sino a consecuencia de una serie de acontecimientos históricos que tuvieron consecuencias notables en el imaginario identitario del nativo europeo. Stoichita da cuenta de los hitos fundamentales de este advenimiento fantasmagórico: a principios del siglo XV, navíos portugueses transportan a Europa los primeros cargamentos de esclavos africanos; en la misma época (hay testimonios de su llegada a Bolonia en 1422, a París en 1427) pequeños colectivos nómadas de los llamados egipcianos (conocidos más tarde como bohemios, luego zingaros y finalmente gitanos) hacen acto de presencia en las capitales europeas ante la estupefacción de los naturales del lugar; en 1453 el Imperio romano de Oriente deja de existir, Constantinopla pasa a llamarse Estambul y los “turcos” llegan a las puertas de Viena; en 1492 Colón descubre el Nuevo Mundo y mientras llegan a occidente las primeras noticias de los “indios”, España expulsa a los moriscos y exilia a los judíos. Dado que el canon visual de occidente va cuajando en rigurosa contemporaneidad con esta secuencia histórica, Stoichita indaga acerca del problemático lugar que se asigna a la alteridad racial y/o confesional en ese conspicuo modelo de representación basado en la perspectiva, la composición, el relato pictórico, el culto a la proporción del cuerpo humano, a la belleza, a la armonía cromática y a la iluminación.

El primer desafío al que se enfrenta Stoichita es de orden epistemológico dado que su campo de investigación es notablemente anterior a las armas conceptuales y metodológicas que han ido pergeñando las ciencias humanas para abordar las manifestaciones posteriores de ese fenómeno. Hoy en día, en efecto, la antropología (es decir, la ciencia que se ha arrogado el estudio sistemático del Otro), la sociología, la teoría postcolonial e incluso la sociosemiótica están en condiciones de pro-

veer a los científicos sociales de instrumentos operativos para calibrar la enorme constelación de problemas que, digámoslo así, surgen de la gestión sociopolítica de la diferencia, pero este marco teórico multidisciplinar es anacrónico respecto al contexto histórico en el que pone el foco nuestro autor. Stoichita no estudia la alteridad y los conflictos que dimanen de ella, sino la mirada que el occidental vierte sobre esa construcción social (el Otro es una entelequia creada por un colectivo humano para afirmarse en su mismidad) en el momento histórico en el que se conjuga por primera vez, pesquisa iconológica en la que hacen aguas la antropología y sus remedos. En su defecto, nuestro autor selecciona un ramillete representativo de obras pictóricas (nunca deja de sorprender su agudeza para dar con las más fértiles y reveladoras) y las disecciona por lo menudo con su habitual erudición, sutileza e ingenio.

Stoichita siempre ha entendido la exégesis pictórica como una empresa hermenéutica que cobra impulso en una documentada descripción del contexto genético del texto visual, de ahí que en sus análisis las fuentes literarias o escritas ostenten un estatuto de paridad con las obras plásticas que estudia (entre las que, dicho sea de paso, también se cuentan alguna piezas escultóricas). La panoplia de fuentes literarias que maneja es ciertamente abrumadora: empezando por las contribuciones actuales sobre el tema o el cuadro en cuestión en las que se apuntala su abordaje (a modo de acotación bibliográfica, siempre extracta las aportaciones sustanciales sobre el asunto en ajustados pies de página), siguiendo por los escritos de los propios pintores (valgan de ejemplo las apostillas de Durero sobre las particularidades fisonómicas de los rostros de los negros, pág. 73) y las exégesis más o menos coetáneas a la producción de las imágenes (no puedo dejar de mencionar los fecundos comentarios que Giovanni Pietro Bellori, Giulio Mancini o Giambattista Martino vertieron en su momento a propósito de *La buenaventura* de Caravaggio; págs. 215-225), hasta llegar a los testimonios escritos de la época sobre el inquietante encuentro del nativo europeo con el Otro (los relatos de los viajes al África negra de Alvise Ca’ da Mosto –págs. 57-60– o la crónica de la llegada de los

gitanos a París el 17 de agosto de 1427 –págs. 191-192–, por ejemplo, no tienen desperdicio), y las fuentes literarias a partir de la que surge la iconografía analizada, capítulo en el que Stoichita echa el resto (sirvan de botón de muestra los textos literarios –las *Etiópicas* de Heliodoro, etc.– en los que se funda la idea occidental de mestizaje –pág. 82 y sig.–, los tratados de dermatología del Siglo de las Luces –págs. 95-99– o las narraciones de testigos y terceros que funcionaron como fuente informativa de los retratos del sultán Mehmet II realizados sin modelo –págs. 152-154).

Sea como fuere, nada como la arquitectura interna de los capítulos que conforman este volumen da fe de que nos encontramos ante uno de los más sagaces analistas pictóricos del presente. A fuerza de examinar de cerca las piezas integrantes de algunos de los más complejos dispositivos pictóricos producidos por el ser humano, Stoichita ha desarrollado un agudo sentido de la proporción y la armonía a la hora de componer sus ejercicios de análisis, al extremo de convertirlos en auténticas piezas de orfebrería. Podría servir cualquiera, pero se me antoja que el capítulo dedicado a la representación de la alteridad semita (“La invención del judío”, págs. 109-148) es singularmente afortunado.

Por de pronto ocupa un lugar central toda vez que es el tercer capítulo de los cinco que conforman este volumen que recoge, en el orden que fueron puesta en escena, las conferencias que Stoichita dictó sobre el asunto que nos ocupa al asumir la Cátedra del Louvre en 2014. Situado en el epicentro del dispositivo, este capítulo hace valer su condición de tercera jornada (y como se verá, panel central) de la secuencia argumentativa poniendo sobre la mesa de disección una terna de casos, a cual más sintomático: los frescos que Giotto pintó para la capilla *Scrovegni* de Padua, “el primer ciclo pictórico de la Época moderna” en consideración de Stoichita (1305-1310), la *predela* que realizó Paolo Uccello sobre *El milagro de la hostia profanada* (1465-1469), y señalados grabados y autorretratos integrados de Rembrandt (los más antiguos datan de 1625 y el más tardío de 1661, lo que abarca prácticamente todo el arco temporal de su producción).

Esta reverberación numérica no dejaría de ser anecdótica si no fuera porque en cada uno esos tres casos la alteridad judía asoma por tres veces: la figura del delator de Jesús aparece en *La traición de Judas*, en *La última cena* y en *El prendimiento de Cristo*, tres de los fragmentos del fastuoso ciclo de Padua; el prestamista judío irrumpe en escena en tres de los seis episodios que componen *El milagro de la hostia profanada* de Uccello; y Rembrandt integra sendos autorretratos *face to face* en *La lapidación de san Esteban* y se representa como notorio judío en *Autorretrato como el Apóstol Pablo*.

Y lo que es en verdad relevante: esta demostración que hace filigrana con el número tres funciona de improviso a modo de epítome de los distintos estadios que han pautado la atribulada relación del nativo europeo con sus congéneres de otras latitudes, razas y religiones: ilustración translúcida de las actitudes segregacionistas, en los frescos de Giotto menudean los marcadores icónicos de diferencia (el amarillo como índice cromático de la alteridad judía, etc.); situada en su ubicación original (la *predela* de Uccello se concibió como parte inferior de un gran retablo presidido por *La comunión de los apóstoles* realizado por Justo de Gante en 1474), la figura del judío al amparo de los apóstoles apunta, según el perspicaz Stoichita, “la posibilidad de la inclusión”; en sus autorretratos, por último, “Rembrandt no busca su ‘individualidad’, sino lo que los antropólogos designan, en otro contexto, ‘dividualidad’, es decir una persona construida a través de sus relaciones con los otros. Lo que Rembrandt busca es la multiplicidad de los otros en él” (Stoichita *dixit*), circunstancia que convierte *de facto* al pintor holandés en un multiculturalista *avant la lettre*.

A uno solo queda desear que semejante virtuosismo exegético abra los ojos de quienes fascinados por las modas epistemológicas, los temas candentes y la aplicabilidad tangible del saber científico niegan a las viejas obras de arte y a su paciente escrutinio la capacidad de arrojar luz sobre las tinieblas del hombre contemporáneo.

**Imanol Zumalde**  
Universidad???

COMUNICACIÓN

## ¿Qué es la semiótica visual?

PIERO POLIDORO



**Piero Polidoro. *¿Qué es la semiótica visual?* Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2016**

### Oda al sentido común

Tras disfrutar de una posición hegemónica en las Ciencias Sociales durante los años sesenta y setenta de la pasada centuria, y verse a renglón seguido arrollada por esa estampida de búfalos que se dio en llamar pos-estructuralismo y/o posmodernidad, la semiótica vive en el presente sumida en un ostracismo cuando menos lla-

mativo. Esta tesitura adquiere singular relieve en el contexto de la academia española, donde proscrita de los planes de los estudio surgidos al calor del proceso Bologna y con una cotización bajo mínimos en el mercado de la moda epistemológica, la otrora influyente *ciencia de los signos* sobrevive en la semiclandestinidad de las revistas especializadas y los congresos científicos.

Entre las razones que están detrás de esta situación no deberían menospreciarse las de índole psicológica: así como el nativo desprecia al (in)migrante sobre todo porque no lo conoce (la psicología social ha desvelado que para asegurar su cohesión y pervivencia, todo grupo social erige la figura del “extraño” ensamblando anti-valores y proyectando sobre él sus miedos), no es insensato sostener que, amén de por fobias cainitas, las corrientes epistemológicas en boga en nuestra rama de Humanidades ningunean a la semiótica debido a un exiguo y distorsionado conocimiento de sus fundamentos y protocolos de actuación heurística.

Surgido en el ámbito universitario italiano, donde gracias sobre todo a la fuerza tractora ejercida por Umberto Eco la posición académica de la ciencia del lenguaje es bien distinta al desprestigio que sufre por estos lares, la reciente traducción al castellano de *Che cos'è la semiótica visiva* de Piero Polidoro viene a revertir, o paliar al menos, esta situación que, entre otras razones menos confesables, hunde sus raíces en la incomprensión y el desconocimiento. Porque si algo caracteriza a este esclarecedor prontuario semiótico (cuenta con apenas 130 páginas) es su accesibilidad y cercanía, su capacidad, si se prefiere, de poner a disposición de todos los públicos, incluso de quienes la repudian por su pretendido hermetismo conceptual e indescifrable metalenguaje, las principales aportaciones que la ciencia de los signos pone sobre el tapete para elucidar el funcionamiento de las imágenes. Tarea de pedagógica y divulgativa síntesis que dista de ser fácil por varios escollos que Polidoro sortea con extraña facilidad:

En primer lugar, la semiótica es una disciplina con marcada vocación metodológica lo que significa que tiene dos caras, perfiles o manifestaciones; a saber, la explicativa (hablamos de un proyecto teórico que describe

en puridad cómo funciona el lenguaje o los sistemas de signos) y la práctica o analítica (a la luz de esa descripción teórica preliminar, la semiótica articula una serie de instrumentos metodológicos dirigidos a desvelar el modo en el que brota y circula el sentido en los textos concretos). Pues bien, Polidoro consigue exponer de forma admirablemente sincopada no solo las aportaciones teóricas esenciales sino también las principales herramientas exegéticas de la *semiótica visual*, esa rama específica o local de la ciencia de los signos que se ocupa del escrutinio de las imágenes (en rigor deberíamos concretar advirtiendo que estudia los textos o discursos cuya forma de la expresión es bidimensional, de ahí que también sea conocida como semiótica *planaria* para discriminarla de la colindante semiótica *del espacio*, que atiende a la singular casuística de los textos de expresión tridimensional como los escultóricos, arquitectónicos, etc.)

El segundo escollo tiene que ver con la discrepancia, a buen seguro inevitable, surgida en el estudio de los rudimentos y funcionamiento del lenguaje, con el hecho de que la ciencia de los signos está dividida casi salomónicamente en dos maneras, que algunos han visto irrenconciliables, de entender el signo, la semiosis y, por ende, la dinámica interna del lenguaje: por un lado está la escuela o corriente, denominada por Polidoro *semiótica interpretativa*, que dimana del pensamiento de Charles Sanders Peirce (para quien el signo es una entidad triádica, de modo que la semiosis es fruto de la interacción de tres elementos), y por otro lado está *la semiótica estructural o generativa* (también conocida como *greimasiana* por su fundador Algirdas Julien Greimas) que hunde sus raíces en la lingüística de Saussure (donde el signo es una entidad biplana y la semiosis implica la unión de un significante –o unidad del plano de la expresión– y un significado –o elemento del plano del contenido). En lugar del manual de estricta obediencia –greimasiana o peirciana– Polidoro opta por el texto integrador dando cuenta de las contribuciones sustantivas que ambas han hecho a la semiótica visual sin apenas reparar en sus divergencias (la incompatibilidad de base referida al concepto discordante de signo queda perfectamente

implícita, la distancia sideral de sus posturas en el ya trasnochado debate sobre el iconismo son apenas esbozadas, etc.), vademécum en el que también tienen cabida ciertas aportaciones de disciplinas aledañas como la teoría de la gestalt, la iconología y la iconografía (cuyas ideas, dicho sea entre paréntesis, han sido reformuladas por la semiótica estructural como señala oportunamente Polidoro a propósito de la brillante relectura que Omar Calabrese realizó del concepto iconográfico de *motivo*).

El tercer escollo, no menor que los anteriores, deriva de carácter omnicompreensivo de la semiótica o del hecho sobrevenido de que en el vastísimo espacio epistemológico que cubre cabe discernir problemas o ámbitos de conocimiento tan numerosos y diversos que dificultan, hasta casi imposibilitarla, su glosa sintética. Polidoro señala en la introducción qué cuestiones semióticas quedan fuera de su compendio (se agradecería que advirtiera asimismo las razones que le llevan a obviarlas), y de esa criba resulta un repertorio juicioso y convincente de los grandes dilemas y espacios de reflexión en torno a los que gravita la semiótica visual: el problema del reconocimiento (abordado en el capítulo I), el simbolismo (capítulo II), la narratividad (capítulo III), la enunciación (capítulo IV), así como todo lo que subyace a lo figurativo y que la semiótica estructural ha dado en llamar lenguaje o nivel plástico (capítulos V y VI).

Si el inventario resulta competente en líneas generales, no puede decirse lo mismo acerca de lo que la retórica tradicional llamaría su *dispositio*, toda vez que la manera en la que Polidoro ordena o dispone esos capítulos en los que se destila la arquitectura conceptual de la semiótica de la imagen supone el punto débil más reseñable de su trabajo. Para comprender esto es necesario tener presente que la contribución angular que la semiótica greimasiana ha hecho al discernimiento de los mecanismos de la significación visual, hallazgo que le distingue de los demás modelos de descripción y análisis, estriba en el lenguaje plástico, más en concreto en la concienzuda puesta en valor del plano del contenido del nivel plástico. Todo el mundo admite, en efecto, que



las imágenes, incluso las figurativas o icónicas en las que reconocemos objetos de la realidad, poseen un sustrato plástico compuesto por formas, colores, composición, grano y texturas, pero solo Greimas y sus colaboradores han defendido, creando instrumentos de análisis *ad hoc* para demostrar su pertinencia, que esos elementos plásticos son capaces de generar efectos de sentido sin ningún vínculo de semejanza con las cosas del mundo; en suma, que las imágenes abstractas también tienen significados que pueden (y han de ser) descritos en igualdad de condiciones a los de las imágenes figurativas. Entendidas así las cosas, el denominado nivel plástico está universalmente presente en todas las imágenes, en tanto que el nivel figurativo solo asoma en aquellas que organizan esos componentes plásticos para crear efectos de parecido con los objetos del mundo. Pues bien, aun consciente de ello, Polidoro relega la explicación del nivel plástico a los últimos capítulos poniendo por delante las disquisiciones referidas al nivel figurativo, cuando en buena lógica (que en este caso no puede ser sino la semiótica) debería ser al revés.

Puestos a decirlo todo, en el debe de Polidoro también consta que los ejemplos a los que recurre a la hora de ilustrar el rendimiento de las herramientas analíticas propuestas por la semiótica estructural para el estudio

de la fenomenología del nivel plástico sean todos imágenes figurativas (la excepción, si bien parcial dado el inequívoco valor figurativo del emblema de la marca de la manzana, corresponde al legendario análisis de Jean Marie Floch realizó de los logotipos de IBM y Apple). Pese a que las imágenes figurativas son perfectamente válidas para demostrar la virtualidad semántica del lenguaje plástico, la exposición de Polidoro habría ganado contundencia, y sobre todo poder persuasivo (especialmente entre quienes ponen en entredicho la capacidad de la semiótica para explicar los efectos de sentido plásticos), si se hubiera confrontado con representaciones abstractas.

Comoquiera que sea, estos hándicaps o inconvenientes menores no ponen en peligro el incuestionable valor de este manual de consulta, competentemente traducido por Carmen Arocena, que deja meridianamente claro que la semiótica no solo es una herramienta rentable en la tarea de elucidar qué dice una imagen, sino un antídoto metodológico eficaz para evitar que, como sucede más a menudo de lo deseable, el analista diga tonterías en nombre de esa imagen.

**Imanol Zumalde**

*Univesidad????*

Carles Feixa y Patricia Oliart (coords.)

# JUVENOPEDIA

Mapeo de las juventudes iberoamericanas hoy



**Feixa, C., & Oliart, P. (Coords.). (2016). *Juvenopedia. Mapeo de las juventudes iberoamericanas*. Barcelona: NED Ediciones. ISBN: 978-84-16737-02-4. 318 pp. Biblioteca de Infancia y Juventud, 3. <http://nedediciones.com/ficha.aspx?cod=2010>.**

Juvenopedia es un trabajo concebido por sus coordinadores Carles Feixa y Patricia Oliart, como un *mapa*, y como tal, constituye una representación del panorama juvenil en la región iberoamericana que fomenta una lectura crítica y compleja. Se trata de un trabajo de recopilación de investigaciones sobre juventud observa-

das desde su complejidad, que contrarresta la imagen que muchas veces los grandes medios de comunicación adjudican a los jóvenes y a la que las instituciones (escuela, trabajo, iglesia, Estado) parecen no poder escapar. Frente a ello, Juvenopedia reúne casos de estudio provenientes de investigaciones de largo aliento, que a través del análisis de fenómenos específicos logran desvincular a los jóvenes de la imagen asociada a las problemáticas sociales, para situarlos como actores sociales con capacidad de transformación tanto de sí mismos como de sus realidades.

Juvenopedia es concebida como una enciclopedia abierta y en proceso, en la cual cada capítulo constituye una entrada que intenta mapear las juventudes de Iberoamérica desde múltiples miradas. Si bien no pretende ser exhaustiva, su carácter inclusivo y diverso le permite constituirse en un mapeo complejo y vibrante que observa cómo el sujeto joven elabora respuestas y estrategias de resistencia frente al orden establecido.

Como toda enciclopedia, la Juvenopedia se presenta como un cuerpo orgánico de conocimientos especializados en juventud, constituido por capítulos –autónomos pero interrelacionados entre sí– que permiten al lector una aproximación inteligente y clara a cada fenómeno abordado. Cada uno de ellos contiene un intercambio dialógico entre el trabajo de campo y el marco teórico, a través del cual cada autor/a proporciona valiosas evidencias empíricas libres de prejuicios que buscan relacionar las realidades específicas con los conceptos utilizados. En conjunto, todos ellos se ubican en el enfoque académico que desde los años 90 aborda el estudio de la juventud a partir de las subjetividades y las culturas identitarias, en un contexto globalizado al que las y los jóvenes responden con creatividad y capacidad crítica. Juvenopedia reúne análisis donde las categorías de género, etnia y clase resultan transversales para analizar conceptos clave asociados a las realidades juveniles como violencias, migraciones, territorio, marginación y socialización, construcción y reelaboración de masculinidades y feminidades entre otros. En esta última línea, se inscriben las investigaciones de Anna Berga y Klauudio Duarte, que se complementan desde la perspectiva

de género revelando las formas diferenciales de socialización y comportamiento en ambos géneros. Para los autores, lo masculino y lo femenino son categorías en conflicto que suponen relaciones de poder y expectativas proyectadas *desde* la sociedad, que los sujetos interiorizan al punto de naturalizarlas. Esta conflictividad hace del género una categoría relacional que devela las contradicciones que supone *ser joven* –mujer o varón– en relación con lo que las expectativas sociales proyectan sobre los comportamientos tradicionales de género. Duarte, situado en Chile, analiza la calle como escenario de encuentro entre semejantes, como un espacio dual de competencia y afecto donde se aprenden y aprehenden tanto la masculinidad como la afectividad iniciando procesos de construcción de una masculinidad renovada. Berga, desde Barcelona, plantea que las situaciones normalmente consideradas de riesgo son síntomas de una negociación de los sujetos en torno a la identidad de género y pueden ser vistas como formas de respuesta y resistencia a los mandatos sociales. En este sentido, la autora desarrolla su investigación en torno a dos ejes: por un lado, las formas particulares de transgresión femenina y la resistencia que ejerce frente a la institución escolar; y por otro la maternidad como estrategia de pertenencia al mundo adulto e incluso de proyección, en el momento transitorio de la juventud a la adultez. En este sentido, el rol que Berga le adjudica al embarazo en las mujeres, Duarte se la asigna a la paternidad: estrategias de autonomía y legitimación de los jóvenes frente al mundo adulto.

En este sentido, la Juvenopedia en conjunto, recopila algunos de los trabajos teóricos más importantes que se han realizado en los últimos años en Iberoamérica, cuya perspectiva busca comprender los fenómenos y procesos asociados a la juventud ya no desde una mirada ajena sino *desde adentro*.

Tal es el caso de la violencia, asociada a ciertos jóvenes de zonas urbanas que son estigmatizados y etiquetados por su comportamiento. En esta línea se ubica el trabajo de Chandra Morrison quien subraya los procesos de discriminación a los que están sujetos los grafiteiros en Sao Pablo, cuya imagen es inscrita a fenómenos

como la delincuencia mientras ellos, desde la creatividad, resisten, negándose a asimilar la opresión del sistema. Frente a ella, su estrategia más bien es dialogar desde su propia producción de imágenes, con ese imaginario social y mediático para subvertir su negatividad.

En este mismo tenor, Rossana Reguillo analiza la forma en la que el riesgo es parte constitutiva de algunos jóvenes inmersos en contextos donde la ausencia institucional provoca un vacío que los deja “desafiliados” y los impulsa a una búsqueda de sentido. La autora analiza el complejo mundo de las maras salvadoreñas, que se constituyen en alternativas al desencanto que perciben los jóvenes cuya subjetividad está constituyéndose y por tanto en tensión. En esta investigación la autora advierte que, si bien las maras representan la imagen de la violencia extrema y el miedo generalizado, son también síntoma de la “fragilidad del orden social”.

Así, Juvenopedia recoge miradas múltiples que atienden no sólo a jóvenes urbanos sino también a grupos juveniles indígenas y sus formas de desplazamiento. En este aspecto se concentra el texto de Maritza Urteaga, quien se enfoca en los desplazamientos étnicos en un México institucionalmente desestructurado, desconfiando de la asociación tradicional que limita lo rural a lo estático y lo urbano al dinamismo. La autora profundiza en estas dicotomías concentrándose en jóvenes de diversos orígenes étnicos que migran a las ciudades y así se involucran activamente en sus construcciones biográficas. Estos “jóvenes situados” son observados en relación con un contexto tradicional que está siendo transformado por sus propias acciones. En la investigación de Urteaga es posible advertir el importante rol de las redes afectivas en los procesos migratorios en tanto fuente de recursos –emocionales y materiales– y el uso diferencial que estos jóvenes indígenas migrantes hacen del espacio urbano en términos de relación intergeneracional.

Cada uno de los capítulos pondera una observación en campo de casos específicos, poniendo especial atención en la dimensión estructural en la cual están inmersos los jóvenes y sus dinámicas, lo cual permite observar cómo éstos resultan síntoma y reflejo del momento

histórico actual. Esto permite resistir a la imagen mediática negativa que asocia lo juvenil con fenómenos meramente negativos y cuyo riesgo es la asimilación por parte de los jóvenes del estereotipo asignado y, por tanto, su identificación y reproducción.

De este modo, Germán Muñoz y Liliana Galindo nos presentan a los jóvenes activistas y digitales, que usan la tecnología y todo el abanico de redes sociales y aplicaciones como un espacio que “escape” al control de los adultos y el Estado, donde lo “superficial” y efímero supone la libertad que permite generar y circular discursos propios, dando paso a colectividades virtuales y adscripciones múltiples: muchos mundos, muchas identidades, el mismo sujeto. Lo que supone un cambio profundo en la cultura.

Asimismo, Pedro Núñez y Oscar Aguilera nos presentan a jóvenes estudiantes de secundaria que se agrupan para hacer unas demandas específicas al sistema educativo, al que sorprenden por su contundencia y que vistas desde adentro ponen de manifiesto la capacidad de los jóvenes para constituirse y entenderse a sí mismos como sujetos políticos en virtud de sus necesidades más inmediatas y lejos de ambiciones partidistas. Esto, nos permite entender al sujeto joven más allá de la apatía y, más bien, como un sujeto político permanentemente ubicado en el presente y a pesar de ello, proponiendo (y llevando a cabo), transformaciones de implicaciones profundas para su entorno.

En el mismo tenor, varios autores colaboran en una investigación sobre el proceso de politización juvenil, primero en Madrid y luego en Barcelona, con la creación del movimiento 15 M: símbolo de efervescencia y espíritu de cambio, de crecimiento masivo e impulsado por el efecto de viralidad que le otorgó la red. Los autores del texto describen el desplazamiento orgánico de la acción que supo moverse del espacio virtual -las redes- al físico -las plazas- y de regreso, dejando un rastro en la memoria pero *también* en la dimensión barrial del territorio donde el movimiento continúa en acción descentralizada.

Podríamos decir que el hilo conductor de Juvenopedia son *las y los jóvenes en acción* creando nuevas estrategias

de participación política y construcción de ciudadanía. Jóvenes localizados en territorios diversos y distantes, pero finalmente conectados a través de las redes sociales digitales que se configuran como un “nuevo territorio en disputa”, donde circulan los sentidos, los discursos y las agendas, creando un escenario de debate tan importante como las calles, como bien apunta Liliana Galindo en uno de los capítulos. En este mapeo de las juventudes iberoamericanas encontramos relatos de jóvenes que, en la búsqueda de su afirmación a través de la práctica de adscripciones identitarias, logran reconectarse con la cultura a la que pertenecen y, a partir de ello, cumplir con una tarea primordial de la juventud: *juvenilizarla y rejuvenecerla*, garantizando así, su continuidad reescrita y renovada

Tal es el caso del México maya y en el Chile rural, a través de las investigaciones sobre los raperos y los cumbiamberos, los autores nos cuentan la historia de los jóvenes inmigrados, los raperos, los que hacen grafiti y los que escuchan metal, que a través de las industrias culturales, de la producción y consumo de sus productos, encuentran una oportunidad valiosa de agencia, para afirmarse como jóvenes desde la búsqueda de la propia autonomía. Esto puede leerse como la visibilización del potencial que tiene el capital cultural y simbólico para generar riqueza en procesos colectivos que promueven el intercambio justo de la creatividad y le dan valor a las expresiones artísticas propias y ajenas.

Es así que esta enciclopedia se ubica en un lugar privilegiado dentro de la literatura especializada sobre los estudios de juventud gracias a la contribución seria, sólida y diversa de las investigaciones que reúne, cuyo espíritu abierto a nuevas colaboraciones que le permitirán seguir creciendo y generando conocimiento.

A través de su lectura se podrá descubrir un panorama general de los diferentes procesos identitarios que se están dando en la región iberoamérica y que, a su vez, despertarán nuevas preguntas de investigación que darán origen a nuevas entradas que alimentarán la versión digital del libro.

Juvenopedia es el resultado del trabajo en red de investigadoras e investigadores que ubican sus trabajos



en siete países diferentes, algunos de ellos vinculados a proyectos de investigación conjunta como el Cultural Narratives of Crisis and Renewal (CRIC), y que se reúnen aquí para compartir y poner a circular el conocimiento que se produce de forma colaborativa *por y para* todas y todos.

**Ana Lucía Cárdenas**

*Universitat de Girona*

**Ana Gilardi**

*Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México*

# Hannah Arendt y la literatura

Nuria Sánchez Madrid (ed.)

bellaterra filosofapolítica

**Sánchez Madrid, Nuria (ed.), *Hannah Arendt y la literatura*, Barcelona: Ediciones Bellaterra, 2016, pp. 194.**

En Hannah Arendt la literatura no ocupa el papel de mero ornamento o complemento de sus reflexiones, en cierto modo es su condición de posibilidad. Por esta razón podemos decir que *Hannah Arendt y la literatura* es un texto clave para los estudiosos de esta pensadora. Este libro colectivo, distribuido en siete capítulos, se acerca a diferentes problemáticas arendtianas a la luz de su lectura de Homero, Gotthold Ephraim Lessing,

Franz Kafka, Marcel Proust, Bertolt Brecht, Hermann Broch y Karen Blixen. Estos autores, no obstante, no son los únicos interlocutores que contribuyeron a la delimitación del pensamiento de Arendt, por ello Nuria Sánchez Madrid decide dedicar la presentación de este libro a otros literatos con los que dialoga en sus obras.

En el primer capítulo, «Hannah Arendt y Homero: entre la violencia y el discurso», Carlos Javier González Serrano estudia el influjo de las poesías homéricas en algunas argumentaciones de Arendt. El análisis comienza poniendo de manifiesto la relevancia de la acción y el discurso tanto en los relatos de Homero como en la concepción que Arendt ofrece –desde su lectura de Aristóteles– de la *bios politikos*. Como se explica en este apartado, la filósofa alemana se problematiza la relación entre hombres y dioses que encontramos de forma habitual en numerosos pasajes de la épica griega; sin embargo, reconoce en las epopeyas homéricas un modelo de la experiencia de una vida entre iguales, un modelo que tendrá una enorme influencia en su comprensión de la política. El autor de este capítulo, se apoya en la distinción de Fina Birulés entre dos modelos de espacio público en Arendt, el agonal y el asociativo, para adentrarse en la explicación del papel del espíritu agonal homérico en el pensamiento de esta pensadora. A su modo de ver, este espíritu está relacionado con la libertad de abandonar el hogar para participar en los asuntos públicos en calidad de agentes libres, una participación que en la obra de Homero está ligada a la palabra, el vehículo que sirve para transmitir las gestas de los héroes (tan relevantes en la fundación de la polis). La concepción de la palabra como lo común en Homero, resulta para Arendt un subversivo contra el aislamiento de una vida contemplativa al modo platónico. Se señala por ello que es posible pensar la obra de Homero como un freno contra el retiro filisteo a la vida privada que pierde de vista la responsabilidad y abre las puertas al totalitarismo.

En el segundo capítulo, «El discurso es la morada. Lessing o el exilio en Hannah Arendt», Germán Garrido Miñambres nos ofrece una perspectiva distinta a la del capítulo precedente para analizar con Arendt el

problema de la reclusión en lo privado y la apertura a lo público. Esta cuestión le lleva a estudiar el papel que la verdad y la crítica juegan en Lessing. Como señala el autor, las críticas realizadas por Lessing no cumplen el principio de no contradicción, fundamento de la crítica desde Sócrates a Kant, porque este pensador «está menos interesado en demostrar la verdad objetiva e incuestionable de sus asertos que en salir al encuentro de la opinión ajena» (p. 52). Lessing coincide con Kant sin embargo en que no hay pensamiento y crítica sin su publicidad. Para Lessing la privación del intercambio de opiniones y de la crítica culmina en la privación de mundo, privación que Arendt ejemplifica con la vida llevada por aquellos disidentes del Tercer Reich que optaron por el exilio interior. Como señala Garrido Miñambres, Lessing a pesar de defender en su obra esta apertura, vivió su particular exilio, una exclusión del mundo «junto al deseo de su reapropiación; una disyuntiva entre el extrañamiento y su reconciliación» (p. 54). Arendt, preocupada por la forma de exilio de su tiempo, el fenómeno de los refugiados, encuentra en Lessing la vigencia de una propuesta de comunidad que trascienda toda institución política. Esa propuesta ofrece una respuesta a la situación en el que el derecho a tener derechos se vincula a la condición de ciudadanía que otorga una comunidad institucionalmente reconocida. Garrido Miñambres nos explica la apuesta de Arendt por un nexo comunitario fundado en un discurso crítico, asunto en el que se evidencia el legado de la lectura de Kant (ante todo sus reflexiones sobre el juicio de gusto) pero también el de Lessing, como ejemplo referencial del exilio.

En el capítulo siguiente, «Kafka en Arendt. Poética de la extinción», Nuria Sánchez Madrid estudia algunas divergencias y convergencias entre Arendt y Kafka. El primer ejemplo de la distancia entre ambos autores destacado por la autora es su comprensión divergente de la ley: para Kafka la ley muestra demasiadas veces un rostro de violencia, por ello es frecuente que la represente acompañada de sus perversiones; para Arendt, al contrario, resulta fundamental señalar su importancia, y es habitual encontrar en sus escritos una defensa de las instituciones legales por su inherente relación con la

condición política del ser humano. Esta distancia en la interpretación de la ley tiene que ver con sus respectivas formas de establecer los vínculos entre el sujeto y el poder. Otra discordancia recogida en este lugar, es la opinión que les merece el proyecto sionista: Kafka lo ve con buenos ojos (desde su admiración y envidia hacia la gente común) mientras que Arendt desconfía de él por su sospecha de una posible deriva de la patria judía en Estado judío nacionalista. No obstante, pese a estas desavenencias entre Arendt y Kafka, Sánchez Madrid señala la existencia entre ellos de una proximidad distante. Esta curiosa proximidad es la responsable de que Kafka sea fuente de inspiración para Arendt en su análisis de la cuestión de los *pariah* en el contexto de la Europa reciente. Las obras kafkianas le resultan provechosas para examinar el papel de la burocracia y la administración en la liturgia del orden legal que va a desembocar en el problema de los refugiados en los años 30. Con la intención de rastrear el legado kafkiano en la obra de la filósofa alemana, Sánchez Madrid emprende un detallado análisis de los textos de Arendt sobre las obras de Kafka, autor que «aparece como heraldo de una realidad que no llegará a ver sus ojos, aunque delimite con sorprendente habilidad y exactitud los planos que permitirán levantarlo» (p. 86). En este sentido, Kafka es señalado como el pintor de los escenarios apocalípticos del totalitarismo del siglo XX. Frente a esta realidad descorazonadora delineada por Kafka, en el final del capítulo se alude a un atisbo de esperanza: el hombre de buena voluntad. Este hombre, que podría ser cualquiera de nosotros según Arendt, abre la posibilidad de resistencia al orden existente.

En «Arendt, lectora de Proust: reflejos de un mundo narrado», Víctor Granado Almena presenta la relación de Arendt con Proust «a partir de la singular relación entre la novela y el intento moderno de conferir sentido al mundo a través de la narración de la acción en el tiempo» (p. 91). Granado Almena afirma que la literatura tiene una función metodológica en Arendt, que le permite alumbrar un pensamiento dialógico, imaginativo y vivencial. La presencia de Proust en sus obras le permite estudiar la relación de los individuos —y con-

cretamente de los judíos— con la sociedad, a través de la producción de subjetividad. A partir de la búsqueda de sí de Proust en su vida narrada, se acerca al pasado que hemos perdido y pone de manifiesto como la reflexión dialógica con el sí mismo —como una especie de espejo para la verdad— puede dar lugar a un aprendizaje sobre el mundo. Por otra parte, Proust le sirve a Arendt para pensar la norma y su excepción: los marginados. El novelista y ensayista francés le permite pensar en el reverso monstruoso de la normalidad (vinculada en Foucault al proceso normalizador). A través de las reflexiones arendtianas sobre la cuestión judía y el asunto de la igualdad de derechos de ciudadanía, el autor de este capítulo trata de pensar con Arendt y contra Arendt en otras reivindicaciones de igualdad de derechos llevadas a cabo por distintas minorías —como las sexuales y de género— que tratan de re-articular la distinción entre lo público y lo privado, lo político y lo social. Este estudio termina con el análisis de la máscara que caracteriza a la existencia del monstruo como una concreta apariencia de identidad que limita la pluralidad del individuo a un solo rasgo, que le impone la visión exterior del otro.

En el capítulo titulado «Hannah Arendt, intérprete de Bertolt Brecht. Sobre la fragilidad y banalidad del bien», Tomás Domingo Moratalla examina aquellos rasgos de la obra Brecht que interesan a Arendt con el objetivo de pensar cuestiones que nos conciernen a todos: la del bien y la del mal. Domingo Moratalla divide en tres temas su estudio: las apariciones de Brecht en la biografía de Arendt, el análisis de los textos en los que Arendt delimita la silueta de Brecht al tiempo que delimita su pensamiento y, por último, el estudio de la cuestión de la fragilidad y banalidad del bien. Si bien los dos primeros apartados resultan interesantes para comprender la relación entre Arendt y Brecht y la biografía política de este poeta, el último tema en el que se detiene el autor resulta particularmente original. En este tercer momento, a partir de una explicación de la conocida concepción arendtiana de la banalidad del mal y del análisis de su problematización de la publicidad del bien, se ofrece una reflexión sobre la fragilidad del bien —del que la vida de Brecht será un ejemplo— y sobre su

banalidad. Por último, Domingo Moratalla, gran conocedor de la obra de Paul Ricœur, pone en relación estas reflexiones sobre el bien, basadas en el pensamiento de Arendt, con la ética hermenéutica del filósofo francés.

En «¿Qué hacer tras la catástrofe? El problema del reencantamiento del mundo y la primacía de lo ético en el itinerario intelectual de Hermann Broch», Juan Carlos Barrasús se acerca al pensamiento de Hermann Broch, uno de los literatos con los que Arendt dialoga en *Hombres en tiempos de oscuridad*. El capítulo comienza con el análisis del rechazo por parte del poeta vienés de la defensa incondicionada del arte por el arte. Este rechazo lo justifica en aras de la primacía de lo ético como criterio que rija la producción y el juicio sobre el arte, por encima de cualquier criterio meramente estético. A este respecto, Broch llega a tachar de mal radical a la manifestación del «esteticismo». Como señala Barrasús, las reflexiones de Broch están situadas en las circunstancias precisas de la primera mitad del siglo XX en Europa, marcadas por la emergencia de las formas políticas totalitarias y la descomposición de un mundo. En ese contexto, Broch es presentado como un autor preocupado por la secularización y sumamente voluble, que hizo depender sus respuestas a la problemática ética de diferentes ámbitos (arte, ciencia y práctica política) en momentos diversos de su vida. Barrasús afirma que Broch entiende su tarea poético-intelectual como una defensa de un nuevo orden axiológico para el hombre que debe poder ofrecer una nueva cosmovisión y una comprensión de la muerte, el hombre y el mundo que se oponga al nihilismo. Esta defensa le llevará a la problemática del reencantamiento del mundo, analizado con detenimiento en este capítulo.

En el último capítulo, «Hannah Arendt sobre Isak Dinesen: narración, contingencia y destino», Eduardo Cañas Rello se acerca a la admiración mostrada por Arendt por esta escritora danesa. Tanto para la filósofa alemana como para Dinesen la vida del agente tiene estructura narrativa y es posible concebirla como un relato. Ambas comparten la creencia en que se puede (y se debe) buscar un sentido a los distintos sucesos vitales y a la historia, operación que para Arendt convierte



la contingencia en necesidad gracias a la imaginación productiva (de la que Dinesen hace gala). Analizando esta postura, Cañas Rello realiza una sugerente interpretación de estas afirmaciones de Arendt como cierta caída de la filósofa en el historicismo y en la mentalidad moderna de la que trató de alejarse por olvidar las particularidades. El peligro que se esboza en esta caída es no poder evitar la justificación de las ideologías totalitarias como dotadoras legítimas de sentido mediante sus grandes relatos. No obstante, como explica el autor de este capítulo, Arendt escapa de este peligro al afirmar que la idea de destino se puede proyectar hacia el pasado pero no hacia el futuro. Para Arendt lo imprevisible de la acción debe ser salvaguardado, por ello –siguiendo a Dinesen– alude a la necesidad de distinguir lo que uno

es (sus actos y su individualidad) de las obras a las que da lugar, a las que nunca podrá ser reducido.

Como conclusión de esta reseña, señalamos la importancia de la literatura como condición de un pensamiento que –como el de Arendt– se reconcilie con la finitud humana. A este respecto, compartimos la reflexión de Fina Birulés en el epílogo de *Hannah Arendt y la literatura*, sobre «la importancia de la literatura, en particular la poesía, una vez constatada la limitación de las ciencias sociales para hacerse cargo de lo ocurrido y los acontecimientos del presente a raíz de su impersonal y acreditada voz desde ningún lugar» (p. 182).

**Sara Ferreiro Lago**  
(UCM)

## Quality Journalism: Is there a future?

The evolution of the reference press in the  
Basque Country and Europe (2001-2014)



***Quality Journalism: Is there a future? The evolution of the reference press in the Basque Country and Europe (2001-2014).* Txema Ramírez de la Piscina, Alazne Aiestaran, Antxoka Agirre y Beatriz Zabalondo, Universidad del País Vasco, 2015, 311 pp.**

El interés por la calidad del periodismo y/o la información de calidad está centrado la labor de bastantes investigadores europeos y americanos en la última década, destacando entre ellos algunos equipos estables en España. Sus trabajos han sido expuestos en congresos internacionales del máximo reconocimiento (AEIC, ECREA, IAMCR, ICA) y han merecido la atención de

la comunidad científica del sector comunicativo a partir de la publicación de artículos en revistas de referencia, así como algunos textos que recogen los trabajos más destacados del tema. Prueba de ello es que, por ejemplo, en los últimos tres congresos (2012, 2014 y 2016) de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación (AEIC) y dentro de la sección de “Producción y circulación de contenidos” hubo un *call for papers* sobre este asunto y que, dado el número de buenas comunicaciones presentadas y aprobadas, se ha creado un Grupo de Trabajo específico de “Periodismo e información de calidad”.

En ese contexto, destaca el grupo de investigación Medios de Comunicación, Sociedad y Educación, de la Universidad del País Vasco, dirigido por Txema Ramírez de la Piscina e integrado por Alazne Aiestaran, Antxoka Agirre y Beatriz Zabalando, autores principales del interesante y laborioso libro que reseñamos, el cual es el resultado del proyecto de investigación financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (Ref.: CSO 2011-23237). El eje central de esta investigación, llevada a cabo durante tres años, gira en torno a la evolución de la prensa vasca y europea de referencia durante la primera década y media de este siglo. Los resultados obtenidos por este equipo han sido contrastados con las opiniones de 73 periodistas de prestigio europeos, así como con 700 usuarios habituales de Internet. Los medios sometidos a análisis fueron *Financial Times*, *Le Monde*, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, *Corriere della Sera* y *El País*. Y, en cuanto a los vascos, los siguientes: *Eukaldunon Egunkaria-Berria*, el único diario nacional en euskera, el semanario decano de la prensa vasca, *Argia*, y el histórico referente de la prensa local en euskera, *Goiena*.

La metodología empleada ha combinado técnicas de investigación cuantitativas y cualitativas. Partiendo del concepto “media performance” desarrollado por Denis McQuail (1992), el equipo de investigación estableció un recorrido metodológico propio con el objetivo de evaluar la calidad del formato de las noticias y el índice de calidad de las mismas. Así, se valoró el contenido informativo de acuerdo a tres segmentos: proceso de selección de la noticia, elaboración de esta y aportación

social de la misma. En cada uno de esos apartados se incluyeron cinco variables que, en conjunto, determinaron un valor total de 0 a 10 puntos de cada noticia. Tras el análisis de los citados periódicos extranjeros y vascos se realizaron un par de encuestas a lectores de prensa electrónica y a periodistas de amplia experiencia, como ya se ha señalado.

El libro consta de 9 capítulos. Los dos primeros están dedicados a las cuestiones teóricas y metodológicas y están escritos por el director del equipo. En ellos, además de explicar los objetivos de la investigación, perfilando convenientemente las hipótesis, Txema Ramírez señala los presupuestos teórico-conceptuales con los que operaron. Cita, entre otros autores, los trabajos de quien esto escribe, juntamente con Dolos Palau, ambos de la Universidad de Valencia, y en compañía de Juan Francisco Gutiérrez, de la Universidad de Málaga. Algunas de las aportaciones de este trío que lideró los *call for papers* de la AEIC están recogidas en su libro sobre *La calidad periodística* (2013).

El tercer capítulo, titulado “Evaluation of news quality” está escrito por la joven doctoranda Maria González Gorosarri, que colabora con el citado grupo vasco, y que abordó el tema en su tesis doctoral de 2011.

El cuarto capítulo, “A comparative study of the quality indexes of the Basque and European press”, corre a cargo de Alazne Aiestaran y aplica la metodología adoptada para los ocho periódicos a fin de observar el grado de alcance de las tres primera hipótesis del trabajo. Se constata que no hay diferencias notables de calidad en la prensa vasca y en la europea. La evolución de los índices de calidad es similar, algo menor en el caso de los medios vascos, dado que en todos los medios descendió en los primeros doce años de este siglo, aunque el descenso fue más acusado a partir del año 2007 a raíz de la combinación de crisis que se dieron en el sector de la prensa impresa. Sin embargo, señalan los autores, que la prensa europea se situara 0,32 centésimas por encima de la prensa en euskera no puede considerarse una diferencia notable, dado que esta prensa cuenta con muchos menos recursos y con menor difusión que la prensa europea.

Del capítulo 5, “User opinión”, se ocupa Beatriz Zabalondo. Comparando los pareceres sobre el tema entre los lectores y los profesionales, capítulo 6, “The professionals say: The storm rages on”, explicados por Txema Ramírez, se evidencia –como ya ha ocurrido en otros trabajos parecidos– que los juicios y análisis de los profesionales son más exigentes y certeros que los de los usuarios, dado que no sólo tiene mayor conocimiento del asunto, sino que además trabajan desde dentro y conocen mejor que nadie los procesos informativos y los avatares por los que estos suelen pasar.

La forma que tienen los usuarios de Internet para acceder a la información sigue tendencias parecidas en Euskal Herria y en Europa, habiendo más lectores de prensa digital en el País Vasco (51% leen a diario) que en Europa (46%). Coinciden en que los medios digitales garantizan mejor su derecho a la información. No obstante, su opinión es bien distinta en cuanto a la libertad de expresión, ya que este derecho se ve amenazado por cuatro agentes principales: gobiernos, lobbies, bancos y multinacionales. Además de la gratuidad, lo que más valoran los usuarios es la inmediatez y el fácil acceso a los contenidos que conlleva el uso de la red. Entre las carencias señalan los contenidos bastante superficiales, de escasa calidad y que están muy espectacularizados. En una de las encuestas realizadas fueron pocos los lectores de prensa en Internet los que se mostraban dispuestos a pagar por los contenidos (7% de los vascos y 4% de los europeos). Cabe resaltar también que, en general, los usuarios eran de la opinión de que en el futuro los contenidos de la red estarán más controlados.

Asimismo, los profesionales vascos y europeos consultados en las encuestas de esta investigación coincidían a la hora de señalar posibles claves para salir de la actual situación de crisis: calidad, innovación y formación. A este respecto, las conclusiones de las Jornadas sobre Formación y Empleo en Comunicación, organizadas por ATIC (Asociación de universidades con Titulaciones de Información y Comunicación), celebradas en junio de 2015 en la Universidad de Navarra, llegaban a propuestas parecidas. En la investigación del libro que reseñamos, los 73 periodistas insistían en la necesidad

de elaborar unas informaciones con “más análisis”, como fruto de “priorizar la calidad”, a la vez que sugerían que los profesionales debían trabajar con “nuevas narrativas audiovisuales”.

Resulta también interesante que el libro recoja las intervenciones de una docena de conocidos periodistas vascos y de otras nacionalidades, entre los que destacan Mariano Ferrer, Maddalen Iriarte, Pascual Serrano, Renaud Lambert, Rita Marzoa o Martxelo Otamendi, derivadas de un congreso de un par de días que sirvió entre otras cosas no sólo para señalar los déficits relacionados con la calidad informativa, sino las causas principales, y las sugerencias para seguir apostando por el buen periodismo como uno de los puntales de las democracias participativas. De recopilar todo lo de “Two days sharing renewed enthusiasm” se encarga Antxoka Agirre, quien empieza su relatorio –al igual que todos los demás capítulos– con una cita de autoridad; en este caso de Ryszard Kapuscinski (2002): “New technologies greatly facilitate our work but they cannot take our place. All those issues inherent to the job, our strengths, our weaknesses, our nature as artisans have all remained unchanged”.

El capítulo 8, escrito por otras dos investigadoras vascas colaboradoras del citado equipo, Irati Agirreazkuenaga y Ainara Larrondo, sirve para explicar las experiencias de dos emisoras públicas europeas (Euskal Irrati Telebista y BBC radio) a propósito de si la convergencia es la solución al descenso de la calidad periodística. Y en el capítulo 9 y último, a modo de epílogo, redactado de nuevo por el director del equipo de investigación, sirve para ensayar una mirada al futuro. Txema Ramírez advierte que las oportunidades e incertidumbres se hallan en igualdad de proporciones, pero añade que tiene la certeza de que no podrá haber periodismo sin periodistas.

En definitiva, nos encontramos ante un libro estrictamente de investigación que demuestra –como señalábamos al principio– una preocupación sobre el presente y futuro del periodismo de calidad entre investigadores solventes, a la vez que muestra la madurez investigadora del equipo vasco que nos ocupa y cuyo trabajo evidencia un buen quehacer académico.

**Josep Lluís Gómez Mompert**  
*Universitat de València*





**WHO'S WHO**





**Carmen Alvar**

carmenalvarbeltran@gmail.com

Carmen Alvar Beltrán (Madrid, 1989) es licenciada en Bellas Artes, Máster en Producción Artística y en la actualidad realiza su tesis doctoral “Arqueología del objeto encontrado: un análisis social y cultural a través de distintas vanguardias artísticas” en la Universidad Politécnica de Valencia. Ha realizado estancias de investigación en Milán y Cuenca y la conclusión plástica de este trabajo ha dado lugar a la exposición individual “Haciendo Memoria” en diferentes sedes del Museo Fundación Antonio Pérez.

Carmen Alvar Beltrán (Madrid, 1989) with a degree in Fine Arts, Master in Artistic Production is currently working on her PhD entitled “An archaeology of found object: a social and a cultural analysis through different artistic avantguards” in the Universidad Politécnica de Valencia. She has conducted research in Milan and Cuenca and her plastical conclusions have resulted in the solo exhibition “Making Memory”, at the different headquarters of the Museo Fundación Antonio Pérez.

Carmen Alvar Beltrán (Madrid, 1989) est diplômée des beaux-arts, Master en production artistique et travaille actuellement sur sa thèse doctorale “Arquéologie de l’objet trouvé : une analyse sociale et culturelle à travers différentes avant-gardes artistiques” à l’Université polytechnique de Valencia. Elle a réalisé des stages de recherche à Milan et Cuenca dont le résultat plastique a donné lieu à l’exposition individuelle “Haciendo memoria”, en divers lieux du Musée Fondation Antonio Perez.

Carmen Alvar Beltrán (Madrid, 1989) laureata in Belle Arti, Master in Produzione Artistica e attualmente lavora sulla sua tesi di dottorato «Archeologia dell’oggetto trovato: una analisi sociale e culturale attraverso diverse avanguardie artistiche» presso l’Università Politecnica di Valencia. Ha fatto la ricerca a Milano e a Cuenca, e la conclusione plastica di questo lavoro ha portato alla mostra personale «Fare memoria» in varie sedi del Museo Fundación Antonio Pérez.



### Dolores Amat

doloresamat@gmail.com

Dolores Amat est chercheuse à l'Université de Buenos Aires et éditrice de la revue *Bordes*, de l'Université Nationale de José C. Paz. Elle a étudié la sociologie à l'Université de Buenos Aires et a fait son master dans l'Instituto de Altos Estudios Sociales (Idaes) de l'Université Nationale de San Martín (Argentine). Grâce à un accord de cotutelle internationale de thèse, elle a fait son doctorat à l'Université de Buenos Aires, ainsi qu'à l'Université Paris VII, Paris Diderot. Elle est aussi auteure d'articles scientifiques, de chapitres de livres et de livres spécialisés en philosophie et science politique.

Dolores Amat es investigadora en la Universidad de Buenos Aires y editora de la revista *Bordes* de la Universidad Nacional José C. Paz. Estudió sociología en la Universidad de Buenos Aires e hizo un master en el Instituto de Altos Estudios Sociales (Idaes) de la Universidad Nacional de San Martín (Argentina). Gracias a un acuerdo de co-tutela hizo su doctorado en la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad Paris VII, Paris Diderot. Es también autora de artículos científicos, y capítulos de libros especializados en filosofía y ciencias políticas.

Dolores Amat is a researcher at the University of Buenos Aires and editor of the journal *Bordes*, at the National University José C. Paz. She studied sociology at the University of Buenos Aires and did her master at the *Instituto de Altos Estudios Sociales (Idaes)* of the National University of San Martín (Argentina). She obtained a joint doctorate from the University of Buenos Aires and the University Paris VII, Paris Diderot. She is the author of scientific articles and chapters in books specialized in philosophy and political science.

Dolores Amat è ricercatrice presso l'Università di Buenos Aires ed editrice della rivista *Bordes*, nella National University José C. Paz. Ha studiato sociologia presso l'Università di Buenos Aires e ottenuto un Master presso l'Istituto di Studi Sociali (Idaes) dell'Università Nazionale di San Martín (Argentina). Ha un Dottorato presso l'Università di Buenos Aires e l'Università Paris VII, Paris Diderot. Ha pubblicato articoli scientifici e capitoli di libri specializzati in filosofia e scienze politiche.



Hy Dao est professeur au Département de Géographie et de l'environnement à l'Université de Genève et directeur de l'Unité de Metadata & Socio-économie au GRID (Global Ressource Information Database)-Genève. Il a un diplôme de post-gradué du *International Institute for Aerospace Surveys and Earth Sciences* (ITC, Enschede, Hollande) et un doctorat en Géographie humaine de l'Université de Genève. Il est en charge de plusieurs cours et programmes académiques dans le domaine de l'information géographique. Il a été leader et expert dans plusieurs projets ESPON (fondés par l'UE). Il dirige plusieurs projets sur les indicateurs du développement durable en collaboration avec le gouvernement suisse. Il a contribué aux analyses de risque et vulnérabilité de la série UNISDR -Rapport d'évaluation globale. Il a dirigé deux projets récents sur les Frontières Planétaires : Environmental limits and Swiss Footprints based on Planetary Boundaries and blueDot - Environmental footprints of nations.

Hy Dao es profesor en el Departamento de Geografía y del medio ambiente en la Universidad de Ginebra, y director de la Unidad Metadata & Socio-economía del GRID-(Global Ressource Information Database)-Ginebra. Obtuvo un diploma de post-gradó en el *International Institute for Aerospace Surveys and Earth Sciences* (ITC, Enschede, Hollande) y un doctorado en Geografía humana por la Universidad de Ginebra. Tiene a cargo varios cursos y programas académicos en el campo de la información geográfica. Fue jefe y experto de varios proyectos ESPON (financiado por la UE). Dirige varios proyectos sobre indicadores de desarrollo sostenible, en colaboración con el gobierno Suizo. Ha contribuido a los análisis de riesgo y de vulnerabilidad de la serie Informe de Evaluación global-UNISDR (United Nations International Strategy for Disaster Reduction). Dirigió dos proyectos recientes sobre Fronteras planetarias : Environmental limits and Swiss Footprints based on Planetary Boundaries and blueDot - Environmental footprints of nations.

Hy Dao is Professor at the Department of Geography and Environment at the University of Geneva and Head of the Metadata & Socio-Economics Unit at GRID (Global Ressource Information Database)-Geneva. He holds a post-graduate diploma from the International Institute for Aerospace Surveys and Earth Sciences (ITC, Enschede, The Netherlands) and a PhD in human geography from the University of Geneva. He is in charge of several academic courses and



**Hy Dao**

Hy.Dao@unige.ch

programs in the field of geographic information. He was leader and expert in several ESPON projects (EU funded). He has been leading several projects on sustainable development indicators done in collaboration with the Swiss government. He contributed to the risk and vulnerability analyses in the UNISDR (United Nations International Strategy for Disaster Reduction ) Global Assessment Report series. He led two recent projects on Planetary Boundaries : Environmental limits and Swiss Footprints based on Planetary Boundaries and blueDot - Environmental footprints of nations.

Hy Dao insegna nel Dipartimento di Geografia e dell'Ambiente dell'Università di Ginevra e direttore del Metadata & Socio-economia GRID (Global Ressource informazioni di database). Si è laureato presso l'Istituto Internazionale per le indagini Aerospaziale e Scienze della Terra (ITC, Enschede, Hollande) e ha un dottorato in Geografia umana presso l'Università di Ginevra. Responsabile di diversi corsi e programmi accademici nel campo delle informazioni geografiche. È stato direttore di diversi progetti ESPON (finanziato dall'UE) e sugli indicatori di sviluppo sostenibile, in collaborazione col governo svizzero. Ha contribuito all'analisi dei rischi e della vulnerabilità del Global Assessment Report serie-UNISDR (Strategia Internazionale delle Nazioni Unite per la Riduzione dei Disastri) e diretto due progetti recenti su Frontiere planetarie: Environmental limits and Swiss Footprints based on Planetary Boundaries and blueDot - Environmental footprints of nations.



**Nuria Gasó Gómez**

nuriagaso@yahoo.es

Nuria Gasó Gómez. Graduada en Traducción e Interpretación por la Universitat Pompeu Fabra (Barcelona) y máster en Interpretación por la Universitat Autònoma de Barcelona. En 2013 presentó su trabajo de Fin de grado sobre las traducciones de Friedrich Hölderlin realizadas por Luis Cernuda y Hans Gebser, tema sobre el que ha seguido trabajando hasta la actualidad.

Nuria Gasó Gómez. Graduated in Translation and Interpretation from the Universitat Pompeu Fabra (Barcelona) and Master's Degree in Interpretation from the Universitat Autònoma of Barcelona. In 2013 she has presented her Final thesis on the translations of Friedrich Hölderlin written by Luis Cernuda and Hans Gebser. She keeps working on this topic until now.

Nuria Gasó Gómez est Diplômée en Traduction et Interprétation par l'Universitat Pompeu Fabra (Barcelone) et Master en Interprétation par l'Universitat Autònoma de Barcelone. En 2013, a présenté son projet Fin d'études sur les traductions de Friedrich Hölderlin écrites par Luis Cernuda et Hans Gebser. Elle continue à travailler sur ce sujet jusqu'à maintenant.

Nuria Gasó Gómez è Laureata in Traduzione e Interpretazione presso l'Universitat Pompeu Fabra (Barcellona) e Master in Interpretazione presso l'Università Autònoma di Barcelona. Nel 2013 ha presentato una Tesi di Laurea sulla traduzione di Friedrich Hölderlin fatte da Luis Cernuda e Hans Gebser, un soggetto su cui continua a lavorare fino ad oggi.

Carmen Guiralt Gomar es Doctora por la Universidad de Valencia, Licenciada en Historia del Arte por la misma universidad y Máster en Cinematografía por la Universidad de Valladolid. Ha publicado artículos de investigación en revistas científicas de reconocido prestigio, tanto a nivel nacional como internacional, entre las que cabe citar *Film History*, *Zer*, *L'Atalante*, *Fonseca* y *Fotocinema*, y ha intervenido con comunicaciones en numerosos congresos científicos de ámbito internacional. Entre sus contribuciones a obras colectivas destaca el libro *Ciudades de Cine* (Cátedra, 2014), donde ha participado con el capítulo dedicado a Washington, D.C. Actualmente, acaba de concluir un monográfico sobre el director Clarence Brown para la Editorial Cátedra, que será el primer libro publicado sobre el cineasta a nivel mundial y verá la luz en la colección de la editorial «Signo e Imagen/Cineastas» a comienzos de 2017.

Carmen Guiralt Gomar is PhD from the Universidad de Valencia, holds a Bachelor's Degree in Art History from the same centre and a Master's Degree from the Universidad de Valladolid. She has published research papers in scientific journals of renowned prestige, at both national and international levels, including *Film History*, *Zer*, *L'Atalante*, *Fonseca* and *Fotocinema*, and has given talks at numerous international conferences. Among her contributions to collective work stands out the book *Ciudades de Cine* (Cátedra, 2014), in which she has collaborated with the chapter devoted to Washington, D.C. At present, she has just finished a book on the director Clarence Brown to Editorial Cátedra, which will be the first book published on the filmmaker worldwide and will see the light within the collection of the publishing house «Signo e Imagen/Cineastas» in early 2017.

Carmen Guiralt Gomar est Docteur en Histoire de l'Art de l'Université de Valencia, diplômée en Histoire de l'Art à la même université et Master en Cinématographie de l'Université de Valladolid. Au cours de sa carrière professionnelle, elle a publié plusieurs articles de recherche dans des revues spécialisées de très haut niveau national et inter-



**Carmen Guiralt Gomar**

national, parmi lesquelles: *Film History*, *Zer*, *L'Atalante*, *Fonseca* et *Fotocinema*, et a participé comme conférencière dans de nombreux congrès et forums internationaux. Elle a aussi collaboré a des ouvrages collectifs, dont le plus remarquable est son chapitre dédié à Washington, D.C. dans le livre *Ciudades de Cine* (Cátedra, 2014). En ce moment, elle vient de terminer une monographie sur le réalisateur Clarence Brown pour la maison d'édition Cátedra. Cet ouvrage, le premier concernant le cinéaste à niveau mondial, paraîtra au début de 2017 dans la collection «Signo e Imagen/Cineastas» de ladite maison d'édition.

Carmen Guiralt Gomar è Dottoressa di ricerca presso l'Università di Valencia, Laureata in Storia dell'Arte nella stessa università e Master in Cinematografia per l'Università di Valladolid. Ha pubblicato articoli d'investigazione in riviste scientifiche di riconosciuto prestigio, sia a livello nazionale sia internazionale. Fra quelle che vale la pena citare vi sono *Film History*, *Zer*, *L'Atalante*, *Fonseca* e *Fotocinema*. E' inoltre intervenuta in numerosi congressi scientifici di ambito internazionale. Fra le sue collaborazioni a opere collettive spicca il libro *Ciudades de Cine* (Cátedra, 2014), dove ha contribuito alla stesura con il capitolo dedicato a Washington, D.C. Attualmente, ha appena concluso un monografico a proposito del direttore Clarence Brown per la Editorial Cátedra, il quale sarà il primo libro sul regista pubblicato a livello mondiale e verrà presentato con la collezione «Signo e Imagen/Cineastas» della detta casa editrice all'inizio del 2017.



### Stéphanie Girardclos

stephanie.girardclos@unige.ch

Stéphanie Girardclos enseigne au Département des sciences de la Terre et à l'Institut des sciences de l'environnement de l'Université de Genève, où elle a obtenu son doctorat. Ses recherches portent principalement sur l'interaction entre les processus géologiques et la société humaine, en utilisant les sédiments lacustres comme archives des événements passés. Ces dernières années, elle s'est penchée sur les canyons et les tsunamis des lacs suisses. Elle a publié un chapitre de livre et de nombreux articles, et récemment a coédité un volume de la revue *Marine Geology* sur la paléosismologie subaquatique.

Stéphanie Girardclos es docente en el Departamento de ciencias de la Tierra y en el Instituto de ciencias del medio ambiente de la Universidad de Ginebra, en donde obtuvo su doctorado. Sus investigaciones son principalmente sobre la interacción entre los procesos geológicos y la sociedad humana; utiliza los sedimentos lacustres como archivo de los eventos del pasado. Estos últimos años se ha interesado en los cañones y tsunamis de los lagos suizos. Publicó un capítulo de libro y numerosos artículos; recientemente coeditó un volumen de la revista *Marine Geology* sobre paleosismología subacuática.

Stéphanie Girardclos teaches at the Department of Earth Sciences and at the Institute for Environmental Sciences of the University of Geneva, where she obtained her doctorate. Her research focuses on the interaction between geological processes and the human society using lake sediments as archives of past events. In recent years, she focused on canyons and tsunamis in Swiss lakes. She has published a book chapter and numerous articles, and recently co-edited a volume of the journal *Marine Geology* on subaquatic paleoseismology.

Stéphanie Girardclos insegna nel Dipartimento di Scienze della Terra e Istituto di Scienze Ambientali dell'Università di Ginevra, dove ha ottenuto il dottorato. La sua ricerca è principalmente sull'interazione tra i processi geologici e la società umana; usa i sedimenti lacustri come archivio degli eventi passati. Negli ultimi anni è stata interessata a canyons e tsunamis nei laghi svizzeri. Ha pubblicato un capitolo di libro e numerosi articoli; recentemente co-ha curato un volume della rivista *Geologia Marina* sulla paleosismologia sott'acquatica.





**Basile Grandjean**

Basile.Grandjean@hesge.ch

Après avoir obtenu un master en physique théorique en 2011 à l'Université de Genève, Basile Grandjean s'est dirigé vers le domaine de l'énergie en effectuant son service civil à l'Office cantonal de l'énergie du Canton de Genève. Il a ensuite participé à la réalisation de diverses installations solaires thermiques avant de rejoindre la Haute école du paysage, d'ingénierie et d'architecture (hepia) en 2013 en tant que collaborateur scientifique au sein de la filière énergie et technique des bâtiments. Il participe à la mise en place de cette nouvelle formation, ainsi qu'à l'enseignement et la recherche en lien avec les énergies renouvelables et la technique des bâtiments.

Después de haber obtenido su maestría en física teórica en la Universidad de Ginebra, Basile Grandjean se orientó hacia el campo de la energía, efectuando su servicio civil en el Oficio cantonal de la energía de Ginebra. Luego participó en la realización de varias instalaciones solares térmicas, antes de integrar la *Haute école du paysage, d'ingénierie et d'architecture* (hepia) en 2013 en tanto colaborador científico en la carrera de energía y técnica de construcción. Participa en esta nueva formación, en la docencia y en la investigación vinculada a las energías renovables y las técnicas de construcción.

After obtaining a Master in theoretical physics at University of Geneva, Basile Grandjean turned to the field of energy, and did his civil service at the Geneva Office for Energy. Afterwards he participated in the implementation of various solar thermic installations, before joining the *Haute école du paysage, d'ingénierie et d'architecture* (hepia) as a research assistant in the field of Building energy and technique. He participates in this new program, teaching and doing research linked to renewable energy in building techniques.

Dopo aver finito la sua Laurea in fisica teorica presso l'Università di Ginevra, Basile Grandjean si è orientato verso il settore dell'energia, rendendo il servizio civile presso l'Ufficio cantonale dell'energia di Ginevra. Ha poi partecipato alla realizzazione di diversi impianti solari termici, prima di entrare nella Haute École du Paysage, d'Ingénierie et d'Architecture (hepia) nel 2013 come assistente di ricerca in tecnica di energia e costruzioni.



### Elizabeth Kukorelly

Elizabeth.Kukorelly@unige.ch

Elizabeth Kukorelly enseigne au département de langue et littératures anglaises à l'Université de Genève, où elle a obtenu son doctorat. Elle est impliquée très activement au programme d'études genre. Ses intérêts de recherche sont les débuts du roman anglais, l'analyse de discours, l'interaction entre textes non-littéraires et textes littéraires, les études culturelles du début du XVIIIe siècle et les approches interdisciplinaires aux études littéraires. Elle travaille actuellement sur les livres de conduite pour jeunes femmes au XVIIIe siècle.

Elizabeth Kukorelly es docente en el departamento de lengua y literaturas inglesas en la Universidad de Ginebra, en donde obtuvo su doctorado. Participa muy activamente en el programa de estudios de género. Sus intereses de investigación son los principios de la novela inglesa, el análisis del discurso, la interacción entre textos literarios y no literarios, los estudios culturales del principio del siglo XVIII y los enfoques interdisciplinarios de los estudios literarios. Trabaja actualmente sobre los libros de conducta para jóvenes mujeres del siglo XVIII.

Elizabeth Kukorelly teaches at the English language and literatures department at the University of Geneva, where she obtained her doctorate. She is actively involved as well in the gender studies program. Her research interests include the early English novel, discourse analyses, non-literary texts and their interaction with 'literary' texts, early eighteenth-century cultural studies, and interdisciplinary approaches to literary studies. Her current research project focuses on eighteenth-century conduct books aimed at young women.

Elizabeth Kukorelly insegna nel Dipartimento di Lingua e Letteratura inglese presso l'Università di Ginevra, dove ha ottenuto il suo dottorato. Molto attiva nel programma di Studi di genere. I suoi interessi di ricerca sono i principi del romanzo inglese, l'analisi del discorso, l'interazione tra testi letterari e non letterari, gli studi culturali del primo Settecento e gli approcci interdisciplinari agli studi letterari. Attualmente sta lavorando sui libri comportamentali per giovani donne nel Settecento.



**Elena López-Riera**  
elena.lopez.riera@gmail.com

Elena López Riera est Docteur en Études Filmiques et de Communication de l'Université de Valence. Elle a enseigné la Littérature comparée et les études filmiques à l'Université de Genève pendant huit ans. Elle est co-fondatrice du collectif Lacasinegra (<http://lacasinegra.com>), a publié une monographie sur Albertina Carri et écrit et réalisé les films *Más que a mi suerte* (2008) et *Pueblo* (2015).

Elena López-Riera es doctora en Estudios filmicos y Comunicación por la Universidad de Valencia. Enseñó literatura comparada y estudios filmicos en la Universidad de Ginebra durante ocho años. Es co-fundadora del colectivo Lacasinegra (<http://lacasinegra.com>), publicó una monografía sobre Albertina Carri, y escribió y dirigió las películas *Más que a mi suerte* (2008) y *Pueblo* (2015).

Elena López-Riera is a Doctor in Film Studies and Communication from the University of Valencia. She taught comparative literature and film studies at the University of Geneva for eight years. She co-founded the group Lacasinegra (<http://lacasinegra.com>), published a monography on Albertina Carri and wrote and directed the films *Más que a mi suerte* (2008) and *Pueblo* (2015).

Elena Lopez-Riera ha un dottorato di ricerca in Studi Cinematografici e Comunicazione presso l'Università di Valencia. Ha insegnato Letteratura comparata e Cinema presso l'Università di Ginevra per otto anni. Co-fondatrice del collettivo Lacasinegra (<http://lacasinegra.com>), ha pubblicato una monografia su Albertina Carri e scritto e diretto i films *Más que a mi suerte* (2008) e *Pueblo* (2015).



### Valeria Wagner

Valeria.Wagner@unige.ch

Valeria Wagner enseigne à l'Unité d'espagnol et collabore avec les programmes de littérature comparée et d'études genre à l'Université de Genève, où elle a obtenu son doctorat en Littérature anglaise. Ses recherches actuelles portent sur les dispositifs et stratégies de conversion de valeurs dans la littérature coloniale hispanique et dans la littérature de migration contemporaine. Elle travaille aussi sur les genres liés de la chronique littéraire, le vidéo-essai et le documentaire, et s'intéresse plus généralement à l'articulation entre formes littéraires et imaginaire politique. Elle est auteure de deux monographies, a coédité plusieurs livres collectifs, et publié de nombreux articles de revue et chapitres de livres. Elle codirige la collection « América entre Comillas » chez Linkgua ediciones.

Valeria Wagner es docente en la unidad de español, y colabora con los programas de literatura comparada y de estudios de género en la Universidad de Ginebra, en donde obtuvo su doctorado en literatura inglesa. Su trabajo de investigación actual es sobre los dispositivos y las estrategias de conversión de valores en la literatura hispánica colonial y literatura de migración contemporánea. Trabaja también sobre los géneros vinculados de la crónica literaria, el video-ensayo y el documental, y se interesa más generalmente en la articulación entre formas literarias e imaginario político. Es autora de dos monografías, ha coeditado varios libros colectivos, y ha publicado numerosos artículos y capítulos de libros. Co-dirige la colección « América entre Comillas » en Linkgua ediciones.

Valeria Wagner teaches at the Hispanic studies department and in the Comparative literature and Gender studies programs at the University of Geneva, where she obtained a Phd in English literature. Her current research focuses on devices and strategies of value conversion in colonial Hispanic literature and contemporary literatures of migration. She also works on the related genres of the literary chronicle, the documentary and the video essay, and is more generally interested in the articulation of literary forms and political imaginaries. She is author of two monographies, has co-edited several books and has published many articles in journals and book chapters. She co-directs the collection « América entre Comillas » at Linkgua ediciones.

Valeria Wagner insegna presso l'Unità di spagnolo e collabora con programmi di studi di Letteratura comparata e Studi di genere presso l'Università di Ginevra, dove ha conseguito il dottorato in Letteratura inglese. La sua ricerca attuale è sui dispositivi e le strategie di conversione dei valori coloniali in Letteratura ispanica e letteratura contemporanea della migrazione. Lavora anche sulla cronaca letteraria, il video-saggio ed il documentari, e si interessa per l'articolazione tra forme immaginarie letterarie e politiche. È autrice di due monografie, ha co-curato diverse antologie e pubblicato numerosi articoli e capitoli di libri. Co-dirige la collezione « América tra Comillas » nelle edizioni Linkgua.





**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. A l'issue de ce second examen, le manuscrit sera soit approuvé soit rejeté par



le rédacteur en chef en fonction du contenu des évaluations qu'il ou elle soumettra au comité de rédaction.

Le rédacteur en chef et les membres du comité de rédaction s'engagent à ne divulguer aucune information relative aux articles soumis pour publication, à toute autre personne que les auteurs, les examinateurs et les examinateurs potentiels.

Le processus d'examen par les pairs ne dépassera pas une durée de huit semaines. Néanmoins, la rédaction ne pourra en aucun cas être tenue responsable des retards éventuels causés par les examinateurs.

### **Responsabilité des examinateurs**

Tout renseignement concernant les manuscrits déposés est considéré comme étant confidentiel et soumis à la protection de l'information. Le contenu des manuscrits ne pourra être montré ou discutés avec des tiers, sauf dans le cas exceptionnel où, en raison de la spécificité du sujet traité, une opinion éclairée sur l'article s'avèrerait nécessaire. Dans de telles circonstances, l'identité de la personne consultée devra être communiquée au rédacteur en chef.

Les manuscrits soumis à évaluation feront l'objet d'un examen rigoureux et objectif, avec tout le respect dû à l'indépendance intellectuelle des auteurs. Les remarques des examinateurs devront être formulées avec clarté et reposer sur une solide argumentation, afin d'aider les auteurs à améliorer la qualité de leur article.

Tout expert choisi afin d'examiner un manuscrit qui ne se sentirait pas suffisamment qualifié pour effectuer cette tâche ou qui ne serait pas en mesure de respecter la date limite, se doit d'en référer immédiatement au rédacteur en chef. Les examinateurs s'engagent à se dessaisir tout manuscrit avec lequel ils pourraient avoir un conflit d'intérêt, en raison

de liens de concurrence, de collaboration ou de toute autre relation avec l'un ou l'une des auteurs, des entreprises ou des institutions en rapport avec l'article.

### **Responsabilités éditoriales et obligations du directeur et du conseil éditorial**

Les rédacteurs se doivent d'évaluer les documents exclusivement sur la base de leur mérite académique et de prendre les mesures appropriées dans le cas où on leur signalerait un manquement à l'éthique concernant un manuscrit déposé ou un article déjà publié.

Les rédacteurs publieront des contributions novatrices et dûment examinées. A titre exceptionnel, la version espagnole ou anglaise d'un article déjà publié pourra figurer dans la section « Grand Angle », si les rédacteurs considèrent cet article utile pour le lecteur et s'il n'est disponible dans aucune des langues de la revue. Dans ce cas, l'autorisation expresse des auteurs sera requise et une note explicative sera publiée en première page de l'article.

### **Code de déontologie de la publication**

La responsabilité de faire respecter le Code de déontologie et de lutte contre les abus en matière de publication incombe au rédacteur en chef. Il prendra toutes les mesures afin de lutter contre les pratiques déloyales, pour le respect de la notion d'auteur et contre le plagiat.

Le rédacteur en chef se doit d'empêcher la mise en péril des normes intellectuelles et éthiques de la revue au profit d'intérêts commerciaux. Il doit préserver l'intégrité académique mais aussi il doit aussi veiller à la qualité du matériel publié.

# Ethical Statement

## **Author's responsibility and authorship**    **Peer review**

By submitting a text for publication in the journal *EU-topias, a Journal on Interculturality, Communication and European Studies*, authors pledge that their manuscripts are original works, that have not been previously published elsewhere and are not being considered for publication in another medium. An exception to such rule can be stipulated by agreement with the editor-in-chief.

It will be clearly specified in the text if the manuscript has been written in collaboration with other people. Authorship should be limited to the person that has made the major contribution to the development of the work, any other person making a significant contribution should be listed as co-author.

Authors must identify all sources used in the elaboration of the manuscript by citing them properly according to the copyright and ethical rules that apply to scientific works. When reproducing partially any material by different sources such as texts, figures, images or tables, authors are responsible for obtaining the pertinent permission and must cite the materials' origin properly. The general guidelines published in the journal *EU-topias. A Journal on Interculturality, Communication and European Studies* can be consulted for further information about the matter.

Authors have the obligation to notify any economic, financial or other substantive conflict of interest that may influence the results or the interpretation of the manuscript.

Authors are required to report any error detected in the peer review evaluation process providing corrections in their own published work and cooperating with the journal's editor or Editorial board by either withdrawing the paper or by publishing an appropriate correction statement or erratum.

The peer review deals with the intellectual content of a paper without any consideration whatsoever about the author's gender, class, sexual orientation, religious belief, ethnicity, citizenship or political opinion. Articles submitted for publication in the journal *EU-topias. A Journal on Interculturality, Communication and European Studies* undergo a double blind peer review. The confidentiality of both the reviewers' and the authors' identity will be guaranteed.

The editor-in-chief and the editorial board have the right to refuse submitting a paper for review if they consider that the paper does not meet the fundamental criteria required of a scientific text, or if a paper does not concern the areas of interculturality, communication and/or European studies. About the review process, the editor-in-chief and the editorial board select and nominate the experts in the proper field. The editor-in-chief and the editorial board will exclude from the process a reviewer holding a close working, institutional or personal relationships with the author.

By completing the proper standardized form, reviewers state whether they recommend a paper to be accepted, revised or rejected. In case a major revision is required, manuscripts are reviewed a second time by one of the two nominated reviewers or by a third reviewer. After the second round of review, the editor-in-chief proposes acceptance or rejection depending on the content of the reviews, which he/she submits to the editorial board.

The editor-in-chief and the editorial board commit themselves to not disclose information about the articles submitted for publication to anyone other than the author, the reviewers and the potential reviewers. The standard peer review process will last a maximum of eight weeks. The editorial staff is not responsible for delays caused by reviewers.

## **Responsibility of reviewers**

Information regarding manuscripts submitted by authors should be kept confidential and treated as privileged information. Manuscripts can neither be shown nor discussed with others, except in the case in which a third, informed opinion has to be sought because of the specificity of the paper's subject matter. In such circumstances, the editor-in-chief will be informed of the third-party's identity.

Review of submitted manuscripts must be done in a rigorous, objective manner, with the due respect to the authors' intellectual independence. The reviewers are to formulate their observations with clarity and supporting arguments, so as to help the authors to improve the quality of the paper.

Any chosen referee who feels inadequately qualified for the task or is aware that he/she will not be able to comply with the deadline, shall inform the editor promptly. Reviewers are to abstain from evaluating manuscripts in which they have conflicts of interest resulting from competitive, collaborative, or other connections with any of the authors, companies, or institutions related to the paper.

## **Editorial responsibilities and obligations of the editor-in-chief and the editorial board**

Editors shall evaluate papers exclusively on the basis of their academic merit and take reasonable responsive measures

when ethical complaints have been presented concerning a submitted manuscript or published paper.

Editors will publish original, reviewed contributions. Exceptionally, the Wide Angle section can include the Spanish or English version of an article that the editors consider useful for readers and that is not available in any of the languages of the Journal *EU-topías*. In such case, the explicit authorization of the author/s will be necessary and the circumstance will be clearly indicated in a footnote on the first page of the article.

## **Issues of Publication ethics**

The preparation and publishing process of the journal is ruled by the principles of Publication Ethics and Malpractice Statement, with which authors, the editor-in-chief, editors, reviewers, the members of the editorial board and Scientific Committee are to comply. The editor-in-chief has the responsibility to uphold the principles of the Publication Ethics and Malpractice Statement. Any and all measures will be taken against unfair practices, authorship infringement and plagiarism.

The editor-in-chief should prevent any business interests from compromising the intellectual and ethical standards of the Journal and have the responsibility to both preserve the integrity of the academic record and to ensure the quality of the published material.

# Dichiarazione di etica

## Responsabilità dell'autore

La proposta di testi per la pubblicazione in *EU-topias, rivista di interculturalità, comunicazione e studi europei*, con valutazione a doppio cieco, implica il riconoscimento esplicito da parte dell'autore dell'originalità del manoscritto, di cui garantisce il carattere inedito; garantisce altresì che il testo proposto non è in fase di revisione o pubblicazione in altro medio. È possibile stipulare un'eccezione a tale norma mediante un accordo con il Direttore della Rivista.

La collaborazione di più persone o entità dovrà constare chiaramente nel testo. Si considererà «autore» la persona principalmente responsabile dell'elaborazione dell'articolo, e «co-autore» la persona che ha collaborato in maniera rilevante al processo di concezione e scrittura del manoscritto.

L'autore dovrà identificare tutte le fonti usate per la preparazione del manoscritto e citarle seguendo le norme relative al copyright e all'uso etico di opere di carattere scientifico. Nel caso di uso di materiale originale di altri autori quali testi, grafici, immagini o tavole esplicative, sarà responsabilità dell'autore ottenere le autorizzazioni pertinenti e di segnalare l'origine. L'autore seguirà le norme generali di edizione pubblicate nella rivista *EU-topias. Rivista di interculturalità, comunicazione e studi europei*.

L'autore dovrà segnalare eventuali conflitti economici, finanziari o di altra natura che possano orientare o limitare le conclusioni o l'interpretazione del manoscritto.

L'autore dovrà informare di eventuali errori dettati nel processo di valutazione e apportare le correzioni necessarie, in collaborazione con il Direttore e gli editori della Rivista, nel caso in cui fosse necessario ritirare il testo o pubblicare un «errata corrige».

## Valutazione tra pari

Il processo di valutazione paritaria interessa unicamente il contenuto intellettuale del manoscritto ed è totalmente estraneo a questioni relative al genere, la classe, l'orientamento sessuale, la religione, la razza, la nazionalità o l'ideologia dell'autore. Gli articoli proposti per pubblicazione in *EU-topias. Rivista di interculturalità, comunicazione e studi europei*, sono sottoposti a valutazione a doppio cieco nel rispetto dell'anonimato tanto dell'autore come dei revisori.

Il Direttore della rivista ed il Consiglio editoriale si riservano il diritto di rifiutare la pubblicazione del manoscritto se ritengono che il testo proposto non segue i criteri fondamentali delle opere scientifiche o se non interessa le aree di interculturalità, comunicazione e/o studi europei. Il Direttore e i membri del Consiglio editoriale selezionano i revisori del manoscritto, persone esperte del tema trattato. Il Direttore della rivista si incarica di garantire l'anonimato degli autori e dei revisori ed escluderà dal processo un esperto che mantenga relazioni di lavoro, istituzionali o personali con l'autore.

Gli esperti sceglieranno una delle 3 opzioni del modello preposto (accettare, accettare con riserva o rifiutare il manoscritto), con la pertinente giustificazione della decisione e la relazione dei cambiamenti richiesti all'autore. I manoscritti per i quali è richiesta una revisione profonda saranno valutati una seconda volta da uno degli esperti già nominati o da una terza persona. Dopo questo secondo esame, il direttore proporrà al consiglio editoriale l'accettazione o meno dell'articolo.

Il Direttore e il Consiglio editoriale si compromettono

no a mantenere confidenziale l'informazione relativa al processo di valutazione del manoscritto.

Il processo di doppia valutazione tra pari avrà una durata massima di due mesi. Il Consiglio editoriale non sarà responsabile dell'eventuale ritardo nella elaborazione della valutazione da parte degli esperti.

### **Responsabilità dei revisori**

La informazione relativa ai manoscritti presentati è informazione privilegiata e sarà trattata con assoluta confidenzialità. I testi non potranno essere mostrati, diffusi o discussi, fatta eccezione dei casi in cui sia necessario il parere specifico di un ulteriore esperto in materia. Il direttore sarà a conoscenza dell'identità della persona consultata.

La valutazione del manoscritto sarà realizzata in maniera rigorosa, obiettiva e nel rispetto dell'indipendenza intellettuale degli autori. Le osservazioni dei revisori devono essere chiare e basate su argomenti accademici con la finalità di migliorare la qualità dell'articolo.

Se un revisore ritiene di non contare con le competenze necessarie per valutare un articolo, lo notificherà immediatamente al Direttore. In caso di conflitto di interessi con un autore, una compagnia o istituzione citati nell'articolo, gli esperti dovranno astenersi dalla revisione.

### **Obblighi e responsabilità del direttore e del consiglio editoriale**

Il Direttore ed il Consiglio editoriale prenderanno in considerazione i testi proposti seguendo unicamente criteri accademici e garantiranno il compimento dei criteri di etica nei confronti di eventuali critiche relative a un manoscritto proposto per la pubblicazione o già pubblicato.

Il Direttore ed il Consiglio editoriale pubblicheranno solo testi originali e valutati. In maniera eccezionale, la sezione «Grandangolo» potrà accogliere la versione in inglese o in spagnolo di un articolo considerato di speciale interesse e non disponibile in nessuna delle lingue ufficiali della Rivista. In tal caso si conterà con l'autorizzazione esplicita dell'autore e tale circostanza conterà in una nota nella prima pagina dell'articolo pubblicato.

### **Direttrici etiche della rivista**

Il Direttore, gli Editori, gli esperti, gli autori e i membri del Consiglio editoriale seguiranno obbligatoriamente i principi della «Dichiarazione di etica e buone pratiche» nel processo di elaborazione e pubblicazione della rivista. Saranno prese tutte le misure necessarie in caso di irregolarità, non rispetto della proprietà intellettuale o plagio.

Il Direttore si incarica di garantire l'indipendenza della rivista da interessi economici che possano comprometterne le basi intellettuali ed etiche e di salvaguardare l'integrità etica e la qualità del materiale pubblicato.





**NORMAS DE EDICIÓN**  
**RÈGLES D'ÉDITION**  
**PUBLICATION GUIDELINES**  
**NORME DI PUBBLICAZIONE**



# Normas de edición

## Normas generales

Los textos podrán presentarse en español, inglés, francés o italiano.

Los textos tendrán una extensión máxima de 7.000 palabras o 45.000 caracteres con espacios, bibliografía incluida.

El título del artículo se presentará en Times New Roman tamaño 12, y con letra negrita. En la línea inferior, se hará constar los siguientes datos del autor: nombre completo, institución de procedencia y correo electrónico.

El formato de escritura es Times New Roman tamaño 12, con una separación entre líneas de 1,5 espacios. Las citas se incluirán al pie de página, con formato Times New Roman 9 a espacio sencillo. Las citas que se inserten en el texto llevarán formato Times New Roman 10, con una sangría de 2 cm. y espacio interlineado sencillo.

A la hora de resaltar una palabra, se usará la cursiva, no la negrita. Sin embargo, se hará sólo en caso estrictamente necesario. Sólo se usarán negritas para el título del texto y los títulos de cada epígrafe.

Todo el texto (incluidas las notas y el título) tendrá una alineación justificada. Se incluirá una línea de separación entre párrafos.

## Citas bibliográficas

Paréntesis, apellido del autor, coma, año de edición, dos puntos, un espacio, número de la página, donde se encuentra la cita y cierre del paréntesis. Si la referencia abarca toda una obra, se pueden omitir las páginas.

*Ejemplos:*

...según ya se ha comentado con anterioridad (Minkenberg, 2011: 79).

según señala Minkenberg (2011: 79).

... «no existe una convergencia real» (Minkenberg, 2011: 79).

Como observa Minkenberg (2011: 79): «...».

Cuando la referencia textual tenga una longitud superior a las tres líneas, se referenciará como cita dentro del texto, siguiendo las normas (Times New Roman 10, sangría de 2 cm. y espacio sencillo).

Al final del texto, se aportará una relación de las fuentes bibliográficas empleadas.

El formato para citar será el siguiente:

### Libros:

APELLIDOS, Nombre del autor (año de publicación), *Título de la obra* (en cursiva), lugar de edición: editorial.

*Ejemplo:*

ECO, Umberto (1975), *Trattato di semiotica generale*, Milano: Bompiani.

En el caso de que se trate de un libro colectivo, se incluirá «ed.» o «coord.» entre el nombre y el año. Además, se incluirá el nombre y apellido de todos los editores o coordinadores.

*Ejemplo:*

FRITH, Simon & GOODWIN, Andrew (ed.) (1990), *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*, London: Routledge.

### Capítulos de libro:

APELLIDOS, Nombre del autor (año de publicación), Título del capítulo, Nombre y Apellidos del/los autor(es) de la obra com-

pleta, título de la obra completa (en cursiva), lugar de edición, editorial, páginas del capítulo.

*Ejemplos:*

DE LAURETIS, Teresa (1995), «El sujeto de la fantasía», Giulia Colaizzi (ed.), *Feminismo y teoría filmica*, Valencia: Episteme, pp. 37-74.

TRÍAS, Eugenio (2010), «La revolución musical de Occidente», *La imaginación sonora*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, pp. 33-58.

**Artículos de revista:**

APELLIDOS, Nombre del (año de publicación), Título del artículo, *Título de la revista* (en cursiva), volumen de la revista, páginas.

*Ejemplo:*

PARRONDO, Eva (2009), «Lo personal es político», *Trama y Fondo*, 27, pp. 105-110.

**Películas:**

A la hora de citar una película, se referenciará de la siguiente manera: *Título* (en cursiva), paréntesis, *título original* (en cursiva), director, año, cierre del paréntesis. Los programas y series de televisión se citarán sustituyendo el director por el creador, y el año de realización por el rango de años que abarcan las temporadas de emisión de la serie.

*Ejemplos:*

«En *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941)...»

«El actor de *The Wire* (David Simon, 2002-2008)...»

# Règles d'édition

## Règles générales

Les textes peuvent être soumis en anglais, en espagnol, en français ou en italien.

Les textes auront un maximum de 7.000 mots ou 45.000 caractères avec espaces, bibliographie comprise.

Le titre de l'article sera en Times New Roman, corps 12, gras. La ligne suivante doit contenir les renseignements suivants au sujet de l'auteur : nom, prénom, institution et courriel.

Le texte sera en Times New Roman, corps 12, avec un interligne de 1,5 lignes. Les références bibliographiques seront en bas de la page, en Times New Roman 9 à interligne simple. Les citations insérées dans le texte seront en Times New Roman 10, avec alinéa de 2 cm et espace simple.

Pour mettre en valeur un mot on utilisera des caractères italiques, pas les gras, et seulement lorsque cela est strictement nécessaire. Les caractères gras seront utilisés uniquement pour le titre de l'article et les intertitres de chaque paragraphe.

Tout le texte (y compris les notes et le titre) sera justifié. On devra inclure une ligne entre les paragraphes.

## Citations bibliographiques

Les références bibliographiques incluses dans le texte auront le format suivant :

Parenthèse, nom de l'auteur, virgule, année de publication, deux points, espace, numéro de la page où se trouve la citation et fermeture de la parenthèse. Si la référence est le livre on peut omettre les pages.

*Exemples :*

... tel que déjà mentionné (Minkenberg, 2011 : 79).

... selon Minkenberg (2011 : 79).

« il n'y a pas de convergence réelle » (Minkenberg, 2011 : 79).

Lorsque le texte de référence a une longueur supérieure à trois pages, la citation se fera à l'intérieur du texte en suivant les règles (Times New Roman 10, alinéa de 2 cm et interligne simple).

À la fin du texte on ajoutera une liste des sources de références bibliographiques utilisées. Le format de citation est le suivant :

**Livres :**

NOM, prénom de l'auteur (année de publication), *Titre de l'œuvre* (en italiques), lieu de publication: maison d'édition.

*Exemple :*

ECO, Umberto (1975), *Trattato di semiotica generale*, Milano: Bompiani.

S'il s'agit d'un livre collectif on y ajoutera « éd. » ou « coord. » entre le prénom et l'année. En outre, on y ajoutera le NOM et le prénom de tous les éditeurs ou coordinateurs.

*Exemple:*

FRITH, SIMON & GOODWIN, Andrew (éd.) (1990), *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*, London : Routledge.



**Chapitres de livre :**

NOM, prénom de l'auteur (année de publication), titre du chapitre, prénom et nom de/des auteur(s) de l'œuvre complète, *titre de l'œuvre complète* (en italiques), lieu de publication, maison d'édition, pages du chapitre.

*Exemples:*

DE LAURETIS, Teresa (1995), «El sujeto de la fantasía», Giulia Colaizzi (ed.), *Feminismo y teoría fílmica*, Valencia, Epistème, pp. 37-74.

TRÍAS, Eugenio (2010), « La revolución musical de Occidente », *La imaginación sonora*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, pp. 33-58.

**Articles de revues :**

On doit indiquer ce qui suit : NOM, Prénom (année de publication), « Titre de l'article », *Titre de la revue* (en italique), numéro du volume, pages.

*Exemple :*

PARRONDO, Eva (2009), « Lo personal es político », *Trama y Fondo*, 27, pp. 105-110.

**Films :**

Lorsqu'on cite un film, la référence sera comme suit : *Titre* (en italiques), parenthèses, *Titre original* (en italiques), metteur en scène, année, fermeture de la parenthèse.

*Exemple :*

« Dans *Le dictateur* (*The Great Dictator*, Charles Chaplin, 1940), »

Les séries seront citées de façon similaire, en remplaçant le metteur en scène par le créateur et l'année de la réalisation par la fourchette de datation des saisons de la série.

*Exemple :*

« Le personnage de McNulty dans *The Wire* (David Simon, 2002-2008) ... »

# Publication Guidelines

## General guidelines

Articles may be submitted in English, Spanish, French or Italian.

Articles should have a maximum length of 7,000 words or 45,000 characters with spaces, including references.

The title of the article should be in Times New Roman, 12 and bold. The line below should contain the following information about the author: full name, affiliation and email.

The font throughout should be Times New Roman size 12, with a line spacing of 1.5. Quotations should be included at the bottom of the page in the following format: Times New Roman 9, single-spaced. Quotations inserted in the text will have the following format: Times New Roman 10, indented 2 cm., single space.

When highlighting a word, use italics, not bold. Only highlight when strictly necessary. Only use bold for the title text and title of each section.

All text (including footnotes and title) will be justified. Insert a line between paragraphs.

## References

References within the text will follow the following format:

Within parenthesis include the following information: author's surname, comma, year of publication, colon, space, page number. If the reference refers to a book, page numbers may be omitted.

*Examples:*

As mentioned (Minkenberg, 2011: 79) ...  
according to Minkenberg (2011: 79).

«no real convergence exists» (Minkenberg, 2011: 79).

When the quotation text has a length greater than three pages lines, it should be formatted as follows: Times New Roman 10, indented 2 cm. and single spaced. At the end of the text, a list of reference sources used should be included.

The reference format is as follows:

### Books:

SURNAME, author's name (year of publication) *Title of the book* (in italics), place of publication: publisher.

*Example:*

ECO, Umberto (1975), *Trattato di semiotica generale*, Milano: Bompiani.

In the event that it is a book containing a collection of authors, you should include «ed.» or «coord.» between the name of the author(s) and the year. In addition, include the last name and name of all editors or coordinators.

*Example:*

FRITH, SIMON & GOODWIN, Andrew (ed.) (1990), *On Record. Rock, Pop and the Written Word*, London: Routledge.

**Book chapters:**

SURNAME, author's name (year of publication), Title of the chapter, Name and Surname of the author(s) *complete title of book* (in italics), place of publication, publisher, «pp.» followed by first and last pages of the chapter with a hyphen between them.

*Examples:*

DE LAURETIS, Teresa (1995), «El sujeto de la fantasía», Giulia Colaizzi (ed.), *Feminismo y teoría fílmica*, Valencia, Episteme, pp. 37-74.

TRÍAS, Eugenio (2010), «La revolución musical de Occidente», *La imaginación sonora*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, pp. 33-58.

**Journal articles:**

They should indicate the following:

SURNAME, Name (year of publication), Article Title, *Journal title* (in italics), volume number, pages.

*Example:*

PARRONDO, Eva (2009), «Lo personal es político», *Trama y Fondo*, 27, pp. 105-110.

**Films:**

When citing a movie, be referenced as follows: *Title* (in italics), parentheses, *Original title* (in italics), director, year, close the parentheses.

*Example:*

«As seen in *The Spirit of the Beehive* (*El espíritu de la colmena*, Víctor, Erice, 1973) ...»

TV series will be cited in a similar way, replacing the director by the creator and year of implementation by the period of years covered by the seasons of the series.

*Example:*

«The character of McNulty in *The Wire* (David Simon, 2002-2008)...»

# Norme di redazione

## Norme Generali

I testi si potranno presentare in spagnolo, inglese, francese o italiano.

I testi avranno un'estensione massima di 7.000 parole o 45.000 caratteri, con spazi e bibliografia inclusi.

Il titolo dell'articolo si presenterà in New Times Roman, corpo 12 e in grassetto. A continuazione si mostreranno i seguenti dati degli autori: nome completo, istituzione di appartenenza e indirizzo di posta elettronica.

Il carattere di scrittura sarà il Times New Roman, corpo 12, interlinea 1,5. Le note si includeranno a piè di pagina, con carattere Times New Roman, corpo 9 e interlinea semplice. Le note che si includeranno nel testo avranno come carattere Times New Roman, corpo 10, con uno spazio di 2 cm e interlinea semplice.

Quando si vorrà porre enfasi su una parola, si utilizzerà il corsivo e non il grassetto. In ogni caso, si farà uso di questo strumento solo in casi strettamente necessari. Si utilizzerà il grassetto solo per il titolo del testo e i titoli di ogni epigrafe.

Tutto il testo (incluse note e titolo) sarà in allineazione giustificata. Si includerà una linea di separazione tra i vari paragrafi.

## Note bibliografiche

Parentesi, cognome dell'autore, virgola, anno di edizione, due punti, uno spazio, numero della pagina, dove si incontra la nota e chiusura parentesi. Se il riferimento è a tutta l'opera, si potrà omettere il riferimento al numero delle pagine.

*Esempi:*

come già citato (Minkenberg, 2011: 79) ...

secondo Minkenberg (2011: 79).

«no real convergence exists» (Minkenberg, 2011: 79).

Quando il riferimento al testo è lungo più di tre linee, si introdurrà come nota all'interno del testo, seguendo le norme (Times New Roman, 10, spazio di 2 cm. e spaziatura semplice).

Alla fine del testo, si apporterà una relazione sulla bibliografia utilizzata.

Il formato per le note sarà il seguente:

### Libri:

COGNOME, Nome dell'autore (anno di pubblicazione), *Titolo*, città: editore.

*Esempio:*

CHERCHI USAI, Paolo (2008), *David Wark Griffith*, Milano: Il Castoro.

Nel caso in cui si tratti di un libro collettivo, si includerà <<ed.>> o <<coord.>> tra il nome e l'anno. Inoltre, si includerà il nome e cognome di tutti gli editori e coordinatori.

*Esempio:*

FRITH, Simon & GOODWIN, Andrew (ed.) (1990), *On Record. Rock, Pop and the Written Word*, London: Routledge.

**Capitolo dei libri:**

COGNOME, Nome dell'autore (anno di pubblicazione), Titolo del capitolo, Nome e Cognome del/degli autori dell'opera completa, titolo dell'opera completa (in corsivo), luogo di edizione, editoriale, pagine del capitolo.

*Esempi:*

DE LAURETIS, Teresa (1995), «El sujeto de la fantasía», Giulia Colaizzi (ed.), *Feminismo y teoría fílmica*, Valencia, Episteme, pp. 37-74.

TRÍAS, Eugenio (2010), «La revolución musical de Occidente», *La imaginación sonora*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, pp. 33-58.

**Articoli della rivista:**

Il formato per le note sarà il seguente:

COGNOME, Nome dell'autore (anno di pubblicazione), Titolo dell'articolo, *Titolo della rivista* (in corsivo), volume della rivista, pagine.

*Esempio:*

PARRONDO, Eva (2009), «Lo personal es político», *Trama y Fondo*, 27, pp. 105-110.

**Film:**

Nel momento in cui si deve citare un film, si farà nella modalità seguente: *Titolo* (in corsivo), parentesi, *Titolo originale* (in corsivo), regista, anno, chiusa parentesi. I programmi e le serie televisive si citeranno sostituendo il regista per il realizzatore, e l'anno di realizzazione per gli anni totali dai quali si trasmette l'emissione della serie.

*Esempi:*

«in *Quarto potere* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941) ...»

«in *Romanzo criminale* (Stefano Sollima, 2008-2010) ...»



*EU-topías, revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos*, fundada en 2011, aparece dos veces al año publicada por el Departamento de Teoría de los Lenguajes y Ciencias de la Comunicación de la Universitat de València y The Global Studies Institute de l'Université de Genève. Tres son los ejes fundamentales que enmarcan el trabajo de la revista: 1) reflexionar sobre la multiplicidad de culturas que constituyen la aldea global y el carácter intercultural del mundo contemporáneo; 2) analizar la «mediación interesada» que los medios de comunicación de masas asumen para naturalizar su propia versión de los acontecimientos en el interior del imaginario social, y 3) insertar el debate en el horizonte del proyecto, no sólo económico sino fundamentalmente cultural, de una Europa común. *EU-topías* busca intervenir renunciando a la idea de totalidad de los objetos de conocimiento entendida como suma de compartimentos estancos y, centrándose en aproximaciones parciales, espacial y temporalmente localizadas, asumir que la pluralidad contradictoria y fragmentada que constituye el mundo real obliga a introducir el diálogo interdiscursivo e interdisciplinar en la organización de los saberes.

*Misión:* Difundir la producción teórica y las investigaciones sobre problemáticas sociales, culturales y comunicacionales derivadas de los complejos procesos de transformación global y regional.

*Objetivos:* Potenciar el debate interdisciplinar mediante la difusión de artículos inéditos de investigación sobre una diversidad de temas emergentes y recurrentes que se agrupan en torno a la comunicación, la interculturalidad y los Estudios europeos.

---

*EU-topías, revue d'interculturalité, communication et études européennes*, est une revue semestrielle fondée en 2011 et publiée par le Département de Théorie des Langues et Sciences de la Communication de l'Université de Valence (Espagne) et The Global Studies Institute de l'Université de Genève. Les axes qui encadrent le travail de la revue sont trois : 1) réfléchir sur la multiplicité des cultures qui constituent le village global et le caractère interculturel du monde contemporain ; 2) analyser la « médiation intéressée » adoptée par les mass média pour entériner dans l'imaginaire social leur version intéressée des événements, et 3) situer le débat dans l'horizon d'une Europe commune dont le projet est non seulement économique mais fondamentalement culturel. En renonçant à l'idée de totalité des objets de connaissance conçue comme simple addition de compartiments et se concentrant sur des approches partielles spatialement et temporairement localisées, *EU-topías* assume que la pluralité contradictoire et fragmentée qui constitue le monde réel nous oblige à introduire le dialogue interdiscursif et interdisciplinaire dans l'organisation des savoirs.

*Mission :* Diffuser la production théorique et les recherches sur les problématiques sociales, culturelles et communicationnelles dérivées des procès complexes de transformation globale et régionale.

*Objectifs :* Collaborer aux débats interdisciplinaires à travers la diffusion d'articles de recherche inédits sur une diversité de sujets émergents et récurrents regroupés autour de la communication, l'interculturalité et les études européennes.

---

*EU-topías, a Journal on Interculturality, Communication and European Studies*, was founded in 2011 and is published bi-annually by the Department of Theory of Languages and Communication Studies of the University of Valencia, Spain, and by The Global Studies Institute of the University of Geneva, Switzerland. The journal's principal aims are: 1) to study the multiple cultures constituting the global village we live in and its intrinsically intercultural articulation; 2) to analyse the role played by the media as self-appointed «interested mediators» in their attempt to naturalize their vision of reality in the social imaginary, and 3) to open up a debate within the project of a European community conceived of as a cultural common space, rather than merely an economic one. *EU-topías* seeks to intervene in cultural critique leaving behind the idea of a unified, totalizing field of knowledge, understood as a sum of compartmentalized disciplines. It focuses instead on partial approaches, historically located both in space and time; it assumes that the plural, fragmented and contradictory configuration of reality compels us to introduce an interdiscursive and interdisciplinarian 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 845404



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](mailto: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](mailto:eu-topias.org@unige.ch)

[www.eu-topias.org](http://www.eu-topias.org)