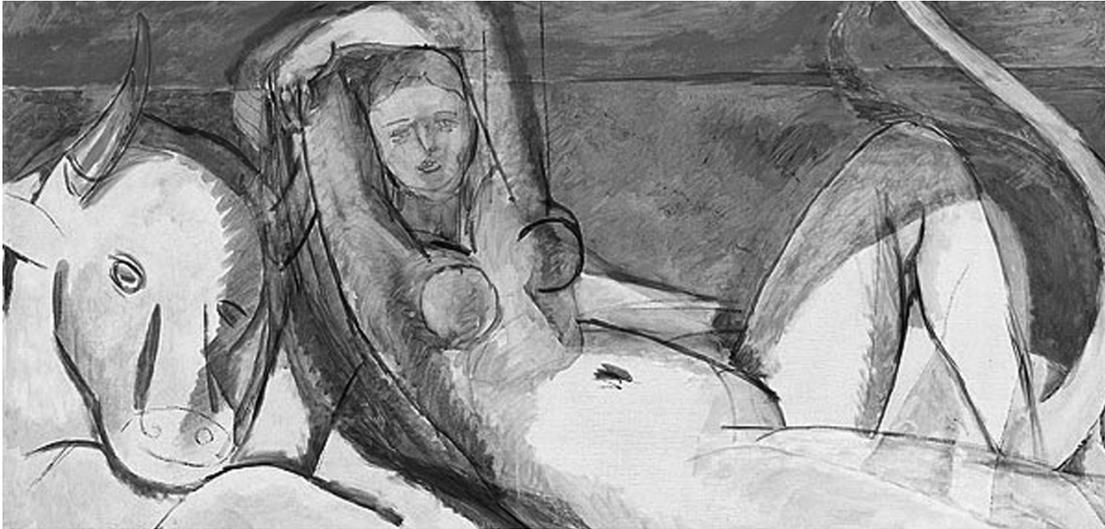


Europe & Culture



Editorial

GRAN ANGULAR/GRAND ANGLE/WIDE ANGLE

La comunicación, disciplina y campo de estudio. La experiencia latina, *Miquel de Moragas*

PERSPECTIVAS/PERSPECTIVES/PERSPECTIVES

Cinéma, couleur, mouvement : Kinémacolor et abstraction, *Benoît Turquety*

Dolby y el diseño sonoro en el cine contemporáneo, *Jorge Ruiz Cantero*

DOSSIER/DOSSIER/DOSSIER (Aude Jehan, ed.)

EUROPA Y LA CULTURA/L'EUROPE ET LA CULTURE/EUROPE AND CULTURE

L'idée d'Europe à la Renaissance, *Yves Hersant*

Existe-t-il une poétique de la culture européenne ? L'exemple de l'entre-deux-guerres, *Pascal Dethurens*

¿Convergencia o Divergencia? Pluralidad religiosa y políticas de integración en los estados-nación occidentales,

Michael Minkenberg

Culture et Relations extérieures de l'UE, *Aude Jehan*

United Europe of Research and Innovation: Intercultural

Cooperation at Practice, *Sabine E. Herlitschka*

Culture de Masse et Industries culturelles, *Monique Dagnaud*

El cómic como medio periodístico, *Xavier Melero Domingo*

CALEIDOSCOPIO/KALÉIDOSCOPE/KALEIDOSCOPE

Reseñas/Critiques/Book reviews

Cinéma, Couleur, Mouvement

— Benoît Turquety —

Dans une conférence de 1954 sur « la couleur dans la peinture contemporaine », l'historien de l'art – et filmologue – Pierre Francastel revenait sur ce qui était pour lui une très profonde rupture. Il la situait au tournant des années 1910, moment du passage de l'art à l'abstraction, où se trouvait mise en jeu une série de recherches plastiques entièrement inédites, notamment une « utilisation nouvelle de la couleur ». Selon lui, « On pourrait suggérer le terme d'animation de l'écran plastique par des plans successifs engagés pour définir cet aspect de la nouvelle spéculation plastique ».

Cette définition apparaît étonnamment cinématographique. Le « renouveau de la notion de mouvement » à l'époque, écrivait-il, est fondamental pour cette évolution. Il terminait son intervention sur l'idée que cette transformation de l'art signalait un basculement plus large, l'entrée dans une « civilisation de la couleur ».

Co-publicada dos veces al año por/
 Co-publiée deux fois par année
 par/Co-published twice a year by
 Departamento de Teoría de los
 Lenguajes y Ciencias de la
 Comunicación
 (Universitat de València. Estudi
 General, UVEG) & Institut
 Européen de l'Université de
 Genève (IEUG)

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

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

Coordinadora editorial/Éditrice
 executive/Managing editor
 Susana Díaz (UC3M)

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

Consejo de redacción/Conseil de
 rédaction/Editorial Board
 Maximos Aligisakis (IEUG),
 Korine Amacher (IEUG), Juan
 Carlos Fernández Serrato (USE),
 Josep-Lluís Gómez Mompert
 (UVEG), Carlos Hernández
 Sacristán (UVEG), Aude Jehan
 (SAIS-JHU/EHESS, Paris/UniGe),
 Carolina Moreno (UVEG), Pedro
 Ruiz Torres (UVEG), Manuel
 Talens (Tlaxcala-int.org), Manuel
 E. Vázquez (UVEG), Imanol
 Zumalde (UPV-EHU)

Comité científico/Comité
 scientifique/Scientific Committee
 Ana Amado (UBA), Wladimir Be-
 lerowitch (IEUG/EHESS, Paris),
 Philippe Braillard (IEUG), Omar
 Calabrese (UNISI), Pio Colonnello
 (UNICAL), Tom Conley (Har-
 vard), Teresa de Lauretis (UCSC),
 Pascal Dethurens (UNISTRA),
 Frieda Ekotto (U-M), Paolo Fabbri
 (IUAV), Juan Antonio García Ga-
 lindo (UMA), Charles Genequand
 (IEUG), Jesús González Requena
 (UCM), Ana Goutman (UNAM),
 Ute Heidmann (UNIL), Yves Her-
 sant (EHESS, Paris), Renate Holub
 (UCB), Jorge Lozano (UCM), José
 Antonio Mingolarra (UPV-EHU),
 Miquel de Moragas (UAB), Win-
 fried Nöth (Kassel Universität),
 Manuel Palacio (UC3M), José Luis
 Pardo (UCM), Giuseppe Richeri
 (USI), Miquel Rodrigo Alsina
 (UPF), Lucia Santaella (PUCSP),
 René Schwok (IEUG), Pierre
 Souyri (UniGe), Peeter Torop
 (Tartu Ülikool), María Tortajada
 (UNIL), Patrizia Violi (UNIBO),
 Nicolas Zufferey (UniGe).

Abreviaturas / Abréviations / Abbreviations:

EHESS: École de Hautes Études en Sciences Sociales, Paris
Harvard: Harvard University
IEUG: Institut européen de l'Université de Genève
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
TLAXCALA: www.tlaxcala-int.org
UAB: Universitat Autònoma de Barcelona
UBA: Universidad de Buenos Aires
UCB: University of California, Berkeley
UCM: Universidad Complutense, Madrid
UC3M: Universidad Carlos III, Madrid
UMA: Universidad de Málaga
U-M: University of Michigan
UNICAL: Università degli Studi di Calabria
UNISI: Università degli Studi di Siena
UNISTRA: Université de Strasbourg
UNAM: Universidad Nacional Autónoma de México
UNIBO: Università di Bologna
UniGe: Université de Genève
Uni-Kassel: Universität Kassel
UNIL: Université de Lausanne
UPF: Universitat Pompeu Fabra
UPV-EHU: Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea
UCSC: University of California, Santa Cruz
USE: Universidad de Sevilla
USI: Università della Svizzera italiana
UT: Tartu Ülikool
UVEG: Universitat de València. Estudi General

Diseño/Maquette/Art Work

© Abbé Nozal, 2011

Cubierta/couverture/cover: Henri Matisse, *L'enlèvement d'Europe*, 1929

ISSN: 2174-8454

Depósito legal: V-3469-2011

Imprime: Gráficas Marí Montañana, s.l.
Horno de los Apóstoles, 4 • 46001 Valencia
Tel.: 96 391 23 04* • Fax 96 392 06 39
imprensa@marimontanyana.es

ÍNDICE / TABLE DES MATIÈRES / CONTENTS – Vol. 1-2 (2011)



EU-topías

| | | | |
|--|-----|---|-----|
| Editorial | 3 | | |
| GRAN ANGULAR/GRAND ANGLE/WIDE ANGLE | | | |
| La comunicación, disciplina y campo de estudio. | | | |
| La experiencia latina Miquel de Moragas | 7 | | |
| PERSPECTIVAS/PERSPECTIVES/PERSPECTIVES | | | |
| Cinéma, couleur, mouvement : Kinemacolor et abstraction | | | |
| Benoît Turquety | 25 | | |
| Dolby y el diseño sonoro en el cine contemporáneo | | | |
| Jorge Ruiz Cantero..... | 39 | | |
| DOSSIER/DOSSIER/DOSSIER | | | |
| (coordinado por/coordonné par/edited by Aude Jehan) | | | |
| EUROPA Y LA CULTURA / L'EUROPE ET LA CULTURE / EUROPE AND CULTURE | | | |
| Préface | | | |
| Aude Jehan | 51 | | |
| L'idée d'Europe à la Renaissance | | | |
| Yves Hersant | 53 | | |
| Existe-t-il une poétique de la culture européenne ? | | | |
| L'exemple de l'entre-deux-guerres | | | |
| Pascal Dethurens | 61 | | |
| ¿Convergencia o divergencia? Pluralidad religiosa y políticas de integración en los estados-nación occidentales ? | | | |
| Michael Minkenberg..... | 69 | | |
| Culture et Relations extérieures de l'UE | | | |
| Aude Jehan | 85 | | |
| United Europe of Research and Innovation: Intercultural Cooperation at Practice | | | |
| Sabine Herlitschka | 95 | | |
| Culture de Masse et Industries culturelles | | | |
| Monique Dagnaud..... | 105 | | |
| El cómic como medio periodístico | | | |
| Xavier Melero Domingo..... | 117 | | |
| CALEIDOSCOPIO/KALÉIDOSCOPE/KALEIDOSCOPE | | | |
| Chantal Delsol et J-François Mattéi (sous la direction de) | | | |
| <i>L'identité de l'Europe.</i> Paris : PUF, 2010 (Aude Jehan) | 139 | | |
| Francis Fukuyama. <i>The Origins Of Political Order, From Prehuman Times to The French Revolution.</i> | | | |
| New York : Farrar, Straus and Giroux, 2011 (Aude Jehan)..... | 141 | | |
| Daniel Hamilton: <i>Europe 2020: Competitive or Complacent?</i> Center for Transatlantic Relations, Johns Hopkins University Press, 2011 (Aude Jehan)..... | | | |
| | 143 | | |
| | | Juan Carlos de Miguel y Canuto (a cura di), | |
| | | <i>Scrittura civile: studi sull'opera di Dacia Maraini,</i> | |
| | | Roma, Giulio Perrone Editore, 2010 | |
| | | (David Guinart Palomares) | 145 |
| | | Guy Deutscher. <i>El prisma del lenguaje. Cómo las palabras colorean el mundo.</i> Barcelona : | |
| | | Ariel, 2011 (Carlos Hernández Sacristán) | 149 |
| | | Jacques Derrida, Seminario. <i>La bestia y el soberano. Volumen I (2001-2002).</i> Trad. Cristina de Peretti y Delmiro Rocha. Buenos Aires : Manantial, 2010 | |
| | | (Manuel. E. Vázquez) | 153 |
| | | Victor Stoichita. <i>La invención del cuadro. Arte, artifices y artificios en los orígenes de la pintura europea.</i> | |
| | | Madrid : Ediciones Cátedra, 2011/ <i>Cómo saborear un cuadro y otros estudios de Historia del arte,</i> 2ª edición. | |
| | | Madrid, Ediciones Cátedra, 2011 (Imanol Zumalde) | 157 |
| | | José Luis Castro de Paz y Jostexo Cerdán. <i>Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años 50.</i> Madrid : Ediciones Cátedra, 2011 | |
| | | (Jorge Nieto Ferrando)..... | 162 |
| | | J. A. Piqueras, Francesc A. Martínez y A. Laguna. | |
| | | <i>El secuestro de la democracia. Corrupción y dominación en la España actual.</i> Madrid : Akal, 2011 | |
| | | (Enrique Bordería)..... | 165 |
| | | Luis A. Albornoz (comp.). <i>Poder, medios, cultura: Una mirada crítica desde la economía política de la comunicación.</i> Barcelona : Paidós, 2011 | |
| | | (Juan Carlos Fernández Serrato) | 170 |
| | | E. Bordería Ortiz, Francesc A. Martínez Gallego y J. Ll. Gómez Mompert, (dirs.). <i>La risa periodística. Teoría, metodología e investigación en comunicación satírica.</i> Valencia: Tirant lo Blanch, 2010 | |
| | | (Gloria García González) | 174 |
| | | Stefano Cristante, <i>Prima dei mass media. La costruzione sociale della comunicazione.</i> | |
| | | Milano: Egea, 2011 (Victor Silva Echeto)..... | 177 |
| | | Santos Zunzunegui, (ed.), <i>Oteiza y el cine. Escenario de Acteón. Estética de Acteón,</i> Fundación Museo Oteiza en colaboración con el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011 (Juan Pablo Huércanos)..... | 181 |
| | | WHO'S WHO | 187 |

Editorial

La crisis de valores en todos los ámbitos que caracteriza el mundo contemporáneo en los albores del tercer milenio, desde la alta cultura a la política, pasando por la comunicación de masas y la educación –entre otros campos disciplinares, todos ellos sometidos, a lo que parece, a la lógica del mercado–, ha producido un enorme vacío en el territorio del pensamiento crítico.

El proceso de globalización que alcanzó un punto de no retorno con la caída del muro de Berlín, el fin de la guerra fría y el derrumbamiento de la URSS, no ha conllevado, sin embargo, solución alguna a los problemas emancipatorios de la especie a los que la tradición del pensamiento crítico de la Modernidad buscó abrir cauce. Se hace urgente, pues, sin dogmatismos de ningún tipo, participar en un debate tan necesario como ineludible.

En este contexto, donde *penser la polis* resulta ser la interpelación esencial, *EU-topías* busca intervenir renunciando a la falsa 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, en que consiste el mundo real, obliga a introducir el diálogo interdiscursivo e interdisciplinar en la organización de los saberes.

De ello se derivan los tres ejes fundamentales que enmarcan el trabajo de esta revista: 1) la necesidad de abordar los problemas que derivan de la multiplicidad de culturas que constituyen la aldea global y, en consecuencia, el carácter intercultural del mundo contemporáneo; 2) la constatación del carácter de «mediación interesada» que los medios de comunicación de masas (del cine a la TV y el comic, de internet a la música popular) autoasumen para *naturalizar* su propia versión de los acontecimientos en el interior del imaginario social y, por ello, la urgencia de analizar los modos retóricos con los que opera dicha mediación y 3) la voluntad de insertar el debate en el horizonte del proyecto, no sólo económico, sino fundamentalmente cultural, de una Europa común.

EU-topías inicia su andadura en formato trilingüe, pero no descarta incorporar en el futuro artículos redactados en otras lenguas propias de la tradición europea como signo de una voluntad de integrar las diferencias que constituyen «lo europeo» –entendido como articulación de heterogeneidades– en vez de disolverlas en una suerte de homogeneo *melting pot*, tan ilusorio como irrealizable.

En suma, se trata de devolver al trabajo intelectual la función política que le es inherente, aunque suela circular escondida bajo la máscara tranquilizadora de lo «académico» y, asimismo, de hacer explícita la discusión sobre el valor social y político de la reflexión teórica en todos sus niveles, en un mundo donde, nos guste o no, nada nos es ajeno.



La crise des valeurs qui caractérise le monde contemporain à l'aube du troisième millénaire, de la haute culture à la politique en passant par la communication de masse et l'éducation – entre autres champs disciplinaires, tous soumis, à ce qu'il paraît, à la logique du marché – a produit un vide énorme dans le territoire de la pensée critique.

Le processus de mondialisation qui a atteint un point de non-retour avec la chute du Mur de Berlin, la fin de la Guerre Froide et l'implosion de l'URSS, n'a pas trouvé de solution aux problèmes d'émancipation de l'espèce auxquels la tradition de la pensée critique de la Modernité avait cherché à donner une réponse. Il est donc urgent de participer sans aucun dogmatisme à ce débat si nécessaire et inévitable.

Dans ce contexte, où *penser la polis* est l'interpellation essentielle, *EU-topías* cherche à intervenir en renonçant à la fausse idée d'intégralité des objets de la connaissance, qu'on ne peut plus aborder comme une somme de compartiments étanches, mais par des approximations partielles, spatialement et temporairement localisées, en acceptant que la pluralité contradictoire et fragmentée du monde réel nous force à introduire un dialogue interdis-

cursif et interdisciplinaire dans l'organisation de la connaissance.

De ce constat découlent les trois axes fondamentaux du travail de notre revue : 1) La nécessité d'approcher les problèmes surgis de la multiplicité de cultures qui constituent le village global et, par conséquent, le caractère interculturel du monde contemporain ; 2) La constatation de la fonction de « médiateurs intéressés » que les *mass media* ont assumé par eux-mêmes (du cinéma à la télévision et la BD, d'internet à la musique populaire) afin de greffer *naturellement* leur propre version des événements à l'intérieur de l'imaginaire social, et l'urgence d'analyser les modes rhétoriques selon lesquels cette médiation opère et 3) La volonté de placer le débat dans la perspective du projet d'une Europe commune, un projet qui n'est pas seulement économique mais fondamentalement culturel.

EU-topías commence son cheminement sous format trilingue, mais ne renonce pas à incorporer d'autres langues de la tradition européenne dans des futurs articles comme signe de notre volonté d'intégrer les différences qui constituent « le fait européen » – une vraie articulation d'hétérogénéités – plutôt que les dissoudre dans une sorte de *melting pot* aussi illusoire qu'impossible.

En somme, il s'agit de rendre au travail intellectuel la fonction politique qui lui revient, même si elle circule cachée sous le masque apaisant des « pratiques académiques » et, aussi, d'explicitier la discussion au sujet de la valeur sociale et politique de la réflexion théorique à tous les niveaux, dans un monde où – que cela nous plaise ou non – rien ne nous est étranger.



The crisis of values that affects all the aspects that characterizes our contemporary world at the beginning of the Third Millennium – from high culture to politics, including mass communication and education among other disciplines, all of them apparently subject to market logic – has produced a huge void in the field of critical thinking.

The globalization process that reached its point of no return with the fall of the Berlin Wall, the end of Cold

War and the implosion of the USSR has not provided a solution to the emancipatory problems of the species that Modernity's tradition of critical thinking had tried to solve. Thus the pressing need to participate without dogmatism of any kind in a debate that is as necessary as it is inevitable.

In such a context, where *thinking the polis* becomes the essential question, *Eu-topías* is an attempt to intervene by previously abandoning the false idea of totality that considers the objects of knowledge as a sum of tight compartments, and focuses instead on partial approaches – spatially and temporarily located – by assuming that the contradictory and fragmented plurality of the real world forces us to introduce interdiscursive and interdisciplinary dialogues in the organization of knowledge.

From there on arise the three main axes guiding this journal: 1) The need to approach the problems arising from the global village's cultural multiplicity and, as a consequence of that, the intercultural character of the contemporary world; 2) The acknowledgement of the role as «interested mediator» taken on by the mass media (from cinema to TV and comic, from internet to popular music) in order to *naturally* integrate their own version of events within the social imaginary, and hence the urgency to analyze the rhetorical mechanisms used to achieve this; and 3) The will to locate the debate on the horizon of our common European project, a horizon that is not only economic but fundamentally cultural.

EU-topías is being launched as a trilingual journal, but without ruling out the possibility of including articles edited in other European languages in future numbers, as a sign of our determination to integrate the differences that articulate European heterogeneity, instead of blending them in a sort of homogeneous melting pot which is both illusory and impossible.

In short, *EU-topías* strives to give intellectual activity the political function inherent to it, even if it's hidden under the soothing mask of Academia, as well as to make explicit a discussion about the social and political value of theoretical reflection at all levels in a world where – whether we like or not – nothing is alien to us.



GRAN ANGULAR
GRAND ANGLE
WIDE ANGLE

La comunicación: disciplina y campo de estudio. La experiencia latina¹

Miquel de Moragas²

Resumen / Résumé / Abstract

La investigación en comunicación presenta una serie de particularidades que le otorgan un interés específico y una cierta capacidad de adaptación a la hora de analizar los fenómenos sociales. Se trata de una disciplina y un campo de estudio a la vez, lo que implica una necesaria transdisciplinariedad en el proceso de estudio de los paradigmas sociales y de formación de los profesionales de la comunicación. Esta adaptación de los estudios de comunicación supone una redefinición de las características propias de cada contexto, especialmente si se ha de llevar a cabo este estudio en América latina y en la Europa latina (Francia, Portugal, España e Italia). Su consideración como un espacio propio, unido a las políticas de I+D+I, ha de servir para repensar cómo se afronta la investigación en comunicación creando formas de análisis propias y nuevas redes de difusión.

La recherche en communication présente une série de particularités qui lui prêtent un intérêt spécifique et une certaine capacité d'adaptation pour analyser les phénomènes sociaux. Il s'agit en même temps d'une discipline et d'un champ d'étude, ce qu'implique la nécessité d'une interdisciplinarité dans le processus d'étude des paradigmes sociaux et de la formation des professionnels de la communication. Cette adaptation des études de la communication suppose une redéfinition des caractéristiques propres à chaque contexte, surtout si l'on doit mener cette étude en Amérique latine et en Europe latine (la France, le Portugal, l'Espagne et l'Italie). Sa considération comme un espace relié aux politiques de recherche, développement et innovation doit servir pour repenser comment faire de la recherche dans la communication en créant des formes d'analyse et des nouveaux réseaux de diffusion.

Research in communication presents a series of particularities granting it a specific interest and a certain capacity of adaptation to analyze social phenomena. It is both a discipline and a field of study that implies interdisciplinarity in the process of both studying the social paradigms and training professionals in communication. This adaptation of communication studies needs a redefinition of characteristics in all contexts, especially if the study has to be carried out in Latin America and in Romance Europe (France, Portugal, Spain and Italy). Its consideration as a space linked to I+D+I policies must serve to help us rethink how to do research in communication by creating specific forms of analysis and new diffusion networks.

Palabras clave / Mots-clés / Key Words

Comunicación, investigación, América latina, Europa latina, transdisciplinariedad, I+D+I, concentración, difusión.

Comunicación, recherche, Amérique latine, Europe latine, interdisciplinarité, recherche, développement et innovation, concentration, diffusion.

Communication, research, Latin America, Latin Europe, interdisciplinarity, I+D+I, concentration, diffusion.

¿Decadencia de la investigación en comunicación?

En 1959 Bernard Berelson, entonces profesor de la Universidad de Chicago y coautor con Paul Lazarsfeld de algunos de los primeros estudios de la *mass communication research*, publicó un polémico y estimulante artículo (“The State Of Communications Research”) que se iniciaba con esta provocativa frase: “My theme is that, as for communication research, the state is withering away”, que puede traducirse como “Mi idea es que, por lo que respecta a la investigación de la comunicación, la situación es de decadencia” (Berelson, 1959).

¹ Los temas tratados en este artículo se desarrollan más ampliamente en el libro del autor *Interpretar la comunicación. Estudios sobre medios en América y Europa*, Gedisa, 2011.

² El autor de este artículo es director del Grupo Internacional de Estudios sobre Comunicación y Cultura (InCom-UAB) reconocido como Grupo Consolidado de Investigación por la Generalitat de Catalunya (referencia 2009/SGR-00615).

Wilbur Schramm, uno de los principales divulgadores y organizadores académicos de la investigación especializada en comunicación en Estados Unidos, se sintió obligado a replicarle diciendo que en los años 60 la *mass communication research* se encontraba en un momento de máximo desarrollo y esplendor (Schramm, 1997).

Pero Berelson y Schramm hablaban de dos cosas distintas. Schramm, además de la reivindicación de un estatus universitario para los estudios de comunicación, se refería, más bien, al indiscutible éxito administrativo y académico de estos estudios. Berelson se refería en cambio a su estado intelectual, a las consecuencias de la desvinculación que se estaba produciendo entre “las ciencias de la comunicación” y las bases teóricas de la sociología y de la psicología social, intentando construir aparatos teóricos autónomos y superficiales, condenándose a ser una investigación de medio rango (*theories of middle range*). Lo que hacía Berelson era advertir sobre el declive de estos estudios, sin innovaciones, reiterativos respecto de lo que ya habían descubierto los fundadores de la *mass communication research* y que él identificaba con Lasswell, Lazarsfeld, Lewin y Hovland: “En los últimos veinticinco años ha habido cuatro principales aproximaciones a la investigación en comunicación, o quizás seis aproximaciones menores. Las cuatro más importantes están bien caracterizadas por sus principales proponentes, que consideramos conveniente y revelador identificar por su nombre (...) la aproximación política, representada por Lasswell, la aproximación de las encuestas de opinión, representada por Lazarsfeld, la aproximación de los pequeños grupos, representada por Lewin y la aproximación experimental representada por Hovland” (Berelson, 1959).

Berelson, en su polémico artículo, hace de ello más de medio siglo, hacía una llamada a la revisión de los estudios de comunicación señalando dos aspectos que podemos considerar vigentes:

1. La necesidad de “combinación”, para hacer posible el tratamiento de los temas desde distintos puntos de vista.
2. La necesidad de “comparación”, para hacer frente a las demandas de estudios de comunicación internacional.

Este reclamo sigue siendo pertinente y oportuno, entre un cierto triunfalismo por el crecimiento de las carreras de comunicación y las críticas por el contradictorio desarrollo intelectual, científico, de nuestros estudios.

Trasladando las cosas a la actualidad podemos decir que el crecimiento –sin duda espectacular– de la oferta y la demanda de estudios universitarios de comunicación en América y también en Europa, no debe confundirse con estatus epistemológico. La conclusión debería ser incrementar el rigor de las teorías sociales de la comunicación y no al contrario.

Esta doble necesidad, de “combinación” y de “comparación”, nos lleva a plantear una doble coordenada de la revisión de los estudios críticos de la comunicación. Por una parte el debate sobre la transdisciplinariedad y/o disciplinariedad de los estudios de comunicación y, por otra parte, la consideración de los territorios socio-culturales desde donde se practica la investigación, los cruces e influencias teóricas entre autores y escuelas (bibliografías, redes académicas) globalizadas, pero también localizadas. Veamos por separado estos dos aspectos.

Sobre la necesidad de transdisciplinariedad

Por lo que respecta a la primera cuestión –la de la transdisciplinariedad– defiende la idea de que los estudios de comunicación son, al mismo tiempo, una disciplina y un campo de estudio. Pueden ser considerados como disciplina no sólo porque buscan los aspectos comunicativos comunes entre los fenómenos individuales y sociales, y de éstos con los fenómenos naturales y tecnológicos (Martín Serrano, 2007), sino también porque construyen los paradigmas que permiten interpretar los distintos modelos de comunicación y su evolución histórica. Por otra parte, los estudios de comunicación se han ido construyendo sobre un gran número de relatos, investigaciones, que se han ido acumulando en nuestro campo de estudio que cuenta ya con más de medio siglo de experiencias. Diversos autores (Carlsson, 2007; Donsbach, 2006; Nordenstreng, 2007) coinciden en afirmar que a principios del siglo XXI la comunicación es uno de los campos científicos que ha experimentado un mayor crecimiento, comparable con lo que ha sucedido con la biomedicina o la ciencia de la computación.

Pero los estudios de comunicación también constituyen un campo de estudio porque, como ya señaló Raymond Williams, el estudio de la comunicación, en su forma moderna, es una convergencia o un intento de convergencia de investigadores que en un principio recibieron su capacitación en ámbitos muy diferentes: en la historia y la filosofía, en los estudios literarios y culturales, en la sociología, la tecnología o la psicología, todos ellos con un mismo campo de interés, la comunicación, como una de las actividades centrales del mundo contemporáneo (Williams, 1992).

O como ha recordado Armand Mattelart refiriéndose especialmente a la formación de los estudiantes de comunicación: “Desde la consistencia interna de las ciencias de la comunicación, y más allá de las diferencias que presentan los distintos países, creo que el problema de estas ciencias es que no dan a los estudiantes, a quienes se integran al campo, un punto de partida disciplinario para introducirse en lo interdisciplinario. Con esto quiero decir que quienes pueden pensar mejor la reformulación de las ciencias de la comunicación y la información son quienes vienen de un campo peculiar, ya sea historia, sociología, etc. Ellos saben manejar conceptos. En muchas formaciones en comunicación e información faltan nociones básicas como Estado, sociedad civil o institución. Hoy no se puede hablar de las redes del ciberespacio sin interrogar lo que dicen los geógrafos al respecto, o más ampliamente a la geografía cultural. La mejor garantía para reformular y legitimar el campo de la comunicación y la información es partir de un campo peculiar”³.

Cuando los estudios de comunicación se apartan o descon sideran las bases teóricas fundamentales de las ciencias sociales y las humanidades (especialmente en las tareas formativas) generan su propia degradación. Por el contrario, cuando se apoyan en ellas se convierten en paradigma de las nuevas formas de enfocar transversalmente los estudios sobre la sociedad y la condición humana. Esta transversalidad se hace evidente ante la imposibilidad de ubicar estos estudios en una sola orilla, la de las humanidades o la de las ciencias sociales. ¿Dónde ubicar a Adorno, Barthes, Eco, Habermas, Martín-Barbero, McLuhan, Morin, Pasquali y tantos otros referentes de los estudios sobre comunicación?

Esta condición de ser disciplina y campo de estudio al mismo tiempo no es en absoluto una desventaja, sino todo lo contrario, sitúa a los estudios de comunicación a la vanguardia de los estudios sobre la sociedad contemporánea, tiempo de cruces, de derrumbe de antiguas fronteras, para afrontar la complejidad de los fenómenos sociales.

“No haber tenido la posibilidad de devenir una ‘ciencia normal’ –dice Martín Barbero– es lo que le ha proporcionado la movilidad necesaria para seguir persiguiendo su objeto... conservando el espíritu crítico y utópico” (Martín Barbero, 1997: 60).

Téngase en cuenta que este mismo dilema –¿disciplina o campo de estudio?– afecta, cada día más, a todas las ciencias sociales: ¿cómo interpretar si no la sociología, la antropología o la ciencia política actuales?

El reconocimiento de estas diferencias en el origen disciplinar de los investigadores de la comunicación tiene –o debería tener– importantes consecuencias para los planteamientos formativos, de los futuros especialistas y profesionales de la comunicación.

Transdisciplinariedad y nuevos retos de los estudios de la comunicación

La necesidad de planteamientos transdisciplinares en el estudio de la comunicación se manifiesta muy claramente ante los nuevos retos de la investigación de la comunicación a principios del siglo XXI. Distinguiría, principalmente, dos de ellos:

Por una parte la necesidad de sumar dialécticamente las aportaciones de los estudios culturales y las aportaciones de la economía política de la comunicación, un viejo debate en el que han participado investigadores de una y otra orilla (Ferguson y Golding, 1998). Por la otra, la necesidad

³ RODRÍGUEZ, Pablo (2004): “Armand Mattelart”, en *Portal de la Comunicación, Incom-UAB*, http://cmapspublic2.ihmc.us/rid=1131318736140_902987439_1163/mattelart%20entrevista.pdf (consulta: octubre 2011).

de reinterpretar los fenómenos de la comunicación (política, cultura, economía) ante las nuevas condiciones de la era digital y la globalización.

Respecto a la primera cuestión los estudios críticos de la comunicación deberán resolver la cooperación científica entre los planteamientos de los estudios culturales y los de la economía política de la comunicación, superando los divorcios y las descalificaciones estereotipadas. La contextualización de los procesos culturales en el marco interpretativo de los cambios tecnológicos y las lógicas del capitalismo, constituye, finalmente, un reto de interdisciplinariedad. En el fondo todas las críticas de unos a otros, de la economía política de la comunicación a los estudios culturales y de estos a la economía política de la comunicación, se refieren a sendos olvidos de factores esenciales, o a la supeditación de factores, en todo caso, a la necesidad de establecer relaciones entre ellos. Tanto los estudios culturales como la economía política de la comunicación reclaman relacionar los textos y los contextos, la producción y el consumo, la codificación y la decodificación. Finalmente nada excesivamente nuevo, porque esto ya lo había planteado en los años 70 Stuart Hall en su famoso artículo –codificar-decodificar– (Hall, 1973).

Ninguno de los mencionados retos podrá afrontarse satisfactoriamente desde la parcelación disciplinar y desde las rutinas de la sociología de la comunicación o del análisis de contenido, incluso de los métodos más modernos y avanzados de la semiótica y los estudios del discurso. Como reconoce claramente Van Dijk, uno de los principales referentes de estos estudios, cuando señala que el análisis del discurso debe plantearse como un campo en el que confluyen las aportaciones de la antropología, la etnografía, la sociología, la psicología cognitiva, la lingüística y la semiótica, interesadas todas ellas en el estudio de “las estructuras, funciones y procesamientos de textos escritos y hablados” (Van Dijk, 1993: 135).

Los flujos entre teorías, la intertextualidad que se ha ido produciendo entre las diversas aproximaciones a los fenómenos culturales y de la comunicación, constituyen la verdadera comunicología, o mejor, el pensamiento comunicacional en el sentido propuesto por Bernard Miège (Miège, 1995).

La transdisciplinariedad característica de la investigación latina

Una de las principales características de la investigación de la comunicación latina es, precisamente, la comprensión de los estudios de comunicación desde esta perspectiva transdisciplinar.

Tal vez las mayores reticencias a esta consideración se hayan producido en España y en Portugal, coincidiendo con un menor desarrollo de las ciencias sociales en el siglo XX y con la mencionada confusión entre la reivindicación académica y la naturaleza epistemológica de nuestro objeto de estudio.

El reto transdisciplinar ha sido fundamental en la configuración de una tendencia no dependiente de los estudios de comunicación en América latina, en un proceso de desvinculación de la sociología funcionalista de la *mass communication research* reinterpretada por Schramm en términos de comunicación para el desarrollo.

Muchos reconocen en la pedagogía de Paulo Freire uno de los fundamentos de esta emancipación, trasladando los planteamientos pedagógicos “del oprimido” a los análisis sobre la dominación y la resistencia ideológica en el análisis de los medios de comunicación.

Más recientemente los estudios culturales de la comunicación han hecho clara alusión a esta necesidad de transdisciplinariedad como una de las características de los estudios culturales de la comunicación: Rossana Reguillo al referirse a los estudios sobre cultura en América latina afirma que “lo ‘transdisciplinar’ ha sido en Latinoamérica una necesidad. Pensar el mundo y la propia sociedad en condiciones asimétricas de poder no sólo intelectual, obligó a que muy temprano los pensadores latinoamericanos construyeran sus andamiajes teóricos desde la lógica de las intersecciones: había que entender la historia al tiempo que la economía, la dependencia al tiempo que la colaboración de las élites locales con los dominadores; había que entender lo popular residual en su intersección con los procesos de codificación de la cultura dominante” (Reguillo, 2004: 3).

Como lógica consecuencia de estos planteamientos, de “una disciplina pluridisciplinar”, los objetos de estudio no

se ciñen ni limitan a la *mass mediation*, sino que se procura interpretar a los medios en su contexto más general de las mediaciones.

Fue Martín-Barbero el primero en provocar este descenramiento con su libro de referencia *De los medios a las mediaciones*, del cual Néstor García Canclini ha dicho que “Para cumplir estos objetivos atraviesa varias disciplinas. Puesto que desplazando el análisis de los medios a las mediaciones sociales, no es sólo un texto de comunicación. Bien informado de la renovación actual de los estudios sociológicos, antropológicos y políticos, parece un libro escrito para confundir a los bibliotecarios” (en Martín-Barbero, 1987: prólogo).

Después de la Segunda Guerra Mundial la investigación sobre comunicación en Italia y Francia se fue desmarcando de las tradiciones de la “ciencia del periodismo” que se habían desarrollado en los años 40 (Moragas, 1981) y que persistieron, en buena medida, en las Escuelas Oficiales de Periodismo en España y posteriormente en los primeros pasos de los estudios de comunicación en la universidad (1971) concebidos como una pieza desvinculada del conjunto de las ciencias sociales y las humanidades. Y esto a diferencia de lo que sucedía en Francia e Italia donde los estudios de comunicación eran inseparables del desarrollo de la semiología, la ciencia política, la historia o la sociología.

En Francia los fundadores de la disciplina (Friedman, Cazeneuve, Moles, Barthes, Morin, Escarpit) provenían de campos bien distintos, de la documentación, la información política, la semiología, la sociología de la cultura (Puustinen, 2007). Bernard Miège en su “pensée communicationnelle” (Miège, 1995) expresa perfectamente este carácter pluridisciplinar, y al mismo tiempo disciplinar, de las ciencias de la comunicación y la información (Infocom): “A las tres corrientes iniciales fundadoras de las ciencias de la información y la comunicación (el modelo cibernético, la aproximación empírica funcionalista de los medios de masas y el método estructural en sus aplicaciones lingüísticas) ... se han ido incorporado más recientemente problemáticas específicas que han renovado en profundidad el pensamiento comunicacional, y a través de ella las investigaciones sobre información y comunicación. Entre ellas conviene citar especialmente: la eco-

nomía política (crítica); la pragmática; la etnografía de la comunicación; la etnometodología y la sociología de las interacciones sociales; las sociologías de la técnica y de la mediación; los estudios sobre la recepción de los mensajes así como la formación de los usos sociales de los medios y de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación; también diversas reflexiones filosóficas” (Miège, 1997: 81).

Por su parte la moderna investigación sobre comunicación en Italia (Wolf, 1997; Sorice, 2000 y 2009), lejos de los planteamientos iniciales de Fatorello en los años 40 y 50 sobre la periodística, se construye sobre dos principales bases de influencia teórica: la sociología y la semiótica. En ambos casos desde una apertura a las influencias internacionales del estructuralismo francés, los estudios de la recepción, los *cultural studies* británicos y la escuela de Frankfurt interpretados en la tradición del pensamiento de Gramsci sobre la hegemonía.

Global y local también en la investigación de la comunicación. La experiencia latina

La segunda coordenada, la correspondiente a la “comparación” recomendada por Berelson, consiste en plantear los estudios de comunicación desde la perspectiva de los intercambios teóricos entre escuelas de distintos contextos.

McQuail, en su ensayo “Diversity and convergence in communication science: The idea of ‘national schools’ in the European area” (2009) ha señalado algunos factores que determinan la singularidad de las distintas escuelas de investigación, derivadas de la tradición científica de cada contexto, de las diferencias políticas, de la política internacional de cada país, de las diferencias lingüísticas, pero también de las características nacionales de cada sistema comunicativo o, finalmente, del desarrollo de cada sistema universitario, estableciendo una distinción muy interesante entre lógica cognitiva y lógica social de nuestros estudios.

Pero estas lógicas, derivadas de la tradición, de la política, la lengua, los flujos migratorios, los sistemas comunicativos, etc. no son solo nacionales, en confrontación con lo mundial, sino que son internacionales a diversos niveles.

El análisis histórico de la evolución de los estudios de comunicación ha ido demostrando que las opciones metodológicas y los temas de investigación son consecuencias de una hibridación entre contexto local e influencias internacionales. Algunas de estas corrientes, como también sucede en el arte y la creación cultural, pueden llegar a ser reconocidas como universales, otras en cambio, sin disminuir en importancia, tendrán solamente una difusión local o localizada, internacional pero no mundial.

En este sentido puede tener un especial interés el análisis de los flujos y barreras que se han producido y se producen entre América latina y Europa latina, y entre los diversos países de América y Europa entre sí.

Europa y Europa latinas

El nuevo sistema de relaciones global-local que se va configurando en la sociedad red (Castells, 2009) nos recomienda analizar las influencias internacionales observando distintas subáreas y redes de nodos. ¿Es pertinente entonces referirse al área de la “Europa latina”?

Los cuatro países de la “Europa latina” a los que aquí haré referencia (Francia, Portugal, España e Italia), a diferencia de “América latina”, no constituyen una región de referencia sino más bien un subconjunto de otros conjuntos más amplios: Europa, países mediterráneos, o incluso otros referentes transoceánicos: francofonía, lusofonía, hispanismo.

Las características relativamente comunes de los respectivos sistemas de comunicación en estos estados –Hallin y Mancini (2007) se refieren al “modelo mediterráneo o pluralista polarizado– justificarían en parte su consideración conjunta en los estudios de comunicación. Pero no son únicamente los sistemas de medios quienes determinan los factores comunes de la investigación, también deben considerarse otros factores como el clima y las formas de vida en el uso de los medios, los fenómenos migratorios y, sobre todo, el papel de las lenguas, las identidades locales, regionales y nacionales en cada uno de ellos.

La investigación de la comunicación se articula en la dialéctica globalización-localización y se estructura en áreas

(nodos) contruidos por variables lingüísticas, geográficas y políticas –lusófonos, hispanos, latinos, británicos, germánicos, escandinavos, eslavos ... también catalanes, escoceses, vascos, gallegos, andaluces, etc.– y sucesivas áreas, con múltiples barreras, relaciones e influencias.

El análisis comparado de Francia, Italia, España y Portugal nos permite distinguir las características compartidas y las características específicas en cada uno de los correspondientes sistemas de investigación, identificando cuáles son los condicionantes históricos, políticos y sociales, que orientan la investigación y cómo circulan las influencias teóricas partiendo de sus respectivas tradiciones académicas y culturales. Pero el interés de nuestra observación sobre la investigación en estos países de la Europa latina aparece con mayor nitidez cuando nos planteamos la cooperación académica e intelectual entre este subconjunto y América latina. La cooperación no debe plantearse desde un solo estado a toda una región, sino que debe hacerse desde una perspectiva internacional lo más amplia posible, desde los distintos nodos de influencia. No me parece que tenga mucho sentido proponer una colaboración entre uno solo de estos estados y (toda) América latina. La comparación fructífera exige que el interlocutor aporte a la cooperación las influencias de su propio contexto internacional. Por lo general el discurso teórico que se realiza en cualquiera de los países de América latina (Argentina, Brasil, Colombia, México, Perú, etc.) es mucho más internacional, más latinoamericano, que el discurso teórico que se realiza en los países de la Europa latina.

Cada uno de los países europeos aquí referenciados tiene su propia historia de prioridades e influencias en la investigación. En España y Portugal, por ejemplo, las dictaduras cerraron durante décadas las fronteras a la influencia de las principales escuelas europeas y norteamericanas. Por otra parte algunas tradiciones europeas han compartido hegemonía teórica con las tradiciones norteamericanas (Escuela de Frankfurt, Estructuralismo, *Cultural Studies*). Más recientemente se ha ido imponiendo un eje anglosajón de los estudios de comunicación construido gracias a la articulación de las grandes editoriales y los principales centros de investigación en Gran Bretaña y Estados Unidos.

La investigación latinoamericana comprendió antes que nadie que la evolución de los estudios de comunicación,

sus opciones metodológicas y los temas de investigación, eran consecuencias de contextos e influencias internacionales concretas.

La tarea de los pioneros de la investigación en comunicación en América latina –Paulo Freire, Díez Bordenave, Luís Ramiro Beltrán o Antonio Pasquali– consistió precisamente en proponer un nuevo enfoque alternativo a la *mass communication research*, como se expresa claramente en el emblemático artículo de Luis Ramiro Beltrán “Premisas, objetos y métodos foráneos en la investigación sobre comunicación en Latinoamérica” (Beltrán, 1985).

Más recientemente, tanto los estudios culturales como los estudios de economía política de la comunicación, las dos aéreas de mayor desarrollo en los estudios de comunicación en América latina, han ido demostrando que era posible y necesario analizar estos fenómenos en sus propias ciudades: Bogotá, Chiapas, Lima, Buenos Aires... sin la necesidad de buscar ejemplos y situaciones que podían suceder en Londres o Glasgow (*cultural studies* de la Escuela de Birmingham), en Elmira o Ohio (*Two step flow of communication, Agenda setting*) o en París (*Mithologies*).

La investigación en “Europa latina” y “América latina”

Es en este contexto que adquiere mayor sentido preguntarse por las influencias teóricas entre “Europa latina” y “América latina”, reconociendo dos importantes aspectos:

Por una parte se observan importantes diferencias respecto de las influencias en el interior de cada una de estas regiones. En Europa latina las fronteras entre los distintos países son más fuertes y determinantes que en América latina. No es raro escuchar conferencias, leer ponencias de autores latinoamericanos, que se refieren con gran naturalidad a múltiples ejemplos de sus respectivos y numerosos países. Esto es más difícil de encontrar en la investigación europea, incluso en el área latina, donde se mantienen fronteras a la influencia mutua.

Por otra parte las influencias entre Europa latina y América latina en materia de estudios de comunicación presentan

importantes desequilibrios, a favor de la influencia europea pero no viceversa, por lo menos en la misma medida.

La investigación en América latina, trayectos compartidos

La investigación sobre comunicación en América latina no es homogénea, pero se basa en algo muy particular: compartir la diversidad y “de-construir” los aparatos teóricos sobre comunicación basados en la experiencia ajena de las grandes metrópolis del mundo occidental desarrollado, especialmente de los Estados Unidos y de las teorías desarrollistas del funcionalismo y de la *mass communication research*.

De hecho puede hablarse de grandes rutas teóricas específicas de la tradición latinoamericana, de irregular influencia en Europa.

Inicialmente las teorías que podemos denominar de ruptura con los “objetos, métodos y premisas” de la teoría de la comunicación dominante, propuestas por autores pioneros como los citados Paulo Freire, Díez Bordenave, Luís Ramiro Beltrán o Antonio Pasquali. Estas teorías se apoyaron en otras tantas influencias de las grandes corrientes europeas de las ciencias sociales y humanidades. Martín-Barbero (2002) se refiere a ello al señalar sus deudas con Paul Ricoeur, Pierre Bourdieu, Michel de Certeau, Walter Benjamin y Gramsci: “Fue la revuelta de Freire con Gramsci la que me enseñó a pensar la comunicación a la vez como proceso social y como campo de batalla” (Martín-Barbero, 2008: 23).

Le siguieron los estudios sobre políticas de la comunicación, entendidos de forma amplia e incluyendo las grandes aportaciones de la economía política de la comunicación, todo lo cual desembocó en las aportaciones latinoamericanas al debate del Informe Mac Bride (Bolaño y Mastrini, 2001), también los estudios que proponían la confluencia de la comunicación con los estudios culturales, ruta largamente seguida por Jesús Martín-Barbero desde la publicación en 1987 del libro *De los medios a las mediaciones* (Martín-Barbero, 1987 y 2010) y otros autores como García Canclini, Renato Ortiz, Jorge González, que diferenciaron los estudios sobre comunicación y cultura de los

cultural studies, tanto de tradición británica, como de los más recientes estudios norteamericanos.

Finalmente deberá abrirse una nueva ruta para observar todo aquello que sucede ahora mismo (2010-2020) con la nueva generación de investigadores sobre las nuevas formas de comunicación y de expresión cultural en la era global, con la irrupción de internet.

Todo lo cual se ha traducido en una amplia producción de libros, artículos sobre estudios de comunicación latinoamericanos (Fuentes, 1992, 2008a, 2008b; Marqués de Melo, 2007).

La investigación en Europa latina, barreras y confluencias en los I+D+I

En Europa (también en la Europa latina), a pesar de compartir Parlamento y moneda única (el *euro*), no se produce una construcción teórica tan homogénea. Salvo excepciones lo que se observa es la asimilación de la influencia dominante anglosajona y la reinterpretación de la misma desde estructuras propias y cerradas, generando una producción autosuficiente de conocimientos sobre los principales temas de la comunicación (política, cultura, educación, desarrollo, bienestar social, etc.), sin atender siquiera a la experiencia de los países vecinos con los que comparte tradiciones políticas e incluso formas de vida.

Los cuatro países de referencia aquí analizados, a pesar de su proximidad geográfica tienen una historia bien distinta en relación con el desarrollo de los estudios de comunicación. Portugal y España constituyen un caso aparte como consecuencia de las largas dictaduras que sufrieron en el siglo XX, dictaduras que los aislaron de la evolución europea y norteamericana de los estudios sociales y de la comunicación. A partir de su integración en la Unión Europea que se produce simultáneamente en el año 1986, y muy especialmente a partir de la Cumbre de Lisboa de 2000 que marca las pautas de su estrategia para entrar en la sociedad de la información, España y Portugal se homologan con las pautas de investigación en comunicación de otros países europeos como Italia o Francia.

Francia e Italia presentan otro tipo de diferencias entre sí. Francia fue sin duda un país de proyección mundial de su investigación en materia de ciencias sociales y de filosofía, ejerciendo una gran influencia en América latina, también en España y Portugal. Italia, por su parte, ha vivido etapas de una gran proyección internacional sobre todo como consecuencia de su particular articulación entre los estudios semióticos y los estudios de sociología de los medios, con intelectuales de referencia internacional como Umberto Eco.

La influencia francesa en la investigación internacional de la comunicación se produjo en distintos niveles. En primer lugar en el nivel del pensamiento y de la filosofía contemporáneas, pero también en el de las ciencias sociales con relaciones directas e indirectas con los fenómenos de la comunicación (Barthes, Levi-Strauss, Lacan, de Certeau, Foucault, Morin, Bourdieu, Touraine, entre otros); finalmente en el nivel de las aportaciones directas a los estudios de comunicación (Metz, Moles, Flichy, Mattelart, Miège, Beaud, Wolton, entre otros).

En los dos primeros niveles el pensamiento francés ha ejercido una influencia internacional sin duda superior a la de cualquier otro país del resto de la Europa latina. En relación con el tercer nivel la influencia francesa fue muy importante en los años 60 y 70 y, ciertamente, ha sido mucho menor en las últimas décadas, coincidiendo con la multiplicación de centros de referencia en Europa y, sobre todo, con una mayor incidencia de las fuentes teóricas controladas por las *majors* editoriales y académicas anglosajonas.

Aunque no dispongamos de estudios que establezcan el mapa de influencias entre los distintos países en materia de investigación de la comunicación, podemos adelantar la constatación de una mayor incomunicación entre los autores franceses de la generación de los 90 y los autores del resto de países latinos. Esta pérdida de influencia coincide, sin embargo, con una etapa de multiplicación de centros universitarios dedicados a la comunicación y con la existencia de una nueva generación de investigadores altamente cualificados (Maigret, Mattelart (Tristan), Frau-Meigs, Olivesi, Boure, Moeglin, Paillard, entre otros y otras).

El análisis del caso italiano también nos permite abundar en la interpretación del nuevo flujo de influencias. La

investigación italiana siempre estuvo abierta a la pluralidad, no solo a las corrientes de la *mass communication research* (recuérdese el libro *Apocalípticos e integrados* de Umberto Eco en los años 60) y al estructuralismo francés de los años 60 y 70, sino también a las influencias de los estudios culturales y sobre la televisión británicos. Más aún, sociólogos y politicólogos italianos introdujeron en el ámbito latino las principales corrientes de la investigación alemana como el funcionalismo sistémico de Niklas Luhmann (Grosi, 2007).

Pero el análisis del caso italiano también pone al descubierto desequilibrios. La publicación en italiano de libros de autores españoles o de autores latinoamericanos es más bien escasa, mientras que, por el contrario, las obras de los principales autores de referencia italianos se han visto favorecidas por la traducción al español y su difusión en América latina: Abruzzese, Mancini, Bettetini, Colombo, Casetti, Buonanno, Grandi, Grossi, Mazzoleni, Richeri, Wolf, entre otros, son autores de referencia en los estudios de comunicación en España y en América latina.

Esta difusión de autores italianos no se ha visto correspondida en el sentido contrario, de España y América latina hacia Italia. Las citas bibliográficas y los catálogos de las bibliotecas de los centros de comunicación italianos prestan una mínima atención a la producción teórica latina en general y latinoamericana en particular. La excepción la constituyen las traducciones al italiano de algunos libros de autores como Manuel Castells, Romà Gubern, Jenaro Talens, Enrique Bustamante, Armand Mattelart, Santos Zunzunegui y Néstor García Canclini, entre otros.

En los años más recientes, tanto en Italia como en Francia, se produce una reversión, se observa una reducción de la polifonía de influencias internacionales.

Por una parte el gran flujo (de arriba a abajo) que significan las corrientes divulgadas por las grandes *majors* de la investigación en comunicación (Sage, Routledge, Hampton Press, Blackwell, Oxford University Press, etc.), claramente dominadas por las instituciones científicas anglosajonas y que tienden a constituirse en la única y principal influencia exterior, ignorando cualquier otro tipo de influencia, incluida la de sus países vecinos con los que se comparten condiciones políticas y culturales.

La influencia anglosajona (vertical) se completa, sólo excepcionalmente, con otras influencias europeas o latinoamericanas.

Una vez recibida esta influencia (anglosajona) la investigación tiende a cerrarse en sus propias fronteras reactivando la investigación nacional. Queda lejos la etapa en la que autores franceses como Barthes, Morin, Baudrillard, Bourdieu, etc., eran autores de cabecera de los investigadores italianos.

Si las fronteras son importantes entre los propios países europeos latinos, las fronteras con otras subáreas europeas son aún mayores. Especialmente importante es el caso de las relaciones con la investigación alemana, debido sin duda a las innegables barreras idiomáticas. Es cierto que los autores alemanes han tenido una influencia superlativa en los estudios sociológicos y de la opinión pública (baste con citar dos grande nombres: Habermas y Luhmann), pero el flujo de influencias en la investigación de las últimas dos décadas se ha ido limitando (Averbeck, 2008).

La experiencia alemana pone al descubierto las dificultades del flujo de información académica internacional y la existencia de fronteras académicas, también en Europa. Autores alemanes lamentan este aislamiento y reconocen que su investigación está más orientada hacia la investigación norteamericana (Schulz, 2006: 95), reconociendo su desvinculación de la investigación de otros países europeos.

En este contexto tiene una especial significación las aportaciones de la investigación nórdica (Pietilä, 2005), de los países escandinavos, que ha sido capaz de crear sus propios circuitos de cooperación científica, especialmente a través de la revista *Nordicom* y, al mismo tiempo, establecer puentes de divulgación entre las tradiciones germánicas y las anglosajonas, con numerosas iniciativas de difusión del mapa de la investigación internacional⁴.

⁴ Communication Research Center (2007), *Research Reports Mapping communication and media research*. Universidad de Helsinki, (Análisis de los casos de Finlandia, Estados Unidos, Alemania, Francia, Japón, Estonia y Australia).

Aún más excepcional es el flujo de influencias e intercambios con la actividad investigadora de los países asiáticos o africanos, como se ha documentado parcialmente en el libro *Internationalizing media studies* (Thussu, 2009).

Una vez recibida la influencia dominante se interioriza, iniciándose entonces la circulación horizontal, endógena, para dar respuesta, desde aquellos postulados, a las necesidades del sistema político, comunicativo y académico nacional. La tendencia a una influencia exterior única, dictada por las *majors* editoriales, parece imponerse en detrimento de un progreso teórico más compartido entre países de tradiciones culturales más diversas. Esto debería verificarse en el análisis de las masivas participaciones de investigadores en los congresos de las grandes asociaciones internacionales (IAMCR, ICA). Como alternativa, los nuevos espacios académicos internacionales (que no mundiales) de nuevas organizaciones como ECREA (Asociación europea de investigadores de comunicación) o, más recientemente, la CONFIBERCOM (Asociación iberoamericana de asociaciones de comunicación).

Unificación del campo de estudios a través de las políticas de I+D+I

El análisis comparativo entre España, Italia, Portugal y Francia también nos permite descubrir la influencia que tienen las nuevas políticas (nacionales y europeas) de investigación (I+D+I) sobre la investigación de la comunicación. Estas políticas, desde los años 90, establecen redes, marcan prioridades, abren y cierran cauces a las influencias académicas.

En la primera década del siglo XXI la investigación en comunicación empieza a sentir, de manera significativa, los efectos de la implantación de estos nuevos planes con tres principales efectos: Una mayor disponibilidad de recursos para proyectos de investigación en comunicación, la aparición de nuevas formas de organización de la comunicación en equipo, consolidando grupos y creando proyectos coordinados interuniversitarios, y finalmente también la restricción temática de la investigación a las prioridades marcadas por estos planes.

Las consecuencias de estos procesos son difíciles de prever, aunque el análisis de los proyectos financiados ya evidencia la tendencia hacia una alternativa a la vieja dialéctica entre investigación crítica e investigación administrativa, una tendencia hacia un nuevo tipo de investigación estratégica destinada a fomentar la competitividad del sistema productivo y dar soporte a las políticas –“nacionales” y “europeas”– de bienestar social.

La necesidad de ajustarse a los criterios y prioridades de cada política científica no sólo está generando una nueva jerga, más bien destinada a convencer a los evaluadores, sino que tiende a reducir el campo de observación y, contrariamente a las pretensiones de estos programas, reduce la innovación. Sorprendentemente también se observa una tendencia a la endogamia temática, centrada en lo “nacional” en detrimento de perspectivas más internacionales.

Por lo que respecta a los temas –y en esto coinciden las prioridades descubiertas en Francia, España, Italia y Portugal– destacan las referencias a grupos sociales concretos: juventud, género y, especialmente, inmigración. También las referencias a cuestiones estratégicas relacionadas de alguna manera con el riesgo: salud, clima y medio ambiente, crisis. En relación con las tecnologías destaca sobre manera la atención a las diversas aplicaciones (mediáticas y no-mediáticas) de las TIC y, en el sector de los medios, la atención preferente por la comunicación audiovisual. Una gran parte de la atención temática se dirige ahora al análisis de las consecuencias de la implantación de las nuevas tecnologías digitales, produciéndose una especie de *reset*, reinicio de los anteriores análisis sobre la comunicación y los medios, para interpretar la implantación de las nuevas redes y la digitalización, revisando los antiguos planteamientos sobre el sistema televisivo para aplicarlos a la comunicación en red (Colombo, 2007).

Entre las ausencias destaca el limitado número de proyectos dedicados a la historia, a las teorías y metodologías, como si el reclamo a la innovación de estas convocatorias solo se refiriese a los temas que conforman esta agenda estratégica, a los nuevos medios y tecnologías, pero no a los nuevos paradigmas y a las nuevas formas de entender estos mismos temas. Es una forma de aceptar la dependencia teórica, la auto-identificación de los estudios de

comunicación con la categoría de estudios de “medio rango” (Rodrigo, y García Jiménez, 2010).

Otro de los aspectos clave de este proceso es lo que podríamos calificar como doble gestión de la investigación, entre centros universitarios especializados en comunicación y otros centros universitarios de ciencias sociales interesados, también, en la comunicación.

En otro lugar, refiriéndome al caso español (Moragas, 2005), ya describí la presencia no mayoritaria de las facultades y departamentos de comunicación en las investigaciones financiadas por los programas de I+D+I. Este desequilibrio solo se ha corregido en parte en los últimos 5 años (2007-2011) en la medida que se incrementaban el número de facultades y departamentos especializados en comunicación.

Una primera revisión de la temática de estos proyectos en España nos permite establecer, de manera indicativa, hasta diez categorías en las que puede clasificarse la investigación financiada en España:

- Comunicación, espacio público, democracia y gobernanza.
- Discurso mediático, construcción de imágenes y relaciones sociales.
- Comunicación e interculturalidad.
- Comunicación y política (electoral).
- Industrias de la comunicación.
- Organización, estrategias y usos de la información.
- Tecnologías de la información (TIC) y bienestar social.
- Geografía cultural y ciudad.
- Educación, docencia y comunicación.
- Documentación, lógica y sociedad del conocimiento.

Los flujos de influencia en la investigación y el papel de las “majors” editoriales

La investigación internacional sobre comunicación está hoy sometida a un alto grado de concentración por lo que se refiere a las plataformas de difusión (y de evaluación de

la investigación), tendencia que se ha ido generalizando en todos los países y sistemas universitarios. La homogeneización viene ahora impulsada por la industria editorial en su articulación con las estructuras del mundo académico más desarrollado.

Una de las principales fuentes de información sobre el impacto de las revistas de comunicación, el Social Sciences Citation Index, pone al descubierto esta concentración. Todas las primeras 55 revistas de impacto indexadas por este organismo son en inglés, la mayoría de ellas editadas en Inglaterra y Estados Unidos, con claro dominio de las grades editoriales como Sage, Routledge, Blackwell y Hampton Press. Sólo Sage tiene hasta 15 revistas entre estas 55 seleccionadas⁵.

Por contraste, y sorprendentemente, en los ámbitos de menor difusión, prolifera la multiplicación de títulos de revistas, poniendo también al descubierto las dificultades de orden académico para establecer políticas de sinergia y cooperación entre instituciones académicas, todos ofuscados en las estrategias de competitividad en la proximidad y al mismo tiempo abocados a la pérdida de impacto en la proyección internacional.

La vieja constatación de Jeremy Tunstall (1977) de que el dominio norteamericano en la investigación de la comunicación era el corolario de su dominio en el sector de la economía y de la industria cultural, sigue siendo vigente en la era global, pero debe ser matizada.

El análisis del paralelismo entre las lógicas de la industria cultural y las lógicas de la producción y difusión de la investigación en comunicación también debe referirse a la dialéctica global-local que la caracteriza. Utilizando conceptos de Manuel Castells (2009) sobre el papel de los nodos en la organización de las redes, podríamos decir que aunque existe una influencia extensiva que se difunde por todos los nodos de la red, también son posibles múltiples flujos, nodos que concentran investigaciones sectoriales, potenciadas por los análisis comparados, reconstruyendo una red de investigación que puede dejar de ser radial para ser multimodal.

⁵ <http://science.thomsonreuters.com/cgi-bin/jrnlst/jlsubcatg.cgi?PC=J>

Las lenguas crean sus propios nodos, pero también sus redes de nodos. Es el caso de las relaciones Portugal-Brasil, Francia-Quebec o España-México, donde se cruzan identidades lingüísticas con diferencias sociales, influencias mediterráneas con las influencias atlánticas o caribeñas, etc. También se crean nodos por afinidades políticas, es el caso de las coincidencias científicas entre naciones sin Estado como Cataluña, Escocia o Quebec. Finalmente, también se crean importantes nodos temáticos, por ejemplo los estudios feministas de la comunicación, que reúnen investigaciones de los más distintos contextos geográficos, influyendo así en el conjunto de la red investigadora de la comunicación.

La implantación de internet, a finales de los años 90, ha cambiado el mapa y el tiempo de las influencias. Deben recordarse las grandes dificultades de distribución que sufrían los libros y revistas especializadas en su circulación entre América latina y Europa, y aún más, si cabe, dentro de la propia América latina en los años 70 y 80. Los cambios de la comunicación en línea han rescatado bolsas de marginación documental y han reequilibrado los flujos entre América y Europa. También se ha facilitado la creación de espacios académicos internacionales, como en el caso del espacio lusófono de investigación de la comunicación, que cuenta con numerosas plataformas de intercambio en línea como la portuguesa Biblioteca Digital de Ciencias de la Comunicación (BOCC)⁶, la brasileña PORTCOM⁷ o el Portal de la Comunicación desde Barcelona⁸.

Portales, editoriales y congresos han hecho “familiares” a los autores de estos países en las escuelas de comunicación respectivas, representando, ciertamente, una alternativa a las influencias anglosajonas dominantes.

Sobre la escasa proyección internacional

Rodrigo y García Jiménez, en su estudio sobre la situación de la investigación de la comunicación en España (2010), destacan la unanimidad de los investigadores en reconocer que la investigación de la comunicación tiene una “escasa proyección internacional”. Esta constatación debe interpretarse y matizarse.

Es muy cierta la dificultad de difusión académica en el ámbito internacional anglosajón, en parte por la concentra-

ción editorial de lo que he denominado *majors* académicas de la comunicación y también por la manifiesta falta de interés de los centros académicos hegemónicos en considerar aquello que sucede más allá de sus estrictos marcos de referencia.

Claro que también existe una dependencia acomplejada de la influencia anglosajona, que se manifiesta en numerosos “tics” lexicográficos consistentes en utilizar expresiones inglesas para definir o referirse a nuevos fenómenos de comunicación, perfectamente expresables en las lenguas latinas: *newsmaking*, *infotainment*, *street marketing*, *advertainment*, *peer-to-peer*, *net neutrality*, etc.

Rodrigo y García Jiménez (2010), en el citado estudio, también destacan la unanimidad de los investigadores en reconocer que una de las causas de la anemia investigadora en nuestro campo es la precaria formación metodológica que aportan las licenciaturas en comunicación. Este es un tema clave.

La proyección internacional de la producción científica es posible, y entonces tiene sentido su reivindicación, si es original y aporta nuevos conocimientos de interés general. No tiene sentido en cambio, ni queda justificada su reivindicación, si se refiere a la descripción o interpretación de fenómenos internos sin relación alguna con otros contextos (comparación) o sin aportar interpretaciones generalizables (combinación), las dos alternativas propuestas por Berelson.

Pero ya no puede afirmarse que la investigación en comunicación que se hace en España, en Italia o Portugal, en México, en Brasil o en Perú no tenga proyección internacional, porque así debe considerarse la amplia circulación de influencias que se produce entre sus universidades y publicaciones, aunque este flujo no sea precisamente equilibrado. Martínez Nicolás y Enric Saperas en su análisis de cuatro de las principales revistas de comunicación en España reconocen “la escasa presencia de trabajos procedentes de América latina, cuando la comunidad de idioma debiera de entrada facilitar una penetración mayor en las

⁶ En línea: <http://www.bocc.ubi.pt/>. Consulta: 20 de agosto 2010.

⁷ En línea: <http://www.portcom.intercom.org.br/index.php>

⁸ En línea: <http://www.portalcomunicacion.com/>

revistas españolas de investigaciones sobre comunicación con origen en Latinoamérica” (Martínez Nicolás y Saperas, 2010).

Los conceptos de “producción propia” y “producción ajena” aplicados a los estudios sobre la industria audiovisual y que han permitido analizar los flujos, la dependencia y el desarrollo en sus relaciones con las políticas culturales, también parecen aplicables a la investigación en comunicación. Algunas culturas se consideran plenamente autosuficientes, y se consideran en condiciones de prescindir

de lo que sucede fuera de sus redes académicas y editoriales. Otras culturas entienden que solo pueden desarrollarse desde su apertura a las influencias, entonces su principal activo consiste en su capacidad de recibir múltiples influencias, por descontado las influencias de lo que hemos denominado *majors*, pero también las influencias de otros nodos internacionales, en nuestro caso de los países latinos.

La investigación de la comunicación no sólo investiga la diversidad, sino que ella misma es sujeto de esta diversidad.

Referencias bibliográficas

- AVERBECK, Stefanie (2008), "Comparative history of communication studies: France and Germany", en *The Open Communication Journal*, nº 2.
- BELTRÁN, Luis Ramiro (1985), "Premisas, objetos y métodos foráneos en la investigación sobre comunicación en Latinoamérica", en Miquel de Moragas (ed.), *Sociología de la comunicación de masas*, Barcelona: Gustavo Gili. (Original de 1976).
- BERELSON, Bernard (1959), "The state of communication research", en *Public Opinion Quarterly*, nº 23.
- CARLSSON, Ulla (2007), "Media and mass communication research. Past, present and future, reflections from nordic horizon", en *Nordicom Review*, nº 28.
- CASTELLS, Manuel (2009), *Comunicación y poder*, Madrid: Alianza Editorial.
- COLOMBO, Fausto (2007), *La digitalizzazione dei media*, Roma: Carocci.
- Communication Research Center (2007), *Research Reports Mapping communication and media research*. Universidad de Helsinki, (Análisis de los casos de Finlandia, Estados Unidos, Alemania, Francia, Japón, Estonia y Australia).
- DONSBACH, Wolfgang (2006), "The identity of communication research", en *Journal of Communication*, nº 56 (3).
- FERGUSON, Margorie y Peter GOLDING (1998), *Economía política y estudios culturales*, Barcelona: Bosch.
- FUENTES, Raúl (1992), *Un campo cargado de futuro. El estudio de la comunicación en América latina*, México: FELAFACS/CONEICC.
- FUENTES, Raúl (2008a), *La comunicación desde una perspectiva sociocultural*, Guadalajara: ITESO.
- FUENTES, Raúl (2008b), *El campo académico de la comunicación: 25 años de fermentación*, Guadalajara: ITESO.
- GROSSI, Giorgio (2007), *La opinión pública: teoría del campo demoscópico*, Madrid: CIS.
- HALL, Stuart (1973), "Encoding and decoding in the television discourse", en *Stencilled paper*, nº 7, Birmingham: CCCS.
- HALLIN, Daniel y Paolo MANCINI (2007), *Sistemas mediáticos comparados*, Barcelona: Hacer.
- MARQUÉS DE MELO, José (2007), *Entre el saber y el poder. Pensamiento comunicacional latinoamericano*, Monterrey: Comité Regional Norte de Cooperación con UNESCO.
- MARTÍN SERRANO, Manuel (2007), *Teoría de la comunicación. La comunicación, la vida y la sociedad*, Madrid: Mac Graw Hill.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús (1987 y 2010), *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona: Gustavo Gili. (Nueva edición de 2010 en Anthropos, Barcelona).
- MARTÍN-BARBERO, Jesús (1997), "Comunicación fin de siglo. ¿Para dónde va nuestra investigación?," en *Telos*, nº 47, Madrid: Fundesco.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús (2002), *Oficio de cartógrafo: travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*, México: FCE.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús (2008), "Políticas de comunicación y cultura", en *Documentos CIDOB*, Barcelona.
- MARTÍNEZ NICOLÁS, Manuel y Enric SAPERAS (2011), "La investigación sobre Comunicación en España (1998-2007). Análisis de los artículos publicados en revistas científicas", en *Revista latina de Comunicación Social*, nº 66.
- MCQUAIL, Denis (2009), "Diversity and convergence in communication science: The idea of "national schools" in the European area", en Niko Carpentier et. alt. (eds.), *Communicative approaches to politics an ethics in Europe*, Tartu: Tartu University Press.
- MIÈGE, Bernard (1995), *La pensée communicationnelle*, Grenoble: PUG.
- MIÈGE, Bernard (2004), *L'Information-communication, objet de connaissance*, Bruxelles: De Boeck, Ina.
- MORAGAS, Miquel de (1981), *Teorías de la comunicación. Investigaciones sobre medios en América y Europa*. Barcelona: Gustavo Gili.
- MORAGAS, Miquel de (2005), "Investigación de la comunicación y política científica en España, en *Investigar sobre periodismo, Congreso de la Sociedad Española de Periodística (SEP)*, Santiago de Compostela: Publicaciones Universidad Santiago de Compostela.

- NORDENSTRENG, Kaarle (2007), “Discipline of Field?. Soul-searching in communication research”, en *Nordicom Review*, nº 28.
- PETERS, John Durham (1993), “Genealogical notes on “The field”, en *Journal of Communication*, nº 43.
- PIETILÄ, Veikko (2005), *On the highway of mass communication studies*, Cresskill: Hampton Press.
- PUUSTINEN, Liina (2007), *Mapping communication and media research: France Communication Research Center*, Universidad de Helsinki.
- REGUILLO, Rossana (2004): “Los estudios culturales. El mapa incómodo de un relato inconcluso”, en *Redes. Com*, nº 2, pp. 189-199.
- RODRIGO, Miquel y GARCÍA JIMÉNEZ, Leonarda (2010), “Communication theory and research in Spain: a paradigmatic case of a socio-humanistic discipline”, en *European Journal of Communication*, nº 25.
- RODRÍGUEZ, Pablo (2004): “Armand Mattelart”, en *Portal de la Comunicación, Incom-UAB*, http://cmaps-public2.ihmc.us/rid=1131318736140_902987439_1163/mattelart%20entrevista.pdf (consulta: octubre 2011).
- SCHRAMM, Wilbur (1997), *The beginnings of communication study in America: A personal memoir*, (editado por Steven Chaffee y Everett Rogers), Londres: Sage.
- SCHULZ, Winfried (2006), “Communication research in the past half century”, en *Publizistik*, nº 51.
- SORICE, Michele (2000): *Le comunicazioni di massa: storia, teorie, tecniche*. Roma: Editori Riuniti.
- SORICE, Michele (2009): *Sociologia dei mass media*. Roma: Carocci.
- THUSSU, Daya Kishan, (ed.), *Internationalizing Media Studies*, London y Nueva York: Routledge.
- TUNSTALL, Jeremy (1977): *The Media Are American*, Nueva York: Columbia University Press.
- VAN DIJK, Teun (1993), “El estudio interdisciplinario de las noticias y el discurso”, en Klaus Jensen y Nicholas Jankowski (eds.), *Metodologías cualitativas de investigación en comunicación de masas*, Barcelona: Bosch.
- WILLIAMS, Raymond (1992), *Historia de la comunicación*, Barcelona: Bosch (=1981).
- WOLF, Mauro (1997). “Los emisores de noticias en la investigación sobre comunicación”, en *Zer* nº 3.



PERSPECTIVAS
PERSPECTIVES
PERSPECTIVES

Cinéma, Couleur, Mouvement : Kinemacolor et Abstraction

Benoît Turquety

Résumé / Abstract / Resumen

Au tournant des années 1910 se joue un nœud historique crucial pour l'art du vingtième siècle : l'émergence de l'abstraction. Or ce basculement, où la double problématique de la couleur et du mouvement joue un rôle crucial, est exactement contemporain d'autres explorations de ces mêmes interrogations : 1) les spectacles d'orgues chromatiques ; 2) la découverte du médium cinéma par certains artistes, s'incarnant dans la réalisation des premiers films abstraits ; et 3) le succès du Kinemacolor, premier procédé de cinématographie en couleurs naturelles exploité commercialement. Cet article se propose de rétablir les connexions historiques entre ces événements, et de développer quelques-unes de leurs conséquences esthétiques et épistémologiques.

The 1910s witnessed the birth of abstraction, a crucial historical turning point of the 20th Century in art: in abstract art the double problematic of color and movement played a major role and happened simultaneously with other explorations of the same questions: 1) the chromatic organ shows; 2) the discovery of cinema by some artists was expressed through the realization of the first abstract movies by other artists, and 3) the success of Kinemacolor, the first commercially exploited cinematic process with natural colors. This article intends to reestablish the historical connections amongst those events and to develop some of their aesthetic and epistemological consequences.

La década de 1910 es un período histórico fundamental para el arte del siglo XX en el que tuvo lugar el nacimiento de lo abstracto. Aquella convulsión, en la que la doble problemática del color y el movimiento jugaron un papel crucial, tuvo lugar simultáneamente a otras exploraciones de los mismos interrogantes: 1) los espectáculos de órganos cromáticos; 2) el descubrimiento del medio cinematográfico por parte de algunos artistas se aplicó a la realización de las primeras películas abstractas y 3) el éxito del Kinemacolor, que fue el primer proceso de la cinematografía en colores naturales que se explotó comercialmente. Este artículo se propone reestablecer las conexiones históricas entre aquellos eventos y desarrollar algunas de sus consecuencias estéticas y epistemológicas.

Mots-clés / Key Words / Palabras clave

Kinemacolor, cinéma en couleurs naturelles, art abstrait, avant-gardes et cinéma, histoire technique du cinéma, orgues chromatiques.

Color cinema, cinema in natural color, avant-guards and cinema, Technical History of Cinema, Chromatic organs.

Cinecolor, cine en colores naturales, arte abstracto, vanguardias y cine, historia técnica del cine, órganos cromáticos.

à Guy Fihman

Dans une conférence de 1954 sur “ la couleur dans la peinture contemporaine ”, l'historien de l'art – et filmologue – Pierre Francastel revenait sur ce qui était pour lui une très profonde rupture. Il la situait au tournant des années 1910, moment du passage de l'art à l'abstraction, où se trouvait mise en jeu une série de recherches plastiques entièrement inédites, notamment une “ utilisation nouvelle de la couleur ”. Selon lui, “ On pourrait suggérer le terme d'animation de l'écran plastique par des plans successifs engagés pour définir cet aspect de la nouvelle spéculation plastique ”¹.

Cette définition apparaît étonnamment cinématographique. Le “ renouveau de la notion de mouvement ” à l'époque, écrivait-il, est fondamental pour cette évolution. Il terminait son intervention sur l'idée que cette transformation de l'art signalait un basculement plus large, l'entrée dans une “ civilisation de la couleur ”.

¹ Pierre Francastel, “ La Couleur dans la peinture contemporaine ”, in Ignace Meyerson (dir.), *Problèmes de la couleur* : exposés et discussions du Colloque du Centre de recherches de psychologie comparative, Paris, 18-20 mai 1954, Paris, SEVPEN, coll. Bibliothèque générale de l'École pratiques des hautes études, repris in P. Francastel, *L'Image, la vision et l'imagination*, Paris, Denoël/Gonthier, 1983, p. 238.

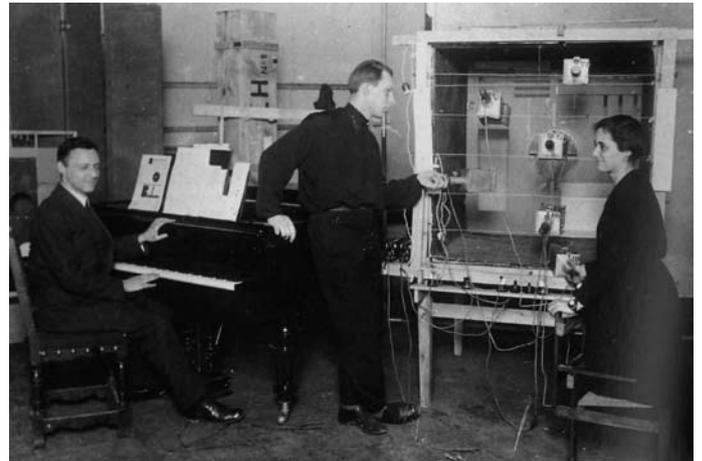
Ce moment à la charnière des années 1910, voit de fait les questions de couleur, de mouvement et de projection se croiser de manière singulière, en un entrelacs dont les conséquences, à la fois pour l'histoire de l'art et l'histoire du cinéma, sont très importantes. Dans un texte de 1990, l'historien de l'art Georges Roque, après avoir évoqué notamment les expériences cinématographiques pionnières des futuristes Bruno Corra et Arnaldo Ginna, rappelait que :

les spectacles de “musique des couleurs”, d’“orgue chromatique” – performances avant la lettre – ont joué, à partir des années 10 un rôle charnière entre peinture et cinéma, rendu possible par les progrès de l'électricité, avant que les films en couleurs ne deviennent réalisables². Mais surtout, il convient d'ajouter que ces spectacles de lumière colorée – dont les mouvements, dans le temps, étaient rythmés par un jeu de “correspondances” musicales – ont joué un rôle sous-estimé dans la genèse de l’“abstraction”, à laquelle on s'interdit de comprendre quoi que ce soit si on ne tient pas simultanément compte de toutes les interactions complexes entre peinture, cinéma et *color music*³.

La présence simultanée du cinéma et des jeux de couleurs projetées en mouvement s'agence donc en des conséquences cruciales. Ces spectacles consistaient en la projection orchestrée de faisceaux de lumières colorées, réalisée en direct sur un écran parfois mobile, l'artiste commandant les variations depuis un clavier ressemblant à celui d'un piano ou d'un orgue. La vogue s'en développa à partir de l'orgue de couleurs électriques inventé en 1893 par le peintre anglais Alexander Wallace Rimington. Les compositeurs Alexandre Scriabine et Alexander László réalisèrent des spectacles avec leurs machines, ainsi que le futur cinéaste abstrait Oskar Fischinger, mais aussi Ludwig Hirschfeld-Mack, qui avait conçu au sein du Bauhaus un “Réflecteur de couleurs” lui permettant de réaliser ses “Farbenlichtspiele”, jeux ou pièces au sens théâtral de lumière colorée. Le lien au cinéma se concrétise notamment par la représentation qu'il donna de sa *Sonatine en couleurs en trois parties (Dreiteilige Farbsonatine)* lors du festival historique “Der absolute Film” le 3 mai 1925 au U.T. Filmtheater Kurfürstendamm de Berlin, festival où furent également montrés des films de Hans Richter, Viking Eggeling, Walther Ruttmann, Fernand Léger et Dudley Murphy, et Francis Picabia et René Clair⁴.



1 : Alexander László, *Farbmusikalische Aufführung*. D'après une aquarelle de Matthias Holl, in A. László, *Die Farblightmusik*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1925.



2 : Ludwig Hirschfeld-Mack au piano pendant une représentation de son “Réflecteur de couleurs” (ca. 1924, Bauhaus-Archiv, Berlin).

² Je reviendrai sur cette idée.

³ Georges Roque, “Couleur et mouvement”, dans Raymond Bellour (dir.), *Cinéma et peinture. Approches*, Paris, Presses universitaires de France, coll. Écritures et arts contemporains, 1990, p. 26.

⁴ Sur ces questions, cf. notamment William Moritz, “Musique de la couleur, cinéma intégral”, in Nicole Brenez et Miles McKane (dir.), *Poétique de la couleur. Une histoire du cinéma expérimental. Anthologie*, Paris/Aix-en-Provence, Auditorium du Louvre/Institut de l'image, 1995, pp. 9-13.

Bruno Corra et Arnaldo Ginna se sont d'abord essayés à la construction d'un tel orgue, avant d'en venir au cinéma, où ils réalisèrent en 1911 les tout premiers films abstraits (aujourd'hui perdus), faisant entrer de fait le cinéma dans le domaine de l'art, conjointement à l'entrée de la peinture dans l'abstraction. Guy Fihman, en 1995, replaçait lui aussi ces expériences futuristes dans l'histoire des "orgues de couleurs" et le contexte des recherches plastiques sur les "rythmes colorés", pour reprendre le titre du projet cinématographique de Léopold Survage en 1913-14, qui resta inabouti. Fihman en tirait une conclusion radicale et provocatrice :

C'est [...] le fondement même du cinéma qui est impliqué, car contrairement à ce que croit la vulgate, le cinéma n'est pas l'image en mouvement à laquelle viendraient s'ajouter d'autres qualités telles que la couleur ou le son, mais c'est bien plutôt le mouvement des couleurs qui rend l'art du mouvement possible⁵.

Fihman soulignait ainsi l'importance théorique de ce déplacement de perspective historique. Le cinéma naît comme art par les recherches sur la mise en mouvement des couleurs. Il y naît d'ailleurs peut-être aussi comme médium. Car si ces spectacles singuliers désignent une interaction cruciale entre cinéma et mouvement des couleurs projetées, ils sont aussi l'aboutissement d'une histoire riche et polymorphe. Le dix-neuvième siècle ne cesse en effet d'articuler de toutes les manières possibles et jusqu'à l'obsession couleur, mouvement, et projection.

Du côté des scientifiques d'abord, les recherches sur la temporalité de la perception, la formulation et l'exploration de la théorie de la "persistance rétinienne", ne cessent d'articuler ensemble la question de la couleur et du mouvement, que ce soit chez le physicien Joseph Plateau ou le chimiste Michel Eugène Chevreul – qui polémiquent ensemble sur ces questions – ; James Clerk Maxwell, qui s'intéresse à la fois à la perception des couleurs et à la cinétique, entre autres choses ; les inventeurs simultanés (en 1869) de la photographie en couleurs Louis Ducos du Hauron et Charles Cros, qui imaginèrent tous deux indépendamment la reproduction photographique du mouvement dès les années 1860 ; ou enfin Louis Lumière, inventeur du Cinématographe et de l'Autochrome, premier procédé de photographie en couleur industrialisé, commercialisé en 1907⁶.

Ceci fait écho à l'idée très profondément ancrée dans la culture occidentale, singulièrement depuis le début du dix-neuvième siècle, que la couleur *est* mouvement, idée dont l'histoire s'écrit de Goethe à Kandinsky en passant par Baudelaire...

Le mouvement des couleurs va jouer parallèlement dans d'autres effets, recherches et spectacles lumineux au cours du dix-neuvième siècle et au début du vingtième. Si selon Georges Roque, "à partir des années 1880 [...] les disques de couleur en mouvement de rotation constituent [...] la grande affaire de l'époque, de toute une génération"⁷, on aurait envie d'étendre la plage historique concernée : les disques portant des plages de couleur et destinés à montrer leur mélange par rotation existent depuis le dix-huitième siècle – même si certainement leur statut va évoluer jusqu'à la fin du dix-neuvième siècle. Ils vont connaître de nombreuses versions : disques de Newton, dès le début du dix-huitième siècle ; disques de James Clerk Maxwell, inventées vers 1854 ; boîtes de toupies colorées commercialisées au milieu du dix-neuvième siècle, par exemple le *Kaleidoscopic Colour Top* commercialisé en 1859 par John Gorham ; ou toupies dessinées au Bauhaus au début des années 1920 par Ludwig Hirschfeld-Mack. Le lien de ces disques avec l'abstraction se joue dans les œuvres mêmes des artistes de l'époque, dès le crucial *Premier disque* (1912) de Robert Delaunay, dont John Gage rappelait que pour son auteur "le "Disque" n'était pas un tableau, mais un moyen d'expérimentation", et qui fut pour Delaunay

⁵ Guy Fihman, "De la "Musique chromatique" et des "Rythmes colorés" ", *Fotogenia*, n° 1, " Il colore nel cinema ", 1995, p. 323.

⁶ Sur ces questions, cf. notamment : Georges Roque, *Art et science de la couleur. Chevreul et les peintres, de Delacroix à l'abstraction*, éd. revue et augmentée, Paris, Gallimard, coll. Tel, 2009 ; Richard C. Dougal, Clive A. Greated, Alan E. Marson, " Then and Now : James Clerk Maxwell and Colour ", *Optics and Laser Technology*, n° 38, 2006, pp. 210-218 ; Ariane Isler de Jongh, " Inventeur-savant et inventeur-innovateur : Charles Cros et Louis Ducos du Hauron. Les commencements de la photographie en couleurs ", *Revue d'histoire des sciences*, vol. 35, n° 3, 1982, pp. 247-273 ; Bertrand Lavédrine et Jean-Paul Gandolfo, *L'Autochrome Lumière. Secrets d'atelier et défis industriels*, Paris, Comité des travaux historiques et scientifiques, coll. Archéologie et histoire de l'art, 2009.

⁷ Georges Roque, " La Couleur : simultanée et successive ", *Fotogenia*, n° 1, " Il colore nel cinema ", 1995, p. 310.



3 : John Gorham : Kaleidoscopic Colour-Top, 1859
(collection Werner Nekes).



4 : František Kupka, *Disques de Newton*, 1911-1912
(collection MNAM).

finalement la transition vers l'abstraction⁸. On retrouve ces enjeux chez František Kupka, qui réalisa en 1911-12 un tableau intitulé *Disques de Newton*, et la trace s'en suit jusque dans plusieurs œuvres contemporaines, ainsi par exemple les *Electronic Mandala* de Peter Keene (2005), disques de 75 cm de diamètre portant une série de cercles colorés concentriques en pointillés.

D'autre part, le dix-neuvième siècle fut aussi celui du kaléidoscope, breveté breveté par Sir David Brewster en 1817 et l'un des rares jouets optiques de l'époque à être



5 : Chromatrope, plaque animée peinte à la main,
Grande-Bretagne, milieu du dix-neuvième siècle.

encore très répandu aujourd'hui. Ce dispositif présente comme on sait un spectacle de couleurs en mouvement. Ces disques et jouets connaîtront tous une version pour la projection, notamment par lanterne magique. S'y ajoute l'un des types de plaques de lanterne magique les plus populaires de l'époque : le Chromatrope, inventé par le peintre anglais Henry Langdon Childe à la fin des années 1830. Il consiste en deux plaques de verre superposées, portant chacune une rosace de couleurs, et pouvant tourner en sens opposé l'une par rapport à l'autre pendant la projection. Il s'agit donc des premiers spectacles " abstraits ", qui présentent le pur mouvement des couleurs, et font un contexte naturel pour l'émergence des " symphonies colorées " des années 1910-1920...

Le cinéma, comme médium et comme art, se trouve donc au croisement de deux histoires complexes, hétérogènes voire antinomiques, mais qui toutes deux invoquent la couleur, le mouvement, et la projection. D'un côté, celui des couleurs " naturelles ", les principes de la reproduction photographique du mouvement sont imaginés d'abord dans le cadre de la réflexion sur la photographie des couleurs, qui, j'y reviendrai, implique directement la projection ; de l'autre côté, celui de l'abstraction, le cinéma se voit reconnaître comme médium singulier d'abord par des artistes travaillant sur la question de la couleur et du mouvement.

Dans l'article déjà cité de 1990, Georges Roque cherchait à comprendre " pourquoi [au début des années 10]

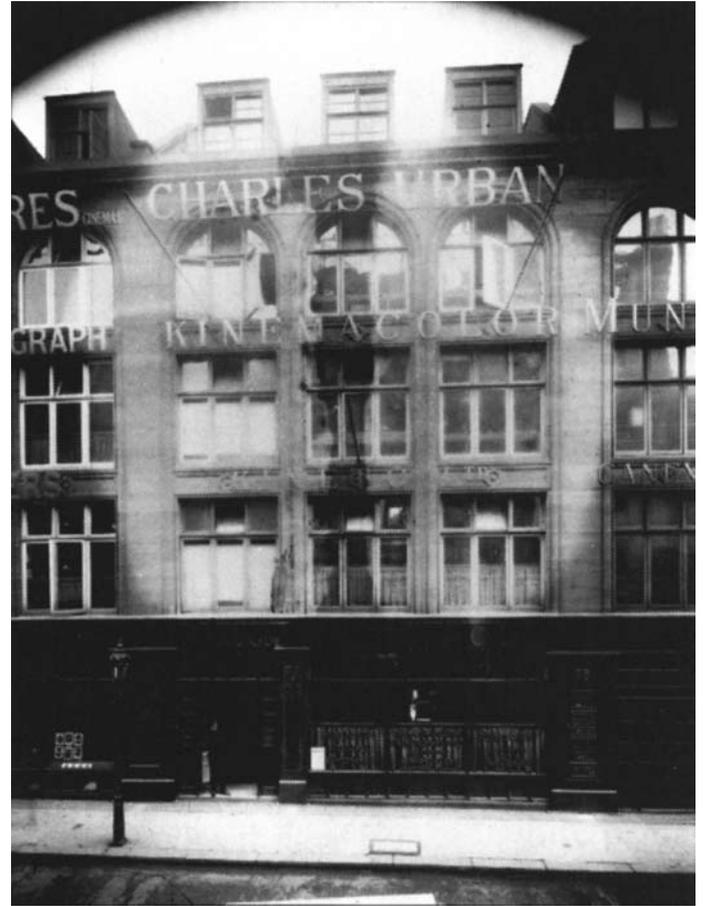
⁸ John Gage, " The Psychological Background to Early Modern Colour : Kandinsky, Delaunay and Mondrian ", in Michael Compton (dir.), *Towards a New Art : Essays on the Background to Abstract Art 1910-20*, London, Tate Gallery, 1980, p. 37.

plusieurs peintres et cinéastes se sont intéressés de près au mouvement de la couleur au cinéma, alors que le cinéma en couleur n'existait pas encore⁹. Or, il faut revenir sur cette affirmation. Car à cette période, le cinéma est en couleur depuis longtemps – phénomène dont on redécouvre l'ampleur grâce notamment à un important travail de restauration de films en couleurs depuis les années 1990.

Il y a d'abord la tradition importante, et destinée à se généraliser jusqu'à la première moitié des années 1920, des couleurs appliquées, dont la technique remonte à la fabrication des cartes à jouer au quinzième siècle, pour se diffuser ensuite dans l'imprimerie, le papier peint, et les plaques de lanterne magique notamment : coloriage à la main, coloriage au pochoir, manuel puis mécanique, teinture, virage. Cet aspect peut être lié avec un élément de la rupture contemporaine décrite par Francastel : " L'utilisation inédite de la couleur à plat ", dont il dit qu'elle " est immédiatement liée à la spéculation nouvelle sur le mouvement "¹⁰. Les techniques de coloriage sont, de manière intéressante, liées fondamentalement aux arts populaires, et en dessinant à elles seules toute une histoire, montrant de très complexes circulations entre médias.

Mais je ne m'étendrai pas plus avant sur ces pratiques, pour m'attarder plutôt sur un autre phénomène nouveau et important pour les questions qui nous occupent, en ce moment charnière du tournant des années 1910 : il correspond à l'apogée du premier procédé cinématographique en couleurs naturelles exploité commercialement, le Kinemacolor.

Le Kinemacolor fut inventé en 1906 en Angleterre par George Albert Smith – un des cinéastes et producteurs les plus importants des tout débuts du cinéma britannique –, et exploité par Charles Urban jusqu'en 1915. Il eut sa première séance publique payante au Palace Theatre de Londres le 26 février 1909, et les années qui suivirent furent couronnées d'un succès international – succès auquel contribuèrent notablement les cérémonies royales de funérailles d'Edward VII et d'intronisation de George V, entre 1910 et 1912, dont le Kinemacolor était seul à pouvoir rendre le faste coloré. Notamment, le *Delhi Durbar*, cérémonie indienne reconnaissant le nouveau roi britannique empereur d'Inde, filmée en Kinemacolor en décembre 1911 et présentée pour la première fois au Scala Theatre de



6 : " Kinemacolor House " : façade des bureaux de Charles Urban, 80-82 Wardour Street, Londres, en 1912 (collection Bfi).

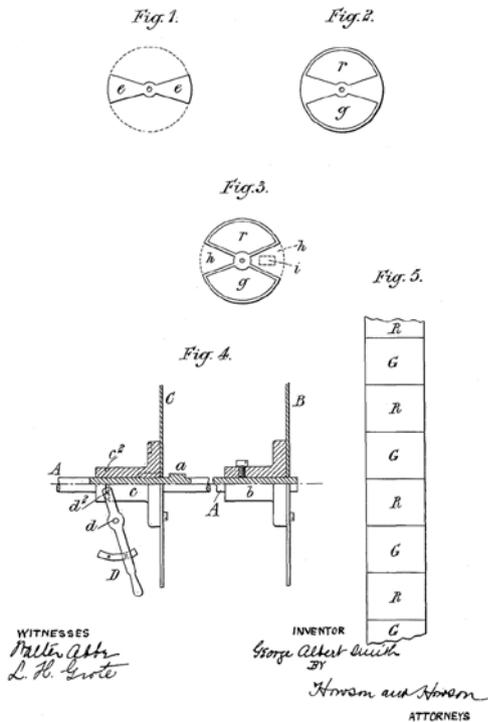
Londres le 2 février 1912, fut un triomphe inouï, exporté aussi bien aux Etats-Unis qu'en France et ailleurs, le plus grand succès de toute l'histoire du cinéma selon le magazine corporatiste américain *Moving Picture World*¹¹. Le spectacle durait pourtant deux heures et demi (attractions comprises), et la place coûtait notablement plus cher que d'usage. Ce spectacle valut la célébrité à Urban. L'échec final du Kinemacolor est lié à un certain nombre de facteurs

⁹ *Ibid.*, p. 21.

¹⁰ P. Francastel, " La Couleur dans la peinture contemporaine ", *op. cit.*, p. 239.

¹¹ Sur ces aspects, cf. Luke McKernan, " *Something More Than A Mere Picture Show* " : *Charles Urban and the Early Non Fiction Film in Great Britain and America, 1897-1925*, PhD. diss., Birbeck College/University of London, 2003.

G. A. SMITH.
KINEMATOGRAPH APPARATUS FOR THE PRODUCTION OF COLORED PICTURES.
APPLICATION FILED JUNE 21, 1907. Patented Nov. 30, 1909.
941,960.



7 : George Albert Smith, dessins annexés au brevet américain n° 941 960, demandé le 11 juin 1907, accordé le 30 novembre 1909.

conjoint, qu'il faudrait analyser plus avant¹², impliquant peut-être les limitations techniques que je vais évoquer ici, mais aussi la politique commerciale et la conception idéologique du cinéma de Charles Urban, qu'il avait explicitée dans son livre *The Cinematograph in Science, Education and Matters of State* en 1907¹³.

George Albert Smith décrit ainsi, dans le brevet anglais de 1906, les étapes de son procédé :

1. Un tableau animé d'une scène colorée est pris avec une caméra de *bioscope* de la manière ordinaire, excepté que l'obturateur tournant est utilisé muni de filtres colorés vert et rouge convenablement ajustés. Un négatif est ainsi obtenu dans lequel les rouges et les jaunes sont enregistrés dans une image, et les verts et les jaunes (avec un peu de bleu) dans la suivante, et ainsi de suite alternativement sur toute la longueur du film de *bioscope*.

2. Un tableau positif est tiré du négatif susmentionné et projeté par une machine de projection de *bioscope* ordinaire qui, toutefois, est munie d'un obturateur tournant pourvu de verres colorés à peu près similaires aux susmentionnés, et arrangé de telle manière que les images correspondant au vert et au rouge soient projetées alternativement à travers leurs filtres colorés appropriés.

3. Si la vitesse de projection est d'approximativement 30 images par seconde, les deux sélections colorées fusionnent et présentent à l'œil un rendu satisfaisant du sujet en couleurs qui apparaissent comme étant naturelles.

La nouveauté de ma méthode tient à l'usage de 2 couleurs seulement, rouge et vert, combiné au principe de persistance de la vision¹⁴.

Le procédé Kinemacolor a pour fondement le premier dispositif ayant présenté une photographie en "couleurs naturelles", celui imaginé par le physicien écossais James Clerk Maxwell en 1855, et réalisé six ans plus tard avec le photographe Thomas Sutton¹⁵. Il s'agit de prendre d'un

¹² Gorham Kindem a largement entamé cette étude dans l'important article "The Demise of Kinemacolor : Technological, Legal, Economic, and Aesthetic Problems in Early Color Cinema History" (*Cinema Journal*, vol. 20, n° 2, 1981, pp. 3-14) – même si ses conclusions seraient à complexifier à la lumière notamment de la réception d'époque.

¹³ London, Charles Urban Trading Company. Sur ce texte, cf. Thierry Lefebvre, "Charles Urban et le film d'éducation. Brèves réflexions sur quelques documents des Archives Will Day", 1895, n° hors série, "La Collection Will Day", octobre 1997, pp. 129-135.

¹⁴ George Albert Smith, "Improvement in & relating to Kinematograph Apparatus for the Production of Coloured Pictures", Brevet anglais n° 26 671, demandé le 24 novembre 1906, accordé le 25 juillet 1907, et révoqué le 26 avril 1915, p. 1. Cf. également, le brevet américain n° 941 960, demandé le 11 juin 1907, et accordé le 30 novembre 1909. – Nous noterons en passant que le terme de "cinématographe", qui s'est déjà généralisé en France à l'époque et a même déjà produit ses dérivés "cinéma" voire "ciné", est inconnu en Angleterre, où d'autres termes lui sont préférés – ici "bioscope", employé comme nom commun – dans un flottement qui renvoie à un rapport différent, en ce pays, à la question du mythe de l'origine du médium.

¹⁵ Sur cette filiation ainsi que la description du dispositif, on pourra consulter D.B. Thomas, *The First Colour Motion Pictures*, London, Her Majesty's Stationery Office, A Science Museum Monograph, 1969.

sujet trois photographies successives, en noir et blanc donc, chacune derrière un filtre de l'une des trois couleurs primaires – rouge, vert, et bleu. Les trois positifs sont placés dans une lanterne magique à trois objectifs, chacun muni du même filtre coloré qu'à la prise de vue, et la superposition des trois images sur l'écran faisait apparaître "une copie complète, pour ce qui concerne la couleur visible"¹⁶, comme l'écrit Maxwell, du sujet original (un ruban de tartin – test ultime bien sûr pour un Écossais, la fidélité de rendu des couleurs s'avérant ici on ne peut plus cruciale).

C'est donc par la projection que la couleur entre en photographie – ce qui semble plutôt de bon augure pour le cinéma en couleur. Mais il faut remarquer ensuite que, si trois clichés successifs de l'objet sont nécessaires, clichés qui devront coïncider identiquement sur l'écran, il s'avère que la photographie des couleurs ne peut se réaliser que sur un sujet rigoureusement immobile. Ici, couleur et mouvement deviennent incompatibles. C'est le début des problèmes pour le cinéma en couleur...

Ce procédé relève de la synthèse *additive* des couleurs, c'est-à-dire synthèse des couleurs par mélange de faisceaux lumineux, par opposition à la synthèse *soustractive*, celle des peintres et des imprimeurs, où l'on mélange des pigments. Dans le premier cas, l'addition des trois primaires rouge/vert/bleu donne du blanc ; dans le second, le mélange (la soustraction) des trois primaires complémentaires jaune/magenta/cyan donne du noir. La synthèse soustractive est adoptée massivement par le cinéma depuis le procédé Technicolor n° 2 (1922). La synthèse additive fut celle des orgues de couleurs, de l'Autochrome Lumière – qui s'observait par transparence –, ainsi que de la plupart des premières tentatives de cinématographie en "couleurs naturelles", dont le Kinemacolor – tentatives dont il faut réaliser qu'elles sont expérimentées *avant* la photographie en couleur industrialisée.

Cette synthèse additive fut abandonnée ensuite, parce que, se réalisant en projection, elle impliquait que la qualité du résultat dépende de chaque salle, qui devait s'équiper spécialement. Cela rendait le principe économiquement ingérable. L'adoption massive de la synthèse additive au commencement est certainement liée à l'expérience inaugurale de Maxwell, et à sa logique sous-jacente, qui est celle de la réversibilité, de la symétrie entre prise de vue et projection, analyse et synthèse, fondamentale pour le cinéma.

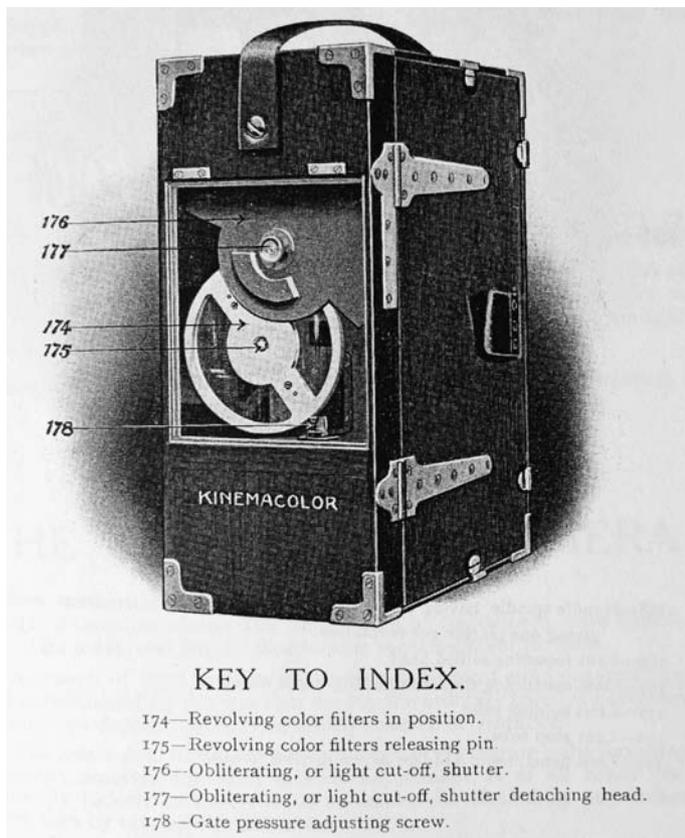
Le retournement intéressant est que la synthèse additive redevient dominante aujourd'hui, puisque c'est celle des appareils de télévision, écrans d'ordinateurs, vidéoprojecteurs, et de l'ensemble des procédés numériques. Les mêmes problèmes font donc retour. Comme alors, la synthèse additive impose de changer complètement un matériel très onéreux dans *chaque* salle, gageure économique monumentale qui a été un obstacle majeur à la diffusion du film en couleurs naturelles à l'époque. Et comme alors, la synthèse des couleurs dépend de chaque appareil, moniteur ou vidéoprojecteur. Cela implique que d'une machine à l'autre, d'une salle à l'autre, d'un moniteur à l'autre, ou entre table de montage et projecteur, les rendus colorés sont notablement différents, et extrêmement difficiles à rendre cohérents tout au long de la chaîne. Ce problème inquiète particulièrement les professions cinématographiques à l'heure actuelle. Cela va par exemple amener Stan Brakhage, obsédé par la précision de la couleur, à inclure, dans l'édition en dvd de son œuvre¹⁷, une mire de couleurs, afin que chaque spectateur/usager du dvd puisse régler son moniteur de la manière adéquate.

Il faut insister sur une chose : dans le Kinemacolor, comme dans la plupart des procédés en synthèse additive, il n'y a *aucune couleur sur le support*. Les copies de film Kinemacolor se présentent comme une copie noir et blanc ordinaire. La couleur ne se matérialise qu'au moment de la projection, sur l'écran. Ainsi que le formule le *Kinemacolor Handbook* de 1910, "les couleurs, pour ainsi dire, gisent latentes dans l'image photographique, et sont amenées à la visibilité au moment de l'exhibition", ou plus loin, et d'une manière qui m'intéresse, les "ondes colorées" sont "immobilisées" dans la pellicule, et "remises en mouvement"¹⁸ par la machine. La couleur est donc, ici encore, mouvement.

¹⁶ James Clerk Maxwell, "Experiments on Colour as Perceived by the Eye, with Remarks on Colour-Blindness", *Transactions of the Royal Society of Edinburgh*, vol. 21, n° 2, 1857, pp. 275-298, cité dans Richard C. Dougal, Clive A. Greated, Alan E. Marson, "Then and Now : James Clerk Maxwell and Colour", *op. cit.*, p. 215.

¹⁷ *By Brakhage : An Anthology*, Criterion, 2003.

¹⁸ *The Glories of Nature Permanently Recorded by the Action of Light Only : Handbook of Cameras, Projectors and Appliances for Producing and Perpetuating the World's Events in Natural Colors*, London, The Natural Color Kinematograph Co., 1910, pp. 8 & 9.



KEY TO INDEX.

- 174—Revolving color filters in position.
- 175—Revolving color filters releasing pin
- 176—Obliterating, or light cut-off, shutter.
- 177—Obliterating, or light cut-off, shutter detaching head.
- 178—Gate pressure adjusting screw.

8 : “ The Kinemacolor Camera with lens panel removed to show color filter and light cut-off shutter ” (La caméra Kinemacolor avec le panneau de l’objectif ôté afin de montrer le filtre coloré et l’obturateur coupe-faisceau), *Kinemacolor Handbook*, 1910.

Si le coloriage à la main rendait de fait chaque “ copie ” de film absolument unique, ici c’est chaque séance qui est le lieu d’une actualisation singulière du film, unique, impossible à répéter exactement. Le procédé prend un caractère de “ performance avant la lettre ”. La couleur y apparaît dans et par le mouvement de la machine, dans et par le moment de la projection, d’autant plus intangible, d’autant plus incontrôlable.

Le système de Smith est commercialement astucieux : il permet de réaliser et projeter des films en couleurs naturelles sur la base du matériel ordinaire : caméra et projecteurs usuels, et film noir et blanc normal (ou presque : il devait être “ panchromatisé ”), avec uniquement du point de vue mécanique une modification assez mineure : remplacer, modifier, ou ajouter à l’obturateur normal, un disque portant, en plus des pales noires pour l’obturation, deux ver-

res ou gélamines colorés. Avec les projecteurs de l’époque, dont l’obturateur est extérieur à la machine, l’opération est assez simple. Ceci permettra par exemple que *le même film* soit montré, en changeant l’équipement du projecteur, en noir et blanc puis en couleurs, ainsi que le promet le programme de la séance inaugurale du Palace Theatre – changement qui, affirme-t-on, ne demande qu’“ un intervalle de deux secondes ”.

Le Kinemacolor est donc bichrome, ne synthétisant les couleurs qu’à partir de deux des trois primaires. Bien sûr, cette bichromie limite assez fortement le spectre des couleurs reproduites. Si les rouges, verts, jaunes, ocres, marrons, et les teintes chair en général, sont assez bien rendues, on ne peut en tout cas aucunement y reproduire un bleu profond, ni non plus un blanc pur, qui nécessite la présence des *trois* primaires.

Il est d’ailleurs remarquable que cette limitation du Kinemacolor dans la variété des couleurs reproduites n’est pratiquement jamais mentionnée dans les critiques généralistes. Parcourant le journal américain *Variety* pour l’année 1913, on peut constater que si l’on regrette régulièrement la faiblesse dramaturgique des quelques fictions produites en Kinemacolor¹⁹, les couleurs elles sont systématiquement vantées.

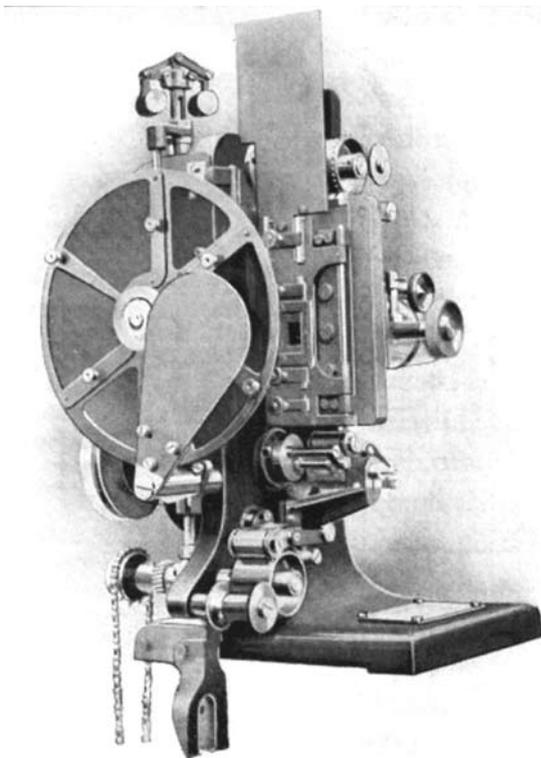
A l’inverse des critiques généralistes, les commentateurs spécialisés et revues corporatistes vont quant à eux discuter la validité de la bichromie. La recension de la première commerciale dans *The Bioscope* en 1909 mentionnait déjà, parmi les louanges, quelques réserves quant à la prétention des inventeurs de présenter “ les teintes et nuances véritables de la nature ”, mais c’était pour voir... du bleu ! – là où il n’était pas censé être : “ le moins expert dans le public pouvait affirmer qu’un gris bleu n’était pas les teinte et nuance véritables d’un bras de demoiselle ”²⁰.

¹⁹ Si la Natural Color Kinematograph Company anglaise d’Urban s’en tient assez résolument au refus de la fiction, son homologue américain la Kinemacolor Company of America – compagnie liée mais distincte – a quant à elle une politique moins ferme sur ce point, et pense devoir s’adapter au goût local en produisant des fictions. Malheureusement – est-ce lié à la couleur ? – les films restèrent, d’après les critiques du temps, d’une médiocrité constante.

²⁰ [S. n.], “ The Kinemacolor Pictures ”, *The Bioscope*, 4 mars 1909, p. 23.

Bel exemple de couleurs projetées, mais cette fois par le spectateur, puisqu'on sait que le dispositif ne peut justement pas produire de bleu...

Un discours va alors se déployer dans ces textes spécialisés où, de par le procédé, le caractère "photographique" de ces couleurs va se trouver confronté à son manque de fidélité à la nature. Les partisans du Kinemacolor vont arguer d'une supériorité de principe des couleurs photographiques, indicielles – couleurs qui donneraient même à l'image des "qualités stéréoscopiques" – ; les opposants vont leur objecter que l'indicialité n'empêche pas les déformations, et que d'autres techniques, bien qu'artificielles, peuvent donner des résultats supérieurs en termes de fidélité... Les uns vont avancer le caractère fondamentalement psychologique, subjectif de la perception des couleurs ; les autres l'objectivité scientifique de la nécessité des trois primaires. Le procédé va donc induire de fait des disjonctions entre des notions habituellement fusionnées, indicialité et réalisme par exemple.



KINEMACOLOR PROJECTOR MECHANISM

9 : "Kinemacolor Projector Mechanism"
(Mécanisme du projecteur Kinemacolor), *ibid.*

Le Kinemacolor est par ailleurs très intéressant d'un point de vue théorique. George Albert Smith compte sur le même principe perceptif, la "persistance de la vision", pour réaliser à la fois et en même temps la synthèse de la couleur et la synthèse du mouvement. L'intervalle entre deux photogrammes supporte simultanément une information de mouvement et une information de couleur. Ici, mouvement et couleur sont de fait rendus équivalents, si l'on peut dire, par le procédé, et considérés comme relevant potentiellement du même phénomène de perception fondamental, la "persistance rétinienne", supposée capable des deux opérations.

Les recherches de George Albert Smith, financées par Urban, reposaient en fait sur un brevet antérieur, déposé en 1899, qui comptait déjà sur la persistance rétinienne pour la synthèse colorée, mais à partir de trois images successives correspondant aux trois couleurs primaires. Or, ce système ne fonctionne pas, comme le constata, après Smith, l'Anglais Frederick A. Talbot en 1912 : "Les images ne défilent pas ensemble pour donner un effet de couleur naturel, mais ne sont que des flashes successifs de lumière rouge, verte et violette"²¹. Ici, la couleur semble mettre en danger le cinéma même...

Accélérer beaucoup la cadence de projection – ce qui engendrait des problèmes techniques et économiques pratiquement insurmontables – ne résolvait rien : la synthèse de la couleur entre les trois images successives ne s'opérait en fait pas²².

Face à ces difficultés, George Albert Smith fit une tentative assez hardie, ou désespérée. Il enleva purement et simplement l'une des trois couleurs primaires – en l'occurrence la moins lumineuse, le bleu. C'est une démarche de *compression* au sens du numérique aujourd'hui – Smith emploie d'ailleurs le terme dans son texte de présentation de 1908 à la Royal Society of Arts²³. Il fut

²¹ Frederick A. Talbot, *Moving Pictures : How They Are Made and Worked*, Londres, William Heinemann, coll. Conquests of Science, 1912, p. 292.

²² Cf. les remarques de Smith dans le brevet anglais du Kinemacolor, p. 2.

²³ "Animated Photographs in Natural Colours", *Journal of the Royal Society of Arts*, vol. 57, 11 décembre 1908, p. 73.

surpris lui-même de la qualité des résultats, que lui et Urban trouvèrent assez satisfaisants pour tenter une commercialisation.

Il s'est avéré empiriquement qu'il fallait, pour, comme le dit l'inventeur, "répondre aux exigences de la persistance de la vision concernant la couleur" (persistance spécifique donc), faire défiler la pellicule à au moins deux fois la vitesse normale, mais que dans ces conditions – et il faut, d'une certaine manière, s'en étonner –, le résultat est acceptable, la synthèse des couleurs se réalise effectivement, ou à peu près. L'ingénieur et rédacteur du magazine corporatiste américain *Motography* John B. Rathburn note en 1914 :

Même à cette vitesse, les couleurs indépendantes peuvent être distinguées en remuant une main entre les yeux et l'écran, action qui aura pour résultat un clignotement rapide de vert et de rouge sur le bord de la main²⁴.

Encore une interaction étrange entre couleur et mouvement...

Il s'avère en tout cas que partir sur des bases théoriques et techniques similaires pour la synthèse de la couleur et du mouvement amène d'une part à reconnaître une parenté entre les deux phénomènes optiques – le Kinemacolor fonctionne, la synthèse successive des couleurs a bien lieu en même temps que celle du mouvement –, mais aussi, d'autre part, à se retrouver face à des difficultés inattendues. Ces problèmes sont à rapprocher de découvertes récentes en physiologie de la perception, selon lesquelles les zones du cerveau traitant du mouvement et celles traitant de la couleur ne sont en fait pas les mêmes – selon lesquelles aussi la persistance rétinienne n'est pas l'explication de ces phénomènes...

Le fait que la synthèse colorée advienne à *peine* a pour conséquence une fatigue oculaire notable pour le spectateur, remarquée par tous les commentateurs depuis le premier compte rendu, dans *The Bioscope*, de la séance inaugurale au Palace Theater.

Une seconde conséquence, plus théorique, de ce principe de synthèse par la "persistance rétinienne", est ainsi résumée par Colin N. Bennett en 1913 :

Dans le cas du Kinemacolor, donc, on fait subir au membre du public de bonne volonté non pas une, mais deux illusions complètes et séparées, car tandis que l'exhibiteur en noir et blanc vous fait seulement croire que vous voyez un mouvement qui n'est pas là, l'opérateur de Kinemacolor fait la même chose pour la couleur aussi²⁵.

Dans ce procédé, non seulement il n'y a pas de couleur sur le support, mais les couleurs naturelles n'apparaissent même pas sur l'écran, contrairement au système de James Clerk Maxwell ou au Chronochrome Gaumont, inventé en 1913. On ne peut pas faire d'arrêt sur image avec le Kinemacolor : on ne verrait qu'une image rouge, ou une image verte. C'est *en projection et dans le mouvement* que les couleurs apparaissent.

Georges Roque, on s'en souvient, s'était interrogé sur l'intérêt des artistes pour le mouvement des couleurs projetées par le cinéma, alors que celui-ci n'était pas encore en couleur. Bruno Corra avait écrit en 1912 un manifeste intitulé "Musica Cromatica", où il décrivait ses premières expériences de film abstrait, réalisées avec son frère Arnaldo Ginna. Pour eux, le cinéma résolvait un certain nombre de problèmes insurmontables avec leur "piano chromatique", notamment la nécessité "de pouvoir disposer de centaines de couleurs" :

puisque, en tirant parti du phénomène de la persistance des images sur la rétine, nous pourrions obtenir vraiment la fusion de plusieurs couleurs en une seule – dans notre œil –, il suffisait pour cela de faire défiler devant l'objectif toutes les couleurs composantes en moins d'une dixième de seconde²⁶.

Non seulement le cinéma est bel et bien déjà en couleur à l'époque des expériences futuristes ; mais ces idées et formulations font rigoureusement écho aux principes du Kinemacolor, alors exploité avec un succès notable (bien que

²⁴ John B. Rathburn, *Motion Picture Making and Exhibiting*, Chicago, Charles C. Thompson, 1914, p. 219.

²⁵ Colin N. Bennett et al., *The Handbook of Kinematography : The History, Theory, and Practice of Motion Photography and Projection*, London, The Kinematograph Weekly, 1913, p. 303.

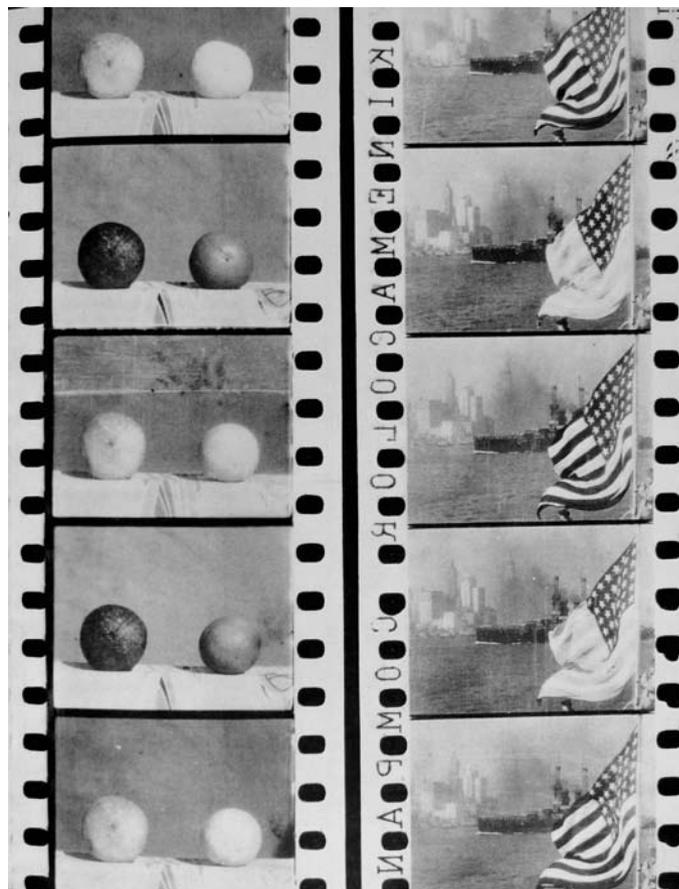
²⁶ Bruno Corra, "Musique chromatique", trad. française Patricia Falguières, in Nicole Brenez et Miles McKane (dir.), *Poétique de la couleur*, op. cit., p. 56.

dans un nombre de salles relativement limité) en Grande-Bretagne mais aussi en Italie et en France. Cela suggère que Corra connaissait le Kinemacolor, avait peut-être vu des films ; cela montre en tout cas que les premiers films abstraits ont un lien direct avec le premier procédé exploité commercialement de cinématographie en couleurs naturelles.

Mais un autre “défaut” du procédé, s’avère, dans le contexte qui nous occupe ici, central. Le principe du Kinemacolor implique donc que la synthèse et l’analyse des couleurs s’opère, en projection et en prise de vues, à partir de deux sélections colorées *successives*. Pour que la fusion s’effectue, il est crucial que les deux images des “sensations colorées”, selon une expression de l’époque, se superposent parfaitement. La première limite à ce “parfaitement” est celle de la précision mécanique des caméras et projecteurs : le moindre défaut de fixité, c’est-à-dire le moindre décalage de position sur la pellicule entre un photogramme et le suivant, engendrera un décalage sur l’écran entre l’image rouge et l’image verte, et donc, comme l’écrit le compte rendu du *Bioscope* en 1909, “il y a des flashes aveuglant de vert ou de rouge à travers toute l’image”²⁷. Cela revient, et la comparaison est systématique dans les commentaires d’époque, au “mauvais repérage” des imprimeurs, c’est-à-dire au manque de coïncidence entre les couches colorées : les couleurs débordent. Sur le matériel cinématographique, la fixité est directement proportionnelle à la qualité mécanique, donc au prix, des machines ; c’est, entre autres raisons, pourquoi le catalogue de matériel Kinemacolor de 1910 se place résolument dans le “haut de gamme”²⁸.

Ainsi, le procédé Kinemacolor – sa viabilité même, mais aussi la fréquence à laquelle ces “défauts” ont été relevés dans les discours –, nous renseigne en retour, aujourd’hui, sur un état des techniques autour de 1910 qui est aussi un moment d’une histoire de la perception cinématographique – plus ou moins grande fixité, tressautements, clignotement, plaintes de fatigue oculaire, etc. Cela nous renseigne finalement sur ce que *voyaient* les spectateurs au cinéma en 1910 – ou la manière dont ils le voyaient.

La deuxième limite à la perfection de la superposition est radicale, indépassable. Les deux sélections colorées étant successives, elles sont de fait décalées dans le temps de la



10 : Séries de photogrammes de deux films Kinemacolor, montrant l’alternance des sélections colorées vertes et rouges. (D’après D. B. Thomas, *The First Colour Motion Pictures*, London, HMSO, 1969.)

prise de vues. Donc, tout objet en mouvement n’aura pas exactement la même position à l’image entre la sélection verte et la rouge – ce que l’on nomme, dans la littérature technique sur le sujet, la “parallaxe temporelle”. Ainsi, écrit Jacques Ducom en 1913,

Lorsque l’on enregistre des mouvements rapides, les deux images du couple coloré du Kinemacolor peuvent

²⁷ *Idem.*

²⁸ Georges Sadoul notait dans son *Histoire générale du cinéma* : “En 1897, le *Royal Bioscope Urban* fut mis dans le commerce par Mauguire et Baucus. Continuellement perfectionné, cet appareil fut sans doute le meilleur au monde aux environs de 1900, avec le *Chrono Gaumont*.” (G. Sadoul, *Histoire générale du cinéma. II. Les Pionniers du cinéma (De Méliès à Pathé) 1897-1909*, Paris, Denoël, 1947, p. 136.) Le Kinemacolor se place donc dans une politique commerciale d’Urban dont les origines remontent à ses débuts.

être suffisamment dissemblables, pour que sur l'écran toutes les parties de ces images ne se superposent pas complètement. Une partie de l'image projetée : un bras, une jambe, une voiture, par exemple, peuvent montrer des dominantes soit rouges, soit vertes²⁹.

“ La projection des objets en mouvement ”, écrit quant à lui Rathburn en 1914, “ produit un clignotement désagréable ”³⁰ ; selon l’“ opérateur cinégraphiste ” Chevreau en 1936, “ la projection [en] était gâchée ”³¹ ; ou comme le résumera avec dédain le fondateur de la compagnie Technicolor, Herbert Kalmus, en 1938, “ rien de plus naturel alors pour un cheval que d’avoir deux queues, une rouge et une verte ”³².

Ces franges colorées sont le défaut majeur du Kinemacolor, “ caractéristique gênante ” que, dit Talbot en 1912, “ l’observateur le moins initié ne peut manquer de voir ”, “ qui a provoqué de considérables commentaires ”, et qui, “ bien que souvent seulement momentanée, n’en reste pas moins pénible ”³³.

Ces franges sont bien entendu, pour Charles Urban, un inconvénient important. Elles font aussi du Kinemacolor, d’un autre point de vue, un véritable dispositif expérimental. Ce que matérialisent fugacement ces franges, c’est l’écart de position d’un corps en mouvement entre deux photogrammes cinématographiques, c’est finalement, pour reprendre l’expression de Dziga Vertov, l’*intervalle de mouvement*. Ces franges montrent, *en couleurs*, la *quantité de mouvement* séparant, au cinéma, deux images – et encore, elles le montrent à trente-deux images par seconde, ce qui le rend moindre qu’à la vitesse usuelle alors de seize, aujourd’hui de vingt-quatre images par seconde. Ces franges colorées font voir ce qui, dans le dispositif cinématographique, menace sans cesse de faire se disloquer l’*image-mouvement* : la présence, par en dessous, d’une série d’images fixes clignotantes... Et le procédé montre que même pour “ l’observateur le moins initié ”, l’intervalle de mouvement n’est pas vraiment une abstraction, qu’il est *sensible*.

C’est exactement ce que, plus tard, a cherché à exposer un artiste comme Paul Sharits, notamment dans une installation créée en 1975, *Shutter Interface*, où quatre projecteurs projettent simultanément des boucles colorées de



11 : Exemple de reconstruction d’une image en couleur à partir de deux sélections colorées successives.

(Doc. L’*Immagine ritrovata*, Bologne, d’après Nicola Mazzanti, “ Raising the Colours (Restoring Kinemacolor) ”, in Roger Smither and Catherine A. Surowiec (dir.), *This Film is Dangerous : A Celebration of Nitrate Films*, Bruxelles, FIAF, 2002, pp. 123-125).

- ²⁹ Jacques Ducom, “ Les procédés de cinématographie en couleurs naturelles. Le Kinemacolor et le nouvel appareil des établissements Gaumont ”, *L’Industrie cinématographique*, 2^e année, n° 3, 15 janvier 1913, p. 73.
- ³⁰ John B. Rathburn, *Motion Picture Making and Exhibiting*, *op. cit.*, p. 219.
- ³¹ Chevreau (“ opérateur cinégraphiste ”), “ La Couleur. Résumé par un praticien. Quel est le procédé qui conviendra au marché français ? ”, *La Cinématographie française. Technique et matériel*, n° 939, 31 octobre 1936, p. 1.
- ³² Herbert T. Kalmus, “ Technicolor Adventures in Cinemaland ”, *Journal of the Society of Motion Pictures Engineers*, vol. 31, décembre 1938, repris dans Raymond Fielding (dir.), *A Technological History of Motion Pictures and Television : an Anthology from the Pages of the Journal of the Society of Motion Picture and Television Engineers*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1967, p. 52.
- ³³ Frederick A. Talbot, *Moving Pictures*, *op. cit.*, p. 298.

longueurs différentes, les images se superposant partiellement à l'écran. Cette œuvre articule synthèse additive et mouvement des couleurs projetées. Les incessants clignotements colorés et transformations de teinte doivent, pour Sharits, faire *voir* au spectateur l'activité de l'obturateur – *Shutter* –, faire voir ce qui se passe dans l'intervalle entre les images, et faire voir qu'on le voit. C'est déjà ce qu'accomplit le Kinemacolor.

Mais si cette conclusion peut s'étayer de documents écrits contemporains de l'exploitation du procédé, ainsi que d'une réflexion sur l'objet technique lui-même et les implications de sa conception, cela est de fait, hélas, pratiquement impossible à vérifier par l'expérience visuelle. Le Kinemacolor est en effet à peu près impossible à *voir* aujourd'hui, puisqu'il requiert un matériel spécifique, et tient absolument aux conditions techniques de l'époque. Nous ne pouvons en voir que des reconstructions, souvent numériques, qui annulent de fait certains aspects. Le *Kinemacolor Handbook* de 1910 insistait par exemple sur l'augmentation du confort visuel liée au passage de seize à trente-deux images par seconde pour l'analyse du mouvement et la projection. Cet argument était certainement destiné à contrer "scientifiquement" le fréquent reproche de fatigue visuelle. Les images numériques étant ramenées à 25 par seconde, cela est en tout cas invérifiable. Par ailleurs, il est difficile, malgré parfois quelques sources³⁴, de savoir concrètement sur quels principes la reconstruction a été

faite, et dans quelle mesure les "défauts" ont été corrigés ou non par les restaurateurs... Dans le cas des versions sur dvd, les "défauts" propres du numérique – la compression du mouvement – viennent en outre parasiter le problème... Néanmoins, certains aspects restent visibles, qui donnent une idée du procédé, de la singularité de ce que fut l'expérience visuelle "Kinemacolor". Ces reconstructions permettent en outre de rendre visibles des films dont les sujets, la temporalité, le projet même, au cœur de ce moment de basculement de l'histoire du cinéma que fut également cette charnière des années 1910, sont eux aussi tout à fait singuliers.

Ainsi, exactement contemporain des recherches cruciales de l'avant-garde artistique sur la couleur en mouvement et la projection des couleurs, le Kinemacolor se trouve, comme par mégarde, en incarner et en matérialiser les problématiques d'une manière absolument singulière. Le Kinemacolor, aboutissement d'une profonde histoire culturelle, montre non seulement la couleur comme fondamentalement mouvement et projection ; mais fait voir aussi, par la projection, *le mouvement même comme couleur*, d'une manière que seul le cinéma pouvait accomplir.

³⁴ Principalement Nicola Mazzanti, "Raising the Colours (Restoring Kinemacolor)", in Roger Smither and Catherine A. Surowiec (dir.), *This Film is Dangerous : A Celebration of Nitrate Films*, Bruxelles, FIAF, 2002, pp. 123-125.



12 : Captures d'écran réalisées à partir d'une reconstruction numérique sur dvd de *Inaugurazione del Campanile di San Marco, Venezia* (Natural Color Kinematograph Company, 1912).

Dolby y el diseño sonoro en el cine contemporáneo

Jorge Ruiz Cantero

Resumen / Résumé / Abstract

Para el sonido cinematográfico, el período que recorre los últimos cuarenta años ha significado una etapa de avance continuado. Un progreso que se ha manifestado no solo a nivel técnico o estético, sino también en el creciente peso específico de la banda sonora dentro del proceso de diseño y producción de filmes en nuestros días. Este artículo analiza con detenimiento la influencia decisiva de las tecnologías Dolby en estas transformaciones, al tiempo que esboza algunas perspectivas futuras de evolución.

Les quarante dernières années ont été une étape de progrès continu pour le son cinématographique, pas seulement du point de vue technique ou esthétique, mais aussi grâce à l'importance grandissante de la bande son dans le processus de conception et production des films. Cet article analyse l'influence décisive des technologies Dolby dans ces transformations et ébauche ses perspectives futures d'évolution.

For film sound, the last forty years has been a landmark for continuous improvement. A progress manifested not only at the technical or aesthetic levels, but also patent when looking at the increasing importance nowadays of the soundtrack in the process of designing and producing a movie. This article analyzes the decisive role played by Dolby technologies in all these transformations, and also outlines some ideas about the future evolution of the issue.

Palabras clave / Mots-clés / Key Words

Dolby, diseño sonoro, sonido cinematográfico, Nuevo Hollywood, Walter Murch, Ben Burt.

Dolby, conception sonore, son cinématographique, Nouveau Hollywood, Walter Murch, Ben Burt.

Dolby, sound design, film sound, New Hollywood, Walter Murch, Ben Burt.

Desde los mismos albores del cinematógrafo, el sonido ha establecido una relación dialéctica con la imagen, que alcanzó una cierta estabilidad a partir del momento en que

la banda sonora pudo fijarse definitivamente en un soporte físico, para ser reproducida en correcta sincronía temporal con la banda de imagen. Así se gestó la primera gran revolución en la historia del sonido fílmico: la rápida transformación de toda la industria cinematográfica del mudo al sonoro a partir de 1927.

Tan antiguos como los orígenes del cine sonoro fueron los esfuerzos de directores pioneros en el uso inteligente de la banda sonora (entendida esta como una amalgama ordenada de voces, músicas y efectos de sonido), tales como Lubitsch, von Sternberg, Clair o Mamoulian. Estos cineastas trataron de incorporar de manera creativa los códigos del recién estrenado lenguaje sonoro dentro del relato y los modos de representación del cine clásico. El objetivo era contar historias no solo valiéndose de imágenes, sino también a partir de sonidos. Sus propuestas iniciaban una vía, seguida posteriormente por otros como Welles, Bresson o Tati, que buscaba liberar la banda sonora de la idea preconcebida de que todo lo que se ve al mismo tiempo ha de oírse, y viceversa. Desgraciadamente, estos avances en el terreno estético no siempre estuvieron acompañados por innovaciones tecnológicas que mejoraran la calidad del sonido en las salas. Así, lastrado durante décadas por la desconfianza de ejecutivos y productores, y la falta de inversión por parte de los exhibidores, el sonido que los espectadores podían escuchar en los cines tardó mucho tiempo en alcanzar los estándares de excelencia que eran ya comunes en las industrias discográfica y radiofónica.

No fue hasta bien entrada la década de 1970 cuando la banda sonora adquirió un nuevo rol, auténticamente protagonista, en el discurso cinematográfico contemporáneo. Este período marcó un punto de inflexión definitivo en la apreciación del sonido fílmico a todos los niveles, que teóricos como Charles Schreger bautizaron como

la “Segunda Revolución del Sonido” (Schreger, 1985). Como veremos más adelante, los factores que impulsaron el cambio de paradigma fueron múltiples y heterogéneos, de naturaleza tanto cultural e industrial, como tecnológica y estética. En cualquier caso, si hubiéramos de acotar una clave de todo el proceso, sin duda habríamos de referirnos a la confluencia entre, por un lado, la aparición de una tecnología innovadora que mejoraba sustancialmente la calidad y espacialidad del sonido óptico en los cines –el Dolby Stereo multicanal– y, por otro, la aplicación que hace de estas nuevas posibilidades una generación de jóvenes cineastas norteamericanos conocida como “Nuevo Hollywood” (*New Hollywood*). A lo largo del presente artículo trataremos de analizar con detenimiento el papel de los laboratorios Dolby durante todo este período, así como las implicaciones que se derivan de ello, las cuales afectan a los modos de producción de la industria cinematográfica pasada, presente y futura.

La llegada de Dolby a la industria del cine

La palabra “Dolby” pasa por ser uno de los términos relacionados con el sonido de mayor popularidad entre el público en general. Aunque es cierto que poca gente sería capaz de ofrecer una definición ajustada de lo que representan las múltiples tecnologías, conceptos y aplicaciones que lleva detrás, la marca Dolby disfruta de una cierta familiaridad, seguramente alimentada por su omnipresencia desde hace más de cuarenta años en todo tipo de dispositivos audiovisuales que forman parte de nuestros hogares. Desde equipos de música a televisores, reproductores de DVD o sistemas de cine en casa, el logotipo de la doble D de Dolby es un icono recurrente, un sello asociado con la calidad y fidelidad en la reproducción y grabación del sonido. “La doble D representa un proceso simétrico”, explica Ray Dolby, fundador de la compañía, en una entrevista con Gianluca Sergi, “como una imagen en espejo, porque esa fue la clave del éxito de mi sistema de reducción de ruido: que lograba una imagen en espejo perfecta” (Sergi, 2004: 50).

Los inicios de los laboratorios Dolby se remontan a mayo de 1965. Si bien la empresa creada por Ray Dolby orientó en un principio sus esfuerzos hacia el desarrollo de dispositivos de reducción de ruido aplicables al terreno de

la grabación musical sobre cinta magnética, no tardaría mucho tiempo en ser consciente del potencial de su tecnología para el ámbito del cine. Tras esperar la oportunidad adecuada durante varios años, el primer paso de Dolby Laboratories para introducirse en la industria cinematográfica consistió en readaptar su sistema de reducción de ruido Dolby-A, con el fin de procesar el sonido de películas. Ello ocurrió en 1971, con excelentes resultados. No en vano, Dolby-A era una tecnología ya consolidada en el campo musical desde mediados de la década de 1960 y que, aplicada sobre la banda sonora óptica, permitía aumentar el rango de frecuencias sin afectar al ruido de fondo ni producir distorsión. Aún en 1971, *La naranja mecánica*, de Stanley Kubrick, se convirtió en la primera película en usar Dolby-A durante todo su proceso de producción, desde la grabación hasta el máster final. Con todo, no sería el Dolby-A el factor que convencería definitivamente a los exhibidores cinematográficos de la necesidad de invertir capital para renovar el sonido de sus salas. Era necesario, en palabras de Sergi (2004: 19), “un sistema óptico estereofónico incorporado en las copias de 35mm, económicamente viable, y disponible universalmente”. Esa tecnología estaba aún por llegar, pero no tardaría mucho tiempo.

Tras tres años de desarrollo y perfeccionamiento, Dolby Labs presentó en 1974 su formato propio de grabación y reproducción multicanal, el Dolby Stereo, el desarrollo más ambicioso de la compañía hasta ese momento. Aprovechando el espacio del rollo de celuloide de 35 mm. en el que se imprimía la banda de sonido monofónica tradicional, el Dolby Stereo permitía incorporar un flujo de audio de dos pistas ópticas, capaces de codificar una matriz de información de hasta cuatro canales independientes. Todo ello añadiendo, además, una mejora sustancial en la relación señal-ruido, y una mayor calidad acústica respecto a los otros sistemas basados en la grabación óptica sobre celuloide.

El Dolby Stereo seguía una distribución de altavoces que disponía tres fuentes direccionales debajo de la pantalla (izquierda, centro, derecha), a las que se sumaba un cuarto canal envolvente (*surround*), situado detrás de las butacas de los espectadores, que se bifurcaba en un conjunto de altavoces no direccionales para repartir el sonido por todo el espacio de la sala. Esta distinción entre altavoces direccionales y no direccionales es de suma importancia

en el modelo. Los primeros están diseñados para que el oyente pueda discernir sin dificultad la posición desde la que emana el sonido, por eso se sitúan junto a la pantalla. Los segundos, sin embargo, difuminan esa información de dirección, y por ello son ideales como altavoces traseros. Al borrar su huella como artefacto técnico, los altavoces envolventes evitan que el espectador se distraiga intentando localizar a su espalda el origen de la fuente sonora. Sobre la novedad que supuso la posibilidad de contar con este canal *surround*, y refiriéndose a su trabajo en la banda sonora de *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979), el diseñador de sonido Walter Murch afirmaría:

El peligro de usar altavoces envolventes, que se dobla cuando tienes dos de ellos, es que puedes forzar una experiencia 'brechtiana' no deseada en el público: recordándoles que están en una sala de cine viendo una película, cuando la mayoría de ellos han pagado su buen dinero para olvidar ese hecho y ser transportados a otro mundo. (Murch, 2007: 97)

En 1975, *Lisztomania* de Ken Russell se convirtió en el filme que inauguró el uso del Dolby Stereo en la industria cinematográfica, seguido un año después por *Ha nacido una estrella* (Frank Pierson, 1976). Pero se considera la primera encarnación de la saga de *La guerra de las galaxias* (George Lucas, 1977) como la producción que realmente produjo el salto de calidad, convirtiendo el procedimiento Dolby Stereo en un estándar (Handzo, 1985: 423). Un factor clave para este éxito fue la colaboración continuada entre los responsables técnicos y creativos del filme y los ingenieros de Dolby, que comenzó desde la misma etapa de preproducción y siguió después durante el rodaje y la postproducción, algo inusual en la práctica hollywoodiense hasta ese momento. Como relata Ray Dolby:

Simplemente continuamos haciendo con Lucas las mismas cosas que habíamos estado desarrollando con un buen número de filmes hasta ese momento. Lo cual suponía ir allí, mostrar a los estudios cómo conectar nuestro equipo, cómo calibrarlo, cómo calibrar su propio equipo, cómo evitar ciertos errores o fallos en su equipo que podrían invalidar el resultado y, en términos generales, cómo hacer funcionar las cosas. Era una cantidad abrumadora de nuevos conceptos para la gente, por lo que apreciaban enormemente disponer de nuestra ayuda. (Sergi, 2004: 51)

Esta supervisión estrecha permitió a Lucas explorar con plena confianza todas las nuevas posibilidades del formato Dolby Stereo. Por primera vez, existía la garantía de que el sonido que escucharía en la salas sería de una calidad prácticamente idéntica al de la mezcla realizada en el estudio. *La guerra de las galaxias* se distribuyó en versiones tanto de 35 mm. y 4 canales ópticos, como de 70 mm. y 6 canales sobre soporte magnético, y su enorme éxito de taquilla obligó a los propietarios de los cines que deseaban proyectarla a adaptar sus salas para reproducir Dolby Stereo. Charles Schreger (1985) subraya con un paralelismo la importancia histórica de la película. Para Schreger, este filme de aventuras espaciales significó para el Dolby Stereo y, por extensión, para el sonido cinematográfico contemporáneo, algo comparable a lo que *El cantor de jazz* (Alan Crosland, 1927) supuso para la consolidación del cine sonoro.

En los años posteriores al estreno de la película de Lucas, las ventas del sistema Dolby Stereo ascendieron de un modo continuado, logrando la aceptación de toda la industria, que lo convirtió en el formato de referencia. Enseguida, otros filmes siguieron la estela, como *Encuentros en la tercera fase* (Steven Spielberg, 1977), y *Superman: la película* (Richard Donner, 1978). Según datos de Sergi (2004: 29), de estar disponible en 46 cines en Estados Unidos con *La guerra de las galaxias* en 1977, se pasó a 200 salas certificadas sólo dos años después, y a 2000 en 1981. Lo realmente revolucionario era que, por primera vez desde casi 50 años atrás, una tecnología sonora volvía a convertirse en uno de los principales reclamos para atraer al público a las salas¹.

La consolidación del formato Dolby Stereo

Pero, ¿cuáles fueron exactamente las claves del éxito del Dolby Stereo?, ¿qué hizo diferente a esta tecnología para que no repitiera los problemas que acabaron con los intentos de estandarizar el formato magnético multicanal sólo

¹ Especialmente ilustrativa en ese sentido es la imagen de portada del libro de Gianluca Sergi *The Dolby era*: en los rótulos de neón del exterior de un cine de San Francisco en el que se proyecta *Superman* en 1979, se advierte con un tamaño de letra similar al del título del filme, y en mayúsculas, que la sala está equipada para la reproducción en Dolby Stereo.

dos décadas antes? Whittington (2007) apunta dos factores. En primer lugar, el hecho de que el Dolby Stereo se integrase dentro del flujo habitual de trabajo, sin suponer una ruptura o incompatibilidad con los sistemas monofónicos existentes. Una copia de un filme en celuloide de 35mm, con el audio codificado en Dolby Stereo multicanal, podía proyectarse sin mayores problemas en una sala equipada únicamente para reproducir sonido monofónico. Esta interoperabilidad evitaba doblar el número de copias de distribución para ofrecer compatibilidad con ambos formatos.

En segunda instancia, para Whittington la supuesta falta de realismo que se achacaba al sonido magnético multicanal que, en la década de 1950, acompañaba a las proyecciones en CinemaScope, Cinerama o Todd-AO, dejaba ahora de percibirse como un problema por parte del espectador. En ello influyó enormemente la transformación del cine de género a partir de 1970. Géneros antiguamente marginales, como la fantasía y la ciencia ficción, se convirtieron desde ese momento en fenómenos de masas, que atraían a un público mayoritario. En este tipo de filmes, la cuestión del realismo pasaba a un segundo plano, y la banda sonora se beneficiaba del borrado de fronteras entre realidad y artificio que el propio género proponía como convención. Como bien subraya Chion (1993: 140): “Fue necesario, pues, que llegase el Dolby para otorgar a las películas una banda ancha y una pluralidad de pistas que permiten hacer oír, simultáneamente con los diálogos, ruidos muy definidos y susceptibles, pues, de tener una identidad viva, una carne, y no ser ya sólo estereotipos”.

Para Sergi (2004), sin embargo, la consolidación del Dolby Stereo en la industria cinematográfica tuvo mucho más que ver con la política de licencias y relación con el cliente que siguió la compañía. En lugar de ofrecer una compra directa de sus productos, los laboratorios Dolby desarrollaron un sistema de cesión de derechos de utilización por obra individual, a precios muy competitivos, que fidelizó a sus clientes. Además, Dolby siempre defendió una posición de compañía independiente, sin ataduras con ningún estudio en particular, y con un estricto control de calidad. Sobre este último punto, Beck (2008) recuerda que el hecho de que los ingenieros de Dolby supervisaran obligatoriamente la mezcla de las películas que usaban el formato tenía su causa en una limitación tecnológica. El sistema de decodi-

ficación matricial en que se basaba el Dolby Stereo sobre 35 mm. presentaba problemas con las pistas de diálogos y efectos de sonido, que podían ser enviados por error a los altavoces incorrectos. Para evitar problemas de inteligibilidad, y asegurar al tiempo la plena compatibilidad en salas de exhibición equipadas con dispositivos antiguos, se imponía que los diálogos se dirigieran únicamente al canal central. En opinión de Beck, en un principio y de un modo indirecto el Dolby Stereo, “con sus demandas específicas de centralidad de los diálogos en la mezcla, aseguró que el aparato de grabación encapsulara y perpetuara la división de funciones del Hollywood clásico” (Beck, 2008: 75).

“New Hollywood” y “sound design”: nuevos tiempos para la banda sonora cinematográfica

Como acabamos de ver, desde un ámbito exclusivamente tecnológico, el procedimiento Dolby Stereo se constituyó en un agente determinante para provocar una nueva apreciación del sonido cinematográfico por parte de productores, exhibidores y espectadores. Sin embargo, también otros factores sociales, económicos, culturales y estéticos confluyeron para este cambio de mentalidad, en una etapa de la historia del cine caracterizada por la convulsión formal y la redefinición de roles técnicos y creativos.

Si recordamos por un instante el contexto histórico en que apareció el cine sonoro, a finales de la década de 1920, los dispositivos de reproducción sonora como la radio, el teléfono o el gramófono ya habían dejado de ser un lujo exclusivo de la burguesía. Una clase media emergente, cultivada en el acceso a la información a través del sonido más que de la lectura, demandaba nuevas formas de entretenimiento y ocio. Ese mismo contexto sociocultural se repitió en la década de 1970. En este caso, es una generación de jóvenes educados en la cultura de la música rock la que establece las nuevas demandas que transformarán una vez más la industria cinematográfica. Éstas se podrían resumir en una máxima: equiparar la calidad del sonido en los cines a la de los discos de música estéreo que escuchan en sus casas (Schreger, 1985: 353). Los espectadores se encontraban en las salas de cine con un sonido monofónico, apagado, distorsionado, comparativamente de bastante peor calidad respecto al que estaban acostumbrados a

disfrutar. “A no ser que vivieras en una gran ciudad con grandes salas de cine de estreno, no era posible escuchar un filme en estéreo”, recuerda Ioan Allen, vicepresidente de Dolby Laboratories (Shatz, 2001: 18). El descontento alcanzaba tal punto que algunas voces llegaron incluso a alertar del peligro de desaparición del negocio cinematográfico, ahogado por la competencia de la televisión, y sin encontrar un camino claro de diferenciación que añadiera valor a la asistencia a las salas.

Desde finales de la década de 1960, al tiempo que Dolby comenzaba a introducir sus tecnologías en el campo del cine, un grupo de nuevos directores norteamericanos con una conciencia y sensibilidad especial hacia el sonido empezaron a darse a conocer. Se les bautizó como la generación del “Nuevo Hollywood” (*New Hollywood*), y entre ellos estaban Coppola, Lucas, Spielberg, Scorsese o Carpenter. Eran unos cineastas que se distinguían por haber cursado formación académica específica en escuelas de cine, y que además formaban parte de una generación de jóvenes que había establecido con el sonido, a través de los discos de música, un vínculo muy estrecho ya desde su adolescencia. Como resultado, muy pronto música y cine se interrelacionan y citan mutuamente, en una relación intertextual que daría como fruto en los años siguientes películas como *American Graffiti* (Francis Ford Coppola, 1973), un filme en el que el *rock'n'roll* se convertía en un personaje más de la trama, con capacidad de influir y verse influido por factores diegéticos.

Estilísticamente, estos jóvenes cineastas abrazaron también el cine de género como un medio para crear experiencias filmicas innovadoras. La trama narrativa cobraba nuevos sentidos, y se redefinía desde parámetros de espectáculo y juego estilístico. De la ilusión naturalista del modo de representación institucional hollywoodiense, se pasaba ahora a la mostración del mecanismo, del constructo filmico, con todos sus significados sociales y políticos. Una de las referencias de este nuevo cine era la película de Stanley Kubrick *2001: Una odisea del espacio*, que ejemplificaba perfectamente lo que Paul Mónaco llamó “cine de sensación”, esto es, una “experimentación estética autoconsciente en los campos de la edición, cinematografía y sonido [...] para provocar respuestas viscerales y contemplativas en el espectador” (Whittington, 2007: 18).

En este contexto cobraba pleno sentido el empleo de la tecnología Dolby Stereo, pues esta posibilitaba la localización y el movimiento preciso de las fuentes sonoras entre diferentes altavoces, configurando un espacio de exhibición que servía para establecer nuevas relaciones entre los espectadores y la diégesis. “¿Qué aporta en definitiva el Dolby Stereo al realizador?”, se cuestionaba Chion en *La audiovisión*:

Nada menos que el equivalente, en el plano del espacio y de los contrastes dinámicos del sonido, de un gran piano de cola de ocho octavas, para quien sólo disponía hasta entonces de un piano vertical de cinco octavas, menos potente y menos flexible. Una mayor abundancia, en conjunto, de recursos que no es obligatorio utilizar siempre, pero que están ahí. (Chion, 1993: 145)

Pero para poder llevar a término sus planteamientos estilísticos, estos directores noveles necesitaban de dos elementos imprescindibles. Por una parte, habían de disponer de equipos de grabación portátil adecuados, robustos y de poco peso. Por otra, y con vistas a dar cabida a perfiles más creativos e integradores, era esencial redefinir primero los estrictos flujos de trabajo y divisiones de funciones heredados de los antiguos departamentos de sonido de los estudios hollywoodienses, que habían quedado desmembrados y reconvertidos en empresas independientes como consecuencia del “caso Paramount”².

Para lo primero, la respuesta la obtuvieron de los grabadores Nagra de bobina abierta que, tras dos décadas de desarrollo, hacia 1968 habían alcanzado ya la madurez. En palabras del diseñador sonoro Ben Burt, la grabación portátil hizo que en estos años el sonido fuera “redescubierto y reinventado” (Whittington, 2007: 32). Ello impulsó un cambio de mentalidad para los cineastas, que pasaron de conformarse con capturar la realidad a disponer de medios técnicos con los que crear verdaderamente una realidad alternativa.

² En 1948, la aplicación de la ley norteamericana antimonopolio en el “caso Paramount” (*Paramount Case*) deriva en cambios en la normativa legal, que obligan a los grandes estudios a modificar sus parámetros de negocio, cimentado hasta ese momento en la integración vertical de recursos.

En cuanto a la segunda premisa, fue necesaria la aparición de una figura esencial en la concepción del sonido cinematográfico moderno: la del diseñador sonoro o *sound designer*. Un concepto, el de “diseño sonoro”, que fue sugerido por primera vez por Walter Murch, tras aparecer su nombre en los créditos del filme *THX 1138* (George Lucas, 1970) bajo el epígrafe de “montaje sonoro” (*sound montage*). Murch diría al respecto:

Pensábamos que no había ninguna razón, dado el equipo que comenzaba a estar disponible en 1968, para que la persona que diseñaba la banda sonora no fuera también capaz de mezclarla, y para que el director pudiera entonces hablar con una única persona, el diseñador sonoro, acerca del sonido de la película de una manera similar a como podía discutir con el diseñador de producción sobre el aspecto del filme. (Murch, 2000: 32)

En su obra de 2007 *Sound Design for Science Fiction*, William Whittington delimita con precisión los distintos significados que ha tomado a lo largo del tiempo el término “diseño sonoro” en el cine. Este autor llega a hacer referencia hasta a cuatro acepciones, de las que nos quedaremos para nuestros propósitos con las dos que consideramos más importantes. En un primer sentido, más restringido, se llama “diseño sonoro” al proceso de creación de efectos de sonido específicos para un filme. Un diseñador sonoro sería en este sentido un especialista al que se contrata durante la fase de postproducción de la película, con el único objetivo de que cree una serie de sonidos determinados para caracterizar personajes, lugares, acciones o situaciones. Esta acepción delimita para el diseñador sonoro un espacio de trabajo muy acotado, una labor de puro especialista con un componente altamente experimental. Como resalta John Kassab, un diseñador sonoro:

Crea sonidos altamente estilizados, especializados o característicos, como vocalizaciones de criaturas, secuencias oníricas/psicológicas, armas/vehículos especializados, y sonidos de fondo para lugares de otros mundos [...] Tienen un alto nivel de habilidad técnica para manipular mecánica, electrónica o digitalmente sonidos grabados, y emplear sintetizadores y *samplers*. (Kassab, 2009: 9)

En la práctica, el proceso de diseño de un efecto sonoro supone normalmente partir de un sonido con caracterís-

ticas acústicas parecidas a las del objeto que aparece representado en pantalla para, a partir de la modificación de sus rasgos originales, transformarlo en otro sonido que se adapte mejor a lo mostrado en imagen, en el sentido de resultar convincente y verosímil para el público. A grandes rasgos, podríamos resumirlo en las siguientes etapas:

- 1) Analizar con detenimiento los atributos sonoros que deberá reflejar el efecto, tales como el tono, duración, intensidad, naturaleza rítmica, etc.
- 2) Buscar una fuente sonora que contenga cualidades sonoras similares, sea cual sea ésta: sonidos reales grabados a propósito, procedentes de librerías, sintetizados por ordenador, etc.
- 3) Manipular el sonido resultante hasta conseguir resultados creíbles. Las técnicas que se emplean son diversas: superposición, expansión temporal, distorsión, duplicación, cambios de tono, etc. En palabras de Kassab (2009: 9), la clave reside en permanecer atento a “cómo un sonido puede ser usado para manipular las emociones y las respuestas físicas de la audiencia.” El objetivo final es crear una nueva realidad creíble para el espectador, nacida de la fusión entre una imagen y un sonido, temporalmente sincrónicos y emocionalmente afines.

En cuanto a la segunda acepción, en un sentido más amplio se emplea el término “diseñador sonoro” para referirse a aquella persona que, en estrecha colaboración con el director, se ocupa del diseño conceptual global del sonido de un filme. Ejerce así una labor de auténtico director en el terreno sonoro, en cierto modo equiparable a la función que realiza un director de fotografía respecto a la imagen. En esta misma línea se expresa Marc Mancini, quien aporta alguna precisión adicional respecto a las relaciones del diseñador sonoro con el resto del equipo de producción:

Los diseñadores sonoros [...] guían el sonido de una película de principio a fin, interpretando las expectativas del director, “oyendo” el guión y los *storyboards*, coordinándose con el compositor y el editor de sonido, contribuyendo al proceso de mezcla, incluso asegurándose de que lo que se escuche en la sala de cine sea de óptima calidad. (Mancini, 1985: 361)

Un ejemplo paradigmático de este perfil profesional es la trayectoria del diseñador sonoro Ben Burtt en buena parte de la filmografía de George Lucas y Steven Spielberg y, durante los últimos años, en varios filmes de animación producidos por Pixar. Ya desde su trabajo en la primera trilogía de *La guerra de las galaxias*, a partir de 1977, Burtt terminó de definir un nuevo estatus para el personal de sonido cinematográfico, más cercano al artista que al técnico. El valor de Burtt como pionero lo confirma la opinión de sus propios colegas de profesión. Entre ellos, Frank Serafine: “Él inició la revolución, obtuvo el reconocimiento y acuñó el término ‘diseño sonoro’. Antes de *La guerra de las galaxias*, no existía realmente el diseño sonoro, todo era edición de sonido” (Petrosky, 2010).

La consideración del diseñador sonoro como una figura de naturaleza creativa supuso un cambio radical en la manera en que Hollywood miraba hacia el terreno del sonido, que trajo no poca controversia entre los propios sindicatos de profesionales. No hemos de olvidar que hasta ese momento –finales de la década de 1970–, las únicas funciones reconocidas laboralmente para los encargados del sonido de un filme eran las de operador de grabación, editor y técnico de mezcla.

Tres décadas de evolución de las tecnologías Dolby (1980-2010)

Desarrollos posteriores del Dolby Stereo, ya en la década de 1980, dieron como resultado un nuevo formato, aún analógico, pero con mejores especificaciones: el Dolby SR. Proporcionaba más del doble de reducción de ruido que el primitivo Dolby-A, permitiendo una respuesta en frecuencias más amplia, y menos distorsión (Dolby, 2010: 3). Hizo su debut durante 1987 en dos filmes: *El chip prodigioso* (Joe Dante, 1987) y *Robocop* (Paul Verhoeven, 1987). Sin embargo, a pesar de lograr una buena acogida inicial, el Dolby SR estaba llamado a tener un vida corta. El camino hacia una banda sonora con sonido digital ya estaba en marcha, y se concretaría a principios de la década siguiente, con la aparición de tres formatos casi consecutivamente: Dolby Digital, Sony SDDS y DTS. Los tres ofrecían características técnicas bastante similares, diferenciándose en el número de altavoces –6 en el caso del Dolby Digital y DTS, 8 en el SDDS–, y en su modo de im-

plementación sobre el negativo de celuloide –Dolby Digital y SDDS van codificados en el propio negativo, en tanto que el DTS sólo incorpora sobre el celuloide un código de tiempo que mantiene sincronizado un disco compacto con la información digital–.

La distribución de altavoces del Dolby Digital fue la que terminó imponiéndose como estándar hasta nuestros días, tanto en salas de cine como en su versión para los hogares, pasando a ser conocida popularmente como sonido “5.1”. Presentaba tres canales frontales, dos traseros, y un canal adicional especial para reproducir frecuencias subgraves. El DTS empleaba la misma configuración, e incluso el SDDS en su versión escalada a 6 altavoces. Dolby Digital debutó en el filme *Batman vuelve* (Tim Burton, 1992); el SDDS se estrenó en 1993 con *El último gran héroe* (John McTiernan, 1993) y, ese mismo año, el DTS hizo su presentación pública en *Parque Jurásico* (Steven Spielberg, 1993).

La implantación del sonido digital multicanal fue muy rápida. Ya en 1995, varios de los principales estudios de Hollywood, como Paramount y Warner, lo ofrecían en las copias de exhibición de todos sus estrenos. Desde ese momento, la industria no ha vuelto a mirar atrás, y el sonido analógico es ya una tecnología del pasado. La generalización en los cines de los sistemas de proyección completamente digital, en formato de alta definición, no ha hecho sino terminar de confirmar la desaparición del audio analógico.

Pero junto a los sistemas de Dolby, nuevas certificaciones y estándares, como el programa THX de Lucasfilm, permiten hoy asegurar la correspondencia exacta entre el sonido intencionado por el director, y el que pueden disfrutar los espectadores en la sala. En nuestros días, el público no va a las salas sólo para ver una película de manera pasiva o, en términos de Sergi, “confortablemente inactiva” (Sergi, 1999: 8), tal como tradicionalmente se ha pensado, sino que también se siente atraído por la posibilidad de disfrutar y formar parte activa de un espectáculo audiovisual de gran calidad, en el que la banda sonora es un factor determinante.

Desde la generalización del sonido envolvente multicanal en los cines, las salas de proyección han evolucionado

hacia espacios de alta tecnología, que el espectador puede habitar activamente, y en los que descubre nuevos estímulos. El sonido multicanal se ha convertido en un recurso artístico valioso a disposición del cineasta, a través del cual es posible obtener el público un mayor grado de participación e interacción psicológica con el filme. Además, los sistemas de sonido modernos también son capaces de ejercer otro tipo de efectos de naturaleza más física. Especialmente, el altavoz de frecuencias graves o *subwoofer* que, por su facilidad para poner en circulación una gran cantidad de aire alrededor del espectador:

Puede hacer vibrar tu vientre e impactar en tu pecho. Es capaz de poner en alerta nuestra respuesta instintiva a un peligro inminente, zambullirnos en el caos de un desastre natural, dar cuerpo a un paso gigante, añadir profundidad a una vocalización resonante y dotar de ondas sísmicas a un puñetazo o explosión. (Kassab, 2009: 23)

De este modo, el encuentro entre la banda de sonido y el espectador-oyente se transforma en una experiencia esencialmente corporal y multisensorial, que estrecha el vínculo físico entre ambos. A diferencia de la imagen, que permanece estática encuadrada en los límites de la pantalla, el sonido viaja hacia el oyente. El cuerpo del espectador en la sala de exhibición recibe el impacto de la onda sonora, que lo envuelve desde todos los puntos del recinto, situándolo dentro de la acción diegética e informándole de diversas circunstancias derivadas del transcurso de esta.

Dolby y más allá. Cine 3D, Dolby Surround 7.1 y sistemas basados en “wave field synthesis”

Mirando hacia el futuro de la exhibición cinematográfica en la era actual del cine digital, la tendencia apunta a un incremento paulatino del número de canales sonoros, con nuevos emplazamientos de altavoces en posiciones tan extremas como el techo y el suelo del auditorio. Esta es una solicitud que parte de los propios diseñadores sonoros, que piden disponer de aún más flexibilidad y capacidad de localización espacial de las fuentes en los recintos de visionado. A este respecto son de interés las reflexiones de Paul Cichocki, supervisor de postproducción de Pixar. Para Cichocki, la configuración actual 5.1 de la mayoría de salas no permite un direccionamiento suficientemente

preciso del sonido hacia zonas específicas del auditorio. Afirmar Cichocki que “si pudiéramos poner el sonido en el lugar adecuado, ayudaría al cerebro a mirar hacia el lugar adecuado” (Turner y Giles, 2010).

Una de las primeras respuestas a estas demandas ha partido una vez más de los laboratorios Dolby. Una nueva versión del formato Dolby Digital, incluyendo ahora 8 altavoces en configuración 7.1, hizo su debut en el mes de junio de 2010 con la película de Pixar *Toy Story 3*, dirigida por Lee Unkrich. Es la primera actualización del sistema Dolby desde 1999, y promete una mejor localización sonora en el fondo de las salas, al disponer de cuatro altavoces traseros que configuran a su vez cuatro zonas independientes de sonido envolvente, que pueden utilizarse por separado. En opinión de Kassab (2009: 18), “el añadido de altavoces de pared discretos ha otorgado una mayor libertad para poner sonidos fuera de cámara, sin distraer a la audiencia al mover elementos hacia la parte trasera de la sala [...] Así que la tecnología es buena y lo suficientemente factible económicamente como para que se convierta en el próximo estándar de la industria”. La respuesta por parte del público hacia los primeros filmes que han utilizado este Dolby Surround 7.1 durante el pasado 2010, como la propia *Toy Story 3*, *Tron: Legacy* de Joseph Kosinski, *Los viajes de Gulliver* de Rob Letterman, o *Megamind* de Tom McGrath, parece haber sido bastante positiva.

El nuevo impulso a las películas con imagen en 3D que vivimos en los últimos tiempos, ha empujado a los fabricantes de sistemas acústicos para cine a buscar soluciones radicalmente innovadoras, que aporten un valor añadido a la experiencia del espectador y, al mismo tiempo, sirvan para superar definitivamente viejos problemas. Una de estas tecnologías incipientes, aún en fase de consolidación en la industria, se basa en un principio físico conocido como “síntesis de campo de ondas” o *wave field synthesis*. La empresa IOSONO ha desarrollado un sistema comercial completo para cine (*hardware* y *software*) que emplea este modelo teórico, bautizándolo como IOSONO 3D. IOSONO 3D promete a los diseñadores sonoros la posibilidad de situar hasta 32 fuentes sonoras independientes en cualquier punto del espacio, tanto fuera como dentro de la sala, ya sea detrás de las paredes como al lado de cualquier butaca. Ello permite, frente a las configuraciones *surround* convencionales, extender la superficie del punto

de escucha ideal ³ para el oyente. Además, estos “objetos sonoros” podrían moverse libremente siguiendo cualquier recorrido deseado, y a diferentes velocidades. El resultado: un campo sonoro estable, en el que el espectador-oyente sería capaz de localizar las fuentes de sonido virtuales igual que si emanaran de los objetos reales. Como reza la publicidad de la marca en su página Web: “Ya no miras una imagen en la pared, por así decirlo, sino un ‘holograma acústico’” (IOSONO, 2010). De cualquier manera, el éxito comercial de esta propuesta es aún una incógnita.

A modo de conclusión, podemos constatar que el periodo que recorre los últimos cuarenta años en la industria del cine, inaugurado por la entrada de Dolby en el negocio a principios de la década de 1970, ha significado para el sonido filmico una etapa de avance continuado. Un progreso que se ha manifestado tanto a un nivel tecnológico, como de peso específico dentro del proceso de creación y producción cinematográfica, y que ha llevado aparejado una mayor apreciación del universo acústico de los filmes por parte del espectador que acude a los recintos de proyección. Si bien la porción del presupuesto que se destina a la banda sonora sigue siendo relativamente pequeña en comparación con otros departamentos, como el de los efectos

visuales, el número de profesionales que realizan tareas relacionadas con el sonido en una producción actual de Hollywood (mezcladores, editores, supervisores, dobladores, diseñadores, etc.) ha crecido de manera exponencial. Además, se ha producido una redefinición del estatus de algunas de estas posiciones. De ser consideradas labores meramente técnicas, ahora disfrutan de un cierto reconocimiento artístico y creativo, como es el caso de la figura del diseñador sonoro. Como responsable global de la banda sonora del filme, el diseñador de sonido dispone en nuestros días de un mayor margen de decisión sobre el acabado final, pudiendo ejercer esta influencia ya desde las etapas tempranas en la concepción de la película.

³ El problema del “punto ideal de escucha” (o *sweet spot*), que afecta a los sistemas multicanal basados en situar múltiples altavoces discretos alrededor del público, radica en que sólo un número limitado de espectadores, aquellos situados en una posición centrada en el patio de butacas y equidistante con todos los altavoces, pueden percibir los sonidos del filme en su equilibrio y posicionamiento espacial correcto. Para el resto del público, especialmente los más alejados del centro de la sala, el efecto de proximidad hace que los sonidos de los altavoces más cercanos al oído lleguen y sean procesados antes por el cerebro, desvirtuando así el reparto espacial de las fuentes sonoras.

Referencias bibliográficas

- BECK, Jay (2008). "The Sounds of 'Silence'. Dolby Stereo, Sound Design, and The Silence of the Lambs", en *Lowering the Boom. Critical Studies in Film Sound*, Jay Beck y Tony Grajeda (eds.), pp. 68-83. Baltimore: University of Illinois Press.
- CHION, Michel (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós.
- DOLBY (2010). "The Evolution of Dolby Film Sound" [En línea]. Disponible en <http://www.dolby.com/uploadedFiles/zz-_Shared_Assets/English_PDFs/Professional/53_EvolutionOfSound.pdf>. [Consultado 25 enero 2011].
- HANDZO, Stephen (1985). "A Narrative Glossary on Film Sound Technology", en *Film Sound*, Elisabeth Weis y John Belton (eds.), pp. 383-426. New York: Columbia University Press.
- IOSONO (2010). "The Technology" [En línea]. Disponible en <<http://www.iosono-sound.com>>. [Consultado 20 enero 2011].
- KASSAB, John (2009). "Report to investigate creative, technical and workflow innovations in post-production film sound in London, New York, San Francisco, Los Angeles and Wellington" [En línea]. Disponible en <http://www.churchilltrust.com.au/site_media/fellows/2009_Kassab_John.pdf>. [Consultado 20 enero 2011].
- MANCINI, Marc (1985). "The Sound Designer", en *Film Sound*, Elisabeth Weis y John Belton (eds.), pp. 361-368. New York: Columbia University Press. Publicado originariamente como "Sound Thinking" en *Film Comment* 19.6 (Noviembre- Diciembre 1983), pp. 40-43, 45-47.
- MURCH, Walter (2000). "Stretching Sound to Help the Mind See" [En línea]. Disponible en <<http://filmsound.org/murch/stretching.htm>>. [Consultado 21 enero 2011].
- MURCH, Walter (2007). "Touch of Silence", en *Soundscape. The School of Sound Lectures 1998-2001*, Larry Sider, Diane Freeman y Jerry Sider (eds.), pp. 83-102. London: Wallflower Press.
- PETROSKY, Max (2010). "Tron Wiki: Frank Serafine Interview" [En línea]. Disponible en <http://tron.wikia.com/wiki/Tron_Wiki:Frank_Serafine_Interview>. [Consultado 21 enero 2011].
- SCHREGER, Charles (1985). "Altman, Dolby, and the Second Sound Revolution", en *Film Sound*, Elisabeth Weis y John Belton (eds.), pp. 348-355. New York: Columbia University Press. Publicado originariamente en *Film Comment*, 14, n° 5 (Septiembre-Octubre 1978). Título original: "The Second Coming of Sound".
- SERGI, Gianluca (1999). "The Sonic Playground. Hollywood Cinema and its Listeners" [En línea]. Disponible en <<http://www.filmsound.org/articles/sergi>>. [Consultado 24 enero 2011].
- SERGI, Gianluca (2004). *The Dolby era. Film Sound in Contemporary Hollywood*. Manchester & New York: Manchester University Press.
- SHATZ, Leslie (2001): "The Dolby Film Sound Revolution: Looking Back and Looking Forward with Audio Pioneer Ioan Allen" [En línea]. Disponible en <http://www.editorsguild.com/v2/magazine/Newsletter/SepOct01/ioan_allen_one.html>. [Consultado 24 enero 2011]. Reimpreso de *The Motion Picture Editors Guild Magazine*. Vol. 22, No. 4 – September/October 2001.
- TURNER, Nick, y Tom Giles, (eds.) (2010). "Pixar Gets Dolby to Invent 'Rain of Sound' to Match 3D Movies" [En línea]. Disponible en <<http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/g/a/2010/05/22/bloomberg1376-L2SL460YHQ0X-1.DTL>>. [Consultado 12 junio 2010].
- WHITTINGTON, William (2007). *Sound Design and Science Fiction*. Austin: University of Texas Press.



DOSSIER

Europa y la cultura / L'Europe et la culture / Europe and Culture

Préface

A l'heure où l'Europe perd ses repères et doute d'elle-même, sur fond de crise économique et politique, avec le retour du populisme, du chômage et de l'intolérance, il est sage de se rappeler ce qui nous unit et fait notre force : les raisons qui sous-tendent le projet européen.

La mémoire se doit d'être attentive à l'histoire et aux enseignements des années 30 mais aussi, de remonter bien au-delà, aux racines même de l'Europe et à l'héritage humaniste qui en découle. Car l'Europe c'est aussi cela, un héritage culturel sur lequel repose le monde moderne, des valeurs mais aussi des langues, et un patrimoine matériel et immatériel commun.

C'est suivant une triple perspective, alliant histoire, politique et communication, que nous avons conçu ce dossier. C'est tout d'abord à l'importance de la culture dans le projet européen à travers les siècles, que nous nous intéressons avec « *l'émergence de l'idée d'Europe à la Renaissance* » et celle d'une « *poétique culturelle européenne* » pendant l'entre-deux-guerres.

Dans la première partie, historique, **Yves Hersant** s'intéresse à l'idée d'Europe à la Renaissance. « C'est à partir du XVe siècle, quand le domaine terrestre ou mondain se sépare du domaine purement religieux, qu'émergent l'idée moderne d'Europe et la conscience d'une solidarité culturelle » nous explique l'auteur, avant de développer son argumentaire suivant quatre points. Tout d'abord, il revient sur le « désastre inouï » de 1453 et la défense des valeurs culturelles européennes, fondées sur la tradition classique. Puis l'apparition d'une unité culturelle, et non plus seulement religieuse, à laquelle a largement contribué l'Humanisme ainsi qu'un projet politique hors d'une clairvoyance et d'une modernité stupéfiante encore à ce jour. Enfin, les grandes découvertes ont achevé de donner à l'Europe conscience d'elle-même.

L'Europe littéraire, à la Renaissance, est donc cimentée par une communauté de modèles, dont la lecture est favorisée par l'essor prodigieux de l'imprimerie par la multiplication des traductions. Malgré les querelles idéologiques et

religieuses, le seizième siècle prolonge et renouvelle la synthèse déjà à l'œuvre au Moyen Âge. Dès lors, à travers l'espace commun de la littérature, l'Europe n'a cessé de penser, les fondements intellectuels sur lesquels elle s'est élaborée : la littérature invente un langage, un imaginaire. Par là même, elle (ré)invente sans cesse l'homme européen et de nouvelles visions du monde.

Au XVIIIe siècle le roman et plus spécifiquement le mouvement réaliste créent un nouveau langage littéraire, de nouveaux codes. Ce mouvement se répand dans toute l'Europe, au point de gagner la grande majorité de la production romanesque du dix-neuvième et du vingtième siècles.

Pascal Dethurens s'attache à la période de l'entre deux guerres et s'interroge sur l'émergence d'une « problématique européenne spécifique à la littérature à cette époque ». Pour cela il s'interroge sur les causes, inhérentes bien évidemment à la période plus que troublée. « L'Europe apparue pour l'écrivain comme une blessure, celle d'hier abolie et celle d'aujourd'hui secouée de spasmes homicides, la littérature dit une réalité chaotique, dernière ontologie du néant. » Dès lors ne peut-on pas expliquer cette effervescence de la production littéraire et comme une ultime tentative de sauver la création artistique de la crise et du « déclin de l'Occident » ? Certainement, mais l'auteur ne s'arrête pas là et prolonge la réflexion autour de quatre questions majeures, selon une analyse minutieuse, pour finalement livrer une définition d'une « herméneutique littéraire de l'Europe ».

Puis nous suivons une approche plus contemporaine, dédiée aux grands défis politiques que soulèvent la culture aujourd'hui, sans même bien souvent que l'on s'en doute.

Michael Minkenberg revient sur l'impact de la religion et de l'Islam en particulier au sein de l'UE et du débat sur l'immigration, et analyse la relation entre patrimoine religieux de la société d'accueil et les politiques d'immigration et d'intégration. L'auteur s'interroge notamment sur les notions de continuité et de changement, de convergen-

ce et de divergence en la matière, à la lumière des théories inhérentes au concept de diversité culturelle et de sécularisation. L'une des questions centrales autour de laquelle il axe sa réflexion vise à déterminer dans quelle mesure les politiques multiculturalistes, correspondent aux différences culturelles et religieuses au sein des démocraties occidentales.

Aude Jehan s'interroge sur l'impact social de la culture, et son rôle en tant que facteur d'intégration au sein de l'UE ou au contraire d'obstacle politique pour être trop souvent associée au phénomène d'identité. Elle souligne a contrario combien la culture pourrait s'avérer utile en terme d'image pour l'Union européenne sur la scène internationale et en tant que levier d'un nouveau « Smart Power » européen.

Selon la même ligne, à travers un exemple concret, l'article suivant nous fait découvrir un autre aspect du « Smart Power européen », intrinsèquement lié à la culture au sens large : *l'Europe de la recherche et de l'innovation*.

Sabine Herlitshka nous présente à travers les programmes-cadres de recherche et de développement technologique de l'Union européenne, devenus au cours des 25 dernières années le plus important réseau de coopération interculturelle au monde. L'auteur nous explique tout d'abord l'importance de ce nouveau facteur clé, fournissant un avantage concurrentiel certain, quel que soit le secteur, la discipline ou l'appartenance nationale. Puis, revenant sur l'évolution positive en la matière au cours

des dernières décennies l'auteur souligne l'impact positif pour l'Union européenne. « L'Espace de recherche européen est la réponse d'une Europe visionnaire face aux défis mondiaux » estime l'auteur, avant d'analyser les défis que cela représente.

Enfin, nous nous attacherons à deux études de cas, soulignant bien le lien entre culture et communication, dans nos sociétés.

Monique Dagnaud s'interroge sur la culture dite de masse et le rôle de la télévision au sein de notre société, véritable « matrice de la culture » depuis son invention dans les années 50. Ancêtre d'internet, la télévision est un « rouage extrêmement puissant incorporé à la société ».

L'attrait qu'elle suscite a évolué et s'est complètement modifié mais persiste pourtant bel et bien, la maintenant en tant que « cœur battant du système médiatique ».

Xavier Melero Domingo s'intéresse à la bande dessinée comme nouveau genre journalistique. Ainsi le comique, d'expression artistique et forme de divertissement populaire, tendrait à s'imposer comme une nouvelle forme de communication, allant bien au-delà des limites conceptuelles de l'information journalistique. L'auteur retrace l'histoire de ce nouveau genre, mêlant des moyens d'expression issus de la bande dessinée, et le récit séquentiel avec les codes importés du journalisme.

Aude Jehan

L'idée d'Europe à la Renaissance

Yves Hersant

Resumen / Résumé / Abstract

Le mot « Renaissance » ne désigne une période historique que depuis le XIXe siècle ; mais c'est du XIVe, et notamment de Pétrarque, que doit être datée l'idée de faire « renaître » le latin, de l'arracher à l'*asperitas* des scolastiques, de restaurer les *studia humanitatis* en rejoignant les Anciens. Et bien que l'on tende aujourd'hui à l'oublier, l'humanisme a joué un rôle majeur dans l'histoire de la notion d'Europe. C'est au rêve humaniste, visant à régénérer la culture et la civilisation, que l'on doit le sentiment d'unité culturelle, et non plus seulement religieuse. Effectuant un véritable « tour d'horizon », cet article revient sur les origines de l'Europe morale et politique, qui prend peu à peu conscience d'elle-même dans l'altérité. L'analyse, à la fois littéraire, politique et historique, se décompose en quatre thématiques principales, retraçant « l'émergence de l'idée d'Europe », de la prise de Constantinople aux grandes découvertes.

La palabra «Renacimiento» designa únicamente un período histórico a partir del siglo XIX; pero es en el XIV, en especial desde Petrarca, cuando debe datarse la idea de hacer «renacer» el latín, de arrebatarlo a la *asperitas* de los escolásticos y de restaurar los *studia humanitatis* mediante un acercamiento a los antiguos. Y a pesar de que hoy en día se tiende a olvidarlo, el humanismo jugó un papel fundamental en la historia de la noción de Europa. Al sueño humanista de regenerar la cultura y la civilización se le debe el sentimiento de unidad cultural, no sólo religiosa. Mediante un auténtico «recorrido panorámico», este artículo regresa a los orígenes de la Europa moral y política que poco a poco fue adquiriendo conciencia de sí misma en la alteridad. El análisis, a la vez literario, político e histórico, se descompone en cuatro temáticas principales y reconstituye «el nacimiento de la idea de Europa», desde la toma de Constantinopla a los grandes descubrimientos.

The word "Renaissance" designates a historical period only since the 19th Century; but it's in the 14th Century, especially after Petrarch, when the idea of a Latin rebirth should be dated through removing it from the *asperitas* of Scholastic and restoring the *studia humanitatis* by a return to the Ancients. And even if nowadays we tend to forget it, humanism played a crucial role in the historical development of the notion of Europe. The humanist dream of regenerating culture and civilization gave way to a feeling of unity that was not only religious but also cultural. This article is a "panoramic journey" to the origins of both a moral and a political Europe that slowly became aware of itself in Alterity. The analysis, at the same time literary, political and historical, flows through

four main channels and reconstitutes "the birth of the idea of Europe," from the taking of Constantinople to the great discoveries.

Key words/ Mots clés/ Parabras clave :

The "Renaissance", Humanism, European awareness, Uniformism vs Diversity, Discoveries.

La Renaissance, Humanisme, Conscience européenne, Uniformité contre Diversité, Grandes découvertes.

El Renacimiento, Humanismo, la conciencia europea, La diversidad contra la uniformidad, Descubrimientos.

Lorsque Pétrarque inaugure la « Renaissance » – expression bien préférable, soit dit au passage, à « Early modern times » –, l'idée d'Europe a déjà une longue histoire ; elle date même de dix-huit siècles, comme il importe de le rappeler en préambule. À la Grèce ancienne, *Europè* ne doit pas seulement son nom et son mythe fondateur, celui de l'enlèvement de la princesse phénicienne par le taureau divin, mais aussi et surtout les concepts décisifs de *logos*, de *polis*, d'*harmonia*, de démocratie. Ainsi que l'idée, sensible chez Aristote comme chez Hippocrate et appelée à un bel avenir, d'une forte opposition entre la « diversité européenne » et l'« uniformité asiatique » : de fait, comme l'a fortement souligné Federico Chabod, c'est toujours par contraste avec d'autres qu'allait s'affirmer l'idée européenne¹. De la Rome païenne puis chrétienne, elle hérite ou héritera une langue, une certaine conception du droit, de la rhétorique et de la transmission du savoir², ainsi bien sûr qu'une religion et, avec l'édit de Caracalla (212),

¹ Federico Chabod, *Storia dell'idea d'Europa*, Bari, Laterza, 1961 ; trad. fr. par Y. Hersant dans *Europes*, Paris, Laffont, 2000.

² Sur l'importance de la « transmission » à Rome et son importance pour l'Europe, voir Rémi Brague, *La Voie romaine*, Paris, Criterion, 1992 (rééd. Gallimard, 1999).

l'idée d'une citoyenneté commune. Autant de legs que le Moyen Âge n'a que très partiellement repris : l'Europe médiévale, qui ignore notamment l'héritage démocratique athénien, n'est évidemment pas la nôtre. Point d'Europe au Moyen Âge, mais une *christianitas*, structurée moins par le binôme civilisés / barbares que par l'opposition entre chrétiens et païens. N'existe alors qu'une Europe physique, comme les études lexicographiques de Denys Hay l'ont confirmé :

Pendant la longue période où s'est formée la chrétienté, le mot « Europe » ne lui faisait pas concurrence, car il n'était employé que dans un sens géographique [...]. Dante, qui emploie sans restriction les mots « asiatique » et « africain », évite délibérément le mot « européen ». À la génération suivante, nous voyons Boccace employer le mot *européique* – une invention bizarre, [...] et c'est seulement avec Aeneas Sylvius Piccolomini que nous voyons apparaître *europaeus*³.

Bref, s'il reste vrai que le Moyen Âge a « équipé » la future Europe⁴, brassé les populations, dessiné les divisions entre septentrionaux et méditerranéens, occidentaux et orientaux, tout en témoignant du rôle unificateur de la religion et de la culture, il n'a eu de l'Europe aucune idée politique ni morale. Aux yeux de ses théologiens ou de ses philosophes, le genre humain doit être uni sous un seul chef : l'empereur dans le domaine temporel, le pape dans le domaine spirituel, et ces pouvoirs sont les deux faces d'une même *Ecclesia*.

C'est à partir du XV^e siècle, quand le domaine terrestre ou mondain se sépare du domaine purement religieux, qu'émergent l'idée moderne d'Europe et la conscience d'une solidarité culturelle. À bien des égards, la Renaissance – ainsi nommée au XIX^e siècle, par Michelet et Burckhardt – est dans la continuité du Moyen Âge ; mais du point de vue qui importe ici, elle marque une rupture radicale. On peut le vérifier sur quatre points.

Le « désastre inouï » de 1453

La conquête par les Turcs des Balkans et de Constantinople a puissamment renforcé, à l'Ouest, le sentiment d'altérité que suscite l'Est européen: toute cette partie de

l'Europe géographique apparaît alors comme menaçante. N'abrite-t-elle pas le plus dangereux ennemi qu'ait jamais connu le « ventre de la chrétienté » ? Mais, pour cette raison même, le péril turc a suscité un extraordinaire sursaut de la conscience occidentale : les missives des diplomates, les projets de croisade, les lamentations devant l'avancée de Mehmet II témoignent d'un sentiment de fraternité et de sympathie envers les Grecs (autrement dit les Byzantins), auparavant pris pour adversaires mais désormais exposés aux coups du Turc. Immense est la détresse provoquée par la chute de Constantinople, considérée comme le « second œil de la chrétienté » et comme le « bastion de la liberté en Europe ».

Conséquences de cette expérience traumatique : d'une part, des peuples auparavant coupés de l'Occident médiéval se trouvent réintégrés dans sa communauté imaginaire. Proches du domaine ottoman, ils constituent en effet le « rempart » de la chrétienté contre les Infidèles : tel est le cas de la Hongrie, de la Transylvanie, de la Pologne. D'autre part, et surtout, les chrétiens de la partie occidentale découvrent la nécessité de s'unir, plutôt que de s'entredéchirer.

« L'épée turque est désormais suspendue au-dessus de nos têtes, et pendant ce temps nous nous livrons des guerres intestines, nous pourchassons nos propres frères, nous laissons les ennemis de la croix se déchaîner contre nous ». Ainsi s'exprime, anticipant le « plus jamais ça » qui retentira beaucoup plus tard, au lendemain de la Seconde guerre mondiale, le meilleur témoin et analyste de cette période troublée : Enea Silvio Piccolomini, l'une des plus étonnantes figures du *Quattrocento*⁵. Il n'est pas encore pape en 1453 (mais le deviendra cinq ans plus tard sous le nom de Pie II) ; évêque et diplomate, il a joué un rôle majeur au concile de Bâle (1440-1442), servi l'empereur Frédéric III, milité pour la réconciliation des cités italiennes et l'union contre les Turcs. Cet homme d'Église, excellent latiniste –

³ Denys Hay, « Sur un problème de terminologie historique : "Europe" et "chrétienté" », trad. de l'anglais par N. Laming, *Diogène*, n° 17, 1957 ; cité dans *Europes*, *op. cit.*, p. 62-63. C'est encore une valeur géographique que prend le mot *Europa* dans l'expression appliquée à Charlemagne, *rex pater Europae*, qui est si souvent citée.

⁴ Jacques Le Goff, *La Vieille Europe et la nôtre*, Paris, Le Seuil, 1994 ; cité dans *Europes*, *op. cit.*, p. 47.

⁵ Lettre du 21 juillet 1453 à Nicolas de Cues, trad. par Y. Hersant, dans *Europes*, *op. cit.*, p. 66.

auteur d'un charmant et audacieux petit roman: l'*Historia de duobus amantibus*, qui a fort heureusement survécu à son accession au trône de Pierre –, a été l'un des premiers à penser l'Europe comme système de solidarités culturelles. Plus précisément : devant la menace turque, Piccolomini se fait juge et défenseur des valeurs culturelles *européennes*, fondées sur la tradition classique, sur le culte de Rome et de la pensée antique revisitée par le christianisme. Commençant à entrevoir l'Europe comme ensemble de savants et d'humanistes, appliqués à commenter les grands textes de l'Antiquité, il esquisse une «république» de l'intelligence et de la culture (pour employer une expression qui, bien plus tard, sera chère à Voltaire : voir *Le Siècle de Louis XIV*, chap. XXXIV, où se trouve formulée une conception qui remonte à l'humanisme italien). Sans doute Enea Silvio ne va-t-il pas jusqu'à affirmer une «communauté», mais il ouvre la voie; son humanisme, au sens qu'il faut maintenant préciser, lui permet de percevoir des affinités culturelles, des visions morales partagées, des mœurs communes à divers peuples de l'Europe géographique.

Le rêve humaniste

On tend aujourd'hui à l'oublier : l'Europe des lettrés, des hommes censés apporter les lumières de la civilisation et dissiper la barbarie, a joué un rôle majeur dans l'histoire de la notion d'Europe – du moins d'une Europe morale et civile. C'est l'humanisme qui a progressivement permis que se développe le sentiment d'une unité culturelle, et non plus seulement religieuse. Mais qu'est-ce que l'humanisme ? En devenant trivial, le mot semble s'être vidé de sens ; à son actuel suremploi, parfois extravagant, correspond une étonnante méconnaissance de ce qu'il a pu désigner à l'aube de nos « Temps modernes ». D'où la nécessité d'une petite mise au point.

Au sens étroit, l'humanisme issu de Pétrarque est la redécouverte de ce qu'avaient de neuf les textes de l'Antiquité – surtout gréco-latine –, considérée comme modèle global. Contre une scolastique coupée du réel, il promeut les *studia humanitatis*, pour défendre non pas une corporation d'experts en philologie, mais un idéal : celui d'une formation « littéraire » qui ne se ferme aucune voie, ni dans la pratique, ni dans la théorie. Plus largement, de Pétrarque à Érasme, le programme humaniste est de changer tout à

la fois de langage, de méthode et de public, sans cesser d'être chrétien. Il revendique une place de choix pour la rhétorique, joignant parole et pensée, articulant des disciplines dispersées, nourrissant l'espoir d'un retour à l'unité du savoir. Il incite à la discussion, à la conversation, à la forme dialogique (dont Leonardo Bruni offre le premier exemple, au tout début du *Quattrocento*), ainsi qu'à une sociabilité qui entend remplacer l'affrontement scolastique des idées par un partage d'expériences individuelles concrètes. À un autre niveau encore, l'humanisme des XV^e et XVI^e siècles est une philosophie, qui repose non pas sur l'idée d'une nature humaine, mais tout au contraire – voir Pic de la Mirandole – sur l'idée que l'homme n'a pas de nature, et par conséquent est libre (pour retourner la formule de Sartre, l'humanisme est un existentialisme avant la lettre). L'*humanitas* est une conquête, non un don ou une qualité naturelle ; elle s'acquiert grâce aux *bonae artes*, fondées sur une *ratio* dont la parole est l'instrument.

Cet humanisme, qui reste greffé sur la religion mais transforme les fondements même de la chrétienté, est aussi un rêve : celui d'une civilisation entièrement nouvelle⁶. De l'Antiquité et de sa connaissance renouvelée, il s'agit de tirer assez d'énergie intellectuelle et morale pour régénérer la culture et la civilisation contemporaines, en les arrachant à la barbarie ou à la décadence. Rêve sinon collectif, du moins largement partagé par les meilleurs esprits, jusqu'à Érasme et au-delà. Ce rêve réputé réalisable, puisque déjà réalisé une fois, est donc d'offrir (contrairement à la scolastique) un modèle de vie complet, incluant la politique.

Issue d'Italie et originellement restreinte à la Péninsule, la « révolution culturelle » qu'induisent la Renaissance et l'humanisme est devenue au fil des décennies un phénomène assez largement européen :

Les discussions philologiques, la critique des textes, la recherche d'un style châtié et d'un parler « élégant » ne sont plus limitées à Naples, Rome, Florence, Bologne, Venise, Padoue, Milan, mais fréquentes aussi à Paris et à Oxford, à Londres et à Bâle. De sorte que barbare, qui équivalait à « non italien », en vient à désigner le « non européen ». [...] Voilà pourquoi le sentiment d'une

⁶ Francisco Rico, *Le Rêve de l'humanisme, de Pétrarque à Érasme*, trad. fr., Paris, Les Belles Lettres, 2002.

unité spirituelle européenne est plus vif, beaucoup plus vif, chez Érasme que chez Enea Silvio: non seulement le prince des humanistes est né plus tard, mais il est né ailleurs qu'en Italie⁷.

Que le terme « barbares » en soit venu à désigner les peuples des autres continents, par opposition à des Européens qui prennent conscience d'eux-mêmes, c'est ce que confirmeront les polémiques autour des « sauvages » d'Amérique. Mais, avant de rappeler la portée de ces débats, il faut prêter attention à deux auteurs.

Deux politiques

Hors du domaine proprement humaniste, un projet politique et une réflexion théorique exigent en effet une mention particulière. Le projet est celui de Georges Podiébrad : ce gentilhomme tchèque, hussite de la tendance modérée, qui a pris Prague aux catholiques en 1448 et s'est fait élire roi de Bohême dix ans plus tard (au moment même où, sous le nom de Pie II, son adversaire Enea Silvio Piccolomini accède au trône de Pierre), est un politique imaginaire. Il rédige en 1464 l'un des premiers grands desseins européens, connu en français sous le titre *Traité d'alliance et confédération entre le roi Louis XI* [auquel l'ouvrage est dédié], *Georges roi de Bohême et la Seigneurie de Venise, pour résister au Turc*. En amplifiant et en précisant un projet exposé un siècle et demi plus tôt par le juriste Pierre Dubois, Georges n'entend pas seulement faire obstacle à la puissance ottomane, mais développer largement en Europe, grâce à une assemblée confédérale, une conscience politique unitaire:

Arrêtons et voulons que dans ladite Assemblée une voix soit attribuée au roi de France ensemble avec les autres rois et princes de la Gaule, la seconde voix aux rois et princes de la Germanie et la troisième au doge de Venise ensemble avec les princes et communes d'Italie. Si le roi de Castille et d'autres rois et princes de la nation hispanique adhéraient à notre alliance, amitié et fraternité, il leur sera semblablement accordé une voix dans notre Assemblée, corps et corporation⁸.

Cet étonnant projet d'*universitas*, c'est-à-dire de communauté, prévoit une limitation des souverainetés, un budget

fédéral, une armée commune, un parlement européen, un tribunal d'arbitrage, ainsi qu'une capitale tournante... Ce projet refusé par Louis XI aussi bien que par Pie II (qui excommunique Georges en 1466, au moment des affrontements avec le roi de Hongrie Mathias Corvin) sera, à certains égards, repris deux siècles plus tard par un autre Tchèque: Amos Comenius, qui l'insérera dans une vision beaucoup plus large et moins politique qu'éducative.

Mais Podiebrad s'exprime encore en « défenseur et sauveur du nom chrétien ». La sortie de l'Europe hors de la *christianitas*, son entrée en politique, c'est chez Machiavel qu'on les découvre. Il est le premier sans doute (dans *L'Art de la guerre* et dans *Le Prince*, chap. IV) à doter l'Europe de caractères purement immanents, laïcs, indépendants de la religion : car sa visée est celle de l'État, dont il entend assurer la puissance et la gloire.

Le point de départ n'est pas nouveau : entre l'Asie et l'Europe existe une différence radicale, qui n'est pas seulement physique. Elle concerne bien davantage les institutions, les manières d'être et donc l'histoire :

Vous savez que l'on a compté en Europe un grand nombre d'hommes excellents à la guerre, quelques-uns seulement en Afrique et moins encore en Asie. Cela provient de ce que ces deux dernières régions ont eu une ou deux monarchies, et peu de républiques. Mais l'Europe a eu quelques royaumes et un très grand nombre de républiques... [Le monde a été plus valeureux] là où il y a eu davantage d'États qui ont favorisé la valeur, soit par nécessité, soit par tout autre penchant⁹.

En d'autres termes, la diversité des régimes politiques européens favorise la capacité d'action, cette énergie que Machiavel appelle *virtù*. Alors que l'« Asie » ne connaît que le despotisme, on trouve en Europe des monarchies non absolues, des principautés, des républiques, des cités-États. À l'uniformité s'oppose la diversité ; avec celle-ci

⁷ Federico Chabod, dans *Europes, op. cit.*, p. 232-233.

⁸ *Un Tractatus pour l'Europe : l'Universitas de 1464*, trad. du latin par Konstantin Jelinek, dans Jean-Pierre Faye, *L'Europe une*, Paris, Gallimard, 1992.

⁹ N. Machiavel, *L'Art de la guerre*, II, V, trad. de Christian Bec, Œuvres, Paris, Laffont, 1996, p. 504.

se développe dans les républiques la féconde concurrence des partis, qui stimule les énergies individuelles, et dans les monarchies limitées par des lois, une liberté suffisante pour que s'épanouisse la valeur de chacun. Ainsi Machiavel retrouve-t-il, pour l'affiner et en tirer les conséquences, l'ancien thème hippocratique de l'Europe diverse et une, dont l'unité-diversité s'oppose à l'uniformisation du despotisme asiatique. Bref, l'Europe prend désormais un caractère politique, appelé à perdurer à côté des traits moraux, culturels ou économiques.

Les Grandes Découvertes et l'Europe microcosme

Ce tour d'horizon, on ne saurait l'achever sans tenir compte des conséquences qu'eut sur l'Europe la découverte de nouvelles terres. Conséquences économiques, bien sûr : afflux d'or et d'argent, profonde transformation des échanges commerciaux, déplacement vers l'Ouest de leur centre de gravité, déclin de Gênes et de Venise au profit des puissances atlantiques. Mais conséquences culturelles aussi, qu'il ne faut pas sous-estimer. Objets au XVI^e siècle de nombreuses relations de voyage, en Afrique comme en Amérique et en Asie, les Grandes Découvertes ont affecté en profondeur la formation de l'esprit moderne. Pas seulement parce qu'elles ont révélé d'«infinies merveilles inconnues des Anciens», selon l'expression de l'humaniste Varchi, mais surtout parce que l'apparition de mondes nouveaux a incité les Européens à mieux définir leur être propre.

Derechef, l'Europe se conçoit alors par opposition. Au contact des Autres, elle mesure toujours davantage – et avec une arrogance croissante – ses différences culturelles et politiques, plus encore que religieuses. D'une part, la *christianitas* est battue en brèche par une certaine laïcisation de la pensée, ainsi que par les troubles issus de la Réforme ; et ce qui appauvrit la «république chrétienne» enrichit l'idée d'Europe. D'autre part, apparaissent chez certains auteurs un mythe du bon sauvage, une idéalisation des terres lointaines, un désir d'utopie – le mot date de Thomas More, comme chacun sait – qui visent paradoxalement à améliorer l'Europe, en faisant mine de la critiquer : si l'on dénonce sa rapacité, sa férocité, ses guerres intestines, c'est pour mieux affirmer et préserver ses va-

leurs de civilité et d'humanisme. Comme le note Federico Chabod au terme d'une subtile analyse de ce phénomène, « sous couleur de lui faire honte devant l'Amérique (ou bientôt la Chine), il s'agit en fait d'ériger l'Europe en éducatrice du monde »¹⁰.

Témoin Montaigne, qui dans ses *Essais* (I, 31 et III, 6) ne vante la vie naturelle et communautaire des «cannibales», leur naïveté originelle et digne de l'âge d'or, que pour mieux leur opposer la cruauté des conquistadors et les injustices sociales d'une Europe appelée à faire son *mea culpa*. « Nostre monde vient d'en trouver un autre », écrit-il dans le second essai cité, un monde qui « ne fera qu'entrer en lumière quand le nostre en sortira » : cette prophétie, doublée d'un réquisitoire aussi virulent que celui de Las Casas, trace *a contrario* le portrait de l'Europe à laquelle Montaigne aspire.

Chez des auteurs moins subtils que lui – notamment chez les cosmographes et géographes, comme Sebastian Münster ou André Thevet – se développe parallèlement, et cette fois sur un registre tout positif, le thème d'une Europe à laquelle « rien ne manque dans sa petitesse » : elle est autonome, riche en hommes, enrichie encore par sa diversité, et elle produit tout ce qui est nécessaire à la vie ; en elle s'articulent la nature et la loi. Cette suffisance à soi lui donne une primauté que confirment l'excellence de son climat, l'importance de ses villes, la puissance de ses arts, de ses armes et de son économie ; seuls lui manquent les parfums et les pierres précieuses. Aussi la plus petite des parties du monde est-elle la plus importante ; elle apparaît comme un microcosme.

*

Lorsque s'achève la Renaissance, non seulement l'Europe a pris conscience d'elle-même, mais elle se présente avec

¹⁰ Federico Chabod, dans *Europes, op. cit.*, p. 244 et suivantes. Je tiens à dire ma dette envers cet auteur, qui sans se perdre dans le maquis des événements et des interprétations chemine sur les lignes de crête et dissipe, avec une érudition parfaitement maîtrisée, l'«énorme confusion» qui entoure le mot Europe. Peu d'ouvrages montrent aussi bien comment, et à travers quelles épreuves, une vague notion est devenue idée, aspiration et volonté; aucun, peut-être, ne dégage si nettement les continuités et les ruptures, dans le long cheminement qui conduit du monde antique aux nationalismes modernes.

orgueil. En témoigne par exemple l'*Iconologie* de Cesare Ripa, que je citerai pour conclure. Dans ce répertoire d'allégories sont notamment dessinés les portraits des quatre parties du monde connu, accompagnés d'un commentaire justificatif ; un traitement de faveur, bien entendu, est réservé à l'Europe, représentée comme une « femme très richement et royalement vêtue d'une robe multicolore, la tête ceinte d'une couronne et assise sur deux cornes

d'abondance entrecroisées », avec autour d'elle les emblèmes des arts et du pouvoir. Car « l'Europe est la première et la principale partie du monde »¹¹. À titre de comparaison, Asie n'est couronnée que de fleurs, et la sauvage Amérique de plumes.

¹¹ Cesare Ripa, *Iconologia*, éd. de 1603, trad. par Y. Hersant, dans *Europes, op.cit.*, p. 89.

Références

- BRAGUE, Rémi (1992). *La Voie romaine*. Paris : Criterion, (rééd. Gallimard, 1999).
- CHABOD, Federico (1961). *Storia dell'idea d'Europa*. Bari : Laterza; trad. fr. par Y. Hersant dans *Europes*, Paris, Laffont, 2000.
- FAYE, Jean-Pierre (1992). *L'Europe une*. Paris : Gallimard.
- HAY, Denys (1957). « *Sur un problème de terminologie historique : "Europe" et "chrétienté"* », trad. de l'anglais par N. Laming, *Diogène*, n° 17.
- HERSANT, Yves (2000). *Europes*. Paris : Laffont.
- LE GOFF, Jacques (1994). *La Vieille Europe et la nôtre*. Paris : Le Seuil.
- MACHIAVEL, Nicolas (1996). *L'Art de la guerre*, II, V, trad. de Christian Bec, *Œuvres*. Paris : Laffont.
- RICO, Francisco (2002). *Le Rêve de l'humanisme, de Pétrarque à Erasme*, trad. fr., Paris : Les Belles Lettres.
- RIPA, Cesare (2000). *Iconologia*, éd. de 1603, trad. par Y. Hersant, dans *Europes*. Paris : Laffont.
- VOLTAIRE (2005). *Le Siècle de Louis XIV, 1751*, Rééd. par J. Hellegouarc'h et S. Menant, coll. "Bibliothèque classique". Paris : Le livre de Poche, LGF.

Existe-t-il une poétique de la culture européenne ? L'exemple de l'entre-deux-guerres

Pascal Dethurens

Résumé / Resumen / Abstract

S'il est une caractéristique propre au roman dans la période d'entre-deux guerres, ce serait sans doute sa tendance à déconstruire les représentations de l'homme et de ce qui l'entoure dans une tentative ultime de surseoir au déclin de l'Occident et de sauver la création. Cette crise existentielle et spirituelle, inhérente à une quête de « sens », entraîne un profond changement du regard littéraire que porte l'Europe sur le monde et sur elle-même. Partant du postulat selon lequel on reconnaît un « modèle littéraire européen » par un ensemble de signes de faillite d'une civilisation, l'auteur analyse une génération d'écrivains désabusés par leur époque, qui tâchent d'échafauder une production critique dont émergent parmi les plus grands textes de la littérature européenne. Cet article propose un état des lieux des questions fondamentales visant à définir une poétique de la culture européenne pendant l'entre-deux-guerres, suivant un argumentaire en quatre points.

Si existe una característica propia a la novela en el período transcurrido entre las dos guerras mundiales ésta sería sin duda su tendencia a deconstruir las representaciones del hombre y de lo que le rodea con vistas a aplazar el declive de Occidente y salvar la creación. Esta crisis existencial y espiritual, inherente a una búsqueda de “sentido”, da lugar a un profundo cambio de la mirada literaria que Europa lanza sobre el mundo y sobre ella misma. Partiendo del postulado según el cual se reconoce un “modelo literario europeo” por medio de un conjunto de signos de la quiebra de una civilización, el autor analiza una generación de escritores desengañados de su época que tratan de bosquejar una producción crítica de la que emerge una parte de los textos más importantes de la literatura europea. Este artículo propone una evaluación de las cuestiones fundamentales que tratan de definir una poética de la cultura europea durante el período transcurrido entre las dos guerras mundiales mediante una argumentación en cuatro puntos.

If there is one inherent characteristic to novel during the period of time elapsed between the two World Wars it would be its tendency to deconstruct both man's representations and his surroundings in order to postpone Western decline and save creation. This existential and spiritual crisis, inherent to a pursuit of “sense,” leads to a deep change in the literary views Europe has on the world and on itself. Starting from the postulate that a “European literary model” is recognized through a group of signs typical of a civilization crash. The author analyzes a generation of writers disillusioned about their time who are beginning to sketch a critical production from which some of the most important texts in the European literature emerge. This article proposes an evaluation of the fundamental questions that have been defining the poetics of European culture during the period between the two world wars through four-point argument.

Mots clés / Palabras clave / Key Words

Culture européenne, poétique, conscience européenne, crise, modernisme, XXème siècle.

European culture, poetics, european awareness, crisis, modernism, 20th century.

Cultura Europea, Poética, la conciencia europea, crisis, Modernismo, el siglo XX.

Tenter de définir une poétique de la culture européenne pendant l'entre-deux-guerres, le sujet est vaste, immense à vrai dire, et l'on ne prétendra pas en faire le tour en un bref article, mais l'ambition des observations qui vont suivre

n'est autre que de proposer, sous forme de synthèse, un état des lieux des questions qui semblent fondamentales.

Qu'est-ce qui fait, de prime abord, que la période retenue (1918-1939) paraisse si bien choisie lorsqu'on s'interroge sur l'Europe, mais aussi sur les écritures de la culture européenne ? On pourrait avoir le réflexe inverse, et se demander plutôt : comment se fait-il que les écrivains européens des années 20 et 30 ont voulu rompre avec les poétiques héritées de leur(s) tradition(s), et prendre modèle, tantôt sur les grands novateurs américains, tantôt sur les grands explorateurs russes de la modernité ? Il faudrait ainsi poser comme hypothèse l'existence, au cours de ces années 20 et 30, d'une *problématique européenne* spécifique à la littérature et dotée d'une telle force qu'elle aurait servi d'exemple, de modèle, voire de référence, à d'innombrables écrivains. Comment donc la définir ?

La première réponse, la première idée, serait qu'il s'est effectivement formé et proclamé un « esprit européen » au cours de l'entre-deux-guerres. Voilà déjà quelque chose de nouveau¹. Michel Raimond a très justement rappelé à ce sujet, pour étayer cette supposition d'une européanisation de la littérature pendant la période considérée, avec tout ce qu'un tel phénomène a entraîné d'émulation et de concurrence sur la création : « La connaissance qu'on prenait des littératures étrangères [...] ne prit toute son ampleur que dans les années vingt. L'ère du cosmopolitisme commençait. Le seul afflux des œuvres traduites suscitait le sentiment d'une crise du roman français [à tel point que] Daniel-Rops soulignait en août 1928 le sentiment d'infériorité des romanciers français devant cette richesse d'invention [...]. On adoptait Bounine, Chestov, Kouprine, Thomas Mann, Rilke, Conrad, Butler, Moore, Galsworthy, Dane, Hamsun, Unamuno, Gomez de la Serna, Pirandello » – et de citer encore, entre autres, Joyce, Woolf, Forster ou Kafka².

On ne peut évidemment se contenter de ce simple rappel d'histoire littéraire, fût-il l'un des plus importants de l'entre-deux-guerres. Par chance, un autre grand critique l'a précisé, il importe de se demander de quelle manière la « conscience européenne » a nourri la création littéraire à cette époque. C'est ce qu'a fait Curtius dans ses *Essais sur la littérature européenne*, où il conclut que le plus marquant des années 20 et 30, de ce point de vue-là, a été le passage

des littératures nationales à la littérature européenne. Curtius présente rapidement l'enjeu de ses *Essais* ; il s'agit de rendre compte d'un objet littéraire spécifiquement attaché aux premières décennies du XXe siècle (sauf les études liminaires sur Virgile, saint Augustin, Goethe et Balzac), la culture européenne moderne. « J'ai vécu une grande époque de la littérature européenne. J'ai été le contemporain et l'interprète d'hommes tels que Gide, Claudel, Péguy, Proust, Valéry, Hofmannsthal, Ortega, Joyce, Eliot », de telle sorte que de la France à l'Allemagne, de l'Angleterre à l'Italie et de l'Espagne à l'Autriche, « l'Europe devenait chaque jour pour moi plus ample et plus riche ». Une certitude s'est fait jour : « J'ai toujours défendu les mêmes valeurs, la conscience européenne et la tradition occidentale ». Pour preuve : qu'il se soit agi d'écrivains emblématiques de l'idée de l'Europe, comme ceux qu'il cite précédemment, ou de leurs contemporains, qui figurent en coulisse (comme Musil, Rilke, Larbaud, Mann, Keyserling, d'Annunzio, Husserl, Heidegger, Spengler, Berdiaeff, Machado, Jung ou Croce), l'exigence de lecture est partout semblable. La voici : « Il existait une Europe de l'esprit bien vivante. Cette Europe ne vivait pas seulement dans les livres et les revues, mais dans les relations personnelles [...]. Il existait en ce temps-là, comme disait le titre d'une revue de Hambourg, des dialogues européens »³. Nous y voilà donc : la littérature d'une guerre à l'autre a eu un caractère européen et une orientation européenne.

A ce stade de la réflexion, une deuxième question doit se poser. Tout ce qui précède est sans doute fondé, et de grands historiens comme Carlo Curcio en Italie, ou Denis de Rougemont en Suisse, l'ont confirmé à leur manière. Il y a toutefois plus important. Car à quoi bon, pour reprendre à Heidegger la question que lui-même a empruntée à Hölderlin, à quoi bon des écrivains de l'Europe et une littérature d'Europe, si nombreux et si foisonnante au cours de l'entre-deux-guerres, et pour quoi dire au juste de la

¹ Voir à ce sujet, pour une présentation plus complète de cette problématique, mes deux ouvrages : *Écriture et culture. Philosophes et écrivains face à l'Europe (1914-1950)*, Paris, Champion, 1997 ; et *De l'Europe en littérature. Création littéraire et culture européenne au temps de la crise de l'esprit (1918-1939)*, Genève, Droz, 2002.

² Michel Raimond, *La Crise du roman, des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, Corti, 1985, pp. 166-167.

³ Ernst Robert Curtius, *Essais sur la littérature européenne*, traduit de l'allemand par Claude David, Paris, Grasset, 1954, pp. 7-10 et 194-195.

crise spirituelle de leur époque ? Avec son roman *Les Irresponsables* en 1950, Hermann Broch a certainement fait partie de ceux qui sont le mieux parvenus à définir de quoi il retournait pour l'Europe. Fidèle au schéma du triptyque déjà appliqué à la structure des *Somnambules* vingt ans plus tôt, il montre comment, en trois « voix » ou trois stades successifs situés à une dizaine d'années d'intervalle, le rôle de la création a périclité en Europe et par la faute de l'Europe. Avant le début du XXe siècle, dit la « voix 1913 », elle aussi prolongeant l'interrogation hölderlinienne, prévalait une homogénéité de la création littéraire et de la culture européenne ; une certaine futilité de l'écriture régnait, qui cautionnait et dont témoignait un monde jugé idyllique et sans soucis, comme par l'effet d'un équilibre naturel entre l'ordre du réel et la stabilité de l'œuvre, tous deux partageant la même légèreté que celle dont pouvait encore jouir l'Europe :

Mil neuf cent treize. Pourquoi écrire, poète ?
Laisse-moi évoquer un instant ton visage, ô ma jeunesse ! [...]
O printemps automnal !
Il n'y eut jamais de plus beau printemps que cet automne-là.
Le passé se mit à pousser des bourgeons, toutes les fleurs s'épanouirent,
C'était le calme délectable qui précède l'orage.
Le dieu Mars même souriait ⁴.

Il y eut donc une innocence de l'œuvre européenne et un état identique du monde, où rien n'entravait le bonheur de l'écrivain. C'était l'époque d'avant l'Europe, le moment précédant la guerre, quand la conscience européenne n'avait pas encore vu s'ébrécher ses grands modèles spirituels. Avec l'irruption de la guerre (et le devoir de la penser comme phénomène inhérent à la culture), nécessité s'est faite d'expliquer plus en profondeur l'essence véritable de la civilisation. En un mot, c'est la guerre qui a permis de penser l'Europe. Et avec la découverte de l'Europe comme un tout sanglant et organique, la littérature tout entière a dû changer non seulement de ton, de l'idylle à la plainte, de l'ordre à l'apocalypse, mais encore et surtout de nature, habitée désormais par l'impératif de redire, de récapituler ce que la culture aura été. L'heure du requiem a sonné : la guerre a marqué la fin de l'âge d'or de l'Europe et sa soudaine dégradation à l'âge de fer. Voilà le principal : à partir du moment où l'Europe s'est

porté atteinte à elle-même, le langage de la littérature a dû lui dire adieu :

Le souvenir teinte d'une douce mélancolie
Les années vécues, le passé révolu et terne,
O monde disparu !
O Europe, ô millénaires de l'Occident ! [...]
Là était la dignité de l'Europe,
Le mouvement mesuré, le pressentiment d'un tout,
La progression suivant le thème d'une musique
— O chrétienté de Jean-Sébastien Bach ! —
Jusqu'aux soleils les plus lointains de l'univers occidental.
Adieu Europe. La belle tradition est finie⁵.

Soleil couchant, l'Europe meurt quand la littérature en reflète la dernière lueur : l'œuvre, par là, acquiert valeur et fonction. La « voix 1923 », poursuit Broch dans son roman, est tout entière marquée au sceau de ce que le narrateur nomme « l'homme occidental », dont la piètre spécificité selon lui est que « seul l'Occident voue consécration à la mort ». Que dit cette nouvelle voix pour laquelle tout a changé, à commencer par le rôle de l'écrivain en face de la putréfaction de la culture ?

Mil neuf cent vingt-trois. Pourquoi écrire, poète ?
Pour confesser les manquements dont nous nous sommes rendus coupables.
L'homme perd son caractère humain,
Succombe à l'amoindrissement de soi,
Sans vénération pour le véritable être de l'homme.
C'est un monde sans sainteté, complètement vide,
Livré au néant⁶.

L'Europe apparue pour l'écrivain comme une blessure, celle d'hier abolie et celle d'aujourd'hui secouée de spasmes homicides, la littérature dit une réalité chaotique, dernière ontologie du néant. Manque fondamental à quoi la « voix 1933 » ajoute confirmation, qui corrobore en l'accentuant encore la dégradation de l'être européen, lequel a dorénavant franchi une étape ultime (Heidegger parle après

⁴ Hermann Broch, *Les Irresponsables*, traduit de l'allemand par Andrée Picard, Paris, Gallimard, 1961, pp. 13-14.

⁵ Id., pp. 16-17.

⁶ Id., pp. 47-48.

Nietzsche d'un « nihilisme européen ») – d'un monde qui a dévoyé le mot, perverti le mythe et abdiqué l'humain :

Terre promise de l'éternel adieu,
 Oh pressentiment de cieus ignorés !
 Qui a provoqué ce sacrifice humain fantasmagorique ?
 Un fantôme, un spectre [...].
 Le poète qui continuait d'écrire
 Était tenu pour un méprisable fou
 Faisant fructifier des fleurs fanées :
 Nous avons perdu l'être, nous ne pouvons mesurer cette
 perte⁷.

Bref, là où le roman de Broch apporte une réponse essentielle à la question de la littérature « européenne », c'est lorsqu'il condamne la littérature pour s'être détournée de l'être et coupée de la connaissance. Cet oubli de l'être et cette plongée dans l'irresponsabilité, voilà justement ce que la plus grande littérature européenne des années 20 et 30 a tenté de combattre. C'est pourquoi on peut poser un troisième élément, afin de mieux cerner la problématique : s'il a existé un modèle littéraire européen, c'est à un signe fort qu'on peut aujourd'hui reconnaître, à savoir chaque fois que l'on rencontre, dans une œuvre, à la fois une critique du déclin de l'Occident (à la suite explicite de Spengler) et une tentative pour sauver la création de la crise. Ici le vieillissement de la culture, là le rêve d'un renouvellement : abatement de l'Histoire d'un côté (qui constitue ce qu'Ernst Bloch a appelé en 1935 l'*Héritage de ce temps*), de l'autre recherche de formes nouvelles. De ce point de vue-là, c'est Proust qui a été tenu pour l'écrivain le plus européen en son temps.

Il ne suffit donc sûrement pas, pour définir une « poétique » de la culture européenne, de se contenter d'une observation, qui montrerait que dans les années 20 et 30 beaucoup d'écrivains se sont mis à publier des essais, des pamphlets, des manifestes sur l'Europe. Il est vrai qu'ils sont légion : Aragon et Breton se sont jetés sur le « cadavre » (pas précisément exquis à leur goût) de la civilisation européenne aux heures de gloire du Surréalisme, Gide publie en 1923 *L'Avenir de l'Europe*, Malraux développe en 1927 ce qu'il appelle *La Tentation de l'Occident*, et en France encore, Valéry a multiplié les conférences sur « l'esprit européen ». Partout ailleurs, c'est la même profusion d'ouvrages théoriques sur la culture européenne,

à la suite du *Déclin de l'Occident* de Spengler en 1919 : Thomas Mann ou Hermann Hesse se « spécialisent » dans la publication d'essais pour sauvegarder la culture humaniste de l'Europe en Allemagne, T.S. Eliot en fait autant en Angleterre, W.B. Yeats en Irlande, Ortega y Gasset en Espagne, Séféris en Grèce, Pessoa au Portugal, Musil ou Hofmannsthal en Autriche, Witkiewicz en Pologne, etc.

Même ceux que le problème de l'Europe n'a pas concernés directement se sont penchés sur la question : en littérature, pensons à Kafka, qui n'a jamais écrit d'essai sur le déclin de l'Europe, mais qui a inventé un « hôtel occidental » menaçant dans *Amerika* et un « comte Westwest » défendant l'entrée du *Château*. On peut penser aussi à Joyce, qui n'a rien laissé paraître explicitement de sa réflexion sur le monde européen, mais qui a construit tout son roman *Ulysse* sur l'héritage de l'Europe, héritage à conserver ou à dilapider. En marge de la littérature, pensons encore à un philosophe comme Husserl, dont ce n'était pas la vocation de proposer une réflexion sur l'Europe, et qui l'a fait au sommet de son œuvre, quand l'heure le lui imposait, dans sa célèbre conférence de 1935 sur *La Crise de l'humanité européenne et la philosophie*. Et, pour finir ce rapide tour d'horizon, rappelons encore que Freud, alors même qu'il était orienté vers de tout autres travaux, s'est engagé dans une psychanalyse de l'Europe, en 1929, avec *Malaise dans la civilisation*. Tout cela constitue une masse considérable de théories et de voies européennes tout au long de l'entre-deux-guerres. Rien de tout cela, pourtant, ne permet véritablement de définir une « poétique » de la culture.

C'est pourquoi il faut proposer une quatrième idée, un quatrième élément de définition. En littérature, ce qui spécifie le plus sûrement cette « poétique » de l'Europe au début du XXe siècle, c'est le postulat (très discuté aujourd'hui) qu'il y aurait une *écriture européenne*, reconnaissable entre toutes, identifiable parmi d'autres et suffisamment forte pour servir (au moins un temps) de modèle à imiter. De même que G. Steiner a défini les traits du paysage européen, Kundera a soutenu la thèse qu'il existe des invariants de la culture européenne, à commencer par le roman. Avouons qu'il y a ici quelque chose de troublant, et même de gênant, pour le comparatiste ! Quoi de commun, dans l'entre-deux-guerres, entre les recherches poétiques

⁷ Id., pp. 235-239.

de Rilke et celles de Lorca, entre la création théâtrale de Claudel et celle de Pirandello, entre l'exploration romanesque de Musil et celle de Svevo ? A supposer même que l'on parvienne à homogénéiser ces poétiques sous le label de « littérature européenne », qu'est-ce qui nous permettrait de les distinguer fondamentalement des entreprises poétiques de Pound ou de Tsvétaïeva, ou encore par exemple des voies romanesques de Dos Passos ou de Biély ?

Toute réflexion faite, les concepts si banals de « crise », de « modernité » ou de « déclin de la civilisation » sont à l'évidence opératoires pour l'Europe littéraire des années 20 et 30, mais ils le sont aussi, et pas moins, pour toute la production littéraire de cette période. Ce qui permettra donc d'isoler la notion de « poétique européenne », c'est l'étude de la *réception* des grandes œuvres littéraires dans l'entre-deux-guerres, quand la réception a qualifié d'« européenne » ou de « non-européenne » telle ou telle œuvre contemporaine. Comment peut-on donc être (ou plutôt ici) écrire Européen ? Si l'on s'autorise à paraphraser une autre question célèbre, d'un auteur lui aussi préoccupé des différences et des similitudes entre Européens et non-Européens, cette dernière s'est en tout cas imposée avec force dans les revues de l'époque, d'*Europe* à la *Neue Rundschau* par exemple, où des rubriques entières ont été consacrées à l'aspect « européen » ou non des livres recensés.

A quoi l'on reconnaît l'*européanité d'une œuvre*, on dira tout d'abord que c'est à son explicite européen, c'est-à-dire lorsque les textes eux-mêmes nomment l'Europe en toutes lettres. Voilà ce qu'on pourrait définir comme le degré zéro du caractère européen d'un texte. Là, nul besoin d'interpréter : l'Europe est là, avec l'évidence d'un fait. On donnera comme principaux exemples, en poésie, l'épopée de Jules Romains *Europe* (1916), mais aussi les poèmes du *Chant occidental* de Trakl (1914), les *Champs de Castille* de Machado (1915), *The Waste land* de T.S. Eliot (1922), et surtout le texte unique en son genre d'Alvaro de Campos, l'un des hétéronymes de Pessoa au Portugal, auteur d'un pamphlet poétique intitulé *Ultimatum* (1917). Cet ultimatum est un avertissement lancé à l'Europe, pour condamner sa faillite politique, intellectuelle et spirituelle ; il accuse « tout ce qui représente l'Europe », puis il somme l'Europe de se ressaisir dans une nouvelle dynamique historique :

L'Europe a faim de Création et soif d'Avenir !
L'Europe réclame de grands poètes, réclame de grands hommes d'Etat !
L'Europe réclame la grande idée dont seront investis ces hommes forts,
L'Europe réclame la volonté nouvelle qui dresserait un édifice avec la Vie !

Ainsi donc, même là où on l'attendrait le moins à recevoir l'explicite européen, c'est-à-dire dans l'intransitivité du langage poétique, l'Europe est bien présente et elle contribue à construire, tout au long de l'entre-deux-guerres, ce que l'on s'est proposé d'appeler, plutôt qu'une esthétique, une poétique de la culture européenne.

Mais il y a bien davantage, et bien plus intéressant pour la recherche littéraire. Certes comme on l'a dit la réception européenne est primordiale : on la trouve dans les correspondances et les journaux des écrivains, où la plupart des œuvres sont lues et commentées, parfois jugées sur ce seul critère, en fonction de leur européanité. L'interprétation, toutefois, et ses modalités, sont infiniment plus satisfaisantes, qui vont permettre d'élaborer une véritable *herméneutique européenne*. Ce qu'il faut interpréter comme essentiellement européen, dans la production littéraire moderne, ce n'est pas seulement ce qui a paru étranger ou irrecevable ailleurs, comme Jean-Pierre Morel l'a montré dans *Le Roman insupportable*, à propos des incompatibilités entre le roman révolutionnaire russe et le roman prolétarien européen⁸. On ne peut pas se contenter de dire que Kafka ou Joyce sont européens parce qu'ils ont été mal interprétés ou critiqués en U.R.S.S. : ils ont été tout aussi mal interprétés et encore plus violemment rejetés en Europe même. Leur caractère européen tient par conséquent à quelque chose de plus profond. En termes d'herméneutique littéraire, l'européanité d'une œuvre tient à un ensemble de schèmes, à un système de signes et à plusieurs structures de l'imaginaire, ainsi qu'à un type de représentations et à un choix d'écritures. Il serait évidemment trop long de développer tous ces aspects et de les illustrer par des œuvres chaque fois, mais on tâchera au moins, maintenant, d'en

⁸ Jean-Pierre Morel, *Le Roman insupportable. L'Internationale littéraire et la France (1920-1932)*, Gallimard, Paris, 1985.

présenter une partie. J'ai essayé de le faire plus longuement ailleurs ; une synthèse suffira ici⁹.

Parmi les principaux schèmes grâce auxquels identifier le caractère européen d'une œuvre, on rappellera la fascination pour la vieille ville cosmopolite, la ville ancienne chargée d'Histoire, devenue elle-même Histoire, qui meurt dans sa splendeur en attirant toute l'Europe en son cœur. Ce n'est pas par hasard si le roman européen des années 20 et 30 se présente sous la forme d'un roman de la ville (Vienne, Venise, Prague, Paris, Londres, Dublin, Lübeck, Budapest, etc.) et sous l'aspect d'un roman du cosmopolitisme. Pensons par exemple à *Hôtel Savoy* de Joseph Roth (1927), à *Kaputt* de Malaparte (1940), au *Monsieur de San Francisco* de Bounine (1916), mais aussi à *Vienne au crépuscule* de Schnitzler, à *Mrs Dalloway* de V. Woolf ou à la *Montagne magique* de Thomas Mann, où le sanatorium est le symbole ambigu de tout le continent et de sa culture. Il y a ainsi ce que l'on a appelé les écrivains de la ville, et plus précisément de la capitale européenne, comme Larbaud, Huxley, Bontempelli, Hamsun, Capek, Maraï ou Istrati ; mais il y a surtout ceux qui ont voulu lire ces capitales comme des microcosmes culturels, chaque capitale résumant à elle seule, comme un temple, un musée ou une bibliothèque, toute l'Europe. Pensons en particulier à Valéry (dans ses *Regards sur le monde actuel*), à Stefan Zweig (dans toutes ses nouvelles ou presque) ou encore à Canetti (sans son autobiographie *Histoire d'une jeunesse, la langue sauvée* et *Histoire d'une vie, le flambeau dans l'oreille*). Partout l'Europe est, dans l'œuvre littéraire, représentée comme une forteresse bigarrée, citadelle imprenable ou fragile tour de Babel.

Autre caractéristique de cette poétique, le recours imaginaire aux *mythes fondateurs* de la culture européenne, à commencer par le mythe d'Europe lui-même. Il a été assez dit, depuis une vingtaine d'années environ, que l'entre-deux-guerres avait marqué, plus systématiquement qu'aucune autre époque, une relecture de ces grands mythes. Il semble que l'on soit en mesure de le confirmer avec celui d'Europe et de Zeus. Ce mythe du ravissement d'Europe par Zeus a été réécrit par tous les plus grands écrivains des années 20 et 30, au point qu'on peut y voir comme une marque de fabrique, ou comme la signature d'une époque, et chaque fois les palimpsestes de ce mythe tiennent un discours (politique, culturel, allégorique, messianique) sur

le destin actuel de l'Europe moderne. On les trouve notamment dans le *Soulier de satin* de Claudel en 1929, dans *Berlin Alexanderplatz* de Döblin en 1928, dans le *Brave Soldat Schwéik* de Hasek en 1920 – mais aussi dans les romans les plus célèbres de l'époque, *Le Serpent à plumes* (1926), *Vagabonds* (1927) ou *Contrepoint* (1928). Partout, c'est un même panorama de la culture européenne qui est offert, celui de son sacrifice et de son trajet vers un lieu inconnu, qui peut être riche de sens ou au contraire mortel.

Enfin, pour tenter d'achever à grands traits la définition d'une herméneutique littéraire de l'Europe, on voudrait soulever un dernier problème, celui de l'euroanéité la plus profonde d'une œuvre. En quelques mots, comment se fait-il qu'une œuvre puisse, *par son écriture*, être porteuse d'un discours sur la culture européenne ? Après tout, un écrivain russe (pensons à Blok, à Mérejkowski) ou un écrivain américain (pensons à Hemingway, à Lewis), bon nombre d'entre eux ont pris part aux voix qui ont dit quelque chose sur l'Europe. L'ont-ils fait néanmoins de la manière que des écrivains européens comme Hofmannsthal, d'Annunzio, Yeats ou Guillen ? Autrement dit, y a-t-il une écriture *européenne* de l'Europe ? Settembrini et Naphta, chez Thomas Mann, demandent à leur protégé Hans Castorp de choisir : ou bien ce sera Goethe, ou bien ce sera Tolstoï, auprès de qui se ranger. Clarissa, l'héroïne du dernier roman de Zweig *Ivresse de la métamorphose* en 1938, choisit de quitter son petit monde autrichien pour tenter l'aventure américaine. Plusieurs héroïnes de D.H. Lawrence et de Karen Blixen en feront autant.

S'il y a donc quelque chose comme une écriture européenne de l'Europe, c'est du côté de la dialectique écriture/culture qu'il faut aller la chercher. Cette dialectique, des œuvres aussi prestigieuses et difficiles que *Les Somnambules* de Broch, *l'Homme sans qualités* de Musil, le *Loup des steppes* de Hesse, la *Conscience de Zéno* de Svevo, *Ulysse* de Joyce ou *L'Inassouissement* de Witkiewicz la mettent en place. Face à une culture jugée déclinante ou menaçante, l'œuvre littéraire a dû se changer en révolution, c'est-à-dire tout reprendre pour apporter du nouveau ; contre une

⁹ Voir à ce sujet *L'Europe de A à Z. Une petite encyclopédie illustrée des idées reçues sur l'Europe*, Gollion, Infolio éd., 2008.

culture critiquée pour son éparpillement et en voie d'extinction, l'œuvre littéraire a dû embrasser la synthèse, se faire totalité ; et à rebours d'une culture oublieuse d'elle-même et irresponsable, l'œuvre littéraire a dû s'ériger en monument, c'est-à-dire en somme. Gombrowicz n'a rien dit d'autre dans *Ferdydurke* en 1937.

Finalement, là où l'on reconnaît le plus certainement le « modèle littéraire européen », c'est à l'ensemble de ces signes de la faillite d'une civilisation, contre lesquels (ou avec lesquels : pensons ultimement à *Finnegan's Wake*)

les plus grands textes se sont construits. C'est assez dire qu'il n'a pas suffi à l'écrivain de décliner son identité comme « enfant d'Europe », pour reprendre son titre à Milosz en 1945 ; encore a-t-il fallu à la littérature européenne de l'entre-deux-guerres qu'elle échafaude une production *critique*, désabusée peut-être. Mais c'est alors que, suivant les mots de Blanchot, une culture qui produit autant de génies désabusés n'est pas si perdue que cela. A-t-elle pour autant constitué un modèle, le jugement n'est plus du ressort de l'interprète, et on laissera la question en suspens.

Références

- BROCH, Hermann (1961). *Les Irresponsables*, traduit de l'allemand par Andrée Picard. Paris : Gallimard.
- CURTIUS, Ernst Robert (1954). *Essais sur la littérature européenne*, traduit de l'allemand par Claude David. Paris : Grasset.
- DETHURENS, Pascal (1997). *Écriture et culture. Philosophes et écrivains face à l'Europe (1914-1950)*. Paris : Champion.
- DETHURENS, Pascal (2002). *De l'Europe en littérature. Création littéraire et culture européenne au temps de la crise de l'esprit (1918-1939)*. Genève : Droz.
- DETHURENS, Pascal (2008). *L'Europe de A à Z. Une petite encyclopédie illustrée des idées reçues sur l'Europe*. Gollion : Infolio.
- MOREL, Jean-Pierre (1985). *Le Roman insupportable. L'Internationale littéraire et la France (1920-1932)*. Paris : Gallimard.
- RAIMOND, Michel (1985). *La Crise du roman, des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris : Corti.

¿Convergencia o divergencia?

Pluralidad religiosa y políticas de integración en los estados-nación occidentales¹

Michael Minkenberg

Resumen / Résumé / Abstract

Este artículo trata de analizar las relaciones entre las tradiciones religiosas de los países receptores de inmigración y las políticas de integración o multiculturalismo. Su objetivo consiste en discutir los temas de continuidad y cambio, de convergencia y divergencias en estas áreas de política a la luz de argumentos de dependencia cultural tal como se han utilizado, por ejemplo, en la teoría de la secularización. En el ámbito conceptual, el autor examina las relaciones entre religión y democracia en lo que respecta a 19 democracias occidentales, un grupo de países caracterizado por un tamaño determinado, altos niveles de desarrollo socioeconómico, sistemas democráticos estables y una tradición religiosa cristiana (latina). El argumento general de este artículo es que las tradiciones nacionales siguen siendo un freno importante para la verdadera convergencia de las políticas entre países, a pesar de la pluralización del orden internacional que se observa desde el año 1989, y ello a pesar de la globalización, de la integración en la Unión Europea y del 11 de septiembre.

Cet article tente d'analyser la relation entre les héritages religieux des pays d'accueil et la politique d'intégration, ou le multiculturalisme. Il vise à discuter des questions de continuité et de changement, de convergence et de divergence en matière d'immigration. Au niveau conceptuel, l'auteur examine la relation entre la religion et la démocratie, prenant l'exemple de 19 démocraties occidentales, soit un groupe de pays caractérisés par leur taille, des niveaux élevés de développement socio-économique, des systèmes démocratiques stables et un héritage religieux chrétien (latin). L'idée générale de cet article vise à démontrer que les héritages nationaux sont toujours une contrainte importante pour la convergence réelle des politiques de différents pays, et ce en dépit de la pluralisation de l'ordre international après 1989, malgré la mondialisation, l'intégration européenne ou même le 11 septembre.

This article attempts to analyze the relationship between religious legacies of receiving countries of immigration and the politics of integration, or multiculturalism. It aims to discuss the issues of continuity and change, of convergence and divergences in these policy areas in light of arguments of cultural path-dependency as they are used, for example, in secularization theory. At a conceptual level, the author will examine the relationship between religion and democracy, with regard to 19 Western democracies, a group of countries characterized by a certain size, high levels of socio-economic development, stable democratic systems and a (Latin) Christian religious legacy. The general point in this article is that

national legacies are still an important constraint for real convergence of policies across countries, despite the pluralization of the international order after 1989, despite globalization, EU-integration and also 9/11.

Palabras clave / Mots-clés / Key Words

Multiculturalismo, políticas de inmigración, políticas de integración, pluralidad religiosa, 11-S.

Multiculturalisme, politiques d'immigration, politiques d'intégration, pluralité religieuse, 11-S.

Multiculturalism, immigration policies, integration policies, religious plurality, 9/11.

Desde el final de la Guerra Fría hace unos veinte años, muchas naciones occidentales han experimentado un desarrollo significativo de la diversidad religiosa, debido en parte a la absorción de la inmigración tras la caída del Muro de Berlín. Esta tendencia indica la necesidad de incluir la religión y su legado en el análisis de las políticas de inmigración e integración, sobre todo al constatar el hecho de que el debate sobre estas políticas se centra cada vez más en el origen religioso (no-cristiano o, por concretar más, musulmán) del inmigrante. A menudo se contextualiza el asunto de la integración de los inmigrantes en un debate fundamental sobre la compatibilidad de la vida moderna y el islam (Huntington, 1996). No resulta sorprendente este renovado interés en la religión como una fuerza política que se da también en las sociedades occidentales o en aquellas que están en gran medida secularizadas (Minkenberg/Willems, 2003; Norris/Inglehart, 2004). Lo que sí resulta

¹ Se puede leer una versión distinta de este artículo con el título "Religious Legacies and the Politics of Multiculturalism: a Comparative Analysis of Integration Policies in Western Democracies", que se publicó en Chebel d'Appollonia, Ariane & Reich, Simon, (eds.) [2008: 44-67].

sorprendente es que no se haga un esfuerzo en vincular el legado religioso de las sociedades de acogida (y no ceñirse sólo al origen religioso de los inmigrantes) con el análisis de las políticas de inmigración e integración.

El objetivo de este artículo es realizar un análisis sistemático de la relación que existe entre el legado religioso de los países receptores de inmigrantes y las políticas de integración, o multiculturalismo. Se trata de poner en discusión los conceptos de continuidad y cambio, de convergencia y divergencias de estos ámbitos de actuación política siguiendo la tradición respecto al uso de estos conceptos culturales en teorías como la de la secularización, por ejemplo. Por lo tanto, una de las preguntas centrales de este artículo es la siguiente: ¿la variación en las políticas de multiculturalidad está correlacionada con las variaciones culturales y religiosas, y en qué medida pueden explicarse por las diferencias que hay entre las democracias occidentales? A la hora de tratar el tema de la integración de “los otros” que pertenecen a diferentes religiones en una sociedad formada históricamente por cristianos de una u otra orden, se podría plantear la hipótesis de que la herencia religiosa y cultural de las democracias occidentales (catolicismo frente a protestantismo, niveles altos de religiosidad frente a niveles bajos) se puede explicar por la variación en las políticas de inmigración e integración, como ya se ha estudiado en otros ámbitos de actuación política (F. Castles, 1988, como veremos más abajo). Éste es el argumento de la divergencia. De un modo distinto, se podría pronosticar que estas diferencias palidecen entre la inmigración musulmana a la vista de una respuesta “occidental” contra la percepción de una “amenaza anti-occidental”. Éste es el argumento de la convergencia.

No debería reducirse, no obstante, el legado religioso a una mera cuestión confesional. De hecho, se deberían tener en cuenta otras dimensiones del factor religioso, en concreto el acuerdo institucional de la relación Iglesia-Estado y el reconocimiento oficial de las organizaciones religiosas, el grado de secularización y también la existencia e importancia de los partidos políticos con orientación religiosa. Por ejemplo, un estudio reciente que analiza las políticas públicas de integración de los religiosos musulmanes en tres países europeos occidentales (Gran Bretaña, Francia y Alemania) expone que las particularidades heredadas de las relaciones Iglesia-Estado pueden explicar la aproxima-

ción de una nación al islam o el tipo de exigencias religiosas que han llevado a cabo los musulmanes; y que lo explican mejor que los recursos políticos de las comunidades musulmanas, su disponibilidad de estructuras políticas u otros factores de carácter ideológico, como las ideas de una nación sobre ciudadanía y nacionalidad (Fetzer/Soper, 2005). Otros estudios ponen el acento en la importancia de un modelo demócrata-cristiano en política y gestión (Van Kersbergen, 1995) que implica que una nación con partidos demócrata-cristianos fuertes también tendría consecuencias en su política multicultural. El tema general de este artículo es que el legado nacional (o su tradición) aún supone una limitación importante para las políticas entre países, pese a la pluralización del orden internacional desde 1989, pese a la globalización, la integración de la Unión Europea y pese también al 11-S. El artículo parte de un marco conceptual desarrollado en otros trabajos en que se estudian 19 democracias occidentales, un grupo de países caracterizados por ser de un tamaño de cierta consideración, contar con elevados niveles de desarrollo socio-económico, un sistema democrático estable y un legado religioso cristiano (latino) (Minkenberg, 2002, 2003, 2008).

El desafío de la pluralización y la globalización: los cambios constantes en la relación entre Religión y Estado

Durante un tiempo, se ha considerado que el denominado “mundo occidental” viene experimentando un largo proceso de secularización o declive de la religión, la sustitución de los valores religiosos por valores laicos. No obstante, hay suficientes pruebas empíricas para demostrar que la religión es, incluso en el mundo occidental, una fuerza que se resiste a desaparecer. Por ejemplo, se está viviendo en muchos países (tanto occidentales como no-occidentales pero de características similares) una creciente importancia de confesiones religiosas organizadas pero que no son las tradicionales. Se trata de un proceso que José Casanova define como la “desprivatización de la religión”. Además, uno de los efectos del 11-S fue el de devolver a la religión su protagonismo en los conflictos globales violentos, como un auto-cumplimiento de la profecía del choque de civilizaciones mundial augurada por Huntington (1996), en la que “Occidente” se opondría a “los demás”.

Se han producido muchos signos, especialmente en Europa, que señalan un retroceso del impacto político que vienen teniendo las religiones desde los años 60, signos como los índices de asistencia a las iglesias, la cuota de sacerdotes, la participación de los jóvenes o el conocimiento mismo de las diferentes confesiones religiosas (Bruce, 2002; Davie, 2000). Pero, aun así, la pluralización y la creciente heterogeneidad del mapa religioso conducen a un aumento del número y de la intensidad de los conflictos que se dan en la intersección entre la política y la religión: encontramos los ejemplos más visibles en la inmigración y el crecimiento de las minorías que no son cristianas, en especial las órdenes musulmanas y cristianas no tradicionales. Tampoco habría que olvidar, por otro lado, el número creciente de ateos o religiosos no practicantes. Por ejemplo, en Alemania, cuando se produjo la anexión de la RDA en 1990, el porcentaje oficial de personas no religiosas (es decir, las que no están inscritas en ninguna religión) dio un salto: pasó de ser un porcentaje muy bajo en la antigua RFA al casi 30% que se da en la actualidad. El impulso de debates públicos sobre la regulación de las relaciones entre religión y política no siempre ha dado resultados a favor de esta regulación. Se puede ver, en la tabla 1, un panorama de la complejidad religiosa actual de las sociedades occidentales.

Hay que tener en cuenta un factor aún más importante: de 19 democracias occidentales, en 14 de ellas el islam es la tercera (o incluso la segunda) comunidad religiosa más grande (son los países de las casillas sombreadas de la tabla 1). Los países en los que el islam es la segunda son aquéllos que tradicionalmente son muy homogéneos en términos confesionales: son los dos casos luteranos de Escandinavia (Dinamarca, Noruega) y los dos católicos de Bélgica y Francia que se encuentran en el oeste de Europa. En España, así como en Austria, los musulmanes están a punto de superar a los protestantes. Como reflejo de este patrón, hay que detenerse en el grupo de los países de inmigración protestante como Australia, Canadá, Estados Unidos y Finlandia, en los que la Iglesia Ortodoxa llega al tercer o segundo puesto. Además, los datos de la tabla 1 demuestran que desde 1980 hasta 2000, el pluralismo religioso ha aumentado en todas las democracias occidentales, excepto en Suecia y Estados Unidos. En países tradicionalmente receptores de inmigrantes (como Austria, Canadá y Nueva Zelanda, junto con Holanda), el pluralismo religioso ha

aumentado desde niveles previos que ya eran muy elevados. En otros países como Austria, Francia, Italia y España (todos ellos católicos), el salto se ha producido desde niveles mucho más bajos y ha sido especialmente pronunciado, desafiando, por lo tanto, a la religión dominante y a su agente (la Iglesia Católica), así como a los mecanismos establecidos en la relación entre Iglesia y Estado en su concepción esencial. Se podría discutir que, en el seno de las democracias occidentales, las tradiciones religiosas (en concreto en el protestantismo y en el catolicismo) asumen un desempeño especial en la configuración de los planteamientos y acciones políticas (como las políticas sociales o las de inmigración e integración), es decir, que existen las denominadas “familias de naciones” conformadas, en parte, por un cierto legado cristiano (por ejemplo, F. Castles, 1993, 1998; Martin, 1978; van Kersbergen, 1995).

Todas estas dinámicas presionan en una misma dirección: los planes institucionales y políticos para regular la relación entre religión y política en el marco de las democracias liberales, que parecían estar resueltos desde hacía tiempo, son puestos en cuestión a modo de desafío en sus puntos básicos y requieren nuevas justificaciones. Incluso dejando de lado el 11-S, los hechos multiculturales de las sociedades occidentales modernas plantean preguntas nuevas (y a la vez muy viejas) sobre la regulación política de la religión. Así pues, hay algunos cambios importantes en este debate en dos grupos de las democracias occidentales: en las que cuentan con una estructura religiosa más o menos establecida, y en las que existe una separación más o menos clara entre Iglesia y Estado (Minkenberg, 2003).

El primer grupo comprende países como Gran Bretaña o la República Federal de Alemania, así como los países escandinavos. En ellos vemos cómo aumentan los procesos de conflicto para reubicar la religión en la esfera pública, en casos como el papel de la educación religiosa (un asunto cada vez más polémico en Alemania), la presencia de velos y símbolos cristianos en el espacio público (véase a este respecto la sentencia sobre el crucifijo del Tribunal Constitucional alemán de 1996 o la actual corriente legislativa que prohíbe el velo en la administración), la lucha por la libertad religiosa a favor de las religiones no cristianas, o el ejemplo del debate en Gran Bretaña sobre el reconocimiento de las comunidades musulmanas o la debilidad

Tabla 1: Pluralismo religioso en 19 democracias occidentales, hacia 2000 (o el año más próximo) en porcentaje de población residente (la fuente se indica con letras entre paréntesis).

| | Católicos | Protestantes | | Ortodoxos | Judíos | Musulmanes | Otros / Ninguno | Índice de pluralismo, hacia 1980* | Índice de pluralismo, hacia 2000* |
|---------------|-----------|--------------|----------|-----------|----------|------------|-----------------|-----------------------------------|-----------------------------------|
| | | Anglicanos | Otros | | | | | | |
| Alemania | 32.1 (c) | 0.0 (c) | 31.8 (c) | 1.1 (c) | 0.12 (c) | 3.7 (c) | 30.3 | 0.54 | 0.66 |
| Australia | 27.7 (a) | 20.7 (a) | 16.8 (a) | 2.8 (a) | 0.45 (a) | 1.5 (a) | 30.0 | 0.74 | 0.82 |
| Austria | 73.6 (b) | 0.0 (b) | 4.7 (b) | 1.9 (b) | 0.1 (c) | 4.2 (c) | 15.5 | 0.15 | 0.41 |
| Bélgica | 80.9 (b) | 0.1 (b) | 1.6 (b) | 0.5 (b) | 0.35 (c) | 3.8 (d) | 12.8 | 0.05 | 0.21 |
| Canadá | 41.8 (b) | 2.6 (b) | 22.6 (b) | 4.7 (e) | 1.2 (c) | 2.0 (c) | 25.1 | 0.66 | 0.70 |
| Dinamarca | 0.6 (b) | 0.1 (b) | 88.4 (b) | 0.0 (b) | 0.06 (c) | 2.8 (d) | 8.0 | 0.07 | 0.23 |
| EE.UU. | 20.8 (b) | 0.9 (b) | 51.4 (b) | 2.1 (b) | 2.1 (c) | 1.4 (c) | 21.2 | 0.88 | 0.82 |
| España | 96.1 (b) | 0.0 (b) | 1.1 (b) | 0.0 (b) | 0.04 (c) | 0.7 (d) | 2.1 | 0.02 | 0.45 |
| Finlandia | 0.1 (b) | 0.0 (b) | 91.0 (b) | 1.1 (b) | n.d | 0.4 (d) | 7.4 | 0.09 | 0.25 |
| Francia | 78.8 (c) | 0.0 (c) | 1.6 (c) | 0.3 (c) | 1.1 (c) | 8.5 (c) | 9.7 | 0.08 | 0.40 |
| Gran Bretaña | 11.0 (c) | 29.0 (c) | 14.0 (c) | 0.6 (c) | 0.48 (c) | 2.7 (d) | 42.2 | 0.59 | 0.69 |
| Holanda | 34.5 (b) | 0.1 (b) | 30.0 (b) | 0.0 (b) | 0.19 (c) | 5.7 (c) | 29.9 | 0.62 | 0.72 |
| Irlanda | 77.0 (c) | 9.1 (c) | 7.4 (c) | 0.0 (c) | 0.8 (c) | 0.2 (d) | 5.5 | 0.09 | 0.15 |
| Italia | 97.2 (b) | 0.0 (b) | 1.5 (b) | 0.2 (b) | 0.05 (c) | 1.0 (d) | 0.1 | 0.03 | 0.30 |
| Noruega | 1.0 (b) | 0.0 (b) | 97.1 (b) | 0.0 (b) | n.d | 1.4 (c) | 0.5 | 0.15 | 0.20 |
| Nueva Zelanda | 12.8 (b) | 21.4 (b) | 37.3 (b) | 0.2 (b) | n.d. | 0.6 (f) | 27.7 | 0.76 | 0.81 |
| Portugal | 90.8 (b) | 0.0 (b) | 4.2 (b) | 0.0 (b) | 0.02 (c) | 0.3 (d) | 1.3 | n.d. | 0.14 |
| Suecia | 2.0 (b) | 0.0 (b) | 95.2 (b) | 1.3 (b) | 0.2 (c) | 1.1 (c) | 0.2 | 0.29 | 0.23 |
| Suiza | 41.8 (c) | 0.2 (b) | 35.3 (c) | 1.8 (c) | 0.2 (c) | 4.3 (c) | 16.4 | 0.55 | 0.61 |

- (a) Censo de Australia de 2001 en Cahill (2004: 46).
- (b) Bowden (2005: 32, 94, 404) sobre la base de Barrett/Kurian/Johnson (2001). El grupo protestante incluye a los grupos cristianos independientes que no pertenecen a una confesión organizada. En algunos países como Australia, Gran Bretaña, Canadá, así como Noruega y Holanda, el tamaño de este grupo varía entre el 3 y 4%. En EE.UU., este grupo supone alrededor del 28%, de los que más del 80% son cristianos evangélicos, según datos de encuestas (Wald, 2003: 161).
- (c) Los datos del censo y de otras estadísticas gubernamentales para 2000 son de Fischer Weltalmanach (2004). Las estimaciones de Maréchal y Dassetto (2003: Tabla 1) para los musulmanes en varios países europeos divergen con algunos censos de algunos países, incluso de manera significativa en ocasiones (musulmanes en Francia: 7.0%, en Noruega 0.5%, en Austria 2.6%, en Suiza 3.0%).
- (d) Estimaciones de Maréchal y Dassetto (2003: Tabla 1) para finales de los años 90 (datos de censos, con correcciones de expertos).
- (e) Para el año 2000, según Noll (2002: 282n.).
- (f) Según el censo de Nueva Zelanda de 2001 (<http://www.stats.govt.nz/people/default.htm>, consultado el 7 de febrero de 2006).
- (*) Estos valores indican el grado de fragmentación religiosa, medida por $1 - H$ (Valor del índice de Herfindahl): cuanto más pequeño es el valor, más alto es el grado de pluralismo. H es la probabilidad de que dos personas pertenezcan a la misma confesión religiosa (Iannaccone, 1991: 166). Los datos de 1980 son de Chaves y Cann (1992: 278), y los de 2000, de Alesina (2003).

Nota: Los países en los que el islam constituye la tercera o segunda comunidad religiosa más grande aparecen sombreados. Aquí, todos los protestantes se cuentan como una comunidad religiosa.

existente en la Iglesia de Inglaterra, así como los pasos que se han dado para desestabilizar la religión nacional en Suecia en 2000 (Gustafsson, 2003; Modood, 1997). Pero en el segundo grupo, en el que están los países con sistemas en los que se da una mayor separación (como el caso de Estados Unidos, Francia e incluso Turquía), el papel de la religión ha experimentado crecientes presiones a cargo de agentes que interpretan la neutralidad y la indiferencia del estado en los asuntos religiosos como unas posiciones políticas particulares a costa de la religión. El laicismo se ve, de este modo, no como una garantía de la neutralidad del Estado y un modo de equilibrar las distintas fuerzas religiosas, sino como un programa político equivalente a una religión secular del Estado (Kymlicka/Norman, 2000; Wald, 2003; Watson, 1997).

Además, estas dinámicas que se dan en diversas partes del mundo se aceleran e insertan en los procesos de la globalización económica y cultural (Haynes, 1998; Robertson, 1991, 2003). Como consecuencia de estos procesos, las instituciones estatales y las identidades nacionales se ven debilitadas, dejando un vacío ideológico. Esto lo aprovechan las tradiciones religiosas, o sus “reinvenciones”, para cuajar en el centro de las identidades culturales, de los proyectos de unidades y fidelidades transnacionales. Es en este escenario donde el argumento del “choque de civilizaciones” de Huntington despliega la mayor parte de su poder persuasivo (Huntington, 1996; también Barber, 1996).

Hacia un marco comparativo-analítico de las políticas de integración

En general, en lo que respecta a la inclusión de la religión, las investigaciones actuales revelan dos tipos de análisis de políticas comparativas. Por un lado, se suele acompañar una perspectiva comparada amplia de un proceso de operacionalización débil del factor religioso (Esping-Andersen, 1990; F. Castles, 1993, 1998). Por otro lado, se suele acompañar un tratamiento más matizado de la religión (centrándose en los modelos confesionales y en la interacción entre las religiones y otros agentes políticos) de una perspectiva estrecha de comparación (van Kersbergen, 1995; Fetzer/Soper, 2005). Y sólo en unos pocos estudios comparados de políticas públicas aparecen las políticas de inmigración e integración como ejemplos destacados

(Koopmans, 2005). Un problema evidente a la hora de realizar un estudio comparado de fondo sobre las políticas de integración radica en la ausencia de información comparable y sistemática. Se podría señalar que las diferencias en las políticas de integración, en una escala global, tienden a difuminarse, al menos entre las democracias occidentales, debido a los procesos de globalización y a la emergencia de agentes y enfoques transnacionales, especialmente en el contexto de la integración y armonización de Europa (Soysal, 1994; Geddes, 1999). Esta circunstancia haría que fuera inútil un análisis comparado. Pero aquí sostenemos que, pese a algunos procesos de convergencia y a las reacciones de las naciones occidentales a las nuevas olas de inmigración, y pese a la influencia de la Unión Europea en las regulaciones de los estados miembros, los Estados-nación todavía se constituyen en los agentes principales en el establecimiento de límites de territorio y ciudadanía, además de controlar el acceso y gestión de las relaciones étnicas que habitan en su interior (Hollifield, 1997, 1998; Joppke, 1999; Thränhardt, 2003). Hasta ahora, tan solo algunos proyectos han intentado recoger, de manera sistemática, información sobre estas políticas o aspectos relacionados a una escala amplia (incluso mundial), lo que resulta útil para proceder a las comparativas. Para realizar el análisis, la recogida de información del “Comparative Citizen Project” supone una fuente excelente (Aleinikoff/Klusmeyer, 2001; Weil, 2001). Se puede encontrar más información en un estudio que comprende cinco países llevado a cabo por Koopmans (2005; también Koopman/Statham, 2000a) que incluye diversas medidas e indicadores para el análisis comparado de las políticas de ciudadanía y relaciones étnicas en Francia, Alemania, Holanda, Suiza y Gran Bretaña.

En lo que respecta al resto de los diecinueve países tratados en este estudio, hubo que realizar una recogida de datos caso por caso, siguiendo el enfoque de Ruud Koopman y Paul Statham (2000b, 2005). Ellos distinguen dos dimensiones de integración: una basada en los derechos individuales, como las ventajas que otorga el disponer de la ciudadanía o el derecho al voto; otra basada en los derechos culturales colectivos, como el reconocimiento de las comunidades religiosas, la educación y la representación política (también Entzinger, 2000). Siguiendo esta distinción, el subsiguiente análisis de este artículo se centra en las medidas de integración cultural para determinar

los enfoques más frecuentes en cada uno de los 19 países, así como para debatir el papel del legado religioso y otros factores (políticos). Para medir las políticas de integración cultural, se aplica el sistema de Koopmans (2005: 55-64) al considerar que los derechos culturales y religiosos están a la vez dentro y fuera de las instituciones públicas.

La selección de los criterios para los derechos colectivos se basa en el hecho de que, en muchos países, los musulmanes constituyen la minoría religiosa no cristiana más grande (véase arriba la tabla 1) y que, por lo tanto, no sólo son más visibles como grupo cultural diferente sino que además esta diferenciación como “los otros de otra cultura” supone un reto concreto para las políticas de integración de las sociedades occidentales. De ahí que se dedique una atención especial a las prácticas del islam a la hora de evaluar los derechos culturales colectivos aunque, en teoría, esos derechos se aplicarían también a otros grupos. Estos derechos se incluyen en dos de las cinco dimensiones analizadas por Koopmans: derechos religiosos fuera de las instituciones públicas (matanzas rituales, llamadas del islam a la oración, las provisiones para los entierros de musulmanes) y derechos culturales en las instituciones públicas (reconocimiento estatal y creación de escuelas islámicas, clases de islam en las escuelas, el derecho de las profesoras a llevar el velo islámico, programas en los medios de comunicación públicos en los idiomas de los inmigrantes; véase el apéndice final para más detalles). No analizamos aquí las otras tres dimensiones (derechos de representación política, discriminación positiva y necesidades culturales para la nacionalización) dado que afectan a otras parcelas de gestión política como la integración política y los requisitos para obtener la ciudadanía. La tabla del apéndice muestra estos valores para los cinco países que analiza Koopmans (la media de los registros obtenidos en 1990 y 2002) y añade el resto de países con la información de estos indicadores que se ha conseguido en las obras sobre el tema y en fuentes primarias.

Tabla 2: Escala de integración cultural: Derechos culturales colectivos en las democracias occidentales (años 90).

| Baja (-1 – -0.34) | Media (-0.33 – +0.33) | Alta (+0.33 – +1) |
|-------------------|-----------------------|-------------------|
| Francia | Alemania | Finlandia |
| Irlanda | Austria | Gran Bretaña |
| Portugal | Bélgica | Italia |
| Suiza | Dinamarca | Noruega |
| | EE.UU. | Nueva Zelanda |
| | España | Suecia |

Fuentes: ver apéndice

Un vistazo rápido a la distribución que aparece en la tabla 2 sugiere un prejuicio católico contra el reconocimiento de los derechos culturales colectivos: ninguno de los países que cuentan con una elevada tasa de reconocimiento pertenece a la familia de los países católicos, y de los países en que esta tasa es baja, tres de cuatro son católicos (con el caso de Suiza como un país “variado”; véase también más abajo). Una mirada más detenida a los derechos culturales colectivos en 1990 y 2002 (los años de los que se dispone en este muestreo) revela un alejamiento de las políticas de “monismo cultural” hacia un “pluralismo cultural” en la mayor parte de los países, pero sin signos de convergencia (ver apéndice; Koopmans, 2005: 73). Los cambios más importantes se dieron en Suiza, Alemania y Dinamarca (que partían de niveles bajos en 1990, - 0.90, - 0.47 y 0.00, respectivamente). Gran Bretaña y Francia experimentaron pocos cambios, mientras que en Bélgica e Italia no hubo cambios en este periodo, y en Australia se pudo observar un cambio inverso partiendo del pluralismo cultural.

Se podría argüir que las políticas de integración son función de la política de inmigración de un país. Después de todo, si un país sigue una política de inmigración abierta, es de esperar que ese país se esforzará por acomodar a los nuevos grupos migrantes en su política y cultura. La tabla 3 presenta una perspectiva de dos de estas áreas de actuación; de hecho, se puede apreciar que allí donde las políticas de inmigración son abiertas, se respetan los derechos colectivos culturales, y viceversa. Pero ambas áreas de gestión política se pueden relacionar con las tradiciones más profundas de esos países, y eso es lo que vamos a tratar a continuación.

El papel del legado religioso: catolicismo, laicismo y regímenes de Iglesia-Estado

Tal y como ya hemos expuesto en otras ocasiones (Minkenberg, 2008), los modelos explicativos estándar para la investigación de gestión política comparada no han arrojado resultados claros con respecto a las políticas de inmigración, pese a que se han podido identificar algunos patrones. A continuación pasaremos a presentar la dimensión religiosa y discutiremos si el modelo de F. Castles de “familia de naciones” (F. Castles, 1993, 1998) es apropiado para

Tabla 3: Tipología de políticas de inmigración e integración – Integración cultural.

| | | Integración cultural (Derechos religiosos y culturales colectivos) | | |
|--------------------------|--------------|---|--|---|
| | | Baja | Media | Alta |
| Políticas de inmigración | Restrictivas | Suiza | Alemania Austria Dinamarca Noruega | |
| | Moderadas | Francia Irlanda Portugal | Bélgica España Finlandia Gran Bretaña Italia | |
| | Abiertas | | EE.UU. | Australia Canadá Holanda Nueva Zelanda Suecia |

analizar las variaciones que se dan en la gestión política de la inmigración. No obstante, a diferencia de los estudios de Castle, no reduciremos la religión a una mera cuestión de patrimonio confesional o al papel de los partidos católicos. Por el contrario, seguiremos otros análisis que han considerado que el factor religioso se ha descompuesto en una dimensión histórico-cultural. Es decir, que el papel de los modelos confesionales y la dimensión socio-cultural de la religión (que se mide en cifras de asistencia a las iglesias) promueven una dimensión institucional de los patrones de la relación Iglesia-Estado (Minkenberg, 2002, 2003). Además, se introduce una dimensión más política al mirar a los partidos religiosos por separado, así como el tipo de democracia.

El primer paso implica el legado cultural de la religión. A la hora de medir este legado, hay que tener en cuenta dos dimensiones: la composición confesional de un país que, si acaso, constituye la variable estándar de la consideración de la religión en la investigación en políticas públicas comparadas; y el nivel de religiosidad como medida de la “incrustación” de un país en la práctica religiosa (Bruce, 2000: 3). En términos de discusión del laicismo, la primera dimensión indicaría la diferenciación cultural de un país, o el pluralismo cultural, mientras que el segundo señala el camino del país a la secularización como una desilusión. Casi todos los textos que ponen el acento en el papel de las confesiones en la historia de una nación clasifican los países en católicos, protestantes o variados desde el punto de vista confesional, y casi todos ellos, del mismo modo que hacen algunas de las obras sobre políticas públicas (ver arriba), afirman que existe una influencia duradera de estos patrones culturales en las actuales políticas (Martin, 1978; Bruce, 1996; Inglehart, 1997; Inglehart/Baker, 2000). Seguimos a David Martin a la hora de usar tres categorías para los países estudiados: (1) culturas con predominio del protestantismo, bien sea porque hay pocos católicos (los países escandinavos) o porque las minorías católicas llegaron después de que el patrón estuviera asentado (Inglaterra, Estados Unidos); 2) culturas con una histórica mayoría protestante y con minorías católicas sustanciales (Holanda, Alemania, Suiza) donde ha emergido una bipolaridad más cultural que política junto con una segregación sub-cultural; (3) culturas con predominio católico y regímenes democráticos y democratizadores (Francia, Italia, Bélgica, Austria, Irlanda) que se caracterizan por profundas fisuras políticas y sociales, oposición orgánica y dogmas secularistas (Martin, 1978: 119).

El segundo componente del legado cultural es el grado real de compromiso individual con la religión establecida. Esto es importante porque unos altos niveles de religiosidad aseguran una alta legitimación de las religiones como agentes políticos. Además, la religiosidad puede ser un mejor vaticinador para la gestión pública que la mera composición confesional: la simple cuestión de si un país es católico o protestante puede ser menos interesante que saber si los católicos o protestantes van a misa o siguen las enseñanzas de su religión. En este análisis, se mide la religiosidad más por la frecuencia de asistencia a las iglesias que por las creencias religiosas porque se vincula la

religiosidad a las instituciones existentes en lugar de vincularla a conceptos y valores religiosos más abstractos. Los datos sobre asistencia a las iglesias en los 19 países analizados aquí se han tomado de las oleadas de los años 80 y 90 de la World Values Survey (Inglehart/Baker, 2000; Inglehart/Minkenberg, 2000; Norris/Inglehart, 2004). Los datos se han promediado y se han agrupado los países según la frecuencia de asistencia a las iglesias con un rango que va desde el nivel bajo (menos de un 20% que van al menos una vez al mes) hasta el nivel medio (20 – 40%) y alto (por encima del 40%) (Minkenberg, 2002: 238).

En la tabla 4 se presenta la relación entre el legado religioso de los 19 países y sus políticas de integración. El retrato global sugiere un efecto confesional sobre las políticas de integración. Los países predominantemente protestantes muestran niveles de derechos colectivos culturales de bajos a moderados. A este respecto, es digno de mención que los cambios hacia el pluralismo cultural entre 1990 y 2002 sucedieron en su mayor parte en países protestantes (independientemente del “punto de partida”) mientras que los países católicos permanecieron más estáticos durante ese período (ver apéndice).

Tabla 4: Legado religioso: Confesiones, religiosidad, relaciones Iglesia-Estado y políticas de integración cultural.

| | Reconocimiento de derechos colectivos | | |
|-------------------------------|---|---|---|
| | <i>Bajo</i> | <i>Moderado</i> | <i>Alto</i> |
| Predominantemente protestante | | Gran Bretaña <i>Dinamarca</i> <i>Finlandia</i> <i>Noruega</i> EE.UU. | <u>Australia</u> <u>Nueva Zelanda</u> <i>Suecia</i> |
| Protestante mixto | Suiza | Alemania | <u>Holanda</u> Canadá |
| Católico | <i>Francia</i> Irlanda Portugal | Austria Bélgica España Italia | |

Nota: Los países marcados en **negrita** son aquéllos con una **alta religiosidad**; los que van en *cursiva*, *baja religiosidad*. Los países que aparecen subrayados son los que están en la categoría de una estricta separación Iglesia-Estado.

La sugerencia de identificar un grupo especial de países del sur o mediterráneos según sus políticas (Castles, 1998: 8f.; Baldwin-Edwards, 1992) no se corresponde con la distribución de la tabla 4. El error de esta idea se debe, en parte, a mezclar cifras de inmigración con políticas de inmigración (por ejemplo, Faist, 1998: 152). Si bien es cierto que los países mediterráneos comparten el destino de haber llegado tarde a la categoría de países receptores de inmigrantes, otros países no mediterráneos (Bélgica, Austria) comparten su mismo enfoque con respecto a la integración. Nuestro análisis sugiere que lo que este grupo tiene en común es su religiosidad, no su geografía. Esto también es así con respecto a la creciente proporción de musulmanes en estos países. Los cuatro países en los que el islam es la segunda religión en importancia (ver tabla 1), cuentan con unas políticas de integración de restrictivas a moderadas. Además, se trata de países católicos (con Dinamarca cerrando las estadísticas, según se ha visto después de recoger los datos). El laicismo medido en cifras de asistencia a las iglesias subraya esta tendencia. Con la excepción de Canadá, todos los países con una asistencia elevada muestran un reconocimiento de los derechos colectivos de bajo a moderado. Por otro lado, y de nuevo con una notable excepción (Francia), los países con cifras bajas de asistencia a las iglesias están mejor preparados para las políticas de integración. Finalmente, a la hora de buscar un denominador común religioso para el grupo que cuenta con unas políticas de inmigración abiertas, hay que mirar más allá de las confesiones y de las cifras de asistencia a las iglesias. Como se ha mostrado en otros análisis, el régimen de las relaciones Iglesia-Estado también puede alegar un cierto poder explicativo de las variaciones en la gestión de las políticas públicas (Minkenberg, 2002, 2003 y Fetzer/Soper, 2005).

Esta dimensión institucional del legado religioso se mide por el grado de liberalización de las religiones desde el punto de vista financiero, político y legal. Esta gestión implica una escala de seis puntos desarrollada por Chaves y Cann, (1992) y añade dos criterios más relacionados con el apoyo popular a la educación religiosa (Minkenberg, 2003). Chaves y Cann coinciden con De Tocqueville en que el enfoque teórico de las relaciones Iglesia-Estado tienen que ajustarse a aspectos políticos: “Al igual que Smith, [de Tocqueville] se centraba en la separación de Iglesia y Estado, pero él destacaba el aspecto político por encima

del económico de esa separación: la ventaja de la que goza la religión cuando no se la identifica con un paquete concreto de intereses políticos” (Chaves/Cann, 1992: 275). Además, sugieren que, independientemente de la relación oficial que exista entre Iglesia y Estado, las sociedades católicas son, por definición, mucho menos pluralistas en términos religiosos que las sociedades protestantes, y que esas dinámicas diferentes siguen vigentes. Pero, tal y como muestran los datos de la tabla 1, esta desigualdad histórica se encuentra ya en proceso de revisión. Para los intereses de nuestro análisis, resumimos esta escala Iglesia-Estado en una tipología triple: países con una integración completa (como los países escandinavos), países con una integración parcial (como sucede en Alemania, pero también en Italia y Gran Bretaña), y países con una clara separación de Iglesia y Estado (como en EE.UU. y Francia) (ver más detalles en Minkenberg, 2002, 2003).

La distribución de la tabla 4 muestra lo siguiente: en contraste con la relevancia de las relaciones Iglesia-Estado para las políticas de inmigración (Minkenberg, 2008) y de manera contraria al argumento de Fetzer y Soper, (2005) sobre la importancia del legado Iglesia-Estado para la acogida de los musulmanes, no se dan apenas efectos generales de este acuerdo concreto en lo tocante a las políticas de integración cultural. Más bien parece darse una polarización, con el único caso de EE.UU. situado en una posición intermedia. Así, en un régimen en el que se da una separación estricta no aparece, per se, un bajo reconocimiento de los derechos colectivos culturales aunque en la base de los datos de esta tabla se puede detectar ese efecto en combinación con el catolicismo. En los países protestantes aparece un efecto en la dirección contraria, con Suecia como excepción destacada. También se podría considerar que los grupos religiosos y culturales (en particular los musulmanes) adquieren un mayor reconocimiento en los países protestantes en los que existe una clara separación de Iglesia y Estado. Los países con un acuerdo parcial o completo aceptan en menor grado esas diferencias culturales colectivas. Es decir, la conclusión de Fetzer y Soper sobre los efectos de la no acogida en los países con una clara separación Iglesia-Estado sólo se ajusta al caso de Francia, y tal vez a Irlanda, pero, en cualquier caso, no se puede establecer una generalización. Y, como ya han mostrado otros estudios (Kastoryano, 2002; Laurence, 2008), hay que distinguir entre las distintas organizaciones musulmanas

a la hora de analizar los efectos de las relaciones Iglesia-Estado: “Los gobiernos europeos han evolucionado desde una política de *laissez-faire*, de ceder a los diplomáticos musulmanes las relaciones Estado-islam como si fueran un producto manufacturado del exterior (1974-1989) hacia una política proactiva de “incorporación” (1989-2004). El objetivo de la incorporación es cooptar los representantes rivales del islam ‘oficial’ y ‘político’” (Lawrence, 2008: 242).

¿Efectos en los partidos políticos? El papel de la Democracia Cristiana

El último paso en el análisis de la variación de las políticas de integración afecta al papel de los partidos políticos con una orientación religiosa. De manera análoga a como ocurre con los estudios que relacionan la existencia de partidos políticos fuertes de izquierdas con generosos índices en la aplicación de la sociedad del bienestar, se podría esperar una relación entre la presencia de estos partidos de carácter religioso con una aplicación restrictiva de las políticas de inmigración. De hecho, la relación más directa entre política y religión en la intersección de los niveles electorales y de elaboración de políticas se da en aquellos sistemas que cuentan con la presencia de partidos de explícita vinculación religiosa, especialmente los partidos de la Democracia Cristiana. Además, se ha demostrado en numerosos estudios electorales la importancia constante de la división religiosa en el mundo occidental contemporáneo. Mientras que la división de clases ha experimentado un declive en su relevancia, se ha mantenido con una cierta estabilidad la división de carácter religioso en términos de la relación entre religiosidad (medida en asistencia a las iglesias, ver más arriba) y el comportamiento electoral entre izquierda y derecha. En Estados Unidos, se produjo incluso un aumento (leve pero constante) del voto religioso, que se puede atribuir a los crecientes esfuerzos de la Nueva Derecha Cristiana a favor de la movilización (Dalton, 1996: 176-185; también Minkenberg, 1990; Inglehart, 1997).

Con el fin de llegar a una medición que recoja el impacto religioso (cristiano) en lugar del simple impacto de un partido político católico, se ha procedido a clasificar los países atendiendo al papel de la religión en la identidad particular de los partidos, así como a su programa y a su relación

con los grupos religiosos, a la notabilidad de la división religiosa en el comportamiento electoral y la duración de la participación de estos partidos en los gobiernos nacionales (más detalles en Minkenberg, 2002). La escala de 6 puntos resultante se resumió en tres categorías, con rangos que miden el impacto religioso en bajo, medio y alto. La tabla 5 muestra el papel de estos partidos y confirma lo que ya se ha mostrado en relación con otras políticas sociales. Una presencia fuerte de la Democracia Cristiana se corresponde no sólo con leyes moderadas sobre el aborto y con políticas de ayuda a la familia (Minkenberg, 2003) sino también con políticas moderadas de integración. De este modo, se refleja un perfil particular de la Democracia Cristiana en la gestión política, en asociación con una visión de la sociedad más amplia y definida. (van Kersbergen, 1995). Este efecto ha desaparecido en lo referente a la apertura de las políticas de inmigración así como en la cuestión de cómo controlar el acceso al país (Minkenberg, 2008) pero se ha reforzado claramente en lo referente a la acogida de las minorías no cristianas, con la excepción de Holanda, que se aparta del grupo “centrista” de la Democracia Cristiana.

Tabla 5: Efectos sobre los partidos políticos: impacto religioso en los partidos, religiosidad e integración cultural.

| | Reconocimiento de grupos religiosos | | |
|---|--|--|---|
| | <i>Bajo</i> | Moderado | <i>Alto</i> |
| <i>Impacto bajo de la religión en los partidos políticos</i> | Francia | | Canadá Australia Nueva Zelanda |
| <i>Impacto medio de la religión en los partidos políticos</i> | Irlanda Portugal Suiza | EE.UU. España Gran Bretaña | Suecia |
| <i>Impacto alto de la religión en los partidos políticos</i> | | Italia <u>Alemania</u> <u>Austria</u> <u>Bélgica</u> <i>Dinamarca</i> <i>Finlandia</i> <i>Noruega</i> | <u>Holanda</u> |

Nota: Los países marcados **en negrita** son aquéllos con una **alta religiosidad**; los que van *en cursiva*, *baja religiosidad*. Los países que aparecen subrayados son los que cuentan con una Democracia Cristiana fuerte en su sistema de partidos.

Conclusiones: convergencia y divergencia en la constatación del legado cultural

En este artículo se ha planteado el asunto de los efectos que produce la creciente complejidad y diversidad cultural como resultado de las nuevas olas de inmigración en el funcionamiento de las democracias occidentales y, en particular, en las políticas de multiculturalidad. También se ha mostrado una considerable diversidad de estas políticas en Occidente, no sólo entre los “países colonizadores” y los países europeos, sino también en el seno mismo de estas categorías. Además se ha mostrado que el concepto “familia de naciones” (F. Castles, 1998) puede ser, con una serie de modificaciones, un marco de análisis mejor que los modelos estándar explicativos. Este concepto se debería ajustar en la interacción de la construcción de la nación, las tradiciones religiosas y la gestión institucional de la diversidad cultural. Por otra parte, es necesario prestar atención al papel de los partidos, en especial a las políticas de la Democracias Cristianas (van Kersbergen, 1995).

En los años 80, Tomas Hammar observó que, entre las 19 democracias, había más divergencias en las políticas de multiculturalidad que en las políticas de inmigración (Hammar, 1985: 294). Los debates posteriores al 11-S sobre el velo, la titulización de la inmigración y las políticas de inmigración, así como otros ejemplos, indican cierta convergencia en Europa. Algunos autores señalan esta tendencia de convergencia en los países europeos sobre el control de la inmigración y el concepto de ciudadanía (Brochmann/Hammar, 1999; Groenedijk/Guild, 2001; Koslowski, 2000). Pero el asunto de la convergencia depende de la medida e interpretación de las magnitudes y direcciones. A la hora de evaluar los resultados de su estudio sobre los cinco países europeos medidos con datos de 1980, 1990 y 2002, Koopmans (2005: 72) asegura que “existe convergencia en el sentido en que los cinco países se han movido, en mayor o menor medida, en la misma dirección. Todos los países (excepto Reino Unido, que ya estaba próximo al polo cívico) han derivado hacia una concepción de la ciudadanía más cívico-territorial, pese a que estos rangos han sido bastante marginales en el caso de Suiza. Del mismo modo, todos los países se han mudado del polo basado en la asimilación hacia un reconocimiento más fuerte de los derechos culturales y las diferencias. La fuerza de esta tendencia de nuevo varía mucho entre los países: es débil

en Francia, y aún lo es más Suiza". Este hallazgo es aún menos uniforme en la muestra extendida que se presenta en este trabajo: algunos países como Bélgica e Italia no han experimentado cambios significativos mientras que en Australia se han revertido algunos de sus enfoques multiculturales (v. apéndice; también Manne, 2004).

Pero si se observa desde otra perspectiva, como desde el rango de variación de los países, no existe una convergencia real. Por el contrario, se observan diversos puntos de divergencia con Holanda, Gran Bretaña, Suecia e incluso Dinamarca (hasta poco después de 2000) a la hora de seguir el multiculturalismo, y con Bélgica, Francia y Suiza limitándose a progresos muy modestos. De ahí que, al principio del nuevo milenio, fueran más pronunciadas las diferencias de enfoque entre los monistas y los pluralistas culturales que al final de la Guerra Fría (Koopmans, 2005: 72n., también Boyle/Sheen, 1997; Escudier, 2003). La cuestión que se plantea es si algo de esto ha cambiado tras el 11-S y, en caso afirmativo, hasta qué punto estos cambios están moldeados por el legado religioso de cada país. Esta inversión en la tendencia hacia la ciudadanía diferencial tras el 11 de septiembre de 2001 también aparece señalada en Koopmans (2005: 73), pero los datos que ofrecen, que sólo llegan hasta 2002, no proporcionan pruebas empíricas para una afirmación así. De hecho, en algunos países (como Australia) donde se puede confirmar este proceso de inversión, empezaron antes del 11-S, y se puede relacionar con la llegada de un gobierno conservador de signo religioso y a que las políticas de integración son, aun así, más pluralistas que la media (Maddox, 2005; Manne, 2004; también apéndice). En Francia, la tibieza de los cambios y la ralentización de las reformas después de 2002 puede tener más relación con la tradición política hegemónica del republicanismo y con la interacción entre el Frente Nacional y las fuerzas políticas dominantes que con los efectos del 11-S (Minkenberg, 2005). Martin Schain (2008) subraya esta circunstancia en un análisis. Afirma que hay menos cambios en Europa de lo que se suele creer y que la convergencia entre Estados Unidos y Europa se dio en su mayor parte en la era de las medidas de seguridad, como la vigilancia y las acciones directamente relacionadas con las poblaciones inmigrantes.

Además, existen discrepancias en las políticas en los países occidentales entre su población y la gestión de estas

políticas. Por un lado, los datos de las encuestas muestran que se debilita el apoyo popular a las políticas culturales pluralistas (Fetzer/Soper, 2005: 143n.). Por otro lado, una encuesta del *European Monitor Centre on Racism and Xenophobia* desvela que, con la excepción de Grecia, la resistencia a la sociedad multicultural no ha aumentado en los estados miembros de la UE entre 2000 y 2003, y que más bien ha disminuido en muchos países durante ese período (EUMC, 2003: 42n.). Los niveles eran especialmente bajos en los países del norte donde, por lo visto, el legado protestante descrito arriba restringe este proceso de inversión. Se puede observar un moderado aumento de la resistencia a las políticas multiculturales en los países mediterráneos y en aquellos con altos niveles y una larga experiencia con el multiculturalismo (Gran Bretaña, Holanda). Así, las reacciones a los ataques terroristas de Madrid y Londres en 2004 y 2005 y su impacto en las comunidades musulmanas en la UE provocaron nuevas iniciativas que incluían a la comunidad musulmana y no una reversión de estas políticas (EUMC, 2005). Estos esfuerzos chocan, no obstante, con la creciente titulización de las políticas de inmigración (más que de integración) así como con las políticas internas en general y los efectos que comportan por igual para los ciudadanos y los migrantes (Bigo, 2008).

Apéndice. Escala de derechos culturales colectivos en 19 democracias (1990/2002)

Derechos culturales colectivos definidos por Koopmans (2005):

Concesiones de prácticas religiosas fuera de las instituciones públicas:

- matanzas rituales siguiendo el rito islámico
- llamadas del islam a la oración
- preparativos para los entierros de musulmanes

Derechos culturales en instituciones públicas:

- reconocimiento estatal y creación de escuelas islámicas
- clases de religión islámica en las escuelas públicas
- derecho de las profesoras a llevar el velo islámico
- programas en los medios de comunicación públicos en los idiomas de los inmigrantes
- programas religiosos islámicos en los medios de comunicación públicos

| | Derechos religiosos (DR) | | Derechos culturales (DC) | | Promedio DR y DC | | |
|---------------|--------------------------|-------|--------------------------|-------|------------------|-------|-----------|
| | 1990 | 2002 | 1990 | 2002 | 1990 | 2002 | 1990/2002 |
| Alemania | -0.33 | 0.00 | -0.60 | 0.00 | -0.47 | 0.00 | -0.24 |
| Australia | 0.50 | 0.50 | 0.20 | 0.40 | 0.50 | 0.30 | 0.40 |
| Austria | -0.66 | 0.33 | 0.50 | 1.00 | -0.08 | 0.67 | 0.29 |
| Bélgica | 0.00 | 0.00 | -0.20 | -0.20 | -0.10 | -0.10 | -0.10 |
| Canadá | n.d. | 1.00 | n.d. | 0.40 | n.d. | 0.70 | 0.77 |
| Dinamarca | 0.00 | 0.00 | 0.00 | 0.66 | 0.00 | 0.33 | 0.17 |
| EE.UU. | n.d. | 1.00 | n.d. | -0.40 | n.d. | 0.30 | 0.30 |
| España | n.d. | 0.33 | n.d. | 0.00 | n.d. | 0.17 | 0.17 |
| Finlandia | n.d. | 0.33 | n.d. | -0.20 | n.d. | 0.13 | 0.13 |
| Francia | -0.33 | 0.00 | -0.60 | -0.60 | -0.47 | -0.30 | -0.39 |
| Gran Bretaña | 0.33 | 0.33 | 0.00 | 0.20 | 0.17 | 0.27 | 0.22 |
| Holanda | 0.66 | 1.00 | 0.60 | 0.80 | 0.63 | 0.90 | 0.77 |
| Italia | 0.00 | 0.00 | -0.33 | -0.33 | -0.17 | -0.17 | -0.17 |
| Irlanda | 0.00 | 0.33 | -1.00 | -0.60 | -0.50 | -0.27 | -0.39 |
| Noruega | n.d. | 0.33 | n.d. | -0.40 | n.d. | -0.03 | -0.03 |
| Nueva Zelanda | 1.00 | 1.00 | 0.00 | 0.60 | 0.50 | 0.80 | 0.67 |
| Portugal | -1.00 | 0.66 | -1.00 | 0.00 | -1.00 | 0.33 | -0.67 |
| Suecia | n.d. | 0.66 | 0.33 | 0.50 | 0.33 | 0.58 | 0.45 |
| Suiza | -1.00 | -0.66 | -0.80 | -0.60 | -0.90 | -0.63 | -0.76 |

Fuentes: Anderson (2003), Ansari/Karim (2004); Buckley (1997); El Battiui / Nahavandi / Kanmaz (2004); López García / Planet Contreras (2002); Koopmans (2005), Madeley/Enyedi (2003), Monsma/Soper (1997), Richardson (2004); Plesner (2001); <http://euro-islam.info.html>; investigación propia y comunicación con expertos de cada país.

Resumen de los indicadores: Escala de integración cultural. Derechos culturales y religiosos en las democracias occidentales (media del período 1990-2002).

| -1.00 – -0.34 | -0.33 – +0.33 | +0.34 – +1.00 |
|---------------|-------------------------|---------------|
| Suiza | Austria, Bélgica | Australia |
| Francia | Alemania, Dinamarca | Canadá |
| Irlanda | Gran Bretaña, Finlandia | Holanda |
| Portugal | Italia, Noruega | Nueva Zelanda |
| | España | Suecia |
| | EE.UU. | |

Traducción española de Manuel de la Fuente

Referencias bibliográficas

- ALEINIKOFF, T. Alexander, and KLUSMEYER, Douglas (eds.) (2001). *Citizenship Today: Global Perspectives and Practices*. Washington, DC: Carnegie Endowment for International Peace.
- ALESINA, Alberto *et al.* (2003). "Fractionalization". *Journal of Economic Growth* 82: pp. 219-258.
- BALDWIN-EDWARDS, Martin (1992). "Immigration after 1992", en: *Policy and Politics* 19, 3, pp. 199-211.
- BARBER, Benjamin (1996). *Jihad vs. McWorld*. New York: Ballantine.
- BARRETT, David, Kurian, George, and Johnson, Todd (eds.) (2001). *World Christian Encyclopedia: A Comparative Survey of Churches and Religion*. 2nd ed. Oxford/New York: Oxford University Press.
- BIGO, Didier (2008). "The Emergence of a Consensus: Global Terrorism, Global Insecurity, Global Security". In: Chebel d'Appollonia/Reich, eds., pp. 67-94.
- BOWDEN, John (ed.) (2005) *Encyclopedia of Christianity*. Oxford: Oxford University Press.
- BOYLE, Kevin, and SHEEN, Juliet (eds.) (1997). *Freedom of Religion and Belief. A World Report*. London/New York: Routledge.
- BROCHMANN, Grete/Hammar, Tomas (eds.) (1999). *Mechanisms of Immigration Control. A Comparative Analysis of European Regulation Policies*. Oxford/New York. Berg.
- BRUCE, Steve (1996). *Religion in the Modern world. From Cathedrals to Cults*. Oxford/New York: Oxford University Press.
- BRUCE, Steve (2000). *Fundamentalism*. Oxford: Polity Press.
- BRUCE, Steve (2002). *God is Dead. Secularization in the West*. Oxford: Blackwell.
- CAHILL, Desmond *et al.* (2004). *Religion, Cultural Diversity and Safeguarding Australia*. Canberra : Commonwealth of Australia.
- CASANOVA, José (1994). *Public religions in the modern world*. Chicago/London: University of Chicago Press.
- CASTLES, Francis (ed.) (1993). *Families of nations. Patterns of public policy in Western democracies*. Aldershot: Dartmouth.
- CASTLES, Francis (1998). *Patterns of Public Policy. Patterns of post-war transformation*. Cheltenham: Edward Elgar.
- CHAVES, Mark and David E. CANN (1992). "Regulation, Pluralism, and Religious Market Structure". In: *Rationality and Society* 4, 3, 272-290.
- CHEBEL D'APOLLONIA, Ariane and Simon REICH (eds.) (2008). *Immigration, Integration and Security*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- DALTON, Russell J. (1996). *Citizen Politics*. 2nd rev. ed. Chatham House: Chatham House Publishers.
- DAVIE, Grace (2000). *Religion in Modern Europe: A Memory Mutates*. Oxford: Oxford University Press.
- ENTZINGER, Han (2000). "The Dynamics of Integration Policies: A Multidimensional Model", en: Koopmans/Statham, (eds.) *Challenging Immigration and Ethnic Relations Politics*. Oxford: Oxford University Press, pp. 97-118.
- ESCUDIER, Alexandre (ed.) (2003). *Der Islam in Europa. Der Umgang mit dem Islam in Frankreich und Deutschland*. Göttingen: Wallstein Verlag.
- ESPING-ANDERSEN, Gøsta (1990). *The Three Worlds of Welfare Capitalism*. Princeton: Princeton University Press.
- EUMC (2003). *Majorities' attitudes towards minorities in European Union Member States*. Vienna.
- EUMC (2005). *The Impact of 7 July 2005 London Bomb Attacks on Muslim Communities in the EU*. Vienna.
- FAIST, Thomas (1998). "Immigration, Integration und Wohlfahrtsstaaten. Die Bundesrepublik Deutschland in vergleichender Perspektive". In: Bommes, Michael and Halfmann, Jost, eds. *Migration in nationalen Wohlfahrtsstaaten: theoretische und vergleichende Untersuchungen*. Osnabrück: Universitätsverlag Rasch, 147-170.
- FETZER, Joel and J. Christopher SOPER (2005). *Muslims and the State in Britain, France, and Germany*. Cambridge: Cambridge University Press.
- FISCHER WELTALMANACH (2004) *Der Fischer Weltalmanach 2003*. Frankfurt/Main: Fischer Verlag.
- GEDDES, Andrew (1999). "The development of EU immigration policy: supranationalisation and the politics of belonging". In: Geddes, Andrew, and Adrian Favell

- (eds.). *The Politics of Belonging: Migrants and Minorities in Contemporary Europe*. Aldershot et al.: Ashgate, 176-191.
- GROENENDIJK, Kees/Guild, Espeth (2001). "Converging Criteria: Creating an Area of Security of Residence for Europe's Third Country Nationals". In: *European Journal of Migration and Law* 3, 37-59.
- GUSTAFSSON, Göran (2003). "Church-State Separation – Swedish Style". In: Madeley/Enyedi, eds., 51-72.
- HAMMAR, Tomas (ed.) (1985). *European immigration policy. A comparative study*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HAYNES, Jeff (1998). *Religion in Global Politics*. London/New York: Longman.
- HOLLIFIELD, James F. (1997). *L'immigration et l'état nation à la recherche d'un modèle national*. Paris: L'Harmattan.
- HOLLIFIELD, James F. (1998). "Migration, Trade and the Nation-State: The Myth of Globalization", en: *UCLA Journal of International Law and Foreign Affairs* 3, 2, 595-636.
- HUNTINGTON, Samuel P. (1996). *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. New York: Touchstone.
- IANNACONE, Lawrence (1991). "The consequences of religious market structure. Adam Smith and the economics of 'religion'". *Rationality and Society* 3 (2), pp. 156-177.
- INGLEHART, Ronald (1997). *Modernization and Post-modernization*. Princeton: Princeton University Press.
- INGLEHART, Ronald and Wayne E. BAKER (2000). "Modernization, cultural change, and the persistence of traditional values", en: *American Sociological Review* 65, 19-51.
- INGLEHART, Ronald and Michael MINKENBERG (2000). "Die Transformation religiöser Werte in entwickelten Industriegesellschaften", en: Meyer, Heinz-Dieter/Michael Minkenberg/Ilona Ostner (eds.). *Religion und Politik - zwischen Universalismus und Partikularismus*. Vol. 2 of the Jahrbuch für Europa- und Nordamerika-Studien. Opladen: Leske+Budrich, 115-130.
- JOOPKE, Christian (1999). *Immigration and the Nation-State*. Oxford: Oxford University Press.
- KASTORYANO, Riva (2002). *Negotiating Identities*. Princeton: Princeton University Press.
- KOOPMANS, Ruud and Paul STATHAM (eds.) (2000a). *Challenging Immigration and Ethnic Relations Politics. Comparative European Perspectives*. Oxford: Oxford University Press.
- KOOPMANS, Ruud and Paul STATHAM (2000b). "Migration and Ethnic Relations as a Field of Political Contention: An Opportunity Structure Approach", en: *idem* (eds.). *Challenging Immigration and Ethnic Relations Politics*. Oxford: Oxford University Press, 13-56.
- KOOPMANS, Ruud/Paul STATHAM/ Marco GIUGNI/ Florence PASSY (2005). *Contested Citizenship. Immigration and Cultural Diversity in Europe*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- KOSLOWSKI, Rey (2000). *Migrants and Citizens. Demographic Change in the European State System*. Ithaca/London: Cornell University Press.
- KYMLICKA, Will and Wayne NORMAN (eds.) (2000). *Citizenship in Diverse Societies*. Oxford: Oxford University Press.
- LAWRENCE, Jonathan (2008). "Muslims and the State in Western Europe", en: Ariane CHEBEL D'APOLLONIA and Simon REICH (eds.) pp. 229-253.
- MADDOX, Marion (2005). *God under Howard. The Rise of the Religious Right in Australian Politics*. Crows Nest: Allen & Unwin.
- MADELEY, John and Zolt ENYEDI (eds.) (2003). *Church and State in Contemporary Europe. The Chimera of Neutrality*. Special Issue of *West European Politics*. London: Frank Cass.
- MANNE, Robert (2004). *The Howard Years*. Melbourne: Black Inc. Agenda.
- MARÉCHAL, Brigitte and Felice DASSETTO (2003). "Introduction: from Past to Present", en: Brigitte MARÉCHAL/Stefano ALLIEVI/Felice DASSETTO/Jørgen NIELSEN (eds.). *Muslims in the Enlarged Europe. Religion and Society*. Leiden/Boston: Brill, S. XVII – XXVII.
- MARTIN, David (1978). *A general theory of secularisation*. London: Blackwell.
- MINKENBERG, Michael (1990). *Neokonservatismus und Neue Rechte in den USA*. Baden-Baden: Nomos.

- MINKENBERG, Michael (2002). "Religion and Public Policy. Institutional, Cultural, and Political Impact on the Shaping of Abortion Policies in Western Democracies", en: *Comparative Political Studies* 35, 2 (March), 221-247.
- MINKENBERG, Michael (2003a). "Staat und Kirche in westlichen Demokratien", en: Minkenberg/Willens, (eds.), pp. 115-138.
- MINKENBERG, Michael (2005). "Mobiliser contre l'Autre: La nouvelle droite radicale et son rôle dans le processus politique", en Riva KASTORYANO (ed.) *Les codes de la différence*. Paris: Presses des la FNSP, 263-296.
- MINKENBERG, Michael (2008). "Religious Legacies, Churches, and the Shaping of Immigration Policies in the Age of Religious Diversity", en: *Politics and Religion*, vol. 1, no. 3 (Dec. 2008), pp. 349-383.
- MINKENBERG, Michael and Ulrich WILLEMS (eds.) (2003). *Politik und Religion. Special Issue 33/2002 of Politische Vierteljahresschrift*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- MODOOD, Tariq (ed.) (1997). *Church, state, and religious minorities*. London.
- NOLL, Mark (2002). *The Old Religion in a New World: the History of North American Christianity*. Grand Rapids, MI: Eerdmans.
- NORRIS, Pippa and Ronald INGLEHART (2004). *Sacred and Secular: Religion and Politics Worldwide*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ROBERTSON, Roland (ed.) (1991). *Religion and Global Order*. New York.
- ROBERTSON, Roland (ed.) (2003). "Religion und Politik im globalen Kontext der Gegenwart", en: Minkenberg/Willems, (eds.), pp. 581-594.
- SCHAIN, Martin (2008). "Immigration Policy and Reactions to Terrorism after September 11", en: Ariane CHEBEL D'APOLLONIA and Simon REICH (eds.), pp. 111-129.
- SOYSAL, Yasemin N. (1994). *Limits of Citizenship. Migrants and Postnational Membership in Europe*. Chicago/London: University of Chicago Press.
- THRÄNHARDT, Dietrich (2003). "Der Nationalstaat als migrationspolitischer Akteur", en: D. Thränhardt/U. Hunger, eds., *Migration im Spannungsfeld von Globalisierung und Nationalstaat*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, pp. 8-31
- VAN KERSBERGEN, Kees (1995). *Social Capitalism. A Study of Christian Democracy and the Welfare State*. London/New York: Routledge.
- WATSON, Justin (1997). *The Christian Coalition*. New York: Macmillan.
- WALD, Kenneth (2003). *Religion and Politics in the United States*. Lanham: Rowman and Littlefield.
- WEIL, Patrick (2001). "Zugang zur Staatsbürgerschaft. Ein Vergleich von 25 Staatsangehörigkeitsgesetzen", en: Conrad, Christoph, and Kocka, Jürgen, (eds.), *Staatsbürgerschaft in Europa. Historische Erfahrungen und aktuelle Debatten*. Hamburg: edition Körber Stiftung, 92-111.

Culture as a key factor within Western societies and a political tool for the European Union

Aude Jehan

Abstract / Résumé / Resumen

What could be more antithetical than the alliance of the words “culture” and “political power”? Yet, for over fifty years, the process of European integration has been linking these opposing concepts: Europe, which is too often considered in economic terms, is first and foremost a cultural entity. European culture, ‘a sort of UFO’ for most Europeans has become a major political and philosophical issue. Given their political and strategic importance so-called ‘geo-cultural’ issues have been called upon to constitute, along with geopolitical and economic issues, a governance axis. The European Union’s current mode of cultural action, intrinsic to national policies, is unable to address these issues. Indeed the EU should completely rethink its conception and political implication of culture, and recognize its great importance, both for the success of European integration, and for the new civic relationships which are developing today in our local, national and global communities.

Quoi de plus antithétique que l’alliance des mots « culture » et « pouvoir politique »? Pourtant, depuis plus de cinquante ans, le processus d’intégration européenne relie ces deux concepts : l’Europe, qui est trop souvent considérée en termes économiques, est d’abord et avant tout une entité culturelle. La culture européenne, « objet politique non identifié »¹ pour la plupart des Européens, est devenue un enjeu politique et philosophique majeur. Compte tenu de leur importance politique et stratégique, les questions dites «géo-culturelles » se sont imposées, suivant les enjeux géopolitiques et économiques, comme véritable axe de gouvernance. Or, le mode actuel d’action culturelle de l’Union européenne, inhérente aux politiques nationales, ne peut répondre à ces questions. Par conséquent, l’UE devrait revoir entièrement sa conception de la culture et ses implications au niveau politique, pour en reconnaître enfin l’importance, tant en matière d’intégration européenne, qu’en termes de citoyenneté, à l’échelle locale mais aussi nationale et internationale.

¿Hay algo más antitético que la alianza de las palabras “cultura” y “poder político”? Sin embargo, desde hace más de cincuenta años el proceso de integración europea vincula ambos conceptos: Europa, considerada con excesiva frecuencia en términos económicos, es ante todo una entidad cultural. La cultura europea, una especie de “objeto político no identificado”¹ para la mayor parte de los europeos, se ha convertido en un asunto muy importante de interés político y filosófico. Dada

su importancia política y estratégica, los así llamados “temas geoculturales” han llegado a constituir un eje de la gobernanza junto a los geopolíticos y económicos. Sin embargo, el modo que adopta la acción cultural de la Unión Europea actual, inherente a las políticas nacionales, es incapaz de hacer frente a estos retos. Por lo tanto, la EU debe revisar por completo la concepción y las implicaciones políticas de la cultura y reconocer su enorme importancia, tanto para la integración europea como para las nuevas relaciones cívicas que se están desarrollando en nuestras comunidades locales, nacionales y globales.

Key Words / Mots-clés / Palabras clave

European culture, culture and politics, european union, european citizenship.

Culture européenne, culture et politiques, union européenne, citoyenneté européenne.

La cultura europea, la cultura y las políticas, Unión Europea, la ciudadanía europea.

Introduction

Europe, which is too often considered along market principles, is first and foremost a cultural reality. This affirmation, evident to all non-Europeans, is nevertheless difficult to conjure up at the very heart of the European Union itself (EU). It is also important to remember the fact that over the centuries the word culture has been invested with multiple meanings evolving with history and social changes, to the point of encompassing everything and meaning nothing.

¹ Aude Jehan, *La culture au sein de l’UE: objet politique non identifié*, coll. Euryopa, Institut européen de l’Université de Genève, 2008.

The aim of this paper is to define what the EU presently understands as constituting culture and the place it is given in the Union's political construction. Rather than establishing a definition of culture the objective here is to paint a picture that reflects the Union's conception of culture through its legal basis and policies, especially through its external action.

If we are to consider, in parallel, the evolution of culture and that of the European Union, we realize that the former was understood as much in terms of artistic production and external practices as it was as a set of ways of thinking, sentiments, perceptions and ways of being –all deeply internalized creators of identity.

Historical and Juridical background

If we think of the EU's emphasis on culture, from a historical and legal point of view, we will notice that its political 'taking into account' and its institutionalization within the EU, started only in 1993, when the Treaty on European Union² entered into force. Aimed at 'encouraging', 'supporting' and 'supplementing' the actions of the Member States, "while respecting their national and regional diversity and at the same time bringing the common cultural heritage to the fore", the article 151 (which is now 167 in the Lisbon Treaty) gave some competence to the EU, but only in a 'complementary' form which meant that any act of harmonization of legal and regulatory provisions of the Member States was excluded from the scope of the article. This provision is still valid today.

The Lisbon Treaty changes only a few things. In addition to this specific article, some other cultural references appear:

- 1- a new point added to the Preamble, specifies that the Treaty draws: "inspiration from the cultural, religious and humanist inheritance of Europe, from which have developed the universal values of the inviolable and inalienable rights of the human person, freedom, democracy, equality and the rule of law".
- 2- the third article of the Treaty, at the third paragraph, now states that the European Union "shall

respect its rich cultural and linguistic diversity, and shall ensure that Europe's cultural heritage is safeguarded and enhanced".

- 3- In the section named "*Categories and areas of the Union's competence*", article 6, the Treaty lists various actions that the EU can take "to support, coordinate or supplement the actions of the Member States". Here the Treaty reiterates that culture is one of these areas.
- 4- Finally, article 300, paragraph 2 on the Economic and Social Committee states that: "The Committee shall consist of representatives of organizations of employers, of the employed, and of other parties representative of civil society, notably in socio-economic, civic, professional and cultural areas". This is the first reference to cultural organizations as members of civil society.

Thus, the only important change is in the procedure itself: the decision-making in the Council will now be treated under Qualified Majority Voting (QMV) as opposed to the current unanimous vote. Until December 2009 and its entry into force, all cultural measures were agreed by a co-decision procedure shared by the European Parliament and the Council, with decisions in the Council having to be taken unanimously. "The key impact of this could be a progressive weakening of national veto in cultural affairs, a very sensitive point. However, as there is still no possibility of harmonization of regulation in the cultural policy area, the QMV rule will apply principally to decisions concerning the format and scope of the funding programs."³ So, it would undoubtedly make it easier to increase the size of cultural budget in the future. But, nevertheless, the primacy of national policy remains as a corner stone of cultural action in Europe.

To summarize, from the creation of the European Communities until Maastricht, there was no cultural policy neither

² The Treaty on European Union, which was signed in Maastricht on 7 February 1992, entered into force on 1 November 1993.

³ Culture Action Europe Newsletter # 8 - *Making culture matter* -December 2009.

even interest in cultural matters. And if we consider the role given to culture in the Treaties, since 1992 until the Lisbon Treaty in order to determine, through the analysis of their evolutions and regressions, we notice a quasi-status quo.

The end of the Cold War and the fall of the Berlin Wall, however, brought about a radical change in the approach to culture. The apparition of a number of new independent states and the cultural justification for their independence on the international arena became a major political issue, placing culture in the heart of the debate. “The concept of culture was expanded to encompass that of ‘identity’ itself”⁴. Subsequently the notion of culture, attached to the idea of endogenous development, acquired new political substance. The link between culture and development contributed to arguments in favor of financial and administrative aid to developing countries who claimed their right to define their ‘own’ ways of development in order to fully and equally participate in international affairs. Once again the question of identity and European heritage came to the fore in countries that were for the most part, previously colonized by Europe. Lastly, the successive conflicts, notably in former Yugoslavia, crystallized the link between culture and democracy. They “questioned” culture on the rights of the minorities or the coexistence of culturally diverse communities.

More recently, social tensions that have become stronger not only on the international but also on the national, regional and local scale, particularly in urban settings, highlight further « the need for tolerance not only between societies, but within them as well»⁵, raising anew not only questions regarding the role of culture, but also the link between culture and democracy and criteria inherent to these societies’ *identity* and self-perception.

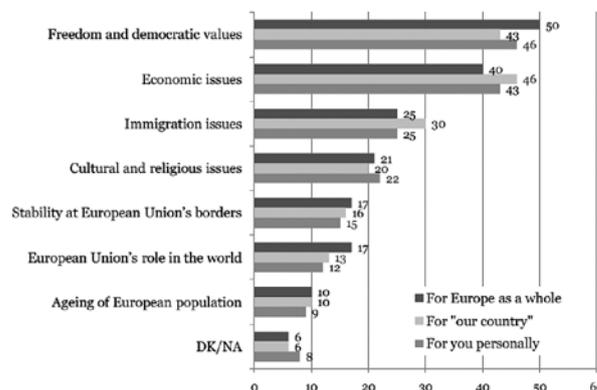
In light of these considerations, both historical and geopolitical, this study will aim to address this new identity-orientated understanding of culture. Little by little culture has acquired identity connotations that have been growing stronger and stronger to the point of identity being assimilated into culture. Apart from being extremely reductionist such a ‘definition’ could end up being “anti-cultural” ridding Europe of its long tradition of integration and diversity, in the name of safeguarding particularities.

Culture, National identity and society

The cultural and identity questions continue to be of crucial importance to social reflection, not only in the EU. The confrontation with “the other” over the past forty years has highlighted the cultural dimensions of our societies and has given rise to numerous questions: is identity a factor that explains integration in other political domains, as it is currently the case? Will it be in the future the driving factor in the creation of a common cultural policy within the EU or an additional obstacle? These are the questions that were being asked within the EU and are still being raised today to the point of finding themselves in the heart of the enlargement policy.

As the Eurobarometer (Flash 257) shows, citizens considered freedom and democratic values as the most essential factor at the EU and the personal level. The third most important issue was immigration (this was given more importance as a national issue than at the EU and personal levels), and this was followed by cultural and religious issues that citizens would like to be taken into consideration when further enlargements are on the table.

Issues to be considered prior to further EU enlargements - two choices per respondent combined



Q4A. In case the European Union would consider accepting new Member countries in the future, according to you, what should be the two most important issues from the following list to be taken into account? % Base: all respondents

Source: Eurobarometer Flash N°257⁶

⁴ Katérina Sténou, *UNESCO and the issue of cultural diversity, Review and strategy, 1946-2003*, UNESCO, Paris, 2000, p. 3.

⁵ Ibid p. 4.

⁶ Eurobarometer EB Flash 257, February 2009. p36: Answers to the question Q4 about further enlargements Q4. In case the European Union would consider accepting new member countries in the future, according to you, what should be the two issues from

Should the identity criterion not be “revolutionized”, and the term culture defined legally and politically by the EU, the term “common” and “multiple” will continue to be perceived as antithetical.

The fact that culture and identity have sustained nearly the same evolution is particularly interesting. They were perceived and understood first as substantialist and monolithic concepts and have come to be understood as being interactive and pluralist notions.

The identity issue is present at every stage of society: at the personal stage but also at the community level. To understand its complex interaction, we will refer to the work of Micheline Rey⁷ in order to distinguish three points of view:

1. First point of view: the one of an individual. Identity represents then coherence of his action modes.
2. Second, the social actor point of view: cultural identity has become a kind of legitimating or claiming strategy most often seen in cases of conflict when economic or political agendas as imbued with the noble ‘cultural identity’ rendering the resolution of such conflicts particularly complex.
3. Third, in the researcher’s mind, cultural identity would be a kind of heuristic hypothesis, a conceptual tool that we can use as a regulating principle to grasp our reflection about the world.

In the work of Durkheim, Parsons, Bakhtin and Bourdieu, culture comes to occupy a privileged position, its structure and forms linked to specific social and historical contexts yet partly autonomous of social structure, institutions and social interaction. But Durkheim, Parsons, and the Frankfurt school also theorize culture partly in terms of its role in securing social integration, while simultaneously arguing that culture always involves immanent, transcendent universal values. Then, according to Swingewood, the modern concept of culture arose simultaneously with “the idea of modernity and the development of industrial capitalism, laid the basis for the autonomisation of culture into distinctive spheres or fields, institutions and practices each structured in terms of specific internal logic and properties”⁸.

Indeed, identity became a major issue in Europe, at the Center of the debate in 2005 with the ratification process of the Constitutional Treaty and the fear of the “Polish Plumber”, largely exploited by the “NO” partisans. In 2009, identity surrounded one more time in the political debate with a public vote regarding minarets in Switzerland. And then, President Sarkozy had sought to use a national identity debate in France to heal social rifts: Should France implement ‘integration contracts’ which would set minimal levels of language and cultural knowledge for citizenship? And should students be required to sing the national anthem ‘La Marseillaise’ at least once a year? Some fear that these types of questions –even the debates themselves– invite assumptions that generations of immigrants have already undermined France’s identity and may provoke nationalist sentiments long championed by Le Pen. “When you put immigration and national identity side by side, it creates the notion that immigration poses a threat to national identity –which can inspire racism”, Mouloud Aounit, president of the Movement Against Racism and for Friendship Between Peoples, told the daily *l’Humanité* on Nov. 2. “But this debate also reveals an identity crisis of a part of French society (...) and the failure of its model of integration, which doesn’t allow people to do just that”⁹. And paradoxically, the extreme right French leader’s finding was quite similar: “This country is suffering a major crisis of identity that is driving it into chaos,” Marine Le Pen said¹⁰.

“*What is French and Frenchness?*” Instead of this fruitless question, it would have been much more useful and

the following list to be taken into account by Europe as a whole/by [OUR COUNTRY]/for you personally when making a decision? a) Freedom and democratic values b) Ageing of European population c) European Union’s role in the world d) Economic issues e) Stability at European Union’s borders f) Cultural and religious issues g) Immigration issues.

⁷ Micheline Rey, *Identités culturelles et interculturalité en Europe*, L’Europe en bref, CEC, Actes sud, Paris, 1997.

⁸ Alan Swingewood, *Cultural Theory and the Problem of Modernity*, St. Martin’s Press, New York, 1998.

⁹ Bruce Crumley, *Berets and Baguettes? France Rethinks Its Identity*, *Time Magazine*, November 04, 2009 and *Why France’s National Identity Debate Backfired*, *Time Magazine*, February 12, 2010.

¹⁰ Interview from Marine Le Pen, Europe 1 radio station, on October 28, 2009 and quoted by *Time Magazine*.

clever to launch a debate on “*What is European or Europeanness?*”. This three months debate, confining citizens to a reductive and discriminatory perspective, moved them away from any European consciousness, and made religion, roots, education and “cultural belonging” the heart of immigration matter, in a negative way. France is home to Europe’s largest Muslim minority and Islam now ranks as the nation’s second religion, so opinion was rattled by the Swiss referendum vote to ban minaret construction. The EU needs to integrate its immigrant and to live with its new face(s), serenely. The identity concept, and mainly for a State, less refers to the idea of “being” than to the idea of “becoming”.

Europe, and all the more European culture, inheres in diversity. Nothing could harm it more than the notion of unity, which carries with it a risk of homogeneity. « Kaleidoscopic culture », the European culture is nourished by the diversity of national and regional cultures, languages and identities including those of the minorities. Faced with a constantly growing European Union, it would seem right, if not necessary, to establish as soon as possible a common policy of decision and action in regard to culture. However, such a decision would contradict the Treaties in their current state.

Culture and Foreign affairs

Since 1975, the European community has developed various relations with third countries through accords of association, cooperation, or partnership¹¹ whose content has evolved while political dialogue has been added to the economic dimension conditioning it at times. Cultural rights have appeared there, imposing culture as a factor, if not always officially recognized as being essential than at least determining external cooperation¹². As an example, “the culture lens is an approach promoted by UNFPA that can advance the goals of programming effectively and efficiently with strong community acceptance and ownership. It is an analytical and programming tool that helps policy makers and development practitioners to analyze values, assets and structures in their planning and programming processes (...) especially in the areas of women’s empowerment and promotion of reproductive health and rights., understand and utilize positive cultural”¹³.

Nevertheless, following analysis of some partnerships with a strong cultural component, such as the agreements with the ACP or Mediterranean countries, a conclusion will be reached that culture, despite being an important factor of integration and immigration policies, is rejected.

But, paradoxically, at the same time, the cultural dimension of the common economic policy became a major international issue. In this context, culture has been transformed from being a purely economic issue to becoming Europe’s proverbial ‘battle horse’, to the point of having brought about the modification of Treaties and of bringing the Community to boast of its “indirect cultural competences”. Audiovisual material can be examined as a perfect example to analyze the continuous battle that has opposed the EU and the USA for decades, first within the GATT and currently in the framework of WTO, focusing on the potential consequences of this new cultural challenge, starting from those which concern the very identity of Europe. Has the defense of this “European cultural identity” not become a banner that is brandished in order to conceal purely economic and political interests that are the real motivation behind EU’s front?¹⁴

Along the same lines, in the field of European integration, culture, deprived of a real recognition, is of utmost importance. The latest enlargements of the EU in 2004 – also the largest one – and in 2007, led us to conclude that most of the obstacles that oppose EU enlargement to include certain countries derive from an identity-orientated interpretation of culture.

From a political point of view, the EU’s greatest problem then was the difficulty of defining which countries on the

¹¹ Mainly with the Mediterranean and African-Caribbean-Pacific (ACP) countries through Conventions of Lomé: I, II, III, IV (1975-1989).

¹² The *International Covenant on Economic, Social and Cultural Rights* was adopted by the UN General Assembly in 1966 and entered into force in January 1976. It recognizes officially, among others, the right to education, and the right to participate in cultural life and to enjoy the benefits of scientific progress.

¹³ The United Nations Population Fund (UNFPA), www.unfpa.org/sustainable/rights.htm

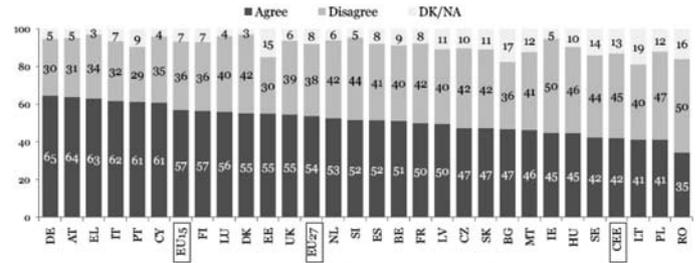
¹⁴ See Aude Jehan, *La culture au sein de l’UE: objet politique non identifié*, coll. Euryopa, Institut européen de l’Université de Genève, IEUG, 2008.

eastern borders were “European” and therefore eligible to join the EU (presuming that they meet the political and economic criteria for membership)¹⁵. But another problem was also the huge opposition and fear among the public opinion, persisting even after the enlargement.

Then, when the European Commission asked about the negative consequences of the integration of central and Eastern European countries (CEE) in the EU, 54% of the EU respondents consider that enlargement has caused “problems because of the divergent cultural traditions” of the new Member States.

culture that could be used as a reference in the eventual case of future European integration.

It has created problems because of the existence of too different cultures and values among the different countries of the European Union



Q3. Regarding the consequences of the integration of Central and Eastern European countries into the European Union, would you agree or disagree with the following statements? Base: all respondents, % by country

| | EU15 | | | CEE | | |
|---|---------|------------|---------------------------|---------|------------|---------------------------|
| | % Agree | % Disagree | % Don't know/Not answered | % Agree | % Disagree | % Don't know/Not answered |
| Q3_M. It has made the European Union more difficult to manage | 69 | 22 | 9 | 51 | 29 | 20 |
| Q3_D. It has contributed to job losses in our country | 55 | 39 | 6 | 58 | 34 | 8 |
| Q3_B. It has created problems because of the existence of too different cultures and values among the different countries of the European Union | 57 | 36 | 7 | 42 | 45 | 13 |
| Q3_H. It has increased the feeling of insecurity in Europe as whole | 52 | 42 | 6 | 44 | 44 | 12 |
| Q3_F. It has lowered social standards in Europe as a whole | 39 | 48 | 14 | 38 | 44 | 18 |

Source: Eurobarometer Flash n° 257

“In only three EU countries did a clear majority disagree that the expansions brought up issues related to an increased cultural diversity across Member States. In most countries, a usually slim majority agreed that the inclusion of the CEE countries in the European Union created problems because of the existence of “too different cultures and values among the different countries of the European Union”¹⁶. This opinion was more frequently confirmed in the EU15 region with 57%, and more especially in Germany (65%), Austria (64%), Greece (63%), Italy (62%) and Portugal and Cyprus (both 61%).

Reluctances and disagreements that arise from the moment one ‘touches culture’ are based on a set of factors, often rooted in incomprehension, ignorance or simply semantic confusion. In this regard the endless debate about Turkey and the non-ratification of the Constitution provide two different very interesting parallels. All of those examples demonstrate the need to establish an identifiable European

Source: Eurobarometer Flash n° 257

On the international arena, the same finding of failure could be established. The case of Kosovo, that has become a major issue in Europe for a while, could be taken as another example, in order to demonstrate to what extent the search for a political solution is often contradictory to a cultural and ethnic heritage. “Inevitably this leads to a new analysis of the role of culture in the generation of conflicts, as well as in their resolution. Most of the current conflicts have very strong cultural motivations, as they have terrible cultural side-effects. Understanding this, beyond the usual clichés about Culture and the Artists, is one of the best ways to combat the so-called “inevitable” war between civilizations”¹⁷. As examples, Ferdinand Richard also reminds us the responsibility of popular musicians launching songs of war and hate on the waves of *Radio des Mille Collines* in Rwanda, or through turbo-folk songs in former Yugoslavia. He also incites us to read the “European cultural activists Ritva Mitchell and Simon Mundy’s reports on Vukovar in 1997 for the Council of Europe. In Vukovar, at a time when guns were still hot, they were sent in UN helicopters in the middle of the city as the first attempt to re-start dialogue between opposed communities, directly on the cease-fire line. Somewhere in the sys-

¹⁵ Cf. Desmond Dinan, *Ever Closer Union: An Introduction to European Integration*, 3rd Edition, Boulder, USA, 2005.

¹⁶ Eurobarometer : EB Flash 257, “Views on European Union Enlargement”, February 2009, p. 6.

¹⁷ Ferdinand Richard’s speech, «The role of Culture in Defense and Security Policy: Soft power and political ecology”, European Green Party, Budapest, April 2nd, 2011.

tem, someone finally came to the clever conclusion that only cultural activists could re-initiate the knitting of the threads of peace”¹⁸.

Ten years later, the identity problem brought to our attention by the declaration of independence of Kosovo in 2008 illustrates how despite of Europe’s excessive references to culture, the international community’s discussion of culture, its role and cultural exchanges, is at its initial stage, while it could contribute to a better EU’s international recognition.

Unable to speak with one voice in such important issues as Iraq war, eighteen years ago, or as Libya, a few weeks ago, soft power was and seems to be still the only way for the EU to get international recognition as a global actor. It remains, with trade, the major (if not unique) aspect of its new Common Foreign Policy.

Becoming “the biggest provider of development aid in the world”, the Union increased that way its credibility and strengthened its position. In 2004, some authors like Mark Leonard¹⁹, T.R. Reid²⁰ and Jeremy Rifkin²¹ even published books contending that, despite limited military resources, Europe will leverage its “soft power” into influence on par with the US. But as Terence Casey demonstrated, “translating soft power into actualized power is difficult and, paradoxically, may require more hard power than Europe possesses”. In short, “much of European soft power derives from its (hard) economic power”²². Yet, the financial crisis has demonstrated the limits of this frame and stressed on the necessity for the EU to renew the concept and the results. The EU has to move beyond the limits of its current policies.

Providing a favorable ground for many major topics such as the European security and defense policy (ESDP) and the first step toward the emergence of a European citizenship, “a new European smart power” could be part of the answer.

Culture as part of Smart power

The concept of “Smart power”, created by Suzanne Nossel in her article published in the Foreign Affairs Review in

2004, is the combination of *hard* and *soft power*²³. “With smart power, diplomacy will be the vanguard of Foreign policy. This is not a radical idea: the ancient Roman poet Terence, who was born a slave and rose to become one of the great voices of his time, declared that ‘in every endeavor, the seemly course for wise men is to try persuasion first.’ The same truth binds wise women as well”²⁴.

But a more radical fact, and to an extent which is less known, is that culture, indeed, contributes to security and defense policies²⁵. “The need for reconsidering culture’s impact on warfare should not have come as a surprise. Culture’s relationship to armed conflict has been an important focus in war studies in the post-Cold War period. *The Culture of Military Innovation*, by Dima Adamsky, and *Beer, Bacon, and Bullets*, by Gal Luft, both claim that culture plays a critical role in influencing the conduct of war. “Adamsky explores strategic culture and its effect on military organizations, and Luft examines how culture impacts militaries operating together in coalition warfare. They both compellingly argue that policymakers and military leaders must either understand culture’s impact on military matters or face the regrettable consequences of their

¹⁸ Idem.

¹⁹ Mark Leonard, *Why Europe will run the 21st century*, Fourth estate, London, 2005.

²⁰ T.R. Reid, *The United States of Europe: The new Superpower and the End of American Supremacy*, Penguin, New York, 2004.

²¹ Jeremy Rifkin, *The European Dream: How Europe’s vision of the future is quietly Eclipsing the American Dream*, Tarcher/Penguin, New York, 2004.

²² Terence Casey, *Europe, Soft Power, and ‘Genteel Stagnation’*, Comparative European Politics Review, 2006, Volume IV, Number 4, p. 404.

²³ A term coined by Joseph Nye Jr. In 1990 and reinvigorated as a critique of the Bush Administration’s unilateralism (in 2002). In contrast to hard power (tangible assets), soft power is the ability to shape the preferences of others; convincing other actors to want the same things as you. Such desire is instilled by a nation’s culture (attractive), political values (favorable and consistent at home and abroad), and foreign policy (legitimate and having moral authority) cf. Terence Casey’s definition in *Europe, Soft Power, and ‘Genteel Stagnation’*, Comparative European Politics Review, 2006, IV, p. 402.

²⁴ Idem.

²⁵ Its primordial role in the post-conflict reconstruction, notably in the Balkans, brought upon it a certain interest that has become a cultural dimension within the EU’s security and defense policy (ESDP).

ignorance”²⁶. If we consider smart power as the moderate and well-balanced use of hard and soft, in a case like Iraq or Afghanistan, perfect examples of hard power requirement, the addition of soft power in general (and cultural diplomacy in particular) should be very useful to contain the conflict²⁷.

It could be also helpful on the field as an additional tool to understand opponents’ way of thinking: “in the Iraq conflict only the Dutch contingent had a cultural policy advisor and it almost certainly saved man lives”²⁸.

The new US Foreign Policy and the new “*Smart Power*” approach decided in 2009 by President Obama and Mrs. Clinton²⁹, since has been increasing the cultural influence. As Joseph Nye Jr. recognized, “the resources that produce soft power for a country include its culture (where it is attractive to others); its values (where they are attractive and not undercut by inconsistent practices); and policies (where they are seen as inclusive and legitimate in the eyes of others)”³⁰. As he develops on his last book, *The Future of Power*, if it can’t face all problems, soft power can amplify or undercut hard power depending upon circumstances and use. But moreover, we argue it could help, and especially cultural matters, to counterbalance the negative impact of conflicts (hard power) on public opinion.

In the particular case of the EU, a new smart power concept could generate – or at least contribute to – a feeling of European citizenship. “Citizenship, a concept that articulates concerns both relevant to arts practice and to the role of civil society as an inclusive, participatory actor in European public space, has therefore been a central issue [for the EU] for many years.(...) And yet the concept of European citizenship is one of the most difficult contemporary political ideas to define and to work with”³¹. In our opinion, it should evolve as a function of the dynamics of the construction of a united Union. Marc Morjé Howard argues in *The Politics of Citizenship in Europe*, that despite remarkable convergence in their economic, judicial, and social policies, the countries of the European Union still maintain very different definitions of citizenship. Based on the measure of national citizenship policies, it accounts for both historical variation and contemporary change. Howard’s historical explanation highlights the legacies of colonialism and early democratization, which

unintentionally created relatively inclusive citizenship regimes, showing in particular how anti-immigrant public opinion –when activated politically, usually by far right movements or public referenda– can block the liberalizing tendencies of political elites³².

How might European citizenship make manifest a new model of citizenship, one that goes beyond the traditional relationship between citizen and State? In our opinion, above and beyond the minimalist conception of culture and citizenship laid out in the European Treaties, the concept of European citizenship challenges our traditional models, and requires taking on board new definitions that recognize the impact of the social, cultural and political changes.

To ignore the political impact of cultural aspects is to create a blind strategy that cannot be adapted to the construction of Europe. The current policy concentrated in the hands of Member States, sees culture from the perspective of the Nation-State. The European plurality, however, cannot be reduced to such confines. Despite the different rhetoric and diverse understandings of Federalism, (or even of European culture), this model of policy seems to be most suitable

²⁶ Peter R. Mansoor, “*The softer Side of War*”, Foreign Affairs January/February 2011/

²⁷ “As we focus on Iraq, Pakistan and Afghanistan, we must also actively pursue a strategy of smart power in the Middle East that addresses the security needs of Israel and the legitimate political and economic aspirations of the Palestinians; that effectively challenges Iran to end its nuclear weapons program and sponsorship of terror, and persuades both Iran and Syria to abandon their dangerous behavior and become constructive regional actors; that strengthens our relationships with Egypt, Jordan, Saudi Arabia, other Arab states, with Turkey, and with our partners in the Gulf to involve them in securing a lasting peace in the region”. Hillary Clinton, *op. cit.*

²⁸ Ferdinand Richard, *op. cit.*

²⁹ In her confirmation hearings to become secretary of state, (January 13, 2009) Hillary Clinton said: «The President-Elect and I believe that foreign policy must be based on a marriage of principles and pragmatism, not rigid ideology. We must use what has been called ‘smart power,’ the full range of tools at our disposal.” <http://foreign.senate.gov/testimony/2009/ClintonTestimony090113a.pdf>

³⁰ Joseph S. Nye Jr., “Get smart”, *International Herald Tribune*, 16 January 2009.

³¹ Culture Action Europe Newsletter # 8 - *Making culture matter* -December, 2009.

³² Marc Morjé Howard, *The Politics of Citizenship in Europe*. Cambridge University Press. 2009.

to unify European *diversity* and *unity* under one common umbrella. Even if these conditions for the emergence of a European civil society seem very idealistic and distant, they should guide the practical politics of today. EU has to undertake European identity and European culture (and first to define them) to tackle with confidence and realism further stages in its political construction.

Conclusion

To conclude, the main characteristic of the EU's cultural policy seems to be its very inexistence. This appears particularly paradoxical given that culture has become an integral component of other EU policies to the point of becoming crucial in various sectors, some as surprising as the Common foreign and security policy (CFSP). Its 'dilution' in other policies, although prudent, proves its usefulness in fields such as immigration and European integration, sustainable development on local and national scales, cooperation and valorization, to name just a few. Following Jürgen Habermas³³, who judged that principles of democracy should be reformulated in the light of changes that

have taken place in society, the same diagnosis should be applied to culture. The relations between an individual, the social and the political level are shifting constantly. The tendency that is slowly taking us towards the creation of a political, rather than purely economic European Union further highlights its importance. Policies, that are not linked to the social sphere, that underpins them as well as it nourishes culture, are deprived of sense and finality.

The European culture, if it should be possible to define it and recognize it one day, should be framed by policies in its image, revealing its essence that is « kaleidoscopic culture ». All attempts at a common cultural policy, in as much as it is possible, must be aware of this specificity. The future, let us hope, will confirm this, unless the questions and fears that make and unmake Europe, writing its history despite of themselves, shall decide differently.

³³ Jürgen Habermas, *Droit et démocratie : entre faits et normes*, trad. de l'allemand par Rainer Rochlitz et Christian Bouchindhomme, Paris, Gallimard, « NRF essais », 1997. (Trad. de : *Faktizität und Geltung : Beiträge zur Diskurstheorie des Rechts und des demokratischen Rechtsstaats*).

References

- ADAMSKY, Dima (2009). *The Culture of Military Innovation: The Impact of Cultural Factors on the Revolution in Military Affairs in Russia, the US, and Israel*. Stanford University Press.
- CASEY, Terence (2006). "Europe, Soft Power, and Gentle Stagnation", *Comparative European Politics Review*, Volume IV, Number 4.
- CLINTON, Hillary (2009). Confirmation hearings discourse of January 13, <http://foreign.senate.gov/testimony/2009/ClintonTestimony090113a.pdf>
- CRUMLEY, Bruce (2009). "Berets and Baguettes? France Rethinks Its Identity", *Time Magazine*, November 04.
- CRUMLEY, Bruce (2010). "Why France's National Identity Debate Backfired", *Time Magazine*, February 12, .
- CSIS Commission on smart power, co chairs: Richard L. Armitage, Joseph S. Nye JR (2007). Washington: Center for strategic and International studies Press.
- Culture Action Europe Newsletter # 8 - *Making culture matter* -December 2009.
- European Commission, DG Enlargement, "*Views on European Union Enlargement*", EB Flash 257, February 2009.
- HABERMAS, Jürgen (1997). *Droit et démocratie : entre faits et normes*, trad. de l'allemand (*Faktizität und Geltung : Beiträge zur Diskurstheorie des Rechts und des demokratischen Rechtsstaats*) par R. Rochlitz et Christian Bouchindhomme. Paris: Gallimard, « NRF essais ».
- HOWARD, Marc Morjé (2009). *The Politics of Citizenship in Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.
- JEHAN, Aude (2008). *La culture au sein de l'UE: objet politique non identifié*, coll. Euryopa, Institut européen de l'Université de Genève.
- LEONARD, Mark (2005). *Why Europe will run the 21st century*. London: Fourth estate.
- LUFT, Gal (2009). *Beer, Bacon, and Bullets: Culture in Coalition Warfare from Gallipoli to Iraq*. Booksurge.
- MODOOD, Tariq et al (2006). *Multiculturalism, Muslims and Citizenship: A European Approach*. London: Routledge.
- NYE, Joseph S. Jr. (2009). "Get smart", *International Herald Tribune*, 16 January.
- NYE, Joseph S. Jr. (2011). *The Future of Power*. New York: Public Affairs.
- KYMLICKA, Will (2001). *Politics in the Vernacular. Nationalism, Multiculturalism, and Citizenship*. Oxford: Oxford University Press.
- REID, T.R. (2004). *The United States of Europe: The new Superpower and the End of American Supremacy*. New York: Penguin.
- REY, Micheline (1997). *Identités culturelles et interculturalité en Europe*, L'Europe en bref, CEC. Paris: Actes sud.
- RICHARD, Ferdinand (2011). "The role of Culture in Defense and Security Policy: Soft power and political ecology", European Green Party, Budapest, speech given on April 2nd, .
- RIFKIN, Jeremy (2004). *The European Dream: How Europe's vision of the future is quietly Eclipsing the American Dream*. New York: Tarcher/Penguin.
- RIVE, Emilie (2009). "Mouloud Aounit: « La France ne s'est toujours pas libérée du racisme »", in *L'Humanité*, November 02.
- STÉNOU, Katérina (2000). *UNESCO and the issue of cultural diversity, Review and strategy, 1946-2003*. Paris: UNESCO.
- SWINGWOOD, Alan (1998). *Cultural Theory and the Problem of Modernity*. New York: St. Martin's Press.

United Europe of Research and Innovation: Intercultural Cooperation at Practice

Sabine E. Herlitschka

Abstract / Résumé / Resumen

With its Framework Programmes for Research, technological Development and Demonstration, the European Union set up – back in the year 1984 – what have become the largest, cooperative as well as competitive research & technology programmes worldwide. Oriented towards the objective of strengthening European competitiveness, the Framework Programmes have evolved into the flagship instrument contributing to the development of a European Research Area, a single European market to the world of Science & Technology – ensuring open and transparent “trade” in skills, ideas and know-how by creating a United Europe of research and innovation. Having brought together around 400.000 researchers teams, several of them repeatedly, from Europe and the world in funded projects, the impact of the Framework Programmes though goes far beyond just providing funding for these projects. Indeed, the key strength of the Framework Programmes is that they have nurtured a culture of cooperation between the best universities, companies, research organizations in Europe and beyond, thus bringing together different actors, sectors, cultures, gender, nationalities, etc. This capability of intercultural cooperation is what Europe has developed and professionalized for over 25 years, which nowadays provides European research communities with what is a key competitive asset and advantage: contributing to solving global challenges by international, thus intercultural cooperation of the best “brains” in science, technology and innovation.

Avec ses programmes-cadres de recherche, de développement technologique et de démonstration, l’Union européenne a mis en place – dès 1984 – ce qui est devenu les plus importants programmes de recherche du monde entier, en termes de coopération ainsi que de compétitivité. Ayant pour objectif de renforcer la compétitivité européenne, les programmes-cadres ont évolué en tant qu’instrument phare visant au développement d’un Espace de recherche européen, un marché européen unique au monde de la science et la technologie – garantissant un «marché» ouvert et transparent de compétences, d’idées et de savoir-faire, de même que la création d’une Europe de la recherche

et de l’innovation unie. Ayant rassemblé par des projets de financement près de 400.000 équipes de chercheurs d’Europe et du monde entier, dont certaines d’entre elles à plusieurs reprises, l’impact des programmes-cadres va bien au delà du simple un financement de projets. En effet, ils ont pour principaux atouts de développer une culture de coopération entre les meilleures universités, entreprises, organismes de recherche en Europe et au-delà. Ils réunissent ainsi différents acteurs, secteurs, cultures, sexes, nationalités, etc. Au cours des 25 dernières années, l’Europe a su développer et professionnaliser cette capacité de coopération interculturelle, qui représente aujourd’hui un atout concurrentiel majeur et un avantage pour les membres de la communauté de la recherche européenne: contribuer à résoudre les défis mondiaux par coopération internationale, donc interculturelle, des meilleurs «cerveaux» en science, technologie et innovation.

Con sus programas de base para la investigación, desarrollo tecnológico y demostración, la Unión Europea estableció en 1984 lo que ha llegado a ser la cooperativa más grande y competitiva mundial de programas de investigación y tecnología. Orientados al objetivo de reforzar la competitividad europea, los programas de base se han transformado en el buque insignia del desarrollo de un Área de Investigación Europea, en un mercado único de ciencia y tecnología que asegura un “comercio” abierto y transparente de habilidades, ideas y técnicas que es, de hecho, una Unión Europea de la investigación y la innovación. Tras haber reunido a unos 400.000 equipos de investigadores de Europa y del mundo en proyectos financiados, varios de ellos repetidamente, el impacto de los programas de base se extiende más allá del mero hecho de su financiación. De hecho, la principal fortaleza de los programas de base se debe a que han fomentado una cultura de la cooperación entre las mejores universidades, compañías y organizaciones de investigación de Europa y del mundo, haciendo colaborar a diferentes personas, sectores, culturas, sexos, nacionalidades, etc. Esta capacidad de cooperación intercultural que Europa ha desarrollado y profesionalizado durante los últimos 25 años o más da a las comunidades de investigación europeas una ventaja competitiva fundamental en la actualidad: la de contribuir a solucionar los desafíos mundiales globales mediante la cooperación intercultural de los mejores “cerebros” en ciencia, tecnología e innovación.

Key Words / Mots-clés / Palabras clave

Science and technology, innovation, competitiveness, intercultural cooperation, the european research area (ERA), “Lisbon strategy”, “Europe 2020” strategy, framework programmes.

Science et technologie, innovation, compétitivité, coopération interculturelle, espace européen de recherche (EER), stratégie de Lisbonne, stratégie “Europe 2020”, programmes cadre.

Ciencia y tecnología, innovación, competitividad, cooperación intercultural, espacio europeo de investigación (EEI), la estrategia de Lisboa, estrategia “Europa 2020”, programas marco.

Why is intercultural cooperation important?

Intercultural cooperation is understood here as multifaceted cooperation across sectors, disciplines, actors, nations, cultures gender. Intercultural cooperation has become a key feature, requirement and decisive competitive advantage, driven by the effects of globalization, the increasing complexity and speed of interactions in all areas, from economics to society and technology to name a few. To put it in Thomas Friedman’s words: “In the cold war, the most frequently asked question was: ‘Whose side are you on?’ In globalization, the most frequently asked question is: ‘To what extent are you connected to everyone?’”¹

Intercultural challenges in wider political and economic terms can be summarized as following²:

- The recent growth of the European Union with membership of currently 27 nations with highly diverse histories and forms of governance, 23 different languages, and a number of different religions poses new intercultural challenges. Realising the goals that led to the formation of the European Union and maximising its potential will depend on the ability to cope with the vast diversity within –and between– the European Union nation states.
- The Global Economy with the recent acceleration in globalisation has brought new regions into focus. Mumbai and other mega-cities in India are developing at an unprecedented rate. Shanghai and other Chinese commercial centres are booming. In today’s

world, economic success is to a large extent based on intercultural competencies.

- The Integration of immigrants is an intercultural opportunity and challenge in itself. Millions of migrants are currently scattered across the globe. While they are contributing significantly to the economy of their host countries, they also support relatives back home and represent links to other cultures and nations to their home communities. In the host countries, the role of immigrants beyond their obvious economic relevance has become a major issue for discussion, particularly in Europe. Do they have to “integrate” themselves into the host countries environment? What would “integration” mean and require? What kind of values do the host countries nurture and represent vis-à-vis immigrants? What are the public policies and political messages needed and host countries have to convey in order to develop mature intercultural societies?

In Science, Technology and Innovation (STI) intercultural cooperation is highly required. Major grand challenges of nowadays societies are of a global nature as demonstrated by mentioning just the very obvious ones such as climate change, energy supply & efficient energy use, global health issues, etc. STI are key factors and essential contributors to finding solutions to these challenges. International cooperation in STI has become an imperative as global challenges require global approaches in advancing our collective knowledge, and no single nation or even region has the resources to respond adequately and effectively itself. The concept of “Open Innovation” –as much as it has become a buzz word over the last years– summarizes another major development significantly related to intercultural cooperation: innovation processes representing a complex interaction and exchange of various actors, including companies, academia, markets, users, etc. Initially published by Henry Chesbrough in the year 2003 based on his research on the innovation practices of large multinational

¹ Thomas Friedman “The Lexus and the Olive Tree, Understanding Globalization”; Farrar, Straus and Giroux, 1999.

² Intercultural Competencies: <http://www.donau-uni.ac.at/en/studium/interkulturellekompetenzen/10644/#what>

companies, the concept of “Open Innovation” describes a new paradigm for the management of industrial innovation in the 21st century, in which firms work with external partners to both commercialize their internal innovations and to obtain a source of external innovations that can be commercialized³.

The bottom line is, in a globalized world –particularly in STI– with ever increasing opportunities and challenges the capability of building and expanding a network of key partners on the one hand, and identifying the best suitable partners based on their expertise on the other hand has become THE competitive advantage. Intercultural cooperation represents an essential component of its capability, it is the key to unlocking and effectively using this capability in the development of cooperations across sectors, disciplines, nations, gender and cultures.

On the Way to a United Europe of Research and Innovation

Approaches of joint European research and technology policies have started to develop in the early 1970s. Starting points were Europe’s fragmentation and its related competitive disadvantages compared to other major economic powers. As a consequence, a range of European initiatives and programmes in the fields of research and technology were set up and funded, and contributed to the creation of a variety of truly European projects.

However, by the end of the 1990s it became obvious, that there was no virtue in funding “more of the same” type of projects. Instead, global challenges such as energy security and climate change demanded new approaches: time was ripe for the “European Research Area”, which not only represents a concept but a comprehensive vision for Europe’s further development:

The European research area should be an area where the scientific capacity and material resources in Member States can be put to best use, where national and European policies can be implemented more coherently, and where people and knowledge can circulate more freely; an area attractive both to European researchers and to the best researchers from third countries and built on respect

for the common social and ethical values of Europeans and their diversity⁴.

The European Research Area (ERA) is Europe’s visionary response towards dealing with global challenges. It is an effort to take advantage of Europe’s diversity and turn it into a comparative advantage by overcoming outdated geographical, institutional and disciplinary boundaries. The ERA extends the single European market to the world of science & technology –ensuring open and transparent “trade” in science & technology skills, ideas and know-how.

Adopted together with the “Lisbon Strategy”, for the first time a “bold” objective of turning Europe into the most competitive knowledge-based economy, the ERA was adopted by the heads of states in the year 2000 and followed by the “Barcelona Objective”, aiming at research investments towards 3% Gross Domestic Product by the year 2010. These steps led to a series of activities at European as well as Member States levels, creating a dynamic of benchmarking processes, analysis of strengths and weaknesses and strategy development efforts. Furthermore, during these years, Europe experienced its most substantial enlargement with 12 new Member States.

In 2008 all Member States and the European Commission agreed on a shared vision of how the European Research Area should develop by 2020.

By adopting the “2020 Vision for ERA“, Member States and the Commission agreed to develop the ERA in ways that contribute to the sustainable development and competitiveness of Europe. According to the opening statement of the vision, by 2020, all players should benefit from⁵:

- The “fifth freedom” across the ERA: free circulation of researchers, knowledge and technology.
- Attractive conditions for carrying out research and investing in research & development intensive sectors in Europe.

³ Open Innovation Community: <http://www.openinnovation.net>

⁴ Towards a European Research Area, COM(2000) 6 final

⁵ European Research Area Vision 2020: http://ec.europa.eu/research/era/vision/era_vision_and_progress_en.htm

- Healthy Europe-wide scientific competition, together with the appropriate level of cooperation and coordination.

In the future, the ERA should, for example:

- Offer an attractive, Europe-wide single labour market for researchers as well as single markets for knowledge and for innovative goods and services.
- Build on mutual trust and continuous dialogue between society and the scientific and technological community.
- Benefit from a strong publicly-supported research and technology base and world-class research infrastructures and capacities across Europe.
- Provide for the joint design of research, education and innovation policies and programmes at all levels.
- Address major challenges by strategic partnerships involving the Community, Member States and Associated States, based on common foresight.
- Enable Europe to speak with one voice in international fora and with its main international partners.

In the year 2010 the “Europe 2020” Strategy⁶ was adopted by Member States as the strategic framework for Europe’s development for the next ten years focussing on clever, sustainable and inclusive growth. The “Europe 2020” Strategy will be implemented through seven so called “Flagship Initiatives”, the strategic plans for seven key areas.

Amongst them, the “Innovation Union” –the strategic orientation in the fields of STI– indicates the direction towards “turning ideas into jobs, green growth and social progress”, thus representing a further development by integrating open innovation principles and focusing on innovation at all levels.

Ten key elements of the Innovation Union have been defined⁷, most notably:

- European Innovation Partnerships to mobilise stakeholders –European, national and regional, public and private– in areas which combine tackling societal challenges with potential for Europe to become a world leader.
- New measurements and indicators geared at innovation, innovation systems, fast-growing innovative companies and an independent ranking system for universities.
- Measures to improve access to finance will be set up, particularly with respect to cross-border venture capital, involvement of the European Investment Bank and strengthen cross-border matching of innovative firms with investors.
- Existing research initiatives will be stepped up, more coherence in European and national research policies will be sought, cutting red tape and removing obstacles to researchers’ mobility, such as the lack of transferability of pension rights.
- A European Design Leadership Board and a European Design Excellence Label will be set up.
- The European Commission will launch in 2011 a major research programme on public sector and social innovation and pilot a European Public Sector Innovation Scoreboard. It will launch a European Social Innovation Pilot to provide expertise for social innovators and propose social innovation as a focus of European Social Fund programmes. It will consult social partners on spreading the innovation economy to all occupational levels.
- Specific public procurement of innovative products and services by governments should be set up.

⁶ European Commission (2010a), ‘Europe 2020: A strategy for smart, sustainable and inclusive growth’, Communication from the Commission, COM(2010) 2020.

⁷ The “Innovation Union” – turning ideas into jobs, green growth and social progress, IP/10/1288, 6th October 2010; Europe 2020 Flagship Initiative Innovation Union COM(2010) 546 final; SEC(2010) 1161 final.

- The European Commission will make a legislative proposal to speed up and modernise standard-setting to enable interoperability and foster innovation.
- Agreement on the EU Patent will save business €250 million a year. The Commission will in 2011 make proposals for a European knowledge market for patents and licensing.
- Structural funding and state aid frameworks will be reviewed to boost innovation.

The globalization at all levels demands that European research looks outward. Therefore, international science & technology cooperation represents an integral part of EU STI policy. Therefore, it includes programmes that enhance Europe's access to worldwide scientific expertise, attract top scientists to work in Europe, contribute to international responses to shared problems and put research at the service of EU external and development policies. This principle of openness to international science & technology cooperation is also reflected in the Europe 2020 strategy and its related flagship initiatives.

With its broad perspective towards opening cooperation and funding with all regions of the world European science & technology instruments can also be understood as huge "science diplomacy" agents, even though they are currently not perceived as such in Europe, thus not yet employed intentionally in this way.

Intercultural cooperation in practice: EU Framework Programmes for Research, Technological development & demonstration

With its so called "Framework Programmes for Research, technological Development & Demonstration" Europe has set up –for the first time in the year 1984– what have become Europe's research and innovation flagship programmes towards the implementation of the European Research Area: the largest, competitive and cooperative research and technology programmes worldwide.

The EU Framework Programmes can be seen as a bold visionary statement: investing European tax payer's money

in targeted areas of joint European and global relevance, thus fostering European competitiveness in science, technology and innovation, and as such providing incentives for enhanced European networking and intercultural cooperation. No other region or country worldwide has taken a comparable step neither in ambition nor dimension.

The current 7th EU Framework Programme (FP7) for Research, technological Development & Demonstration with its budget of some 50,5 billion Euro for a period from 2007 – 2013 was even expanded in scope and opportunities comprising a vast range of science and technology topics, measures geared to enhancing mobility of researchers, excellence in research, small and medium sized enterprises as well as international cooperation.

Is a total budget of 50,5 billion Euro a significant amount as compared to what individual European Member States invest in STI? FP7's share of the public project-based science and technology funding provided by individual European Member States represents between 20-30%, which means the scientific communities in European Member States receive up to one quarter/third of funding through the EU Framework Programme⁸.

The basic requirement for participating in the EU Framework Programmes is transnational cooperation with a core group of European partner organizations, typically 3 organizations from European Member States or Associated Countries. Additional partner organizations from other countries are eligible to participate, those from specific regions and developing countries can even receive funding out of the Framework Programme. Partners from industrialized countries are also eligible to participate, however in principle have to ensure their funding themselves. Is this only something for researchers? Clearly no, depending on the specific topic of research projects, universities, research organizations, companies small and large, end users, non-governmental organizations, regional or national governments have been working together towards the best possible solutions. Solutions which are on purpose not intended to stay in the lab or at the desk, but instead are

⁸ A more research-intensive and integrated European Research Area. Science, Technology and Competitiveness key figures report 2008/2009, European Commission.

expected to reach out to society and contribute to dealing with major societal challenges.

Have these programmes received Significant response from the European STI community?

The figures speak for themselves: since its launch in the year 1984, the Framework Programmes have funded and brought together more than 400.000 researchers teams, some of them repeatedly, from Europe and the world.

The current FP7 was further expanded, both in budgets available as well as in participation by the research community. Since the year 2007 some more than 61.500 proposals including more than 306.000 participations have been submitted to FP7, out of which more than 10.500 projects involving more than 63.000 participations with a total request of app. 20 billion Euro were selected and funded⁹. These figures give a dimension and represent the practical potential of the projects' and organizations' cooperative capacity in terms of:

- Generating scientific knowledge made available by scientific papers.
- Innovative technologies & processes summarized in joint patents.
- Future cooperation, dissemination and exploitation activities of partner organizations having worked together based on EU Framework Programme projects.

More important than the quantitative indications –such as the numbers of projects funded– are the qualitative developments behind the figures. The EU Framework Programmes have changed substantially and sustainably the way European researchers work together, comprising all actors: universities, research organisations, companies, research administration and –management as well as organisations that use research results. Trans-national and interdisciplinary cooperation in large, multiannual research projects poses high demands and requires a different set of capabilities, thus bringing about quality advancements in all areas of research.

What does it mean, which capabilities are required if 5, 10 or 20 research teams from different countries and sectors work together on major scientific & technological challenges over a contractually defined period of 3-5 years? This type of projects challenge researchers in the sense of developing qualitatively new capabilities and competencies, which go way beyond what internationally active researchers “typically” do when successful in research and publishing.

As examples the most important qualitative learning experiences in European research projects, thus competencies are mentioned as follows:

- Strategic competence: development of multiannual research projects with clearly defined objectives in response to European needs and in line with the strategic conditions of the EU Framework Programmes.
- Management competence: application and development of tailor-made trans-national and international project management approaches geared to deliver results in terms of scientific knowledge, new technologies or processes.
- Intercultural competence: intercultural cooperation with researchers across sectors, disciplines, types of organizations, nations, cultures, gender.
- Competition competence: successfully acquiring research projects in the European competition for the best research projects, including active participation and dealing with the uniform European-wide selection procedure, convincingly presenting planned projects towards European/international evaluators and selection committees.

Intercultural competence plays a specific role, though it tended to be underestimated. Indeed, the key strength of the Framework Programmes is that they have nurtured a culture of cooperation between the best universities,

⁹ Proviso Framework Programme Monitoring, Nov. 2010, funded by all Austrian Federal Ministries with responsibilities for Research, based on data provided by the European Commission.

companies, research organizations and the wider society in Europe and worldwide. This capability and competence of intercultural cooperation is what Europe has developed and professionalized over the last more than 25 years by practising it through hundred thousands of researchers working together through incentives in a defined context. It nowadays provides European research communities with what is a key competitive asset and advantage.

Intercultural cooperation in practice thus means that participation in the Framework Programmes not only stands for bringing together a good idea and a minimum number of partners. Instead, intercultural competence has become an important element of wider project management skills, based on the idea that excellence in research requires excellence in management. Therefore, successfully competing for Framework Programme funding also requires professional management of content and different partners. As much as many researchers tend to complain about the requirements of sound and professional project management in these European Framework Programme projects, these project management requirements form the basis for bringing together and taking full advantage of the various partners' expertise, cultures and interactions in an organized way.

Conclusions: opportunities and challenges ahead

With all the achievements in science, technology and innovation gained so far, there are also huge opportunities and challenges ahead. The following issues are perceived as the most relevant opportunities and challenges in the context of this paper, comprising components of both. Being able to take full advantage will depend on capabilities such as intercultural cooperation in order to respond effectively, fast and in a flexible way.

United Europe of Research and Innovation “2.0”:

The further development of what can be perceived as United Europe of Research and Innovation will require developments particularly in the following dimensions:

- Further developing a true European Research Area by finally abolishing the hurdles that have been dis-

cussed over the last years, and providing the framework conditions to truly building the knowledge and innovation economy Europe has committed itself to. The “Europe 2020” Strategy with its Flagship initiatives is the right start. Its success will critically depend on committed implementation at all levels (regional, national, European) in a timely way with a clear sense of urgency geared to achieving real results.

- Simplification and trust-based conditions for science, technology and innovation related European programmes while considering what's really necessary accountability requirements, thus fostering the best research and innovation in Europe.
- Globalization has some overarching features, most obviously:
 - Strategic connections and new dynamics.
 - Technology as driver.
 - Democratization of technology and information and its implications on societies, their governance structures and the individual.

Coordinated European approaches towards these “globalization” challenges will be highly necessary. Science, technology and innovation based in Europe with its rich expertise in content AND intercultural expertise will be able to contribute significantly. “Science diplomacy” as instrument of applying science, technology and innovation for wider political purposes bears a strong intercultural component that offers its explicit benefits if employed across policy areas.

Intercultural cooperation has become a key feature, requirement and decisive competitive advantage. The European Union with its Research Framework Programmes has not only provided funding but created incentives to develop wider learning experiences and resulting capabilities and competencies. Amongst them, intercultural cooperation in science, technology and innovation has been nurtured and professionalized over the last decades with an enormous dimension.

This practised intercultural capability and competence is what distinguishes Europe from any other country or region in the world and provides Europe with a key strength for the requirements of the interconnected world of the 21st Century. This is a strength Europe can and should build upon more explicitly and take advantage of in dealing with what we perceive as global challenges.

Examples are always most convincing

All projects funded under the EU Framework Programmes plus the organizations involved can be found including brief descriptions at http://cordis.europa.eu/results/home_en.html

Further References

- AHO, E., CORNU, J., GEORGHIU, L., and A. SUBIRÁ (2006). 'Creating an Innovative Europe', Report of the Independent Expert Group on R&D and Innovation appointed following the Hampton Court Summit', January 2006. Luxembourg: Office for Official Publications of the European Communities.
- ERAWATCH (2008). 'Activities of EU member states with regard to the reform of the public research base'; Available at: <http://cordis.europa.eu/erawatch/index.cfm?fuseaction=home.downloadFile&fileID=1133>
- ERAWATCH analytical country reports (2009). Available at: <http://cordis.europa.eu/erawatch/index.cfm?fuseaction=reports.content&topicID=600&parentID=592>
- ESFRI (2009). 'European Roadmap for Research Infrastructures Implementation Report 2009'; Available at: http://ec.europa.eu/research/infrastructures/pdf/esfri/home/implementation_report_2009_en.pdf
- Europe's top research universities in FP6: scope and drivers of participation, Luisa Henriques, Antoine Schoen, Dimitrios Pontikakis, JRC Technical Notes, EUR 24006 EN – 2009.
- Towards Joint Programming in Research: Working together to tackle common challenges more effectively, European Commission, COM (2008) 468 final.
- European Commission (2006b). 'Delivering on the modernisation agenda for universities: education, research and innovation', Communication from the Commission, COM(2006) 208, Brussels, 10 May.
- European Commission (2006c). 'Putting knowledge into practice: A broad-based innovation strategy for the EU', Brussels, Communication from the Commission, COM(2006) 502 final, Brussels, 13 September.
- European Commission (2007a). Commission Staff Working Paper, Accompanying document to the Report from the Commission to the Council on the Council Resolution of 23 November 2007 on 'Modernising Universities for Europe's competitiveness in a global knowledge economy', COM(2008) 680 final. Available at: http://ec.europa.eu/education/higher-education/doc/com/sec2719_en.pdf
- European Commission (2008). 'A Strategic European Framework for International Science and Technology Cooperation', European Commission, COM (2008) 588 final.
- European Commission (2008f). 'Commission recommendation on the management of intellectual property in knowledge transfer activities and Code of Practice for universities and other public research organisations', Communication from the Commission, COM(2008)1329, April 10. Available at: http://ec.europa.eu/invest-in-research/pdf/ip_recommendation_en.pdf
- European Commission (2009i). 'A new partnership for the modernisation of universities: the EU Forum for University Business Dialogue', Communication from the Commission, COM(2009) 158, April 2 2009. Available at: http://ec.europa.eu/education/higher-education/doc/business/com158_en.pdf
- European Commission (2009j). 'Reviewing Community innovation policy in a changing world', Communication from the Commission, COM(2009) 442, 2 September 2009. Available at: [http://ec.europa.eu/enterprise/policies/innovation/files/com\(2009\)442final_en.pdf](http://ec.europa.eu/enterprise/policies/innovation/files/com(2009)442final_en.pdf)
- European Commission (2010b). 'New Skills for New Jobs: Action Now', Report of an Expert Group. Available at: <http://ec.europa.eu/social/main.jsp?catId=568&langId=en>
- European Commission (2010c). 'Simplifying the Implementation of the Research Framework Programmes', Communication from the Commission, COM(2010)187, Brussels, 29 April 2010. Available at: http://ec.europa.eu/research/fp7/pdf/communication_on_simplification_2010_en.pdf
- European Commission (2010d). 'Unlocking the potential of cultural and creative industries', Green Paper, COM(2010)183, Brussels. Available at: http://ec.europa.eu/culture/our-policy-development/doc/GreenPaper_creative_industries_en.pdf
- European Commission (2010g). 'Special Eurobarometer Survey No. 340 on Science and Technology', June 2010; Available at: http://ec.europa.eu/public_opinion/archives/ebs/ebs_340_en.pdf
- European Commission (2010h). 'Eurobarometer survey No. 73', Spring 2010; Available at: http://ec.europa.eu/public_opinion/archives/eb/eb73/eb73_first_en.pdf
- FERNANDEZ-ZUBIETA, A. and GUY, K. (2010). 'Developing the European Research Area: Improving

- Knowledge Flows via Researcher Mobility’, JRC Scientific and Technical Report, JRC-IPTS. Forthcoming.
- FERRARI, A., CACHIA, R. and PUNIE, Y. (2009). ‘Innovation and Creativity in Education and Training in the EU Member States: Fostering Creative Learning and Supporting Innovative Teaching: Literature review on Innovation and Creativity in E&T in the EU Member States (ICEAC)’, JRC Technical Note 52374, JRC-IPTS. Available at: <http://is.jrc.ec.europa/pages/EAP/iceac.html>
- Preparing Europe for a new Renaissance, A Strategic View of the European Research Area, First Report of the European Research Area Board, October 2009.
- Realising the New Renaissance, Policy proposals for developing a world-class research and innovation space in Europe 2030, Second Report of the European Research Area Board — 2010.

La télévision, cœur battant du système médiatique

Monique Dagnaud

Résumé / Resumen / Abstract

La télévision, espace public régulé, a cessé d'être un objet transactionnel de la pensée. Elle s'est tellement incorporée à notre quotidien, qu'elle est devenue invisible et ne contribue plus au débat d'idée. Pourtant, contrairement à ce que l'on prédisait il y a quelques années elle n'a pas pour autant été détrônée par internet, preuve en est : les durées moyennes d'écoute de télévision continuent de progresser partout dans le monde. Cet article vise donc à décrypter ce rouage puissant de nos sociétés modernes, « véritable matrice culturelle ». En analysant l'intérêt intarissable pour ce média, l'auteur démontre son impact social et identitaire, créateur d'un imaginaire collectif, avant de prendre pour étude le cas spécifique de la France et de son paysage audiovisuel.

La televisión es un espacio público regulado que ha dejado de ser un objeto de intercambio del pensamiento. Se ha incorporado de tal manera a nuestra cotidianeidad que es hoy invisible y ya no contribuye al debate de las ideas. Sin embargo, contrariamente a las predicciones de hace unos años, internet no ha logrado destruirla y la prueba de ello es que la duración media de consumo televisivo diario no cesa de incrementarse en todo el mundo. Este artículo pretende descifrar este potente engranaje de la sociedad moderna, "auténtica matriz cultural". Mediante el análisis del inacabable interés en este medio, la autora subraya su impacto social e identitario que crea un imaginario colectivo común y, continuación, procede al estudio del caso específico de Francia y su paisaje audiovisual.

As regulated public space, television is not a transactional object of thought any more. It has become so embedded in our daily lives that it has also become invisible and is no longer part of the idea debate. However, contrary to what was predicted a few years ago, it has not been overtaken by the Internet, as shown by the average duration of television viewing which continues to grow worldwide. This article aims to decipher this powerful cog of modern society, a «real cultural matrix.» By analyzing the inexhaustible interest in this media, the author underlines its impact on society and identity, and how it creates a common collective imagination. Then, she focuses on the specific case of France and its media landscape.

Mots-clés / Palabras clave / Key Words

Audiovisuel, internet, télévision, exception culturelle, culture de masse, média, imaginaire collectif, identité nationale.

Audiovisual, internet, television, cultural exception, mass culture, media, collective imagination, national identity.

Audiovisual, internet, televisión, excepción cultural, la cultura de masas, medios de comunicación, imaginación colectiva, identidad nacional.

La télévision est tellement incorporée à notre quotidien, qu'elle est devenue invisible : la vie quelle capte dans son kaléidoscope, c'est notre monde sensible, la contingence qui nous berce, notre horizon mental. Mais elle n'est plus au centre des débats sur les médias, elle a déserté nos obsessions. Pendant des décennies, le public a imputé quantité de problèmes sociaux à la télévision : la violence sociale (plus de 80 % des individus, du Japon à la France et aux Etats-Unis, selon des sondages durant les années 90), les difficultés scolaires des élèves, et plus généralement, le sentiment de victimisation comme valeur dominante et son corollaire, la montée du populisme. Evidemment, l'on ne saurait plaider son innocuité sur les comportements et les croyances, mais on reste abasourdi par les méfaits terribles qui lui furent attribués, même dans les années 50-60 où, dans le contexte des monopoles publics, la violence médiatisée étaient rare et de toute façon plus édulcorée qu'aujourd'hui, même à une époque où la télé-réalité n'avait pas encore été inventée. Dorénavant, la flamme critique se déporte vers le web, tour à tour encensé comme vecteur de la démocratie et vilipendé comme déversoir des passions les plus funestes - les rumeurs et les contre-véri-

tés, les confessions intimes et des fantômes. La télévision, espace public régulé et visant le consensus –et qui, en conséquence, pratique un discours balancé et bien pensant– a cessé d’être un objet transactionnel de la pensée. Elle ne fait plus aspérité dans le débat d’idées.

L'ancêtre d'internet toujours vigoureux

Surtout, on avait bien signé son acte de décès. On la pensait finie, au bord du dépôt de bilan, ringardisée à jamais par les nouveaux médias –les cyber convertis ne cessaient de le proclamer. A son encontre, on parle volontiers de « l’ancêtre d’internet »– avec une note d’ironie.

Or, elle n’a pas été détrônée par internet. Elle mobilise encore toutes les attentions et les affects de l’homme contemporain : les durées moyennes d’écoute de télévision continuent de progresser partout dans le monde –même si cette progression est de niveau modeste, et que les variations sont souvent dues aux aléas climatiques saisonniers et/ou aux événements sportifs (selon les entreprises de mesure d’audience). Entre 2009 et 2010, la consommation moyenne mondiale a cru de 3mn par individu. En France, en 2010, la télévision a encore grignoté quelques minutes en plus quel que soit le niveau social ou la classe d’âge : sa durée d’écoute est de 3 h 32 en moyenne par individu de 4 ans et plus, et de 2h 12 pour les enfants de 4-14 ans (Médiamétrie). Et, cette même année, les français ont en moyenne 16 contacts par jour avec ce média contre 4, 3 avec internet, et 9, 3 avec la radio (Médiamat). Enfin, c’est le média auquel les Français se disent le plus attachés, le « plus proches » et qu’ils considèrent comme le plus rassembleur. 75 % des 15-24 ans perçoivent comme le média du rassemblement familial (sondage SNPTV/Ipsos Média 2009).

Aux Etats-Unis, pour les 8-18 ans la durée moyenne d’écoute de la fée du logis a augmenté de 33 mn en dix ans, atteignant 4 h 29 en 2009, le pic de l’écoute concernant les 11-14 ans (Etude 2009 de la Kaiser Family Foundation). Les durées d’écoute moyenne d’internet sont toujours nettement inférieures à celle de la télévision –entre 1h 30 et 2 heures– et surtout internet s’impose comme un incroyable relais pour la consommation de « TV content ». Pour les enfants et adolescents américains, près de la moitié (41 %) des programmes de télévision est vue sur un ordinateur ,

alors que pour les adultes de 25 -34 ans, ce chiffre est nettement plus faible :12 % (Nielsen, 2009).

Autrement dit, internet, outre tous les services spécifiques offerts à l’internaute, joue un rôle de relais et d’amplificateur aux médias traditionnels, notamment pour visionner des émissions en podcast (catch up TV) ou les séries américaines, même si encore aujourd’hui la consommation de vidéos en ligne est d’abord faite de programmes gratuits et courts, en particulier issus de Youtube (1, 8 milliards de vidéos en 2009 pour les internautes français) ou Dailymotion ((393 millions) –rapport Hubac sur la vidéo à la demande, 2011. En 2010, 60 % des français de 15-24 ans avaient déjà regardé la télévision via un écran d’ordinateur ou de téléphone mobile (38 % des CSP +), et 71 % des internautes avaient regardé des programmes de télévision en différé sur un site web (étude NPA/TV Replay).

Parallèlement, la télévision demeure le point d’ancrage du rapport au monde. Elle est le premier instrument pour suivre les grands événements et la première source d’information, une donnée qui ne faiblit pas par rapport aux années précédentes (Baromètre 2011 de confiance dans les médias) -60 % des Français se tiennent au courant de l’actualité en premier par la télévision, contre seulement 12 % par la presse et 9 % par internet. Sans surprise ce chiffre en faveur de la télévision est encore plus élevé pour les couches populaires et pour les sans diplômés ou à diplôme en dessous du bac, et chute radicalement pour les « bacs + 4 ou plus » (26 %). Comme le nombre de diplômés du supérieur progresse, cette prédilection pourrait s’atténuer, mais la fée du logis fait tellement la course en tête. Cette propension à privilégier la télévision pour s’informer existe aussi chez les jeunes et les internautes assidus. Remarquons enfin que pour les forts diplômés la télévision est vue comme un outil « de droite » (48 % le pensent), alors que ce type de décodage baisse considérablement pour les sans diplôme ou peu diplômés (22-28 %) - pour 60 % de la population globale elle est vue comme neutre, 33% comme de droite et 7 % comme de gauche.

A quoi sert ce viatique du quotidien ?

Dès les années 50, à l’aube de l’invasion télévisuelle aux Etats-Unis, l’influence de ce média a intrigué et les études

se sont multipliées¹. D'abord, on observe une fascination : l'arrivée d'un poste de télévision bouleverse immédiatement les habitudes familiales, on dîne devant l'écran, les enfants se couchent plus tard, négligent leurs devoirs scolaires, etc. Surtout, des dizaines d'études à l'appui, on s'aperçoit que cet engouement recouvre une grande variété de motifs. Quel usage fait-on de la télévision ? S'informer, comprendre le monde (si possible sur un mode agréable que favorise la pédagogie de l'image), s'évader de la réalité, se divertir, combler son ennui, être proche de ses amis en partageant un même domaine de connaissance et d'expérience, rompre son isolement en se sentant relia à une communauté, se projeter sur des vies vues à l'écran, s'identifier directement ou par le haut (à des modèles de comportements moraux), combler ses frustrations en se projetant dans une vie imaginaire : la panoplie des sentiments et des attentes à l'égard de ce média est quasi infinie, elle varie constamment d'un individu à l'autre, elle change d'un moment à l'autre, et aucune de ses composantes n'étant exclusive de l'autre.

Tous les feed-backs de la télévision avec les rôles sociaux et les identités psychologiques dans la vie réelle, et toutes les configurations relationnelles qu'elle engendre avec les groupes de proximité ont été étudiés dès les années 50. Comme l'indique un texte célèbre de Elihu Katz et David Foulkes sur « l'utilisation des mass médias comme « moyens d'évasion », publié en 1973 : « il est très difficile de déduire les usages et effets à partir des contenus ». La liste des raisons pour regarder la télévision est sans fin. Mais ces motifs s'articulent les uns aux autres pour construire une autre façon de fonctionner en société. De fait, la télévision opère comme une matrice centrale de la vie collective et s'impose comme un médiateur de la société avec elle-même. Par son processus de construction d'images et par la réception dont elle fait l'objet se tissent des liens sociaux (Tarde, Wolton), se construisent des représentations symboliques (Shudson, Dayan) –notamment la construction d'un imaginaire national, et d'un imaginaire de la mondialisation–, s'élabore une information sur l'environnement (vision fonctionnaliste parsonienne) qui permet d'agir sur celui-ci. De surcroit, par le temps qu'elle occupe dans la vie des individus, elle remplit des fonctions latentes relativement déconnectées des contenus qu'elle délivre : elle agit comme un pacificateur et même un décompresseur des tensions sociales – on écoute avec

une attention flottante et l'on se laisse facilement distraire par les contenus légers ou racoleurs. D'ailleurs peu importe. L'enseignement pertinent à retenir des innombrables travaux sur la télévision émane des cultural studies : le téléspectateur est actif, il recompose et retravaille mentalement l'ensemble des données qu'il reçoit, il les réinvestit dans des activités conversationnelles, processus qui lui permettent de se forger une opinion, comme l'avait magistralement montré Gabriel Tarde à propos de la presse au début du XX^e siècle². La réception, moment clef du processus communicationnel, est en elle-même une production de sens. Gille Achache³ l'écrit joliment : « De la même façon que l'outil prolonge la main et le corps pour en augmenter la puissance et l'habileté, les médias, depuis l'écriture jusqu'à internet, ne sont qu'un prolongement de la parole. Ils sont l'expression moderne de cette fonction si spécifiquement humaine qui est notre capacité à donner où à trouver du sens à toute chose ».

De ces multiples fonctions, la construction d'un imaginaire national est élément primordial. En effet, dans un monde individualiste, c'est à travers les médias, et la télévision en tout premier lieu, que les individus perçoivent symboliquement l'ensemble collectif auquel ils appartiennent, et vivent à son unisson. A travers cette rafale d'images numériques, les sociétés contemporaines se racontent et se rejouent leurs histoires, réfléchissent (sur) leurs expériences singulières, leurs angoisses et leurs espoirs, et se projettent dans un destin commun. Ces formes symboliques, ces récits, en outre, aident et accompagnent beaucoup de pays pour gérer leur transition vers la modernité individualiste –on l'observe en Inde, ou dans les pays arabes. Cette projection identitaire s'opère en premier lieu à travers les télévisions généralistes, qui offrent d'abondantes émissions d'information et des fictions nationales presque toujours irriguées d'une veine ethnographique et/ou historique. C'est ce média, aujourd'hui, qu'on le veuille ou non, qui

¹ Les travaux portent souvent sur les enfants téléspectateurs –voir l'étude de Eleanor Maccoby de 1951 ou de William Schramm et alli, 1958-1961, de Matilda et John Riley sur « choix de programmes par les enfants et les modes de réception », etc.

² Gabriel Tarde, *L'opinion et la conversation*, revue de Paris, 15 août 1899 et 1^{er} septembre 1899 ; réédité dans Gabriel Tarde, *L'opinion et la foule*, Paris, 1901.

³ Gilles Achache, *Le complexe d'Arlequin, Eloge de notre inconstance*, Grasset, 2010.

façon, ressource et transmet, pour la majorité des gens, un imaginaire collectif⁴ –le cinéma agit aussi en ce sens, usant d'ailleurs de moyens esthétiques plus ambitieux, mais seules quelques nations se sont dotées d'une industrie cinématographique prolifique et d'envergure (Etats-Unis, Inde, France, Japon, Corée du sud) qui permettent de satisfaire cette mission emblématique. Cette dimension identitaire est souvent passée sous silence : on oublie que les autorisations d'émettre sont délivrées par les Etats ou des autorités indépendantes qui incarnent les intérêts de la société civile. Ainsi les cahiers des charges des chaînes, qu'elles soient publiques ou privées, comportent une palette d'obligations destinées à protéger les valeurs et les cultures nationales.

La fiction télévisée, miroir enchanté de la société française

En France, les pouvoirs publics ont mis en place des politiques publiques pour favoriser la production de programmes identitaires, en particulier des fictions télévisées. Sur ce point, ce pays n'agit pas différemment d'autres sociétés potentiellement dominées par l'industrie de l'image américaine, comme le Canada, ou les pays européens. Dans le contexte de la globalisation, où les diverses cultures naviguent et franchissent allègrement les frontières géographiques, les Etats-Nations tentent de garder une influence dominante en s'appuyant sur les grands médias, comme le souligne Michael Shudson⁵. Leur fonction intégratrice repose sur leur faculté à perpétuer et à inventer des rituels collectifs, « les événements médiatiques » qui mobilisent les affects du public ; elle passe aussi par le « ton » des présentateurs et des journalistes et par une galaxie de références et de codes culturels associés à une histoire et à un territoire. Ces grands médias, télévision en tête, participent de la construction d'une communauté imaginée, cette projection qui permet à des individus de se sentir unis par « une intense camaraderie horizontale », comme l'a analysé Benedict Anderson⁶.

Ces injonctions en faveur de la culture nationale trouvent leur répondant dans les techniques de fabrication des fictions, sans évidemment qu'aucun guide line ne l'indique explicitement. L'observation montre le souci apporté à la crédibilité du contexte social et des personnages, donc à la

re-création d'un univers qui semble familier et qui suscite la sympathie, et parfois l'empathie ; elle souligne aussi la volonté d'introduire des touches intertextuelles (références, stéréotypes, symboles, éléments de la vie nationale) qui renforcent le lien de complicité avec le téléspectateur. Mais par-delà cet ancrage social, les récits, les personnages, et les situations créées par les professionnels de l'audiovisuel (ce va-et-vient entre scénaristes, producteurs et diffuseurs) produisent du sens, de l'intelligibilité, un regard narquois et souvent très humain sur les problèmes et les travers des individus. Ce miroir oblique, qui loin d'être un reflet de la réalité sociale, constitue une construction imaginaire et la mise en spectacle d'une société, s'harmonise tellement avec la sensibilité du public hexagonal qu'au bout du compte, ces fictions rencontrent des difficultés pour s'exporter. Ainsi, les fictions télévisées de chaque pays européen comportent une veine identitaire et versent, avec les émissions d'information et de débats, une multitude d'images dans le fleuve des repères culturels qui façonnent une société.

Une connivence s'est subrepticement imposée, dans ce va et vient entre auteurs, producteurs et programmeurs qui conduit à la fabrication d'une fiction télévisée. Plutôt que d'exprimer une vision originale, personnelle, ces fictions-TV se glissent dans un projet quasiment civique, voie fortement suggérée par les textes réglementaires, comme nous l'avons vu. Promouvoir des valeurs sociales –équité, tolérance, sens de la collectivité, positivité, récompense à l'effort, happy ending etc–, s'inscrire dans le cadre de référence culturelle d'une société (touches intertextuelles, mise en scène des questions sociales, de l'identité française, renvoi à l'histoire nationale, au patrimoine littéraire, etc), donner aux téléspectateurs des clefs pour comprendre le creuset dans lequel ils vivent, les programmes sont fédérés par un projet de lien social.

Cette politique hexagonale, installée au début des années 90 et fondée sur des quotas de production et de diffusion

⁴ Monique Dagnaud, *Les artisans de l'imaginaire, Comment la télévision fabrique la culture de masse*, Armand Colin, 2006.

⁵ Michael Schudson, *La culture et l'intégration des sociétés nationales*, Revue Internationale des Sciences sociales, février 1994.

⁶ Benedict Anderson, *L'imaginaire national: réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte, 1996.

d'œuvres nationales, a été longtemps couronnée de succès⁷ : jusqu'à récemment, la fiction française récoltait les meilleures audiences, s'imposant comme le programme préféré des téléspectateurs – ici comme ailleurs, cette prédilection est plus marquée pour les personnes âgées. Ces derniers vibraient et adhéraient à l'image de la société promue par ce genre télévisuel. Très grossièrement, comment l'identité française était-elle représentée, quelle était cette photographie mythique?⁸

Ces fictions unitaires ou en séries reflètent une société qui se réfère à un passé glorieux, inondant la planète de ses messages universels. Une société de classes moyennes peu touchées par le multiculturalisme, dominée par les « puissants » qui « tiennent » l'arène économique et politique. Une société de petites gens, vaillants dans la solidarité quotidienne, démunis face aux forces sociales dirigeantes. Une société dans laquelle les femmes sont à l'honneur, emblématiques par leur comportement de la modernité des mœurs, femmes actives indépendantes, qui s'assument mais n'abdiquent en rien des joies de la maternité et des émois de la vie amoureuse. Une société modelée par les tourments existentiels liés à l'individualisme, et dans laquelle « la grande affaire » demeure les liens de filiation. Une société qui donc se replie sur l'intimité de la famille et du voisinage. Une société emplie de bonne volonté, culturelle et politique, mais qui n'a plus les moyens de diriger son destin, n'attend pas grand chose des gouvernants, et fait plutôt confiance aux anges gardiens de la fonction publique (instituteurs, policiers, magistrats, médecins). De façon générale, les spectateurs français adhéraient à ce portrait rousseauiste, voulaient s'y reconnaître, même s'il enjolive, simplifie, déforme et surtout fait disparaître des pans entiers de la réalité. Les conflits ou les désaccords sur les représentations télévisuelles apparaissaient peu dans le débat public. Les critiques sur la télévision s'en emparaient parfois, mais les fictions françaises bénéficiaient d'une très bonne presse. Et seules, les minorités ethniques revendiquaient ouvertement une meilleure présence cathodique.

A travers son étude la fiction du début des années 90, Sabine Chalvon-Demersay insiste sur la spirale de pessimisme qui se déroule dans les scénarios : les auteurs dressent un constat des malaises sociaux et relationnels de la société individualiste et soumise à la compétition des places. Et face à la modernité, les personnages sont « plongés

dans une problématique de l'impuissance » et « ont le sentiment qu'ils ont perdu toute possibilité d'agir sur leur propre destin ». Plutôt que de se donner des instruments pour penser le monde nouveau, les auteurs « opposent à un ordre ancien mauvais une libération qui n'a pas tenu ses promesses ». Ce qui n'empêche pas le happy ending, souvent « doux-amer », sur lequel se terminent ces récits. Ce qui n'empêche pas, aussi, d'introduire dans le comportement des personnages, une dimension morale et civique qui nourrit d'une énergie positive ces fictions, activant par là une conception bienveillante de la nature humaine.

Dix ans plus tard, la toile de fond n'a guère changé. Une étude élargie à l'ensemble des programmes dénonce cette même uniformité sociale⁹. Par ailleurs, Sabine Chalvon commente : « on a l'impression d'un lent rétrécissement de la palette des genres traités » (de plus en plus de polars »), de l'horizon temporel (de plus en plus actuel), du ton utilisé pour traiter les sujets, du type de personnage mis en scène, du mode de fonctionnement de ces personnages »¹⁰. Une impression confirmée par les scénaristes qui se révoltent régulièrement contre le formatage imposé par les décideurs des chaînes. Ajoutons que la mise en scène des couches moyennes ne concerne pas que la fiction. L'étude de Sébastien Rouquette¹¹ sur les émissions de débat signale que leur principale caractéristique « ou en tout cas la plus constante, est en quelque sorte d'être fait pour et par les groupes sociaux à la tête des activités d'enseignement, de justice, de santé, de culture, d'information, d'administration et de communication ». Ainsi « que ce soit pour trouver des solutions, défendre des idées, juger ou expliquer son cas, montrer ce que l'on fait, bref que ce soit pour confronter des opinions singulières (présentation de soi) ou proposer une expérience représentative (témoignage) ce sont au fond toujours les mêmes qui, majoritairement, parlent ». Les documentaires relaient cette construction d'un monde replié sur lui-même. Loin d'ouvrir leur focale grand sur le monde, ils se centrent sur les incertitudes et déconvenues

⁷ Monique Dagnaud, *Exception culturelle : une politique peut en cacher une autre*, Le Débat, n° 134, mars-avril 2005.

⁸ Monique Dagnaud, *Les artisans de l'imaginaire, Comment la télévision fabrique la culture de masse*, op. cit.

⁹ Eric Macé, *La société et son double*, Armand Colin, 2006.

¹⁰ La gazette des scénaristes, *Le mal français*, n°20, janvier 2004.

¹¹ Sébastien Rouquette, *L'impopulaire télévision populaire*, ed. L'Harmattan, 2003.

de la société française contemporaine, comme le font les fictions ou les débats.

Les téléspectateurs français ont longtemps adhéré à cette vision attachante de la société française qui figure comme une actualisation de la figure métaphorique portée par le cinéma hexagonal traditionnel, celle affiliée à Renoir et à son « réalisme poétique »¹². Adhérer ne signifie pas croire à cette représentation, s'illusionner de son réalisme, mais plutôt éprouver un intérêt et un agrément à cette image, éventuellement s'en délecter, même si on a une pleine conscience de sa dimension factice. Cette fresque de la représentation n'est sûrement pas survenue de manière innocente et correspond à une période de bouleversements sociaux accélérés (droits de l'individu, mondialisation, etc). On peut appliquer à ce tableau la définition minimale de la culture proposée par Howard S. Becker : « Somme des attendus partagés que les individus utilisent pour coordonner leurs activités »¹³, « traces figées d'une action collective » en constante élaboration et qui correspond à un moment donné (« lorsque les conditions changent les individus inventent une nouvelle culture »). La notion « d'attendus partagés » est lourde de sens, si on la prend comme un code formel, des figures imaginaires, qui aident à vivre, à réfléchir et à échanger dans une société précise. C'est en s'appuyant sur cette idée de la création comme produit d'interactions, entre artistes, producteurs, diffuseurs, et public, que l'on peut tenter une lecture politique de cette production audiovisuelle.

De par le monde, l'attrait des téléspectateurs pour les programmes inscrits dans leur culture nationale ne se dément pas : chaque pays européen, par exemple, plébiscite des récits qui lui parlent de lui et de sa culture. Sur ce point, la télévision française n'est pas singulière. Sa timidité artistique l'est davantage. La relative redondance des milieux mis en scène, l'intérêt pour les sujets concernant la filiation ou la précarité du lien amoureux, l'ancrage sur les tourments de l'individu face à sa liberté : les filtres normatifs par lesquels passe un projet jusqu'à sa réalisation resserre la palette des possibles. Plus encore : le réalisme n'est pas le « fort » des fictions françaises (et sans doute des autres programmes). Les milieux décrits sont enjolivés, sur toile de fond de la complexité moderne c'est un pari sur la raison et la bonté des « héros » qui prévaut. Dans leurs décors, leur mode de vie, leur apparence physique, ceux-ci

présentent une image un cran au dessus plus flatteuse que ne l'est la réalité. Le sordide et la misère extrême peuvent évidemment traverser les scénarios, le genre policier fournit un fil pour explorer ces univers, mais, une certaine idée de la justice ou de la réparation sociale finit toujours par triompher.

2007 : la société française divorce de son image rêvée

En 2007, le « ciel est tombé sur la tête des producteurs ». Pour la première fois sur les écrans français, les séries américaines emportent massivement l'adhésion du public et devancent les séries hexagonales. La fiction télévisée, genre noble de la télévision et fleuron de la politique de l'exception culturelle, voit sa légitimité ébranlée. La compétition franco-américaine se repère dans le classement annuel de l'audience des programmes télévisuels. En 2005, sur les 100 premières places figurent 56 soirées de fiction française ; en 2006, ce chiffre tombe à 39 ; en 2007, il chute à 12 ; en 2008, il en reste 13. Et la situation se dégrade encore plus en 2009, quand le nombre de fictions françaises dans ce palmarès chute à 4, alors que 64 fictions américaines y sont inscrites ! Une étude de 2009¹⁴ montre d'ailleurs que sur toutes les grandes chaînes, la fiction française a perdu entre 10 % et 15 % d'audience.

Julie Lescaut, Une femme d'honneur, Femmes de loi, Joséphine ange gardien qui dominent depuis plus d'une décennie les soirées du royaume cathodique, sont détrônées. En face la série américaine *les Experts*, époustouflante réussite mondiale, emporte près de la moitié du top cent de la télévision ; *Grey's Anatomy* ou *Mentalist* prendront le relais. Sur M6, *Prison Break*, *Melrose*, et *Desperate Housewives* battent aussi les fictions françaises. Sur France 2, à l'exception des adaptations de quelques œuvres du patrimoine littéraire (les nouvelles de Maupassant, par exemple) la palme va à *FBI portés disparus* et *Cold Case*. Il ne reste que « *Plus belle la vie* » sur France (3,5 millions

¹² Jean-Michel Frodon, *La projection nationale*, Ed. Odile Jacob, 1998, page 93.

¹³ Howard S. Becker, *Propos sur l'art*, L'Harmattan, 1999.

¹⁴ Etude NPA pour le Festival de fiction de la Rochelle 2009.

de spectateurs chaque jour à 20 h 10), et *scènes de ménage sur M6*, qui menace en audience le Journal télévisé de TF1, pour sauver l'honneur de la fiction française.

Chaînes et producteurs ont tenté de réagir. France 2 a réduit ses formats, lancé quelques sujets audacieux (en 2005, *Clara Sheller*, la journaliste trentenaire « cœur d'artichaud », et son univers « branché » ; en 2006, *L'état de grâce*, une femme présidente de la République ou la série de science-fiction *David Nolande*), programmé des feuilletons. TF1, s'inspirant de *Grey's Anatomy*, a financé une série *l'Hôpital* : celle-ci a été forcée de s'arrêter après trois épisodes, faute d'audience. M6 a osé des formats décalés courts (*Caméra Café* et *Kaamelott*). Rien pourtant n'a arrêté la marche des séries américaines vers le peloton de tête, et en toute logique commerciale les chaînes privées en ont renforcé la présence : en 2009 sur 100 soirées de fiction, 49 sont américaines sur TF1 et 88 sont américaines sur M6, alors que les réseaux publics programment bien davantage des fictions françaises. Confrontées à la concurrence des opérateurs de la TNT, ces dernières puissent sans cesse davantage chez les fournisseurs d'outre-atlantique pour « muscler » leur grille de soirée. Les difficultés de la fiction française pour se renouveler culminent aujourd'hui.

Est-ce grave ? Pour le public, sûrement pas. L'air du temps est aux séries américaines. Alors que les jeunes adultes délaissent les grands médias au profit d'internet, ces séries opposent un bastion de résistance au sein de la télévision. Plus curieux : elles agrémentent les grilles de la télévision française depuis des décennies sans susciter le moindre débat (à l'exception de l'appréciation affligée sur l'impérialisme des produits culturels yankee), mais c'est seulement avec l'avènement, dans les années 90, des fictions de niche – donc déjantées, audacieuses, « non politiquement correct » – produites par le câble américain, que le regard s'est modifié. Encenser « *Desperate housewives* » ou « *Ali McBeal* » ou « *Buffy* » vous pose immédiatement en avant-gardiste, fin connaisseur des tendances contemporaines. Et ce, dans tous les milieux. Ainsi elles figurent comme un marqueur générationnel, un objet mythologique. Surtout, car elles sont magistralement créatives.

Le désamour du public envers les fictions françaises est-il grave ? Pour le modèle audiovisuel français, sûrement.

Très grave. La fiction recouvre bon an mal an la moitié des sommes allouées dans le cadre de « l'exception culturelle » à la télévision. Pour expliquer l'atonie créative de la fiction française les professionnels avancent deux arguments. D'abord, les chaînes, pétrifiées par la perspective d'être confronté à un accident industriel, n'oseraient pas prendre de risques sur des sujets et sur des styles narratifs inédits. Ensuite, l'argent serait insuffisant, en particulier il ne permettrait pas de subvenir aux dépenses de développement. Le premier point est vrai, encore qu'en télévision, comme pour d'autres biens culturels, l'innovation est un levier que tout éditeur de programme ne peut ignorer ou éluder. Mais ce média fonctionne sur un principe de familiarité avec les téléspectateurs, ce qui encourage un certain immobilisme des grilles. Le second point est plus discutable. Après un creux de vague à la fin des années 90, depuis 2000, les devis des fictions télévisées n'ont cessé d'augmenter, et l'apport des diffuseurs est en progression quasi continue (il passe ainsi de 60 % des devis en 2000 à 74 % en 2009). Certes, les sommes allouées au développement sont à l'échelle d'une nation de taille moyenne et sont loin des budgets octroyés aux scénaristes américains, mais elles demeurent conséquentes – en outre l'agence d'Etat, le Centre National de la Cinématographie (CNC), met à disposition des auteurs plusieurs fonds d'aide à la création.

Les freins à l'innovation ont d'autres causes. La fiction française, comme l'ensemble de la production aidée, repose sur une économie administrée, façonnée par un empilement d'obligations. A ces dispositions s'ajoutent des mesures en faveur d'une externalisation de la fabrication : en gros, les deux tiers des montants d'investissements doivent aller vers des unités de production indépendantes des chaînes. Enfin, les conventions de chaînes prévoient des obligations spécifiques qui varient selon chaque réseau et qui peuvent toucher l'animation, les programmes jeunesse, ou le spectacle vivant.

Le marché de la fiction télévisée française est presque essentiellement de taille nationale, les apports étrangers via des coproductions sont faibles, et les recettes à l'exportation sont du même ordre, ainsi que nous l'avons vu. Seules les chaînes généralistes financent de la fiction télévisée avec comme souci essentiel de conquérir un public national, peu leur importe de savoir quels critères pourraient être pris en compte pour séduire le marché pla-

nétaire. Cette dépendance d'un marché étroit, commandes obligées de quatre ou cinq clients, engendre une inertie culturelle. Disons-le carrément : le système sécrète une certaine sclérose. Cette difficulté à évoluer incite alors les chaînes acheteuses de fiction à rechercher d'autres sources d'approvisionnement, en particulier auprès des producteurs américains. Des achats qui coûtent entre quatre et dix fois moins cher que la fabrication d'une fiction française.

Au delà de la sclérose engendrée par le modèle économique, de multiples autres facteurs ont été explorés pour expliquer la désaffection du public : les modes qui changent, les nouveaux genres télévisuelles plus en phase avec les attentes de la jeunesse (les reality shows, les séries américaines), la rigidité du format français –les 90 mn calqués sur le format du cinéma–, le turn over de responsables des unités de fictions de chaînes, etc. Aucune explication ne semble suffisante pour rendre compte d'un phénomène qui concerne essentiellement la France, alors que dans les autres pays européens (Grande-Bretagne, Allemagne, Italie, Espagne) les fictions nationales continuent de dominer largement l'audience¹⁵.

L'image rêvée de la société française construite dans les fictions des années 90 et 2000 ne fait plus rêver personne, tant elle est déconnectée de la réalité et distante des sentiments profonds de la population. L'image de la France qui cultive son art de vivre, son modèle social de solidarité et son goût d'une certaine liberté ne fait plus recette. Peu de personnes se reconnaissent dans ce miroir enchanté, sauf peut être dans la population très âgée. La crise de la fiction française exprime, à côté d'autres signes maintes fois révélés par des études et des sondages, –pessimisme, difficulté à se projeter vers l'avenir, déficit de confiance dans l'avenir, abstentionnisme électoral–, une crise de la représentation. Il est possible que, pour le moment, le public français n'ait pas envie de voir son reflet, e/ou, qu'aucune image ou récit n'arrive à rendre compte d'une société déboussolée et qui s'aime peu.

La télévision généraliste, socle financier des industries culturelles

Curieusement, ce fait est passé sous silence : la télévision généraliste est le banquier principal des industries

de l'image, la centaine de chaînes du câble, du satellite et de la télévision numérique terrestre (TNT), ne participant qu'à la portion congrue. Pourquoi ? D'une part, en raison des besoins de production inédite, clef du succès pour les grilles de soirée sur les grandes chaînes ; d'autre part, en raison des multiples obligations d'investissement et des règles de diffusion qui sont posées par la loi audiovisuelle aux télévisions françaises. Le poids que représente ce média comme initiateur et investisseur de contenus est impressionnant. Ainsi :

–La très grande partie des jeux, magazines ou télé-réalité, sont financées à 100 % par des généralistes historiques. Donnons quelques exemples français de producteurs-façonniers entièrement financés par les chaînes généralistes. Endemol France produit *Secret Story*, *La Ferme Célébrités*, *l'île de la tentation*, *Les enfants de la télé*, *la Roue de la fortune*, etc., pour TF1 –toutes les productions de Endemol, à l'exception du magazine de Morandini sur Direct 8 sont financées par TF1, qui a noué un contrat d'exclusivité avec ce producteur. W9, filiale à 100 % de M6 produit pour cette chaîne et ses chaînes filiales (notamment la chaîne W9). Freemantle produit pour diverses chaînes, mais surtout pour M6 (l'ex-Supernanny, *La nouvelle Star*, *X Factor*), et éventuellement France 3 (*Questions pour un champion*). Adventure Line Productions (*Koh Lanta*, *Ford Boyard*, etc.) qui appartient à Zodiak Media Group, produit aussi pour plusieurs chaînes. De fait, les multi nationales du divertissement ont pour clients quasi uniques des grandes chaînes généralistes, qui achètent l'exclusivité nationale de formats conçus en leur sein.

–les fictions télévisées : en 2009, elles sont financées à 74 % par les diffuseurs –et 10, 8 % par le COSIP¹⁶ et 2,6 % d'apports de ventes et co production à l'étranger -. Et sur ces 74 % provenant des chaînes¹⁷, presque l'essentiel (98 %) provient des grandes généralistes.

–Pour le documentaire la dépendance à l'égard des grandes chaînes de télévision est plus faible : en 2009, 47 % des fi-

¹⁵ Pour une relance de la fiction française, étude CSA, novembre 2010.

¹⁶ Compte de soutien à l'industrie des programmes audiovisuels.

¹⁷ Tous rangs de diffusion confondus.

nancements proviennent des diffuseurs -19 % pour le CO-SIP et 6 % des ventes et co productions à l'étranger . Mais 80 % du financement issu de la télévision émane des généralistes (presque essentiellement des réseaux publics).

-Pour le cinéma, la dépendance à l'égard du financement de la télévision est du même ordre : en 2010, les 203 films d'initiative française ont reçu 32, 5 % de leur financement directement de la part des chaînes de télévision, et environ 10 % de façon indirecte¹⁸.

Ces chiffres sont éloquentes. La production de programmes de télévision et du cinéma en France :

-repose sur les diffuseurs généralistes, en dépit d'une nuée de nouvelles chaînes. Cette dépendance qui marquait la télévision à l'époque du monopole, a perduré lors de la mise en place des généralistes commerciales et elle évolue peu¹⁹.

-s'exporte modestement à l'étranger (100 millions de recettes en 2009 pour les programmes de télévision et 350 millions de recettes pour les films de cinéma français à l'étranger). Ces chiffres toutefois sont en forte progression, surtout pour le cinéma dont les recettes ont été multipliées par trois en dix ans.

-repose sur des petites entreprises de productions ou des filiales de groupes internationaux pour les programmes de flux.

Or, quelle est la situation économique des chaînes généralistes ? Elles sont prises dans une tourmente. D'abord celle de l'audience due à la concurrence des nouveaux réseaux. Ensuite elles sont confrontées à des difficultés financières qui résultent de cette diminution de l'audience et aussi de la crise publicitaire qui sévit depuis 2008.

Ainsi, depuis une quinzaine d'années, elles subissent une érosion alors que, comme nous l'avons vu, la croissance d'écoute de la télévision en général n'a cessé de progresser. Les chaînes historiques (TF1, FR2, FR3, FR5, Arte , M6 et Canal +) ne représentent plus que 72 % de l'audience de télévision alors que les petites chaînes grimpent en audience, en particulier celles, gratuites, de la TNT qui captent 19, 7 % d'audience en 2010. Pour prendre deux exemples :

TF1 passe de 37 % de part d'audience en 1995 à 24, 5 % en 2010, et FR2 de 23, 8 % de part d'audience à 16, 1 %.

En 2008 et 2009 les grandes chaînes nationales ont vu leurs recettes publicitaires diminuer : de 5, 5 milliards d'euros de recettes brutes elles baissent à 5 milliards d'euros. Et si en 2010 ce chiffre remonte presque à l'étiage d'auparavant (5, 4 milliards d'euros) leur part relative dans le gâteau publicitaire de la télévision ne cesse de décroître : en 2010 elles captaient 67 % de la rente publicitaire contre 82 % en 2007. Dans ce mouvement les nouvelles chaînes de la TNT sont les gagnantes : 1, 9 milliards de recettes publicitaires (données brutes). Cette affaiblissement des recettes des grandes chaînes nationales s'est immédiatement traduite par des compressions drastiques des coûts de grille pour les chaînes privées entre 5 % et 10%. Cette compression n'a pas eu lieu sur les chaînes publiques qui sont moins dépendantes des aléas publicitaires.

La réorganisation des budgets des chaînes publiques avec la disparition progressive de la publicité décidée en 2008 par le gouvernement Sarkozy et l'instauration de nouvelles taxes pour compenser cette perte (taxe sur les opérateurs de télécoms et sur les recettes des chaînes privées) met néanmoins ces dernières dans une situation financière fragile. Ces taxes ont fait l'objet de divers recours : la plainte des opérateurs de téléphonie auprès de la Commission européenne semble prospérer puisque la Commission a demandé à la Cour européenne de Justice de trancher le différend existant à propos de cette taxe (jugement avant fin 2012). En outre, les télévisions privées se mobilisent régulièrement en faveur d'une renégociation de la taxe de 3 % sur leurs recettes publicitaire – en 2011, la majorité parlementaire semble favorable à une réduction de ce pourcentage et, en compensation, envisage de laisser des écrans de publicité pour France-Télévisions durant la journée, un choix qui s'inspire du modèle de la télévision publique allemande. En 2009, l'Etat a dû verser une dotation de 450 millions à France-Télévisions pour boucler son budget.

¹⁸ 3, 6 % issus des parts de co-production des chaînes, 28, 9 % en préachats. Il faut ajouter à ces chiffres 8, 7 % d'aides publiques qui proviennent de taxes sur les distributeurs, en premier lieu prélevées sur la télévision.

¹⁹ Monique Dagnaud, *Médias : promouvoir la diversité culturelle*, La Documentation française, 2000.

L'industrie des programmes est ainsi confrontée à un paradoxe : alors que les écrans de diffusion se sont démultipliés, le socle de son financement premier –les recettes des chaînes généralistes- s'est fragilisé. Et les recettes issues du second marché des chaînes de niche et d'internet, ainsi que celles provenant de l'exportation, peinent à se développer.

Conclusion

La télévision (comme la radio) n'est pas une donnée indépendante, une sorte d'agent d'extériorité dont on pourrait mesurer les effets. Elle est un rouage extrêmement puissant incorporé à la société, une source d'énergie, une matrice de la culture (la féerie visuelle), un démultiplicateur d'imaginaire, un gyrophare qui embrasse le monde en permanence, mais qui le capte en usant de sa propre focale, sa propre profondeur de vue, son propre accompagnement verbal c'est pourquoi il est intéressant de regarder ce qu'il produit psychiquement, et ce qu'elle renvoie de nous à travers son prisme. Ce sismographe des humeurs et des préoccupations s'accorde à une sensibilité nationale ou régionale, l'exemple de la télévision française en témoigne : la crise morale de la population, cette vague dépression tant répertoriée par des études et des sondages, se réper-

cute dans la désaffection à l'égard de ses productions de fiction.

Simultanément, l'intérêt pour ce média ne faiblit pas, même s'il s'écarte un peu des généralistes au profit des chaînes ciblées, dans un paysage devenu fortement concurrentiel. Pourquoi, malgré tout, la télévision généraliste demeure-t-elle comme le cœur battant du système médiatique, en dépit de fragilités que nous avons soulignées ? D'abord, elle possède la puissance financière, qui permet d'entretenir d'abondantes rédactions, et d'investir dans des programmes exclusifs à forte valeur ajoutée (fictions, documentaires, reportages, spectacles télévisuels, cinéma). En un mot, elle est la banquière des industries de l'image. Par ailleurs, elle est mue d'une puissance fédératrice : en réunissant des publics différents elle crée l'intuition d'une expérience partagée à une échelle qu'aucun autre média n'atteint. Enfin, elle décuple les forces d'imagination. En ce sens, elle s'inscrit comme un viatique du quotidien des sociétés modernes démocratiques, car elle le charge de « son réalisme magique », de cette sorte d'aura immatériel, de ce supplément spirituel, ce ciel des idées, qui colorent de mille nuances le vécu²⁰.

²⁰ Michel Maffesoli, *Le temps revient, formes élémentaires de la post-modernité*, Ed Desclée de Brouwer, 2010.

Références

- ACHACHE, Gilles (2010). *Le complexe d'Arlequin, Eloge de notre inconstance*. Paris : Grasset.
- ANDERSON, Benedict (1996). *L'imaginaire national: réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*. Paris : La Découverte.
- BECKER, Howard S. (1999). *Propos sur l'art*. Paris : L'Harmattan.
- DAGNAUD, Monique (2000). *Médias : promouvoir la diversité culturelle*. La Documentation française.
- DAGNAUD, Monique (2005). "Exception culturelle : une politique peut en cacher une autre", *Le Débat*, n° 134, mars-avril.
- DAGNAUD, Monique (2006). *Les artisans de l'imaginaire, Comment la télévision fabrique la culture de masse*. Paris : Armand Colin.
- FRODON, Jean-Michel (1998). *La projection nationale*. Paris : Ed. Odile Jacob.
- La gazette des scénaristes, *Le mal français*, n° 20, janvier 2004.
- MACÉ, Eric (2006). *La société et son double*. Paris : Armand Colin.
- MAFFESOLI, Michel (2010). *Le temps revient, formes élémentaires de la postmodernité*. Paris : Ed. Desclée de Brouwer.
- NPA Conseil, Etude pour le Festival de fiction de la Rochelle, 2009.
- RILEY, John and Mathilda WHITE RILEY. "Choix de programme par les enfants et socialisation", in Monique DAGNAUD (dir.) (2003). *Médias et violence l'état du débat*. La documentation Française.
- ROUQUETTE, Sébastien (2003). *L'impopulaire télévision populaire*. Paris : Ed. L'Harmattan.
- SCHUDSON, Michael (1994). "La culture et l'intégration des sociétés nationales". *Revue Internationale des Sciences sociales*, février.
- Société d'études stratégiques pour le cinéma et l'audiovisuel (SESCA), *Pour une relance de la fiction française*, Étude de CSA, novembre 2010.
- TARDE, Gabriel, *L'opinion et la conversation*, revue de Paris, 15 août 1899 et 1er septembre 1899 ; réédité sous le titre de *L'opinion et la foule*, Paris, 1901.

El cómic como medio periodístico

Xavier Melero

Resumen / Résumé / Abstract

La no-ficción es una de las corrientes expresivas de más reciente incorporación al cómic, y dentro de ella, la narración informativa con códigos importados del periodismo. De la creciente producción y diversidad de estas hibridaciones deriva un conflicto teórico: la existencia de nuevas fórmulas comunicativas que desbordan las fronteras conceptuales del Periodismo. Este artículo expone la secuencia histórica que ha coadyuvado a este maridaje, somete a revisión crítica la dimensión periodística de los productos, y define las características del llamado “cómic-periodismo”.

La non-fiction est l'un des nouveaux moyens d'expression de la bande dessinée, et notamment, le récit séquentiel avec les codes importés du journalisme. Un conflit théorique est apparu suite à l'augmentation de la production et à la diversité de ces hybrides : l'existence de nouvelles formes de communication qui vont au-delà des limites conceptuelles du journalisme. Cet article se concentre sur la séquence historique qui a contribué à ce mariage. Il soumet à une analyse critique la dimension journalistique des productions et définit les caractéristiques de ce qu'on appelle le “reportage en bande dessinée”.

Non-fiction is one of the newest current ways of expression of the comic, and within, the sequential narrative with imported codes of journalism. From increased production and diversity of these hybrids, a theoretical conflict has developed: the existence of new forms of communication that go beyond the conceptual boundaries of Journalism. This article focuses on the historical sequence of events that has contributed to this merging of comics and journalism marriage, and exposes to critical review the journalistic dimension of the products, and defines the characteristics of so-called “comic-journalism”.

Palabras clave / Mots-clés / Key Words

Periodismo, cómic, comunicación, información, medios, periodismo gráfico, documental.

Journalisme, bande dessinée, communication, information, média, journalisme graphique, documentaire.

Journalism, comic, communication, information, media, graphic journalism, documentary.

Introducción

En su edición del 2 al 8 de febrero de 2007, el semanario italiano de información general *Internazionale* incluye la pieza *Cartoline da Roma* [Postales de Roma], una doble página en formato cómic con guión del periodista Marco Lodoli y dibujos de Lorenzo Mattoti. El trabajo inauguró *Cartoline da...* una sección regular que la revista sitúa bajo el epígrafe *Graphic Journalism* [Periodismo Gráfico] y donde incorpora relatos de actualidad en viñetas con el único requisito de “que tengan un vínculo con lo contemporáneo o las impresiones de un lugar”, en palabras de su editor Giovanni de Mauro (Rossi, 2007). Un año más tarde, se edita en Francia el primer número de *XXI/Vingtetun*. Una publicación de tirada trimestral, gran formato y venta en librerías centrada en el reportaje y el periodismo de investigación. Cada número se divide en tres áreas: reportaje escrito, fotoperiodismo y *reportage de bande dessinée* (BD) [reportaje en cómic]. La mancha editorial define el *reportage de BD* como un género autónomo y garantiza en cada número un encargo periodístico en este formato. Su redactor jefe, el ex reportero del diario *Le Figaro* Patrick Saint-Exupéry afirma que: “nuestra publicación explora el universo de la narración (...) y se narra de la misma manera que un texto con imágenes y con dibujos”.

Internazionale y *XXI* constituyen el primer ejemplo regular de utilización del cómic como soporte de no-ficción y contenidos de actualidad desde las páginas de información general. Un recurso que desde 2004 han ensayado de manera puntual cabeceras como *Le Temps*, *The New Yorker* o los dominicales de *The New York Times* y *The Guardian* mediante autores como Joe Sacco o Patrick Chappatte. Estos trabajos representan, sin embargo, una muestra marginal de un fenómeno mucho más amplio y heterogéneo que



El dibujante-reportero Joe Sacco, grabadora en mano.

nace en la historieta, como resultado de una larga evolución en búsqueda de nuevos cauces de expresión y ofrece, desde los productos autónomos del medio, los frutos más sofisticados de hibridación entre las sintaxis del cómic y los géneros periodísticos. *Comic journalism, graphic journalism, novela gráfica, cómic-periodismo, cómic de no ficción, cómic-reportaje, reportage en bande dessinée, récit graphique, giornalismo a fumetti* o *giornalismo illustrato* son algunos de los neologismos que industria, crítica y lectores emplean para etiquetar una vasta diversidad de trabajos de explosión reciente y en producción ascendente, bajo la premisa de la no-ficción y con resultados que oscilan entre el relato autobiográfico y la narración fáctica con códigos importados del periodismo. Es objetivo de este trabajo ofrecer una radiografía del presente de esta novedosa corriente híbrida, explicar su génesis e identificar sus conexiones con la comunicación periodística a partir de una revisión historiográfica, tematólogica y genológica del fenómeno, con el comparativismo periodístico-literario como herramienta de trabajo.

A efectos de análisis, entenderemos el cómic según la definición de Román Gubern, esto es, como “un medio expresivo perteneciente a la familia de medios nacidos de la integración del lenguaje icónico y del lenguaje literario”

y más específicamente como “una estructura narrativa formada por la secuencia progresiva de pictogramas, en los cuales pueden integrarse elementos de escritura fonética” (Gubern, 1974: 105-108) y donde unos y otros se relacionan de manera interdependiente según el principio de *solidaridad icónica* (Groensteen, 1999: 21). Asimismo, como un medio de difusión masiva (Eco, 1973: 299) con recursos expresivos propios (Gasca y Gubern, 1988; Barbieri, 1993; McCloud, 1993 y Eisner, 1985), capaz de integrar otros lenguajes y géneros (Barbieri 1993: 13); al tiempo que un *objeto social*, reproducido en soportes diversos y determinado por su uso común (García, 2010: 42).

El cómic de no-ficción: una conquista de madurez.

Después de un siglo y medio de evolución, el medio ha conquistado un alto grado de madurez y está en condiciones de liberarse de complejos propios y ajenos. Para empezar, de la hipoteca terminológica que tradicionalmente ha constreñido su potencial expresivo al terreno de la comedia (cómic), la diversión infantil (*funnies*) o el relato menor (historieta). Un obstáculo común, en mayor o menor medida, a todas las formas culturales de producción (la tradición canónica encorsetó durante siglos toda concepción de literatura a sus fronteras etimológicas, esto es, a la letra impresa). En el caso del cómic, el problema ha sido especialmente castrador y ha retrasado considerablemente el desarrollo del medio. Concebido ya en los orígenes por Töpffer, como un mero divertimento; popularizado por la prensa *amarillista* de Hearst y Pulitzer como pasatiempo infantil de tiradas multimillonarias; tendrá que pasar medio siglo antes de que la industria comience a incorporar —desde una motivación esencialmente económica— las primeras aproximaciones adultas a la historieta. Y otro tanto para que ya en los últimos veinte años, la normalización de las obras de *autor*, favorezca el despertar de la no-ficción en el cómic. Esta revolución de estructuras, formatos y contenidos no puede disociarse del advenimiento y consolidación de la sociedad de la comunicación de masas. La incorporación de audiencias millonarias a la prensa y a los sucesivos productos y medios periodísticos, unido a la progresiva alfabetización de las capas populares, ha contribuido a generalizar el consumo de información de

actualidad. Un hábito, convertido hoy en necesidad global y cotidiana, que explica *la inyección de realidad* en soportes y medios culturales tradicionalmente adscritos a la ficción narrativa, como la novela. En este sentido y pese al retraso evolutivo del cómic, parecía cuestión de tiempo que el apetito de no-ficción convergiera con las sensibilidades artísticas y el momento editorial adecuado. Dentro de esta línea, la introducción de contenidos de actualidad con códigos importados del periodismo constituye hoy una de las principales fórmulas de superación histórica del medio. Este novedoso dispositivo retórico se alimenta del prestigio natural asociado a la actividad periodística y, en sentido contrario, nutre el ecosistema referencial de la prensa, multiplica los elementos de interpretación de la realidad y favorece la incorporación de nuevos públicos.

La reciente incorporación de la no-ficción al repertorio temático del cómic resulta de las dinámicas de autor que desde finales de 1960 exploran el potencial expresivo del medio en la búsqueda de nuevos públicos y la autoconciencia artística. El *comix underground* de los Estados Unidos ejerce de catalizador y punto de inflexión entre el estancamiento creativo de la industria –derivado de la autocensura del *Comics Code* (1955)– y el descubrimiento de nuevas fórmulas y discursos desde la contracultura, la autoedición y la ausencia de condicionamientos empresariales. Autores como Robert Crumb, Spain Rodríguez o Gilbert Shelton ejercerán de cronistas de la realidad político-social de la época, en clave irónica y desde una óptica juvenil a menudo integrada en la órbita del movimiento *hippy* de San Francisco. Cada uno con su propia voz, sus experiencias personales de materia prima recurrente y un estilo personal y distinguible. Según el dibujante y teórico del cómic Will Eisner “esa gente estaba utilizando el cómic como una auténtica forma literaria. Abordaban problemas sociales. Sí, eran procaces, y eran burdos, y eran sucios, ¡pero utilizaban el cómic como una forma literaria!” (García, 2010: 189). El carácter independiente, socarrón y políticamente incorrecto del *underground* ilustrado esconde una reivindicación, más intuitiva que reflexionada, del concepto de autoría en el cómic. Una faceta amputada por la industria serial, salvo excepciones como la de la etapa de Harvey Kurtzman al frente de la editorial EC. Hatfield (2005: 7) sostiene que el “comix underground convirtió al comic-book en un producto para adultos”. Para Marta Pérez Pereiro, (2007: 20) “acerca el relato secuencial a dos

lenguajes clave para entender esos álbumes alejados de los superpoderes y más “humanos”: las memorias, el género autobiográfico, y la narración cinematográfica”.

En Europa los ecos del *underground* estadounidense espolean discursos más adultos y propuestas gráficas arriesgadas, que renovarán géneros tradicionales como la ciencia-ficción, el terror o las aventuras y por otro lado allanarán el camino hacia los primeros planteamientos deliberadamente cultos y el advenimiento, ya en los 70, de una fase de experimentación y vanguardia. Daniele Barbieri (1993: 277) entiende que “por primera vez el cómic se proponía al mundo como tal, como un cómic, como instrumento lingüístico y expresivo autónomo; se proponía por todo su valor, no como “simple entretenimiento” [...] Al mismo tiempo se autoanalizaba y se afirmaba”. Esta labor de reflexión y autoconciencia europea cristalizará, al otro lado del Atlántico, en la influyente *Raw* (1980-1991) de Art Spiegelman y Fraçoise Mouly. Una revista neoyorquina imán de propuestas experimentales que defendía la relevancia artística del cómic como vehículo de Bellas Artes. Esto es, más por innovación estética y narrativa que revolución de contenidos.

El salto a la madurez también se gesta desde el *comic-book* más convencional y de consumo masivo, a partir de un cambio del modelo de distribución con efectos a largo plazo. La crisis de ventas en EE.UU. obligó a las editoriales a acercarse al público, a través de los correos de aficionados y la incorporación al circuito de distribución de un catálogo flexible, adicional al inventario cerrado que se imponía a los quioscos. Así nacen las librerías especializadas, que contratan por encargo títulos y número de ejemplares en función de la demanda, asumiendo el riesgo comercial de los *stocks*. A partir de esta cesión de soberanía, “los comic-books se convirtieron cada vez más autorreferenciales, esotéricos y herméticos al lector ocasional, y empezaron a dirigirse a un público de mayor edad” (García, 2010: 171). Santiago García habla de cambio de paradigma y sitúa en este episodio el verdadero nacimiento del cómic adulto de Estados Unidos. La lógica de las librerías especializadas admite empresas más pequeñas y productos más arriesgados –frente a las tiradas millonarias de las *majors*– y permite la aparición de editoriales independientes, entre las que destacará Fantagraphics. Sello del *Comics Journal*, –prestigiosa revista de crítica e información de cómics, to-

avía en activo— y *Love & Rockets* (1981-1996), de los hermanos Gilbert, Jaime y Mario Hernández, uno de los primeros *comic-book* de autor. Hablamos de una obra serial, de tintes literarios y marcado protagonismo femenino, donde cada autor desarrolla su propio universo artístico y temático, con personajes reales y verosímiles, continuidad en el tiempo y el blanco y negro como soporte.

Contemporánea a la propuesta de los hermanos Hernández, es *Weirdo* de Robert Crumb, donde el miembro más sobresaliente del *comix underground*, actualiza su discurso y patrocina jóvenes promesas del cómic, que ilustran un nuevo retrato generacional alternativo. La convivencia en el tiempo de *Love & Rockets*, *Weirdo* y *Raw* resulta fundamental para entender la revolución venidera de fórmulas y estructuras del medio. El cambio decisivo se producirá con la publicación, en esta última, de las primeras entregas de *Maus* (1986) de Art Spiegelman. Un relato autobiográfico, en clave simbólica, sobre los efectos del Holocausto en una familia de supervivientes. La recopilación de *Maus* en tomo único recibe el premio Pulitzer en 1992, pero ello no supone el reconocimiento inmediato del cómic como medio de expresión adulto. El desconcierto del *establishment cultural* ante la potencia de *Maus* condujo a ubicar la obra en la esfera de la literatura. Sin embargo, algo había

cambiado ya en el medio. La conquista de la audiencia adulta, que el cómic europeo trabajaba desde la exploración artística, la revisión de los géneros, la visualización del sexo y la sobrecarga de violencia, incorporará un itinerario adicional en el caso estadounidense. Allí la fecundidad de las editoriales independientes favorece la explosión del cómic *alternativo* —por contraposición ética y estética a los títulos convencionales— y de una nueva y heterogénea realidad de trabajos con la sobriedad del blanco y negro como registro creativo común. Autores como Peter Bagge, Daniel Clowes o Charles Burns acercan la viñeta a planteamientos del cine independiente desde el costumbrismo adolescente o la confusión de géneros. Como en el caso de *Maus*, la recopilación en tomo único de estas obras, inicialmente serializadas, participa de la metamorfosis de los cómics en *graphic novel* [novela gráfica]. Una etiqueta de calidad asociada al formato libro, el tomo único y la tapa dura, que los creadores y la industria llevaban décadas ensayando con intermitencia y éxito desigual, en un intento de conquistar públicos adultos y con mayor poder adquisitivo¹. En el caso franco-belga, por ejemplo, era un soporte absolutamente normalizado bajo el apelativo de *album*.

El éxito de *Maus* servirá para ensalzar, reeditar y popularizar entre los lectores propuestas *cultas* de moderada repercusión inicial, como la de Eisner, a menudo separadas de la época post-*Maus* por décadas de silencio. El reconocimiento posterior de estas obras se explica por la construcción de públicos más exigentes y la incorporación de nuevas audiencias instruidas en cotas de madurez temática y estilística cada vez más altas. El cómic, como cualquier



Maus (1986-1991), de Art Spiegelman.

¹ La industria española fue pionera en aprovechar la carga positiva del término novela vinculada al cómic para comercializar adaptaciones literarias [“La novela gráfica”, editorial Reguera, 1948], esquivar la censura en los tebeos románticos y de acción en la década de los 60 [“novela gráfica para adultos”] o vender cómics de superhéroes [Editorial Vértice, 1969]. En el ámbito internacional, el término adquirió popularidad como distintivo de productos de terror y ciencia ficción con carga extra de erotismo o violencia a partir de *Bloodstar* (1976) de John Jakes y Richard Corben. Sin embargo, el concepto actual de novela gráfica deriva de la publicación en 1978 de *A Contract With God* [Contrato con Dios] de Will Eisner. Una recopilación de relatos autoconclusivos en blanco y negro, ambientados en el Nueva York de 1930 en cuya portada Eisner añade el membrete *graphic novel* —que en su caso importa de las novelas por imágenes del ilustrador Lynd Ward— como reivindicación del carácter deliberadamente artístico de su obra.

actividad creativa o forma cultural de producción, “presupone un público y se realiza como tal sólo en el acto del consumo” (Chillón, 1999: 61). El origen de la prensa, por ejemplo, observa Madeleine Varin D’Anville (Gomis, 1991: 54) “no es simultáneo de los medios técnicos necesarios para su existencia. Gutenberg inventó los tipos móviles de imprenta y publicó las primeras obras entre 1445 y 1455. Se empezaron a publicar libros. Se imprimían carteles. Pero no había prensa. No faltaban ya recursos técnicos [...] Lo que faltaba era el público”. Este público es el que despierta el *comix underground* y alimentan las sucesivas revoluciones creativas que propician la aparición de *Maus* y, más adelante, la normalización de propuestas *de autor* en torno al concepto de *graphic novel*. Un término que puede llamar a engaño, pues “no hay que entender que con el mismo nos referimos a un cómic con características formales o narrativas de novela literaria, ni tampoco a un formato determinado, sino, sencillamente, a un tipo de cómic adulto moderno que reclama lecturas y actitudes distintas del cómic de consumo tradicional” (García, 2010: 16). Esto es, un término convencional que ha calado en el imaginario colectivo como sello de calidad, contenidos adultos y marcado sesgo personal, impulsado por un *boom* editorial posterior a la obra de Spiegelman y todavía hoy vigente.

Con el apelativo “*graphic novel*/novela gráfica” se distinguirán ejercicios de revisión y superación de géneros aparentemente agotados—como los superhéroes del *Watchmen* (1986-1987) de Alan Moore y Dave Gibbons y el *Batman*, *The Dark Knight* (1986) de Frank Miller— la reedición en tomo único de las mejores series de cómic alternativo y a partir de 1990, una explosión de títulos de apabullante variedad temática y estilística donde cristalizan los hallazgos artísticos y ambiciones profesionales del anterior medio siglo de cómic. El formato admite retratos generacionales como *Cages* (1998) de Dave McKean—; el existencialismo de *El caminante* (1992), de Jiro Taniguchi; la asimilación de las vanguardias y la experimentación gráfica de Chris Ware en *Jimmy Corrigan* (2000) o *Acme Novelty Library 18* (2007); el conflicto religioso—*Blankets* (2008) de Craig Thompson— de pareja—*Clumsy* (2002) de Jeffrey Brown— de identidad sexual—*Fun Home* (2006) de Alison Bechdel—; la aproximación a temas sociales como el SIDA—*Pildoras Azules* (2001) de Frederick Peeters— el Alzheimer—*Arrugas* (2007) de Paco Roca— el autismo—*Maria y yo*

(2007) de María y Miguel Gallardo— o la pedofilia—*Por qué he matado a Pierre* (2006) de Alfred & Oliver Ka—; o la revisión autobiográfica—*El arte de volar* (2010), de Antonio Altarriba y Kim.

En el manifiesto *The Fate of the Artist* (2006) el dibujante Eddie Campbell² defiende la novela gráfica como *una nueva forma de arte*, un *movimiento* y una *causa*. Para Sergio García (2010: 266) esta nueva fórmula encuentra su espacio por la crisis de la tradición comercial anterior del cómic, basada en un producto de entretenimiento masivo y barato: “Lo que parecía un proceso que llevaría a la muerte del cómic, en realidad ha sido un proceso en el que la forma artística del cómic ha conseguido desgajarse del cómic de masas para fundar una tradición nueva basada en valores literarios y artísticos propios, una forma artística que ya no compite con la televisión como medio de masas, sino que se plantea como medio culto con su propia identidad y sus propios espacios—el libro, las librerías generales, el museo incluso— y su nuevo público, un público general acostumbrado más que nunca a descifrar textos integrados por palabras e iconos superpuestos sobre un lienzo rectangular, después de quince años de masificación de los ordenadores personales”.

Del cómic de no-ficción al periodismo en cómic

El auge de la novela gráfica abre el cómic a la revisión, incorporación e hibridación de géneros y normaliza las aproximaciones del medio a la no-ficción. Un camino anecdóticamente transitado, al que ahora se acerca desde la Historia, la autobiografía y el Periodismo. La prensa de finales del siglo XIX fue el soporte experimental de contados intentos de instrumentalización del cómic como vehículo de contenidos informativos. Thomas Nast, por ejemplo, realizó unas caricaturas con apoyo de texto por encargo de *Harper’s Weekly* para popularizar entre el gran público una investigación periodística contra William Tweed, miembro del partido demócrata. Años después, la revista *The New Mases*, envió a algunos de sus dibujantes

² CAMPBELL Eddie (2006). *The Fate of The Artist*. Nueva York, First Second / Holtzbrinck Publishers.

a cubrir huelgas y protestas sindicales, estableciendo un primitivo precedente para el *cómic-reportaje* (Mackay, 2008). Este territorio permanecerá yermo durante medio siglo hasta que ya a principios de 1960 Harvey Kurtzman recoge el testigo por encargo de revistas como *Esquire*, *Pageant* o *TVGuide*. La fama de Kurtzman y el prestigio de su sello personal –cimentado en el éxito de su etapa en la revista satírica *MAD*– posibilitó estos trabajos de reportaje y entrevista en viñetas. La mayoría alrededor de *sets* de rodaje, como el de *The Perry Como Show*, y actores famosos (Marlon Brando entre ellos). Kurtzman continuará el modelo como editor del *magazine* humorístico *Help*, donde asignó a sus dibujantes estrella –como Jack Davis o Arnold Roth– encargos tan dispares como entrevistas a deportistas de élite o informes sobre la vida cotidiana en el Moscú soviético. El ejemplo no trascenderá de inmediato, aparentemente limitado a la idiosincrasia de Kurtzman y su universo. Pero 30 años más tarde, Art Spiegelman desempolvó la fórmula para la revista *Details*. Como editor gráfico, asignaba encargos sobre temas de actualidad a sus dibujantes colaboradores y les exigía tratamiento informativo. Entre los más destacados, una entrevista gráfica de Kim Deitch a un interno en el corredor de la muerte y la cobertura en cómic de las primeras sesiones del Tribunal de Crímenes de Guerra de la ex Yugoslavia, a cargo de Joe Sacco. Spiegelman describe estos productos como “la primera ola de cómics periodísticos” y los justifica en la necesidad de revitalizar con autores contemporáneos el trabajo de los pioneros del reportaje gráfico: los llamados *special artists* (Bastida, 1989: 343), *artistas de la mancha*, *corresponsales artistas o artistas viajeros* (Abreu, 2000: II-2). Es decir, aquellos dibujantes que a mediados del siglo XIX aportaron las primeras referencias gráficas de actualidad en un momento en que la tecnología de transposición de la fotografía al papel impreso no estaba madura.

El dibujo fue, junto con la caricatura, la forma expresiva iconográfica más utilizada en la prensa hasta la perfección del huecograbado en 1880. Las principales imágenes que documentan los conflictos armados del siglo XIX no fueron fotografías del campo de batalla, sino ilustraciones de dibujantes a sueldo de diarios y revistas: “Hay fotografías de la Guerra Civil [Americana], pero siempre después de las batallas, porque las cámaras necesitaban exposiciones de cinco a diez minutos” (Mackay, 2008). En un momento de gran demanda informativa y lucha



Las fuentes directas, materia prima de *Notas a pie de Gaza*

por la audiencia, cabeceras como *The Illustrated London News*, *Le Monde Illustré*, *Frank Leslie's Illustrated Newspaper* o *La Ilustración Española y Americana* contrataron ilustradores como corresponsales gráficos. La guerra civil americana (1861), la Guerra de Crimea (1853-56), la III Guerra Carlista española (1872-76), la guerra ruso-turca (1877) y los conflictos coloniales europeos fueron algunos de sus destinos de trabajo. Estos dibujantes se desplazaban al lugar de los acontecimientos, hacían borradores sobre el hecho informativo y los trasladaban a toda prisa a diarios y revistas –a menudo por mensajeros a caballo– para su posterior reproducción mediante un elaborado proceso artesanal, donde los dibujos eran tallados de forma natural en bloques de madera. La representación bélica se construye por primera vez con criterios informativos y de valor-noticia, frente a la exaltación y propaganda con que abordaba el tema la pintura decimonónica

(Bastida, 1989: 351-352). Estas coberturas gráficas encumbrarán a autores como los estadounidenses Theodore Davis y Alfred Waud; los ingleses William Simpson y Melton Prior; los franceses Dick de Lonlay y Constantin Guys o el español Josep Lluís Pellicer. Mientras investigadores como Jordi Artigas i Candela (2005: 69) sitúan el trabajo de Pellicer como un antecedente claro de los reporteros fotográficos actuales, historiadores del cómic como Jeet Heer y el propio Art Spiegelman entienden que el fenómeno actual del *cómic periodístico* ancla sus raíces en el trabajo de aquellos *special artists*.

El dibujante maltés Joe Sacco constituye uno de los ejemplos más sobresalientes. Antes que Spiegelman lo contratara para *Details*, Sacco ya había sorprendido con *Palestina* (1993-1995). Una obra pionera de planteamiento inédito: el autor se desplaza a Gaza e Israel durante la primera Intifada palestina para documentar el conflicto y explicar sus claves a través del cómic. A lo largo de nueve volúmenes y más de 300 páginas, Sacco hace partícipe al lector de su día a día en la zona, comparte lo que ve, oye y siente, y lo contextualiza en sus orígenes históricos. El comportamiento de Sacco –que éste retrata a través de su propia representación gráfica– recuerda al de un reportero. El resultado de su trabajo, al de una *action story*³ en viñetas; un producto híbrido a medio camino entre el cómic y la crónica periodística. La estructura y puesta en escena de *Palestina* es heredera de la formación universitaria del autor, graduado en Periodismo y a cuya práctica profesional se dedicó antes que al cómic. Sacco se mantendrá fiel al modelo de *Palestina* en sus próximos trabajos. Para el siguiente, se desplaza a un enclave bosnio en plena guerra de los Balcanes. Del viaje resultan el tomo *Gorazde. Zona Protegida* (2000) y varios relatos cortos, como *The Fixer: Una historia de Sarajevo* (2003). Lo que en *Palestina* nace de la intuición, en *Gorazde...* emana de una calculada metodología y estructura. Sacco aborda los porqués del conflicto a través de sus víctimas, con quienes convive y cuyo testimonio recopila bajo la amenaza de una incipiente invasión serbia. Marta Pérez (2007: 26) defiende el valor documental de *Gorazde. Zona Protegida* como producto periodístico de pleno derecho: “una crónica en la que se insertan otros géneros periodísticos: la entrevista, el reportaje o la encuesta periodística. La libertad de la narración y la implicación de su autor en los hechos que relata acercan su obra a las formulaciones del Nuevo Periodismo”.

A raíz de *Gorazde*, un sector de la crítica literaria eleva una primera línea de defensa del potencial expresivo del cómic como medio documental. En las páginas de *The Guardian*, Veronica Horwell (2007) concluye que “*Gorazde, Zona Protegida* evoca una mezcla familiar entre el reportaje y la narrativa de viajes de guerra en primera persona (...) De forma crucial, posee la cualidad emblemática de una buena novela política o histórica. Y de alguna manera, por lo menos en manos de Sacco, la forma del *comic-book* ofrece unas ventajas que ni las novelas ni la prosa de no ficción pueden alcanzar. Inmediatez cinematográfica”. La reseña de *The Washington Post* describe el libro como “Una obra de arte convincente que proclama al mundo la relevancia del arte secuencial para documentar la historia moderna”. “Es también la obra de un genio en un género inédito: el periodismo en formato cómic”, publica *Los Angeles Times*. El tirón de la crónica bosnia de Sacco favorece la reedición en tomo único de la, por entonces, poco conocida *Palestina*, que concitará nuevos aplausos: “*Palestina* no sólo demuestra la versatilidad y potencia de este medio; también establece el punto de referencia para un nuevo género, todavía por catalogar, de reportaje gráfico”, publicará *The Observer* (2001). “*Palestina*, el libro, merece un lugar de excepción entre los mejores documentales” –señala *The Journal of Palestinian Studies* de la Universidad de California (Chaves y Serrano, 2002).

Footnotes in Gaza [Notas a pie de Gaza] (2009) siguiente trabajo largo de Sacco, evidencia un nuevo salto cualitativo. Con una nota a pie de página en un informe de la ONU como punto de partida, el autor plantea y resuelve una metódica investigación personal sobre una olvidada incursión militar israelí en 1956, que dejó 300 civiles palestinos muertos en Khan Younis y Rafah. Sacco reconstruye la secuencia de los hechos mediante un laborioso ejercicio de recopilación de la memoria de los supervivientes, que hace de este cómic el registro histórico más extenso y completo que existe hoy sobre aquellos sucesos. Una verdad que contrasta con la de archivos oficiales e historiadores. Sacco se muestra especialmente pulcro en la representación de las fuentes y recurre –como en obras anteriores– a convenciones periodísticas: las declaraciones aparecen entrecuilladas, como en la prensa y la asociación relato-rostro

³ Según la clasificación anglosajona de los géneros de Carl N. Warren.

remite al informativo audiovisual. El autor ordena y purga los testimonios ante el lector en un insólito ejercicio de transparencia informativa, en el que sustenta una velada reflexión sobre la memoria histórica. La muestra destaca por su exhaustividad y diversidad, y comulga con los requisitos de *número, calidad y pluralismo* de la teoría de fuentes (Borrat, 1989: 57). El trabajo de campo, las estrategias de localización de los testimonios, los callejones sin salida de la investigación, están profusamente documentados y sirven de columna vertebral de un relato que funciona en un doble plano: la narración del conflicto presente y la documentación de un pasado oculto. Entendemos, por ello, que pese a la transgresión formal, *Footnotes in Gaza* debe ser considerado sin titubeos como lo que es: un solvente reportaje de investigación periodística.

La obra se ha convertido en el primer cómic que recibe el *Ridenhour Book Prize*⁴, con el que la *Fertel Foundation* distingue los mejores trabajos periodísticos de investigación. El jurado justificó la decisión por “la tenacidad del reportaje” de un autor “legítimamente único”.

Seis años separan el trabajo de campo en la franja de Gaza de la publicación de *Footnotes...* Un producto artesanal financiado, en parte, a través de los reportajes cortos en cómic por encargo, entre otros, de *Harper's magazine* (2005), los dominicales de *The New York Times* (2003-2004) y *The Guardian* (2005) o la revista *XXI* (2011). Trabajos que han llevado al autor a Irak o la India. En 2008 Sacco también trabajó en Chechenia en un proyecto a beneficio de Amnistía Internacional.

En una línea parecida a la crónica en primera persona de Sacco, el dibujante suizo-libanés Patrick Chappatte⁵ elabora *reportages en BD (bande dessinée)* como enviado especial para *Le Temps* y *el Herald Tribune*. Mediante estas piezas informativas –un paréntesis en su trabajo como humorista gráfico– el autor ha documentado una cumbre de Davos, la posguerra del Líbano, la miseria de Somalia, la crisis de Ossetia, su propia visita a Irán o más recientemente la revolución de Túnez. Chappatte se desplaza *in situ* al escenario de los hechos. Su narración se distingue por cierta distancia objetiva, estructura de reportaje-corto y un mayor peso de la tercera persona que del relato-protagonista al estilo Sacco. Más locales, pero con un trasfondo igualmente social, son los temas del periodista canadiense

David Stapples⁶ para el *Edmonton Journal*. Las denomina *illustrated stories* y las ha utilizado para ilustrar –con la ayuda de diversos dibujantes– desde biografías de políticos a crónicas de sociedad, como la historia vital de un veterano camionero paralítico.

En esta nueva receptividad de los viejos diarios hacia el cómic influye la creciente segmentación de las audiencias en el mercado de la información, derivada del auge de internet y la televisión, y la exploración de narrativas más visuales con la esperanza de atraer a lectores jóvenes (McKay, 2008). Según Patrick de Saint-Exupéry, fundador y redactor jefe de *XXI*, este nuevo reportero gráfico en cómic surge “precisamente a causa del “impasse” de los medios tradicionales”. La revista es una apuesta comercial por la calidad y el producto elitista frente a la banalización de contenidos. En su reivindicación trimestral del reportaje ilustrado de gran formato, *XXI* incluye un “reportaje en BD” en cada número. Para Lucia Magi, Saint-Exupéry ha tenido la intuición de “saciar con nuevos instrumentos formales la exigencia de volver a las bases del periodismo, a la escritura narrativa. A las viejas pautas de: “He ido, escuchado, visto, sentido y ahora te estoy contando esta historia porque creo que es importante””. Para el editor, cabeceras como la suya se explican porque “los medios de comunicación tradicionales pasan por momentos difíciles, no el periodismo”. Las ventas parecen avalar la apuesta de Saint-Exupéry, que coloca unos 50.000 ejemplares por número. En Italia, el semanal *Internazionale* tiene un puñado de dibujantes colaboradores, a los que envía por medio mundo y cuyos reportajes gráficos publica desde 2007 en la sección ‘*Cartoline da...*’

⁴ Los *Ridenhour Book Prize* son los galardones que desde el 2004 entrega la Fundación Fertel en reconocimiento a aquellos autores que “perseveran con sus acciones en la difusión de la verdad para la opinión pública, promueven la justicia social iluminan una visión más justa de la sociedad”. La *Fertel Foundation* fue creada en reconocimiento de Ron Ridenhour, el veterano de la guerra de Vietnam que hizo pública la masacre de My Lai.

⁵ Chappatte publica sus trabajos *periodísticos* regularmente en *Le Temps*, *Neue Zürcher Zeitung* (edición dominical) y *The International Herald Tribune*. También ha trabajado como ilustrador para *The New York Times* y *Newsweek*.

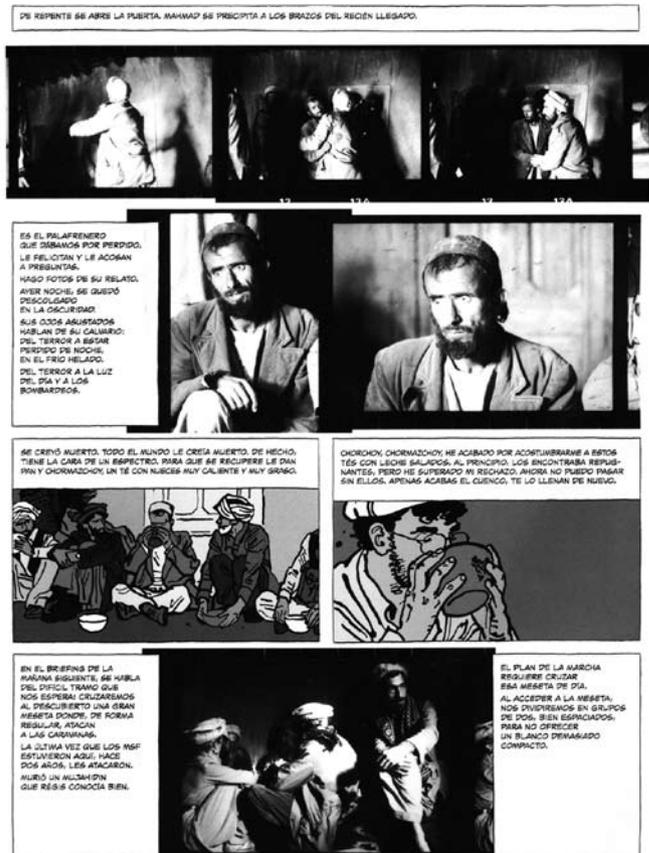
⁶ La primera de estas *historias ilustradas* data del 10 de octubre de 2004. El dibujo es de Jill Stanton. En ella se cuenta la situación de Dave Eamer, un conductor de camiones canadiense que perdió una de sus piernas en un accidente y se ha convertido en el primer transportista de larga distancia minusválido de América del Norte.

bajo el epígrafe *Graphic Journalism*. Vende unos 100.000 ejemplares por semana. Su responsable, Giovanni de Mauro, explica que en el debate sobre el futuro inmediato del periodismo, no puede faltar este nuevo *periodismo gráfico*, junto con internet y la fotografía (Rossi, 2007). A esta senda se ha incorporado desde el humorismo gráfico la más reciente y modesta, *Mamma!* (2009), autoproclamada “The first Italian magazine of graphic journalism” y que funciona por autoedición, “la única manera hoy en día en Italia de hacer periodismo independiente en cómic”, según su editor Carlo Gubitossa. El manifiesto de creación de la revista subraya que: “En un país donde los actores son políticos y los políticos hacen reír, no sabemos cuáles son los límites entre el diseño, la sátira, la ilustración, el periodismo, el cómic, el compromiso político y el diseño artístico, y por lo tanto queremos atravesarlos todos, mezclando géneros, idiomas, herramientas y códigos de expresión”.

Pese a la reciente atención de la prensa y la apuesta de las revistas de información general, la realidad es que el álbum, el libro o el tomo único han ejercido de soporte más frecuente la interpretación periodística de la realidad social a través del cómic. Ahora bien, desde fórmulas muy distintas. En *Fax From Sarajevo* (1996) Joe Kubert reconstruye el periplo del agente de cómic Ervin Rustemagic y su familia durante el asedio serbio a la capital de Bosnia-Herzegovina, a través de los cientos de faxes que éste le envió a lo largo de dos años y medio. Kubert no es un periodista, ni opera como tal. La estructura del relato no esquiva determinados tics del *comic-book* de aventuras (donde el autor ha desarrollado la mayor parte de su trabajo). Kubert utilizaba un esquema narrativo de ficción para un contenido, sin embargo, veraz: “El argumento es cierto. Los personajes son reales. Me he tomado ciertas libertades para crear algunos diálogos, dramatizaciones y secuencias temporales para enfatizar (y en algunos casos acotar) los “aspectos narrativos del volumen”. De todas formas, en esencia, el relato se ajusta a los hechos. Algunos nombres son ficticios, pero la mayoría son verdaderos. Si después de la lectura, siente que la narración es producto de la imaginación, demasiado increíble, puedo entenderlo. Al leer y releer los faxes de Ervin (cientos de ellos), sentí lo mismo. Sin embargo, la historia es de verdad”.

La veracidad documental y la práctica periodística coinciden en *Le Photographe* [El fotógrafo] (2003), un produc-

to mixto de reportaje fotográfico y cómic que documenta, mediante las instantáneas del voluntario Didier Lefevbre y los dibujos de Emanuel Guibert, las vicisitudes de una expedición de la ONG Médicos Sin Fronteras a Afganistán en 1986, en el fuego cruzado entre *muyahidines* y tropas rusas. La fotografía se encaja en el relato secuencial. La viñeta cumple la función de apoyo del texto escrito de un reportaje gráfico convencional. El dibujo completa los silencios entre foto y foto y la contextualización expande el significado de las instantáneas. Además de *ver* desde la cámara del fotógrafo, también vemos a éste desde la *cámara* del dibujante. “Gracias a la personalización, el lector se identifica y se acuerda de un cómic más que de un frío artículo”, asegura Guibert (Magi, 2010). Quizá esta persistencia en la memoria es lo que espera el periodista Denis Robert con la incorporación del cómic a su proyecto multimedia de investigación del caso *Clearstream*. Después de infinidad



El fotógrafo, de Guibert y Lefevbre, síntesis de reportaje fotográfico y cómic.

de artículos, un puñado de libros y diversos documentales sobre este entramado financiero luxemburgués, el ex reportero de *Liberation* decidió trasladar al cómic parte de sus pesquisas. *El Negocio de los negocios 1. El dinero invisible* (2009) y *2. La investigación* (2010)⁷ reconstruyen la secuencia de filtraciones, presiones interesadas y pactos con las fuentes que permitieron poner al descubierto una trama de operaciones interbancarias opacas en paraísos fiscales y comprometer al gobierno de Francia. El cómic no es el soporte madre de la investigación, sino un medio más para popularizarla. Quizá Robert dé menos de lo que promete, pero la conexión periodística queda fuera de duda y constituye un caso significativo de utilización del cómic como vehículo de información de actualidad.



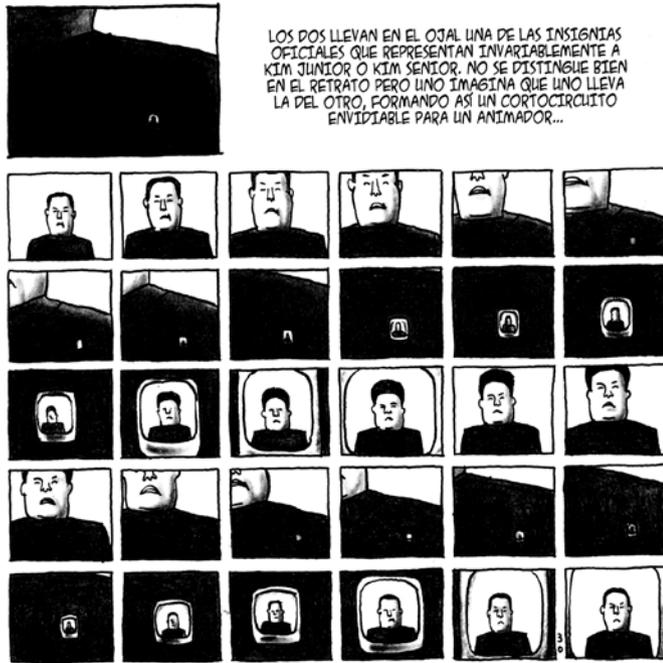
El periodista Denis Robert y sus fuentes en *El Negocio de los Negocios* (2009)

Exógeno al periodismo y más heterodoxo es el caso de Guy Delisle, un dibujante de animación canadiense que convierte sus exóticos destinos de trabajo y voluntariado en reveladoras crónicas de viajes. La mirada incrédula, curiosa y divertida de Delisle nos permite conocer más allá del tópico y los límites de la censura oficial en Corea del Norte, los peajes del desarrollo chino o la dictadura birmana. *Shenzen* (2000), *Pyongyang* (2003) y *Chroniques birmanes* (2008) [Crónicas birmanas] no han sido concebidos desde la metodología periodística, aunque su resultado evoca el género documental. Pese al envoltorio cómico –en ambos sentidos de la palabra– el punto de vista occidental y en primera persona de Delisle en su periplo asiático resulta revelador. Y su *verdad* informativa, equivalente a la de trabajos periodísticos efectuados desde los mismos escenarios. Baste comparar, a modo de ejemplo, el esforzado *Corea del Norte. País secreto*⁸ (2005) que Rosa María Calaf elaboró para el programa *Crónica* de Televisión Española, con los esfuerzos por esquivar la propaganda y a los censores oficiales de Delisle en *Pyongyang*. En un registro parecido se mueve *Kabul Disco. De cómo no fui secuestrado en Afganistán* (2008) y *Kabul Disco II. De cómo no me enganché al opio* (2009) de Nicolas Wild. Personalísimas crónicas sobre las contradicciones entre el dicho y el hecho de las potencias occidentales en el Afganistán posterior al 11S desde la privilegiada mirada del autor, que había sido contratado para hacer una versión ilustrada para analfabetos de la nueva Constitución afgana. Y también el *Diario de Oaxaca: A Sketchbook Journal of Two Years in Mexico* (2009) de Peter Kuper, que documenta mediante dibujos, bocetos y fotografías su testimonio directo de la violenta huelga de profesores cuya represión dejó más de 20 muertos (incluido el periodista estadounidense Brad Will).

En otras ocasiones, este acercamiento a la realidad por parte del cómic se produce desde una calculada objetividad y ascetismo artístico. Es el caso de *The 9/11 Report: A Graphic Adaptation* (2006), de Sid Jacobson y Ernie Colon, versión ilustrada de las conclusiones oficiales del informe del Pentágono sobre el ataque al *World Trade Center* de

⁷ ROBERT, Denis; LINDRINGRE, Yan y ASTIER, Laurent (2009) *El negocio de los Negocios 1. El dinero invisible*. & (2010) *El negocio de los Negocios 2. La investigación*. Bilbao, Astiberri.

⁸ El reportaje se emitió en *En Portada*, La 2 de Televisión Española (TVE) el 9 de octubre de 2001.



La retórica visual del cómic al servicio de la información, en *Pyongyang* (2003) de Guy Delisle.

Nueva York el 11S de 2001. El cómic destaca por su fidelidad al informe, que reproduce al pie de la letra, y por el gran valor infográfico de sus dibujos, la única aportación original. Joan Mundet, Antonio Guiral y Pepe Gálvez exploraron un camino parecido en *11-M, la Novela Gráfica*, síntesis en cómic de la sentencia de la Audiencia Nacional. Ahora bien, con algunos personajes ficticios como apoyo de una estructura dramatizada. Jacobson y Colon repitieron formato en 2008, con mayor carga subjetiva. *After 9/11: America's War on Terror (2001-)* reconstruye la gestión de la administración estadounidense en los siete años posteriores al 11-S, a partir de la selección y reproducción de un abultado número de informaciones publicadas. La obra trata de poner orden, frente a la propaganda y la saturación. Los autores se limitan a seleccionar, reproducir y simplificar, con el objetivo de optimizar la comprensión entre el gran público, pero no aportan nuevas revelaciones. Pese a la ausencia de una investigación como tal, llama la atención el subtítulo en la portada: *A work of graphic journalism*, indicador del valor-reclamo que ya hoy despierta la etiqueta en un sector del público.

Fruto de este interés han nacido encargos editoriales como *Extraction! Comix Reportage* (2007), una investigación

coral sobre los entresijos de la industria minera en Canadá, a cargo de un nutrido equipo de guionistas y dibujantes, con *The Road to Wigan Pier* (1937) de George Orwell como inspiración. O también, la aparición de líneas editoriales de no ficción como el sello *Comic Journal* de la española Norma (2008) o el caso de Beccogiallo en Italia (2005). Esta última se ha convertido en el principal impulsor del cómic de no ficción italiano, con aproximaciones biográficas como *Anna Politkovskaja* (2010) o la reproducción de investigaciones judiciales y periodísticas, caso de *Ilaria Alpi, el precio de la verdad* (2007) –sobre el asesinato de la periodista italiana y su cámara en Somalia en 1994– o también de *El caso Pasolini. Crónica de un asesinato*, de Gianluca Maconi, un trabajo de síntesis de autos judiciales y entrevistas al entorno del poeta.

El interés también se produce desde el ámbito académico. El colectivo *Monogatari*, surgido de una academia de Bellas Artes de Berlín, explora el lenguaje del cómic para documentar el presente cotidiano, por inspiración de *Maus*, Sacco y el costumbrismo de Heinrich Zille. Fruto de su trabajo son sendos *Comicroportagen* –en terminología propia– sobre la vida en Berlín (2001) y Basilea (2004). El dibujante Nick Bertozzi dirige en la *School of Visual Arts* de Manhattan un proyecto de cómic-realidad. De esta línea de trabajo nace *Iraq War Stories by Bertozzi students* (2009); adaptación gráfica de episodios militares de la guerra de Irak a partir de los dietarios, *blogs* y entrevistas de algunos soldados. El *Stanford Graphic Novel Project* es un proyecto de fin de estudios de la universidad californiana por el que los alumnos tienen que publicar una novela gráfica sobre casos reales y tras un proceso de investigación. Desde 2008 se han editado tres: *Virunga*, (2008), reportaje sobre la primera mujer *ranger* de un parque nacional del Congo; *Shake Girl* (2009), periplo vital de la víctima de un ataque de ácido durante la dictadura de los Jémeres Rojos; y *Pika Don* (2008), retrato de un doble superviviente a las bombas atómicas de Hiroshima y Nagasaki, reconvertido en activista de los derechos civiles estadounidenses.

Internet se ha convertido en soporte inicial para estos trabajos –recopilados más tarde en papel– como también para decenas de proyectos profesionales del *nuevo* cómic de no ficción. La periodista Susie Cagle publica en el diario *San Francisco Appeal*, uno de los productos más interesantes de hibridación entre lenguaje secuencial y periodismo. Son

noticias dibujadas y pequeños reportajes *online* en cómics de una página. Cagle desborda convenciones y fronteras mediante estructuras visuales arriesgadas, un trazo *naif*, el lenguaje informativo y la crítica política. Esta mezcla genuina de información, comentario, cómic y caricatura es un complemento regular de la *web* del diario. Cagle también ha documentado las miserias del voluntariado social, al trasladar al cómic y en papel *Nine Gallons* (2009), su experiencia personal en la campaña *San Francisco Food Not Bombs*.

La búsqueda de una madre a su hijo desaparecido tras una manifestación en Irán, es el soporte de ficción sobre el que Amir y Khalil –identidades falsas para salvaguardar la seguridad de sus familias– narran casos reales de represión y exterminio de la disidencia en el país de los ayatolás. *Zahra's Paradise* funciona desde 2009 como una plataforma *online* que utiliza recursos literarios y el lenguaje del cómic para documentar un presente verdadero. Internet fue también el formato original donde vio la luz *New Orleans after the deluge* (2009) de Josh Neufeld. La reconstrucción de la tragedia del huracán Katrina a partir de siete historias personales reales y un laborioso proceso de investigación. En la versión *online* algunas viñetas incorporan hiperenlaces a noticias y videos de la prensa. La *web* ha sido, igualmente, el soporte escogido por Dan Archer y Nikil Saval para *The Honduran Coup* (2009), reconstrucción en cómic de la crisis Zelaya-Micheletti y contextualización de ésta en la larga historia de injerencia extranjera en el país. El trabajo supera las 15.000 visitas *online*. Archer, activo defensor del concepto comic-periodismo, lo define como *reporting* y a sí mismo como un *comic-journalist*. En realidad, *The Honduran Coup* navega entre la propaganda y la información al servicio de una tesis y no tanto como resultado de una auténtica investigación periodística. El comic de no-ficción discurre en ocasiones por este tipo de territorios confusos. Entre el cómic político, el artículo de opinión y la información económica se encuentra *Understanding the Crash* (2010), de Seth Tobocman. Entre la Historia y el ensayo, *A People's History of American Empire* (2008), de Howard Zinn. La proliferación de obras que mezclan crónica, autobiografía y relato histórico constituye ya casi un subgénero del cómic, con aportaciones tan notables como *Persépolis* (2000-2003), de Marjane Satrapi. Un recorrido por la historia reciente de Irán y su transformación en república islámica, desde la experiencia vital de la auto-

ra. La autobiografía de Satrapi es la columna vertebral de un relato con un marcado valor documental, que bebe de la Historia y del Periodismo. Como ejercicio estricto de memoria personal surge la novela gráfica *We are on our own* (2006), repaso autobiográfico sobre la invasión nazi de Hungría. El cómic reciente también acoge ficciones inspiradas en la realidad. Como la recreación de la vida del prisionero Petro Walter en el campo de concentración *KZ Dora* (2010); o *Luchadoras* (2009) de Peggy Adams, que narra la violencia machista de Ciudad Juárez mediante un perfil-tipo, síntesis de entrevistas a decenas de víctimas.

Mención aparte merece el neoyorquino Steve Mumford. Un autor que ha devuelto la ilustración al campo de batalla, pero desde la pintura. Mumford ha desarrollado la mayor parte de su trabajo en Irak y Afganistán, en ocasiones empotrado en las tropas estadounidenses como enviado de la plataforma *Artnet*. Sus dibujos pueden verse en la sección *Bagdah Journal*⁹, como apoyo de un dietario de impresiones personales. Mumford no es un dibujante de cómics, sino un pintor que desde el siglo XXI evoca a aquellos pioneros que desde los conflictos armados del siglo XIX tejieron los primeros lazos entre el reporterismo gráfico y la ilustración.

El “cómic-periodismo” frente a la teoría periodística

Aislar y localizar indicios absolutos de periodismo en el cómic puede conducir a un ejercicio frustrante. Buena parte de la teoría periodística vigente está construida desde la descripción de la *buena práctica profesional* a partir de actividades y comportamientos previos. Una rutina conceptual que comporta la ignorancia transitoria de nuevas tecnologías, soportes y cauces de expresión. La herencia analítica de los formalistas rusos nos previene contra actitudes excesivamente prescriptivas e impone miradas más heterodoxas, descriptivas e integradoras sobre los medios culturales de producción. Entendemos que esta premisa resulta obligatoria ante una actividad profesional tan viva y mutante como el Periodismo. Hoy sabemos que el canon

⁹ *Bagdah Journal* es una publicación *online* de la plataforma *Artnet.com*. El trabajo de Mumford ha sido recopilado en libro por *Drawn & Quaterly*, editora entre otros de Sacco y Deslise.

no es nada dado *a priori*, sino el resultado de dinámicas de producción y consumo; del diálogo entre creadores, receptores y crítica, y de la ampliación del *horizonte de expectativas* de todos ellos: “El nuevo texto evoca para el lector (oyente) el horizonte de expectativas que le es familiar de textos anteriores y las reglas del juego que luego son variadas, corregidas, modificadas o también solo reproducidas. La variación y la corrección determinan la libertad de movimiento, la modificación y la reproducción de los límites de la estructura de un género” (Jauss, 1976: 171-172).

Dolors Palau (2005: 102-106) nos previene de las dificultades de buscar la pureza informativa en el buen estilo periodístico. Poco tiene que ver la excelencia comunicativa con la falsa imparcialidad que determinados ejercicios de manipulación ocultan bajo el disfraz de la objetividad informativa. Para Albert Chillón (1999: 46): “no existe un supuesto estilo característico de la comunicación periodística en su conjunto sino una muy heterogénea y compleja diversidad de estilos y registros, distintos tanto en lo que hace a su fisonomía expresiva como a sus aptitudes comunicativas: ¿qué tienen que ver los estilos del redactor de teletipos de agencia y del cronista taurino, del crítico de cine y del informador científico, del reportero de investigación y del columnista de opinión?”.

A partir de estas hipótesis, Chillón fundamenta su defensa de la condición periodístico-informativa de pleno derecho del *new journalism*. Un vasto repertorio de productos híbridos entre la literatura y el periodismo que surge a finales de 1960, producto de la revisión crítica de algunos de los profesionales más dotados de la información. El auge de esta corriente expresiva coincide con un periodo de movimientos contestatarios y cambios profundos en Estados Unidos, de cuestionamiento del *establishment* social y cultural, a los que el Periodismo no será impermeable. El denominador común será la incorporación de recursos de la literatura para optimar la comunicación periodística; a menudo desde tecnologías exógenas, como la novela de no ficción. “Más que postular un estilo alternativo –explica Chillón (1999: 238)– los nuevos periodistas mostraron su empeño en librarse de los rígidos moldes retóricos propios de la prensa convencional, y optaron, en cambio, por utilizar cualquier procedimiento, técnica o recurso de composición y estilo apto para mejorar la calidad informativa y estética de sus trabajos”. Con frecuencia el resultado des-

bordaba las fronteras conceptuales de la actividad periodística, un factor que coadyuvó a confinar algunas de estas obras y autores en un limbo teórico. Chillón demuestra, sin embargo, que en la mayoría de los casos debe hablarse sin duda ni vacilaciones de auténtico Periodismo. En los textos del *new journalism* la realidad se estira, se retuerce, pero jamás se convierte en ficción. Lo que allí se pone en duda no son los hechos, sino la manera de narrarlos.

El desconcierto original frente a estos productos híbridos entre la literatura y el periodismo, recuerda a la nube de confusión que envuelve hoy las aproximaciones del cómic a la retórica y los códigos del periodismo. Uno y otro fenómeno surgen de la autoafirmación de los profesionales frente a la reiteración de fórmulas agotadas y el encorsestamiento de la práctica profesional en estructuras rígidas y limitadoras. Las tres décadas que separan ambas *revoluciones* son la prueba del retraso endémico que arrastra el cómic. Cuando Tom Wolfe o Gay Talese expandían las fronteras del periodismo, la historieta vivía aún una fase de renovación adolescente, a través de la contracultura y el *comix underground*. La no-ficción es el *nuevo periodismo* del cómic. O dicho de otra manera, la explosión de periodismo, historia y autobiografía es, para el cómic de hoy, lo que el *new journalism* fue para la prensa escrita de finales de los 60. Pero la conquista de madurez del medio es asimétrica a su consagración como vehículo de expresión adulto. Así lo demuestra el vicio recurrente de desnaturalizar obras cumbre, para circunscribirlas al ámbito literario –caso de *Maus*– o con subrayados del tipo “más que un cómic” –caso de *Footnotes in Gaza*. El peso de estos prejuicios históricos debe tenerse en cuenta a la hora de objetivar las aportaciones periodísticas del medio. El prologuista de *Gorazde: Zona Protegida* prefiere asociar a la literatura de viajes la misma obra que, tras un meticuloso análisis, la investigadora Marta Pérez defiende como una crónica de guerra.

El principio de solución a esta nebulosa comienza por entender al creador, periodista o no, como un *operador semántico*, que interpreta la realidad social por aplicación de a) un método específico, bajo b) unas convenciones de forma y estilo –los géneros– (Gomis, 1991: 35-39), y sobre c) una tecnología concreta. Sea ésta tan elástica como la novela o “capaz de integrar otros lenguajes y géneros”, como el cómic (Barbieri, 1993: 13). La dimensión perio-

dística de un producto cultural emana, en primer lugar, de la actitud del operador semántico. Como recuerdan Kovach y Rosentiel, “la primera obligación del periodista es la verdad” (2003: 18). El periodismo es una afirmación y se fundamenta en la verificación de los hechos. Toda interpretación está tamizada por la propia subjetividad y las limitaciones del lenguaje. Por este motivo los textos periodísticos deben estar amparados en hechos y datos. En periodismo, la interpretación del operador semántico no puede ser imaginativa, sino factual. Entendemos que el cumplimiento de estas premisas sitúa la forma y el soporte en un segundo y tercer plano. Los géneros pueden ser revisados, la tecnología puede incorporar nuevos canales de comunicación, pero el producto periodístico debe ser fiel a la realidad.

Los autores del *new journalism* incorporan recursos narrativos novelísticos a la comunicación periodística, pero los subordinan a las exigencias de rigor informativo. El *Relato de un naufragio* de García Márquez, el Vietnam en primera persona de Michael Herr o las narraciones *gonzo* de Hunter S. Thompson, son muestras de periodismo por encima de la forma. Pero el cómic sugiere un conflicto adicional. El plus de subjetividad intrínseco a la naturaleza verbo-icónica del medio. La codificación gráfica de la realidad siempre será imperfecta, como ocurre en el plano estrictamente textual. Por lo tanto, el requisito debe ser el mismo: lo significativo debe ajustarse a la verdad, aunque necesariamente ésta sea interpretada a través de la singularidad artística del dibujante. El estilo del ilustrador, en este sentido, sería equivalente a las capacidades expresivas del autor en lengua impresa. Y la documentación exhaustiva mediante fotografías, notas y bocetos a pie de campo, el mejor antídoto contra las trampas de la memoria. Con estas herramientas trabajan dibujantes como Patrick Chappate o Joe Sacco: “Básicamente actúo como un periodista, porque esa es mi formación, entrevistando a gente, tomando notas, elaborando un diario religiosamente, tomando fotografías...”¹⁰. La representación del trabajo de campo y los esfuerzos documentales son una constante gráfica en los trabajos de este último. No es un añadido inocente. Cuando Sacco emplea la figura de narrador-testigo y su propia investigación de columna vertebral del relato, cuando se autorretrata con una libreta o una grabadora, está estableciendo una primera línea de defensa del rigor documental de su trabajo. De su valor periodístico. Esta preocupación

se verbaliza en diversas ocasiones en la reciente *Notas a pie de Gaza*. Estamos aquí ante un ejercicio de reconstrucción de un pasado oculto. De localización, registro y contraste de testimonios. Pero también de un ensayo metaperiodístico sobre las limitaciones del informador y la volatilidad de su materia prima: “Un periodista quiere los hechos –escribe el autor– la versión definitiva, no un puñado de “por otros lados” o de “posiblemente” o incluso de “probablemente”. Y juro que no conseguiré otra cosa que los hechos del próximo grupo de testigos, tan frágiles e imperfectos como pudieran ser”.

A partir de su propósito, actitud y resultados a lo largo de una serie de obras de trayectoria coherente, Joe Sacco ha sido definido como “un meticuloso reportero” –Charles Shaar Murray en *The Independent* (Shaar, 2003); “un dibujante-reportero por su habilidad para combinar la narración artífica con el reportero de investigación de la mayor calidad” –Patrick Cockburn en *The New York Times* (Cockburn, 2009); “un reportero de guerra que, en lugar de plasmar la realidad con fotos, frases o una cámara de vídeo, la recrea con trazos de tinta” –Mónica García Prieto en *El Mundo* (García Prieto, 2010) o “un reportero que no conoce la prisa” –Lucía Magi en *El País* (Magi, 2009). Pero ¿qué entiende la teoría periodística por “reportero”? Según Lorenzo Gomis (1991: 45) “El reportero se acerca al lugar de los hechos, a sus actores, a sus testigos, pregunta, acopia datos, los relaciona, y después todo eso lo acerca al lector u oyente, con los recursos de la literatura y la libertad de un texto firmado, para que el público vea, sienta y entienda lo que ocurrió, lo que piensan y sienten los protagonistas, testigos o víctimas, y se haga cargo de lo que fue el hecho en su ambiente. Esta función la cumple lo mismo el reportaje literario que el fotográfico o el cinematográfico”. Faltaría añadir que, en ocasiones, también en el cómic, como pone en evidencia el trabajo de Sacco. La cuestión ofrecería pocas dudas para Ryszard Kapuscinski (2006: 119-120), para quien Heródoto, el primer historiador griego, debería ser considerado también un precedente pionero del reportero: “¿Cómo trabaja Heródoto? Es un reportero nato: viaja, observa, habla con la gente, escucha sus relatos, para luego apuntar todo lo que ha aprendido o, sencillamente, recordarlo. [...] No se

¹⁰ (2007) Conferencia de Joe Sacco en el Walker Art Center de Minneapolis, 13 de noviembre.

contenta con lo que alguien le ha dicho, sino que intenta comprobarlo todo, contrastar las versiones oídas, formarse una opinión propia”.

Esta labor de recopilación de información original veraz y su contraste es un factor de peso a la hora de atribuir o descartar la condición periodística. Pero la metodología de trabajo debe aplicarse sobre una forma precisa: el género. Un molde no siempre fácil de catalogar, susceptible a cambio, mixtificación y superación. Martínez Albertos ya abordó la dificultad de situar conceptualmente algunas manifestaciones del reportaje y la crónica, que bautizó como géneros híbridos (1992: 280). En esta categoría incluye aquellos productos que desbordan las exigencias de estilo neutro y objetividad periodística mediante recursos expresivos de la literatura y dinámicas de autor.

Precisamente, Albert Chillón y Sebastià Bernal acuñaron la categoría Periodismo Informativo de Creación ó PIC (1985: 83-102) para dar cobijo conceptual a los productos informativos derivados del empleo de la convención dramática y recursos importados de la literatura. Y es este marco, pensado desde el *nuevo periodismo* de Tom Wolfe, el que mejor comprende, entre otras transgresiones formales, las utilización del cómic como vehículo de informaciones periodísticas. Por supuesto, no todo vale. El PIC exige una serie de requisitos. Los trabajos informativos de creación son: (1) eminentemente informativos. Esto es, deben producir textos con el objetivo de informar acerca de los acontecimientos de actualidad periodística, y no necesariamente de la actualidad histórica. Unen a su función referencial o informativa una función estética o poética, que les confiere brillo, calidad narrativa, cadencia y amenidad (2). Como producto artístico se caracteriza por la ambigüedad semántica y estructural (3). Es decir, por ser un crisol de connotaciones; en oposición al texto informativo, cuyas características son la exactitud, su referencialidad esencial, su función denotativa, unívoca y cognoscitiva. Sus autores (4) se enfrentan de modo innovador a su tarea informativa mediante lenguajes, estilos y estructuras también nuevos que a menudo (5) rompen, hibridan o diluyen los géneros periodísticos tradicionales. Los PIC pueden ser a la vez narrativos, descriptivos y argumentativos (6) frente a los trabajos informativos convencionales, que son narrativos, no explicativos. Y a distancia, a su vez, de los textos de creación no periodística, ya que

éstos no responden a ninguno de los “topoi” fundamentales –las 6 Ws–. (7) Entre sus recursos expresivos más habituales destacan: (a) el uso de diversos puntos de vista narrativos. (b) Las obras tienden a *mostrar*, antes que a *decir*. (c) Reconstruyen escenarios y no se limitan a la mera descripción de lo acontecido. (d) Emplean la técnica del retrato global del personaje y de su entorno; y en ocasiones (e) la transcripción del diálogo en su totalidad. Su retórica (8) huye del lenguaje estereotipado, aburrido y a menudo farragoso del periodismo informativo tradicional. En el Periodismo Informativo de Creación es frecuente el uso de modelos de narración que (9) reivindican y explicitan la subjetividad del periodista que los confecciona y escribe y donde éste se representa como narrador-protagonista o narrador-testigo de los acontecimientos. La suma de estas innovaciones sitúa estos trabajos (10) en un punto intermedio entre la hipocodificación y la hipercodificación. Innovan el imaginario periodístico convencional, porque construyen nuevas imágenes sobre la realidad, no convencionales, más o menos imprevisibles y, en cualquier caso, enriquecedoras y hasta heterodoxas. Y por todo ello (11) postulan nuevos auditorios, sustantivamente diferentes a los que los trabajos informativos convencionales tienden a conformar. Ahora bien, a menudo (12) relegados a secciones y unidades redaccionales periféricas.

La revisión del cómic de no ficción desde el esquema de Bernal y Chillón conduce a considerar como auténticos productos informativos de creación (PIC) la obra de autores como Sacco, Chappate, Guibert, Cagle, los *reportage en BD* de la revista XXI y la mayoría de los *Cartoline da...* de *Internazionale*, entre otros. Al mismo tiempo, sitúa bajo sospecha la atribución de la categoría periodística a publicaciones de alta carga histórica o biográfica, como *Persépolis* y buena parte de los cómics de la editorial Becogiallo. Las memorias y la divulgación histórica no son Periodismo, aunque documenten hechos reales. Quizá nadie haya explicado mejor la paranoia cotidiana de Corea del Norte que Guy Delisle, pero la carga subjetiva y la metodología de trabajo que aplica en sus crónicas ilustradas están más cerca de la literatura de viajes que de las rutinas periodísticas. De cualquiera manera, las convergencias con el Periodismo Informativo de Creación de algunos relatos secuenciales de no ficción evidencian que efectivamente sí, el cómic no sólo puede ser un medio hábil de comunicación periodística de pleno derecho, sino que ya está

generando muestras numerosas de esta corriente expresiva. Otra cosa será la calidad de los productos. Nada tiene que ver el resultado de *Footnotes in Gaza* de Joe Sacco, un solvente y revelador trabajo de investigación periodística, con el análisis retrospectivo y ligero sesgo ideológico de *The Honduran Coup*.

Parafraseando a Lorenzo Gomis “los géneros son formas asimiladas por el hábito, formas que pueden enseñarse y aprenderse” (1991: 40-41). Desde este punto de vista, además de cuestionar a qué género pertenecen las hibridaciones entre cómic y periodismo, cabría considerar en qué medida podrían estar construyendo un nuevo género y cuáles serían sus características. Más allá del periodismo impreso; la dimensión gráfica, la lectura secuencial y el montaje obligan a confrontar la historieta con los formatos informativos audiovisuales. La heterodoxia del reportaje televisivo y el cine documental evocan la diversidad y riqueza expresiva del “cómic-periodismo”. John Grierson definió el documental como “el tratamiento creativo, por medios cinematográficos, de la actualidad”. Es información, acumulación de datos, representación de hechos, pero también admite un alta dosis de carga emotiva a través de convenciones como el encuadre y el montaje. Parámetros comunes al cómic, que deben ser juzgados en este medio con la misma distancia crítica que los productos informativos de sus hermanos audiovisuales. La pureza de estilo de Flaherty, o del exigente modelo de reportaje del *Kino-Glatz* de Vertov resultan hoy del todo insuficientes para abordar la diversidad de estilos, temas y formatos contemporáneos del documental. Antes que acotar los resultados en una vasta colección de etiquetas de género, parece preferible considerar la originalidad de las obras como los matices de un todo comunicativo; de un medio informativo autónomo. Como explica Jean Breschand (2004: 17) “Los cineastas harán del documental el lugar de una toma de conciencia del mundo, de sus múltiples niveles de realidad, de una forma que ni las actualidades, demasiado elípticas, ni la ficción, demasiado artificial, los presentan a los espectadores”. Entendemos que esta posición es conceptualmente extensible al cómic. Su idiosincrasia verbo-icónica, sus recursos expresivos y su evolución histórica invitan a pensar, no sólo en un medio autónomo, sino en una categoría propia, que identifique y comprenda las diferentes significaciones periodísticas del cómic y la relectura que éste hace de los géneros periodísticos tradicionales. Apli-

cando el enunciado de Grierson, definiremos el “cómic-periodismo” como el “tratamiento creativo, mediante el lenguaje del cómic, de la actualidad”. Desde esta posición omnicomprendiva, el modelo se enriquecería por la multiplicidad de singularidades y corrientes autorales, y no desde la lógica inclusión-exclusión a partir de un código normativo. Un contenedor donde, por ejemplo, tendría cabida el documental de viajes de Delisle, aunque su trabajo no cumpla los estrictos postulados del *Cómic-Glatz*.

Las virtudes de un nuevo vehículo de información periodística

Afirma Ángel López que: “Todo mensaje lingüístico representa una imagen del mundo. El periodista se sirve de la lengua de manera parecida a como un fotógrafo utiliza la cámara. Dada una cierta situación real [...] el periodista adopta un determinado punto de vista y dispara el obturador lingüístico: el resultado es una oración que podría figurar como titular o entradilla” (Palau, 2005: 114). El obturador lingüístico del autor del cómic opera en una doble dimensión icónico-verbal, a través de un *revelado* artesanal y una convención de producción y lectura. Si cada medio y estilo “tiende a construir su propia realidad representada” (Chillon, 1999: 49), el lenguaje secuencial y la sintaxis del cómic necesariamente enriquecen las fronteras expresivas del Periodismo con sus nuevas posibilidades retóricas y escenarios comunicativos.

Entre las ventajas de partida del medio, están el atractivo visual y la facilidad de lectura. El cómic invita a la aproximación. Su naturaleza verbo-icónica evoca una explicación sencilla, incluso del tema más sofisticado. En palabras de Archer (2009): “La habilidad para presentar un gran volumen de información sobre un asunto complejo, en una forma concisa y accesible. Al resumir una materia polémica en unas cuantas páginas, los lectores tienen la posibilidad de familiarizarse con relatos de actualidad que de otra manera habrían ignorado. Y más allá, al representar visualmente los personajes y sus acciones, el artista puede recrear visceralmente un sentimiento, y activar un impacto emocional que despierte de la apatía sectores de edad poco sensibilizados”.

En el cómic todo puede ser recuperado o *recreado* a partir de bocetos y una buena documentación. “Creo que todo

medio tiene su propia fuerza, sea el cine documental, el foto-periodismo o la escritura —explica Joe Sacco (Cooke, 2009)— No creo que los cómics sean más potentes que otros medios, pero en ellos se produce un impacto especial. Con el dibujo siempre puedes capturar el momento preciso. Con la fotografía tienes que ser muy afortunado para conseguirlo”. Los ojos y la conciencia del dibujante, son los objetivos y el magnetoscopio de una cámara que no descansa. Frente a las limitaciones de la tecnología, el cómic revierte toda responsabilidad de la representación periodística a la intuición y habilidades del autor. Asimismo, el mensaje cómic es profundamente connotativo. Todo elemento ha sido incluido o sacrificado por alguna razón. La naturaleza icónico-verbal del medio favorece la alternancia entre los planos referencial y simbólico. Y la condición de producto artístico predispone al público para la decodificación de significados. Las tensiones entre la palabra escrita y la imagen pueden utilizarse para enfatizar ambigüedades e ironías desapercibidas o generalmente amputadas por las convenciones de tiempo, espacio y género de los medios generalistas (Williams, 2005).

En su dimensión enfática, el cómic es un instrumento perfecto para recrear atmósferas, destacar detalles personales o ambientales invisibles a la tecnología, ocultos al primer vistazo y sólo perceptibles desde la sensibilidad y la conciencia subjetiva del autor. Kapuscinski lo describe como “el clima, el ambiente de la calle, los sentimientos de la gente, las habladurías de la ciudad, los olores, los miles y miles de elementos que conforman la realidad y que son parte del suceso o la noticia que usted leerá en seiscientas palabras en su diario de la mañana” (Chillón, 1999: 312). El montaje escena por escena, que impone la estructura secuencial, favorece la ordenación significativa de estos elementos. Aquello que desde un punto de vista técnico Groensteen denomina *tressage* (1999), y Chillón, desde una perspectiva literaria, *la calidad de la experiencia*. Joe Sacco lo llama *las moléculas perdidas del conflicto*: “los cómics son fuertes en eso [...] si tú dibujas en cada viñeta la mugre, la mugre persigue al lector. No necesitas señalar que el lugar estaba lleno de mugre, porque está allí. Los niños están siempre ahí en el “background”, los grafitis... Tú percibes esas cosas continuamente en el fondo del plano y sigue viñeta a viñeta y es un aspecto que tiene fuerza en los cómics, porque un escritor en prosa, si realmente queda

impresionado por la mugre o los niños, ¿cuántas veces va a mencionarlo en el texto?”¹¹.

La dimensión visual sitúa la comunicación en un nivel de interpretación que facilita la contextualización de las fuentes y la humanización del relato, en el que ya no cabe separar los “rostros, cuerpos y escenas de las palabras que las explican y los amplifican”¹². Esta vinculación entre oralidad y representación figurativa —a menudo a través de un *cartucho* o un *balloon*— favorece el interés hacia la narración, al tiempo que aumenta el peso de la condición humana como herramienta de comprensión de realidades complejas. Adicionalmente, el trabajo artesanal del cómic impone un nuevo ritmo a la producción, recepción y comprensión de la información periodística de actualidad. Una conquista del tiempo en favor de discursos más meditados, reposados y explicativos, en contraste con el acelerado ritmo de contenidos sobreimpuesto por el mercado de actualidad donde compiten los medios convencionales. Como explica Sacco (Magi, 2009): “El cómic tiene una fuerza que no tiene ninguna otra forma de reportaje. Sus imágenes repetidas enfocan la realidad de manera más lenta, a veces silenciosa, a veces con bocadillos, y trabajan en la mente del lector que puede elegir su ritmo”.

Por último, no podemos pasar por alto la naturaleza insobornable de un medio artesanal y barato, basado en la integridad y el talento profesionales; en la autonomía de la obra firmada. El cómic no necesita grandes despliegues tecnológicos. Cuaderno y lápiz son un aval de imparcialidad frente a las servidumbres de los grandes presupuestos. La exigencia de credibilidad y rigor se traslada, desde el paraguas de la cabecera y el gran grupo empresarial a un creador con nombres y apellidos. Un profesional que se juega su prestigio en cada nueva entrega, como saluda Mariano Guindal¹³: “Los grandes grupos mediáticos lo controlan casi todo. Por esta razón se necesitan nuevos medios de comunicación y de expresión no convencionales que refuercen el derecho de los ciudadanos a ser informados.

¹¹ Walker Art Center de Minneapolis *Op. cit.*, 0h 20' 05”.

¹² Reseña en *The Observer*, *The Guardian*, Londres: 5 de enero de 2003.

¹³ El periodista de *La Vanguardia* es prologuista del citado *El Negocio de los negocios*, de Denis Robert.

Esta vía puede ser una alternativa. Tiene mayor impacto sin tener que caer necesariamente en el sensacionalismo, es más libre porque no la controlan los grandes grupos de comunicación y, sobre todo, cuenta con enormes recursos expresivos para entrar en los detalles, recrear los matices, y sobre todo, para burlar la autocensura. Cualquiera con un lápiz, un papel y una buena idea, lo puede hacer”.

Esta fue la motivación que condujo a Joe Sacco del periodismo al cómic; o la misma por la que nace la revista *Mamma!*. Los editores de la francesa *Vingtetun* hacen bandera de su imparcialidad desde la ausencia de publicidad y la reivindicación del producto elitista: un *magazine-libro* de cuidado diseño y tirada limitada –47.000 ejemplares¹⁴– para reportajes ilustrados de extensión impublicable en los medios generalistas. La apuesta por la calidad, al precio de 15€ al trimestre, incluye un *reportage en BD* en cada número. En un momento de autoanálisis y exploración de nuevas fórmulas de solvencia periodística, el cómic participa como reclamo comercial. Prueba son *XXI*, *Internazionale*, *The New York Times* o *The Guardian*. La reciente atención de las cabeceras de información general por el medio sintoniza con una de las virtudes que Bernal y Chillón (1985: 95) proyectan en los productos informativos de creación: postularse hacia “nuevos auditorios, sustantivamente diferentes a los que los trabajos informativos convencionales tienden a conformar”. Podría ser la mayor contribución del *cómic-periodismo*. Despertar el interés sobre contenidos de actualidad y atraer hacia soportes clásicos de información, a lectores circunscritos a la órbita de cómic y/o la ficción narrativa. Y también en sentido inverso, normalizar el cómic como herramienta de información entre los consumidores de medios de comunicación generalistas.

Conclusión

El cómic es un medio hábil de comunicación periodística y está dando muestras numerosas y en producción ascendente de esta corriente creativo-informativa. Como medio au-

tónomo de expresión, con un lenguaje icónico-verbal propio y una sintaxis particular, la interpretación de la realidad social a través del cómic opera su propia relectura de los géneros periodísticos. La diversidad de estas hibridaciones obliga a acotar las fórmulas asociadas a la historieta de contenido periodístico por oposición al cómic de divulgación histórica o biográfica, y a las confusiones derivadas de la etiqueta “novela gráfica/*graphic novel*”; insatisfactoria, pese a su uso común, por la sugerencia de ficción implícita en el término *novela*. El creciente desarrollo de narrativas de no-ficción y actualidad justifican una categoría distintiva propia. Bien desde una concepción omnicomprendiva de las diferentes singularidades artísticas, como en el cine documental, o a través de una posición más normativa, como la del Periodismo Informativo de Creación. El “cómic-periodismo” (o el término que finalmente se consolide) debe entenderse como una subcategoría del “periodismo gráfico” y columna vertebral donde vincular las diferentes manifestaciones creativas de esta corriente. Y así como el *foto-reportaje* o *reportaje fotográfico* es una demostración concreta del *foto-periodismo*, los neologismos *cómic-reportaje*, *Comicreportagen* o *reportage en bande dessinée* deberían observarse como válidos, cuando respeten los códigos del género periodístico que interpretan. Y ello en espera de los progresos y consolidaciones que definen las fronteras de este objeto social nuevo, palpitante y en permanente búsqueda expresiva.

¹⁴ La cifra de ventas de cómics es un dato más que difícil de precisar, por la opacidad de las editoriales –especialmente en el caso español– y la asimetría de los mercados. Una obra de Delisle o Sacco vende muy por encima de los 40.000 ejemplares en Francia, mientras en España no alcanza los 10.000 en el mejor de los casos. Según Glénat, los tres tomos de la edición en castellano de *El fotógrafo* han vendido 3.200, 2.600 y 2.000 ejemplares respectivamente.

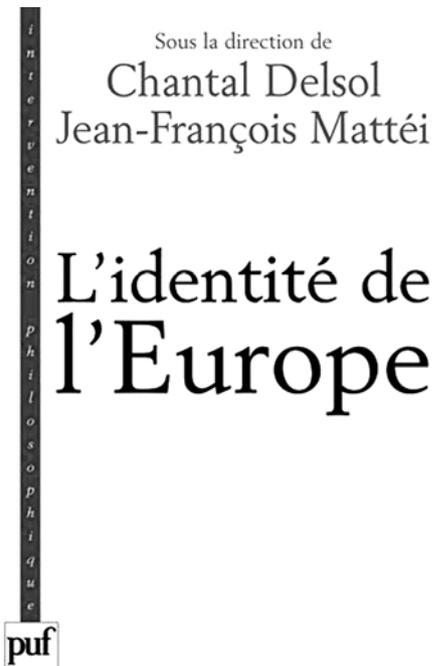
Referencias bibliográficas

- ABREU, Carlos (2000). "El dibujo: definiciones y orígenes". En *La imagen periodística no fotográfica*, Revista Latina de Comunicación Social. Número 29, La Laguna, (Tenerife).
- ARCHER, Dan (2009) [online] <http://archcomix.chipin.com/the-honduran-coup-a-graphic-history-32p-comic>
- ARTIGAS, Jordi (2005). "Josep Lluís Pellicer (1842-1901), corresponsal de guerra, antecesor dels reporters fotogràfics actuals". En *Treballs de Comunicació* [Societat Catalana de Comunicació] Sept. 2005. Núm. 19, p. 67-87.
- BARBIERI, Daniele (1998). *Los lenguajes del cómic*. Barcelona, Paidós [1991].
- BARNOUW, Erik (1996). *El documental. Historia y Estilo*. Barcelona, Gedisa.
- BARRERO, Manuel (2005). 2007) "La novela gráfica. Perversión genérica de una etiqueta editorial". En *Literaturas.com*; Volumen 10. Diciembre [online].
- BASTIDA, Maria Dolores (1989). "José Luis Pellicer, corresponsal artístico en la última guerra carlista". En *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Hª del Arte, T. 2*, UNED; págs. 343-376.
- BERNAL, Sebastià & CHILLÓN, Luís Albert (1985). *Periodismo informativo de creación*. Barcelona, Mitre.
- BORRAT, Héctor (1989). *El periódico, actor político*. Barcelona, Gustavo Gili.
- BRESCHAND Jean (2004). *El documental. La otra cara del cine*. Barcelona, Paidós Ibérica.
- CHAVES, Marta y SERRANO, José A. (2002) "Palestina, de Joe Sacco". En *Guiadelcomic.com*, mayo [online].
- CHILLÓN, Albert (1999). *Literatura y Periodismo. Una tradición de Relaciones Promiscuas*. Barcelona, Bellaterra. Universitat Autònoma de Barcelona (UAB).
- COOKE, Rachel (2009). "Eyeless in Gaza". En *The Observer, The Guardian*, 22 de noviembre.
- COCKBURN, Patrick (2009) "They planted hatred in our hearts". En *The New York Times, Sunday Review of books*, 24 de diciembre.
- ECO, Umberto (1973). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, Lumen [1965].
- EISNER, Will (1985). *Comics and Sequential Art*. Florida, Poorhouse Press.
- GARCÍA, Sergio (2010) *La novela gráfica*. Bilbao, Astiberri.
- GARGIA PRIETO, Mónica (2010). "Footnotes in Gaza, mucho más que un cómic". En *El Mundo*, 1 feb. [online].
- GASCA, Luís y GUBERN, Roman (1991). *El discurso del cómic*. Madrid, Cátedra [1988].
- GOMIS, Lorenzo (1989) *Teoria dels gèneres periodístics*. Barcelona, Centre d'Investigació i Comunicació. Gcat.
- (1991) *Teoría del Periodismo*. Barcelona, Paidós.
- GROENSTEEN, Thierry (1999). "Why are comics still in search of cultural legitimization?" En VV.AA. *A comics studies reader*. University Press of Mississippi. Págs 3-12.
- GUBERN, Román (1974). *El lenguaje de los cómics*. Barcelona, Península. [1972].
- HATFIELD, Charles (2005). *Alternative Comics*. Jackson, University Press of Mississippi.
- HORWELL, Veronica (2007). "A rough guide to conflict". En *The Guardian*, 11 de agosto.
- JAUSS, Hans Robert (1976). *La historia de la literatura como provocación*. Barcelona, Península.
- KAPUSCINSKI, Ryszard (2004). *Los cinco sentidos del periodista*. México. D.F, Fondo de Cultura Económica y Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano.
- (2006). *Viajes con Heródoto*. Anagrama, Barcelona.
- KOVACH, Bill & ROSENTIEL, Tom (2003) *Los elementos del periodismo*. Madrid, *El País*.
- MACKAY, Brad (2008). "I will alert the world to your suffering! Behind the rise of investigative cartooning". En *This Magazine*. Enero-Febrero. Toronto, Red Maple Foundation [online].
- McCLOUD, Scott (1993). *Understanding comics. The Invisible Art*. Nueva York, Harper Collins.
- MAGI, Lucía (2009) "No soy objetivo, pero sí honesto". En *El País*, 25 de octubre.
- (2010) "Noticias Dibujadas". En *El País*, suplemento *Babelia*, 24 de abril.
- MARTÍN VIVALDI, Gonzalo (1993). *Géneros Periodísticos. Reportaje, crónica, artículo*. Madrid, Paraninfo [1973].

- MARTÍNEZ ALBERTOS, José Luis (1992). *Curso general de redacción periodística*. Madrid, Paraninfo [1983].
- PALAU, Dolors (2005) *Els estils periodístics*. Valencia, Publicacions de la Universitat de València.
- PÉREZ PEREIRO, Marta (2007). “El cómic periodismo como nuevo género interpretativo del periodismo impreso. La legitimidad de Gorazde de Joe Sacco como crónica periodística”. Jornadas *Journalismo e Democracia*. Universidad Santiago de Compostela. Págs 20-29.
- ROSSI, Sergio (2007) “Giornalismo a fumetti, Un altro modo di raccontare la realtà in cui viviamo”. *La Stampa*, 16 de Febrero.
- SHAAR MURRAY, Charles (2003). “*Palestine by Joe Sacco The graphic truth about Palestinian existence*”. *The Independent*, 4 de febrero.
- THOMPSON, David (2003). “Eyewitness in Gaza”. En *The Guardian / The Observer*, 5 de enero.
- TUHUS DUBROW, Rebecca (2003). “Joe Sacco”. En *Januray Magazine*, Nueva York [online].
- VVAA, (1982) *Historia de los cómics*. 4 vols. Barcelona, Toutain.
- WARREN, Carl N. (1975), *Géneros periodísticos informativos*. Barcelona: A.T.E.
- WILLIAMS, Krhistian (2005) “The case for comics [journalism]”. En *Columbia Journalism Review*, 17 de marzo. Columbia, Columbia University’s Graduate School of Journalism. [online]
- WOLFE, TOM (1998). *El nuevo periodismo*. Barcelona, Anagrama.



CALEIDOSCOPIO
KALÉIDOSCOPE
KALEIDOSCOPE



L'identité de l'Europe. Chantal Delsol et Jean-François Mattéi (sous la direction de), Paris, PUF, Collection «Intervention philosophique», 2010, 192 pp.

Cet ouvrage collectif, sous la direction de Chantal Delsol, professeur de philosophie à l'Université Paris-Est, membre de l'Institut, auteur d'ouvrages de philosophie, d'essais et de romans et de Jean-François Mattéi est membre de l'Institut, professeur émérite de l'Université de Nice-Sophia Antipolis, et professeur de philosophie politique à l'Institut d'Études Politiques d'Aix-en-Provence, offre une pléiade de définitions sur l'identité européenne.

« Les auteurs, tous spécialistes des questions historiques, politiques et culturelles », comme l'explique Chantal Delsol dans son introduction, « ont voulu contribuer à un recentrage philosophique de l'idée de l'Europe », estimant que l'Europe ne peut se résumer dans son projet universel. Nier son identité, pour quelque raison que ce soit (peur de la notion même d'identité ou séquelles de la seconde guerre mondiale) serait une grave erreur, à la fois puérile et naïve. D'autre

part, cela reviendrait à ôter tout contenu à l'idée d'Europe : « Parler de son identité serait une illusion rétrospective ou le masque d'un colonialisme culturel plus pernicieux que celui du passé ». Enfin, estiment les auteurs, si l'Europe n'ose plus se réclamer de sa culture en abdiquant son origine et son destin, elle se dissoudra sans voir qu'elle se prive tout simplement de sa présence au monde : « A trop sacrifier à un esprit critique qui faisait, avec son originalité, sa légitimité, l'Europe est victime de ses propres démons ? Après avoir cru être tout, et pour cela se détestant elle-même, elle croit maintenant n'être rien ? Une illusion nouvelle, il est vrai, peut chasser une illusion passée : elle n'en demeure pas moins étrangère à la vérité ».

Les différents textes, composant huit chapitres, mêlent vision politique, aspect historique et questionnement sur le rôle de la religion, en s'interrogeant à la fois sur « les racines chrétiennes de l'Europe » (Philippe Nemo) que sur l'Islam, « au cœur d'une crise identitaire européenne ? » dans un très beau texte appelant à la tolérance (Mezri Hadad).

Gérard-François Dumont et Alain Besançon s'interrogent sur les limites géographiques de l'Europe et ses frontières. Le premier s'intéresse à la notion de continent et sur sa spécificité péninsulaire: « L'Europe apparaît comme un ensemble péninsulaire et insulaire situé sur la façade orientale tempérée de l'océan Atlantique Nord, ensemble dont la partie péninsulaire constitue l'extrémité occidentale du continent eurasiatique. Une telle définition de l'Europe formulée par l'océan et non au continent permet d'insister sur l'importance de l'influence climatique exercée par celui-là sur l'ensemble des régions européennes ». Le second s'attache à une perspective plus historico-culturelle.

Joana Nowicki évoque l'identité de l'Europe cadette, regroupant « un maximum de diversité sur un minimum d'espace, ce qui est l'inverse de la logique des empires » et attestant ainsi d'une « *européanité* différente », paradoxalement sans doute plus affirmée et « plus sereine ».

André Reszler, quant à lui, entreprend une « esquisse historique de l'identité européenne », évoquant l'influence des grecque, romaine, celtique, germanique et slave sans oublier « le christianisme qui leur a servi de creuset ».

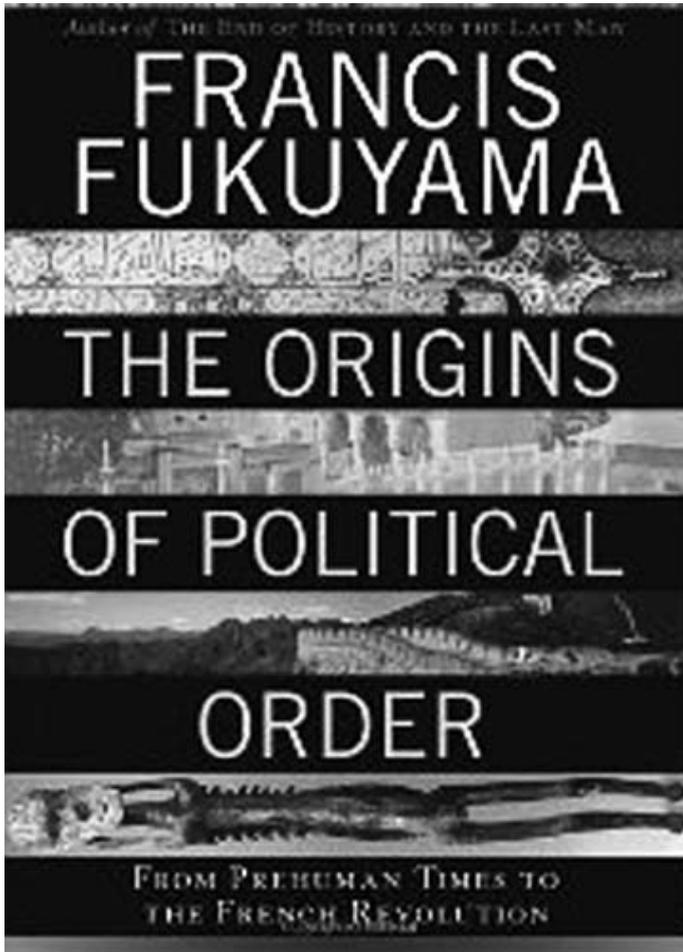
Jacques Dewitte nous entraîne dans son questionnement : « quel est l'état actuel de l'Europe, d'un point de vue moral et spirituel ? » Et nous rappelle que sa principale caractéristique à travers les siècles est sa capacité « à inverser la perspective ethnocentrique, à comprendre du point de vue des autres, en allant parfois jusqu'à l'adopter, et une disposition à se voir du dehors avec les yeux des autres ».

Enfin, J-F Mattéi évoque enfin la négation de l'identité européenne. « A trop sacrifier à un esprit critique qui fai-

sait, avec son originalité, sa légitimité, l'Europe est victime des se propres démons. Après avoir cru être tout, (...) elle croit maintenant n'être rien. Une illusion nouvelle, il est vrai, peut chasser une illusion passée : elle n'en demeure pas moins étrangère à la vérité ».

Aude Jehan

SAIS-JHU/EHESS/UniGe



The origins of political order. From prehuman times to the French Revolution, Francis Fukuyama, New York, Farrar, Straus & Giroux, 2011, 585 pp.

Dr. Francis Fukuyama, a Professor of Political Science at Stanford University and a disciple of Samuel Huntington, describes his book *The origins of political order* as “an History”¹.

It explains the development of political order from the earliest human societies until the French Revolution. The first major social development, in Dr. Fukuyama’s view, was the transition from hunter-gatherer bands to tribes, made possible by religious ideas that united large numbers of people in worship of a common ancestor. Since a tribe

could quickly mobilize many men for warfare, neighboring bands had to tribalize too, or be defeated”.

Furthermore, “this really came about the thinking of the problem of development”, Dr. Fukuyama says. “There has been a lot of recognition on the part of economists in a last few years that you do not get economic growth unless you have got political institutions”, proper rights, a rule of law and a government able to provide services.

“And in the case of countries like Somalia, Haiti, Afghanistan and alike, we face it also as a very practical Foreign Policy challenge”.

The question that arose then, and particularly when he was working in Asia, was: “How did anybody first developed basic political institutions?” *The origins of political order* tries to provide us the answer.

But most of the essay is devoted to telling the story of the state. He refers to Kojève, explaining that his assertion “still deserves to be taken seriously. The three components of a modern political order – a strong and capable state, the state’s subordination to a rule of law and government accountability to all citizens – had all been established in one or another part of the world by the end of the 18th century”.

Dr. Fukuyama defines the state very simply: “the State, he says, is all about concentrating power and using it. The rule of law is quite different.

First, the rule of law and accountability happened to evolve independently in different societies before their combination in 18th-century Britain: “China had developed a powerful state early on; the rule of law existed in India, the Middle East and Europe; and in Britain, accountable government appeared for the first time”.

Then other northwestern European countries that were influenced by the Reformation, like the Netherlands, Denmark and Sweden “also succeeded in putting together the state, rule of law and accountability in a single package by the 19th century”.

¹ Conference at Johns Hopkins University, April 25, 2011.

The other issue, which is more controversial, is if whether you can have non procedural accountability.

So to summarize, in Fukuyama's mind, the State is all about power and the concentration of power, the rule of law limits that power and accountability limits that further to make sure that it corresponds to the interest of the citizens and that the reconcentration of power is only use in certain (democratic) ways.

Francis Fukuyama rejects reductionist attempts to explain political and social institutions. In his opinion, "it is impossible to develop any meaningful theory of political development without treating ideas as fundamental causes of why societies differ and follow distinct development paths". In particular, "religion can never be explained simply by reference to prior material conditions".

So, and as the New York Times explained, "for this reason, *The Origins of Political Order*, like Fukuyama's earlier work, is at odds with the contemporary elevation of neoclassical economics as the paradigmatic social science. His intellectual affinities are with the great thinkers of the 19th-century sociological tradition like Weber, Durkheim

and Marx, as well as with Hegel, whom Fukuyama tellingly identified as a social scientist in *The End of History?* With this sociological tradition, Fukuyama shares a view of politics as a product of history and evolution, and a rejection of the absolutism of Lockean natural rights theory and market fundamentalism, or "Manchester liberalism". Against libertarians like Friedrich Hayek, who try to explain society in terms of Homo economicus, he says that a strong and capable state has always been a precondition for a flourishing capitalist economy"².

Presented as the first part of a 2 volumes interdisciplinary research, *The Origins of political Order* is undeniably "a major achievement by one of the leading public [American] intellectuals of our time"³.

Aude Jehan

SAIS-JHU/EHESS/UniGe

² Michael Lind, "Francis Fukuyama's Theory of the State", *New York Times*, April 15, 2011.

³ Idem.

DANIEL S. HAMILTON

Europe 2020

Competitive or Complacent?



***Europe 2020: Competitive or Complacent?*, Daniel Hamilton, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2011, 150 pp.**

In *Europe 2020: Competitive or Complacent?*, Daniel Hamilton, Johns Hopkins University's Center for Transatlantic Relations Executive Director, shows how the EU is connected to other continents, and what those ties mean for Europe's competitiveness in a G20 world. According to the report, the EU brings considerable strengths. It is a world-class trader and investor, and its health is sound despite the Euro-zone crisis. Five of the top ten and ten of the top twenty most competitive countries in the world are EU member states. As for investment, the EU is the largest provider and recipient of Foreign Direct Investment (FDI) in the world, with intra-EU investment increasing rapidly. The EU invested 35% more in the rest of the world than

vice-versa in the last decade and it records net positive income from FDI of around €75 billion.

Further more, "the EU is among the most networked regions in the world, with deep financial assets and many pockets of innovation and high skilled talent. It is either the most important economic partner, or among the most important economic partners, for almost all other regions. But in the G20 world it is losing ground or has failed to reposition itself in some key markets, has suffered major financial shocks, is plagued by persistently low growth, has a high degree of energy dependence, and acutely needs a steady stream of high-skilled migration"¹.

Indeed, according to Daniel Hamilton, "Europe's Achilles Heel" is its people, citing as justification its ageing population, shrinking workforce and an inability to attract skilled foreigners: "Europe needs to double current net immigration to halt its population decline, triple it to maintain the size of its working-age population and quintuple it to keep worker/elderly ratios at today's levels".

The EU is already home to the largest number of migrants in the world, almost 70 million out of a reported 164 million worldwide: 42.6% of the total, but it seems to have become a magnet for the unskilled. Highly skilled foreign workers account for only 1.7% of all workers in the EU, compared to 9.9% in Australia, 7.3% in Canada and 3.5% in the United States. A massive 85% of unskilled foreign labour comes to the EU, while only 5% goes to the US.

"Talented immigrants are crucial as the EU confronts acute skills shortages (...) The EU must tap the potential of its people to manage demographic challenges, sustain social models, and develop skills for a knowledge-based economy. A pan-European talent strategy must attract skilled foreign labor; ensure free movement of people; facilitate business-education links; improve labor market access; promote education in key technologies; and boost overall skills training"².

¹ Executive Summary, p. 1.

² Interview from Daniel Hamilton in *Europost*, "Europe is falling short of talent", Brussels, March 12, 2011.

Integration within the EU is far less than that within the US; trade between US states is two to three times higher than trade between EU Member States. Decision-making is often fragmented and ineffective. The lack of a European patent means that patenting an idea in the EU is 10 times more expensive than in the United States. EU Member States operate under a common trade policy, but their trade orientation and performance vary considerably. In areas such as agriculture the EU remains highly protectionist. “By and large EU leaders have failed to convey the relevance of the European project to rising generations in a new world. One result of this failure is that the EU itself is not a coherent competitor, but rather an often-ragged community of solidarity composed of an ever-more disparate group of European countries. Too often its sum is less than its parts”³.

In order to improve the state of the EU and make it successful, the book set out eight priorities and recommendations:

- Get the recovery right.
- Boost productivity to drive overall growth.
- Complete the Single Market.
- Break the link between wealth production and resource consumption by promoting energy efficiency and renewable energies.
- Innovate by investing massively in Research & Development.
- Power its people by creating a pan-European talent strategy.
- Become a critical hub in the G20 world.
- And last but not least, awaken “the Europe’s sleeping giant”: the services sector.

Indeed, the services sector is the “EU’s biggest untapped source of jobs and economic growth. The EU is the world’s

largest regional trader in services. The EU15 almost quadrupled their services trade balance over the past decade; the EU has a trade surplus in services with almost every world region. Services account for 70% of Europe’s output, but just 23% of Europe’s trade: there is room to grow. If the EU Services Directive were fully implemented, it could deliver more than 600,000 new jobs and economic gains ranging between €60-140 billion, representing a growth potential of at least 0.6-1.5% of GDP. It should also be extended to financial services, health, employment and social services. The EU should do more to capitalize fully on its strengths in trade and foreign direct investment in services”⁴.

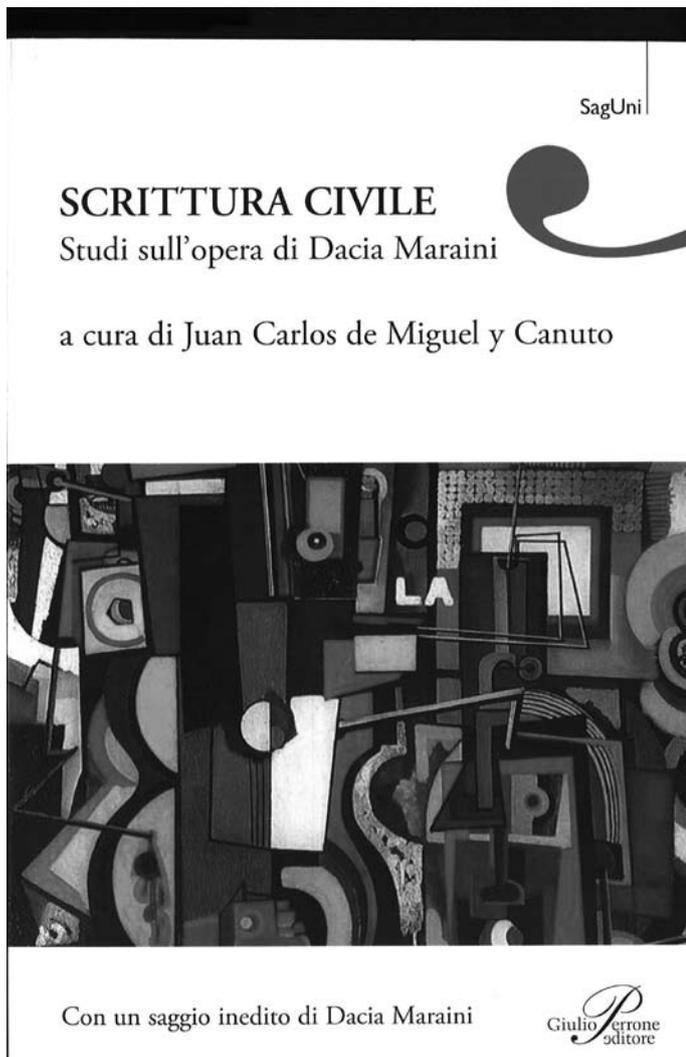
To conclude, in his book Daniel Hamilton estimates that the European Union has a decade to “win the future” as Barack Obama phrased the same challenge faced by the US⁵. If, in the meantime, the EU is not able to do so, the resulting strains could challenge its construction. Policymakers urgently need to fix the financial system and advance fiscal austerity without undermining the EU’s fragile return to growth. The EU must raise its productivity, if it is to deal with its demographic challenges and sustain its social welfare model. Failure to do so will mean a period of low or no growth, which is likely to generate greater domestic and intra-EU conflicts while leaving the EU behind in a world of high-growth competitors.

Aude Jehan
SAIS-JHU/EHESS/UniGe

³ Cf. Executive Summary.

⁴ Interview from Daniel Hamilton in *Europost*, Brussels, *op.cit.*

⁵ Quotation from the *European Voice*, in “Can Europe win the future?”, March 16, 2011.



embargo, no ha sido concebido a modo de actas de aquellas jornadas, que contaron con la presencia de la propia autora, sino que, tal como nos informa el compilador en la introducción, nace con una voluntad autónoma, la de contribuir, en tanto que compendio de diversos acercamientos críticos a la muy variada producción de Maraini, a la difusión y el análisis de una obra que no ha recibido tal vez toda la atención que merecería desde el mundo académico, a pesar de su extensión y profundidad. Es por ello que se recogen en él también aportaciones que no proceden de las mencionadas jornadas, en concreto las de Ferdinando Taviani, Nicolò Antonio Zito, Cinzia Samà y Sharon Wood, que de este modo completan lo que sobre Dacia Maraini se dijo y discutió aquellos días en tierras valencianas.

El libro, redactado casi íntegramente en lengua italiana —dos de los ensayos han quedado en español, tal como fueron leídos en el encuentro—, ha sido editado en Italia. La estructura de la obra, articulada en seis secciones más una interesante coda, refleja la diversidad de los géneros y formas cultivados por la escritora italiana a lo largo de una carrera literaria de casi cincuenta años. Así, encontramos sucesivamente secciones dedicadas a la narrativa de Maraini; a su teatro; a las adaptaciones cinematográficas de sus novelas y piezas teatrales; a las traducciones españolas de su obra; a su poesía y, finalmente, una última sección integrada por la transcripción del coloquio habido entre la autora y los asistentes al encuentro. La coda a la que hacíamos mención es un texto inédito de Dacia Maraini, titulado “Inadeguatezza”, en que la autora hace un repaso a algunos temas que han constituido los núcleos centrales de su trabajo literario.

En la “Introduzione”, Juan Carlos de Miguel hace un recorrido por los temas que serán objeto de los ensayos subsiguientes. Primeramente, nos ofrece una panorámica sobre la obra de Dacia Maraini, en la que destaca la amplitud de su experimentación con los distintos géneros literarios y su inalterable compromiso con la realidad social que la ha llevado también al campo del periodismo, así como la perspectiva feminista que impregna la totalidad de su producción. Señala también De Miguel la consecución del éxito de público por parte de la escritora, a raíz fundamentalmente de la publicación de la novela *La lunga vita di Marianna Ucrìa* (1990), seguido por el de *Colomba* (2004), y su presencia pública en los medios de

Scrittura civile: studi sull'opera di Dacia Maraini, a cura di Juan Carlos de Miguel y Canuto, Roma, Giulio Perrone Editore, 2010, 397 pp.

El presente volumen constituye una colección de ensayos en torno a la extensa y polifacética obra de la escritora italiana Dacia Maraini (Fiesole, 1936), una de las más relevantes del panorama literario italiano de nuestros días. La génesis del libro hay que buscarla en las jornadas internacionales que con el título *Dacia Maraini: scrittura, scena, memoria, femminismo* tuvieron lugar entre los días 23 y 24 de abril de 2009 en la *Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació* de la *Universitat de València*. El tomo, sin

comunicación, incluyendo la televisión, donde presentó un recordado programa sobre libros en 1998, y las adaptaciones cinematográficas de algunas de sus obras narrativas y teatrales.

La primera sección del tomo, centrada en la obra narrativa de Maraini, arranca con un ensayo de Giulio Ferroni titulado *Scrivere a Roma intorno al '68* en el que este estudioso hace un repaso del ambiente intelectual y literario en la Roma de los años 60, tomando como referente la efervescencia del 68. Destaca especialmente la relación de Maraini con dos autores fundamentales en la Italia del momento, Alberto Moravia –quien fuera su compañero sentimental– y Pier Paolo Pasolini, que sirvieron de modelo para los jóvenes que en aquellos años pugnaban por abrirse un camino en el campo literario. En particular, Ferroni pone en relación algunas de las obras tempranas de Maraini, tales como *Mio marito* (1968), *Memorie di una ladra* (1972) y *Donna in guerra* (1975), con el clima sesentayochista, especialmente la última, que considera “il libro che più risente della rottura postsessantottesca” y “emblema della scelta femminista di Mariani” (p. 32). Por su parte, Sharon Wood analiza las dos primeras novelas de Maraini, *La vacanza* (1962) y *L'età del malessere* (1963) desde una perspectiva crítica que bebe de la teoría psicoanalítica, centrándose en el *topos* del viaje y en el espacio –concebido como libertad– en la temprana producción narrativa marainiana, que parte, en palabras de Wood, “alla ricerca della madre”. A continuación encontramos el trabajo de Antonio Nicolò Zito, quien analiza una de las más exitosas novelas de la autora, la ya citada *La lunga vita de Marianna Ucrìa*, fijándose en las oposiciones entre personajes masculinos y femeninos y en los valores simbólicos de la sordomudez de la protagonista. Todavía dentro de esta primera sección, Juan Carlos de Miguel presenta un ensayo –de longitud superior a la media– que se centra en lo que llama “il romanzo familiare di Dacia Maraini”. El autor sigue los hilos de los elementos autobiográficos en la narrativa marainiana, en particular en esa suerte de trilogía de la memoria formada por las novelas *Bagheria* (1993), *La nave per Kobe* (2003) y *Il gioco dell'universo* (2007), cuyo interés trasciende el puramente personal y familiar para convertirse en relato de la transformación de una sociedad, la italiana, en los años que precedieron y siguieron a la Segunda Guerra Mundial. Como colofón de esta sección dedicada a la narrativa marainiana, el profe-

sor Justo Serna se enfrenta al comentario de *Colomba*, en su opinión una novela-río que exige un lector activo que ponga orden en la poliédrica corriente de hechos narrados. La novela postula, según Serna, un saber-leer solidario del saber-contar del escritor.

La segunda sección, centrada en la labor teatral de Dacia Maraini, está compuesta por cinco ensayos. El primero de ellos, a cargo de Franca Angelini, sitúa la producción dramática temprana de nuestra escritora en el contexto del teatro italiano de los años sesenta, años de renovación y experimentación en lo escénico. La dramaturgia de Maraini se caracteriza, en opinión de Angelini, por la intensa reflexión en torno a los vínculos entre escritura y práctica teatrales y por su carácter militante, en particular en aquello que tiene que ver con la indagación de la condición femenina. Seguidamente, encontramos el texto de Ferdinando Taviani que constituyó la *laudatio* en la ceremonia de doctorado *honoris causa* en la Università degli Studi dell'Aquila concedido a Dacia Maraini en 2005. Bajo el título “Teatro e democrazia culturale” el profesor Taviani destaca el compromiso cívico de la autora y su empeño en ser una “artista en acción” en medio de las circunstancias y las urgencias de la vida humana. Por su parte, el profesor español Antonio Tordera escoge como punto de partida de su reflexión la pieza *Don Juan* (1976) de Maraini para explorar su relación intertextual con el *Don Giovanni* de Mozart y Lorenzo Da Ponte. Para Tordera, el texto de Maraini *transcodifica* el *Don Giovanni*, en una tercera vía entre la parodia y el esperpento. Desde una poética brechtiana –que sin embargo huye del mero mimetismo–, el *Don Juan* marainiano se sitúa junto a su modelo, que le sirve de marco y telón de fondo sobre el que experimentar con lo burlesco, lo erótico y lo siniestro, en un intenso trabajo de diálogo con un texto y un mito clave de la historia del teatro europeo. A continuación, Carlo Dilonardo nos ofrece una lectura de dos textos dramáticos de Maraini, *Dialogo di una prostituta con un suo cliente* y *Passi affrettati*, ligados por la común reflexión sobre la violencia ejercida sobre las mujeres. Mientras el primero resalta la cosificación del cuerpo femenino en el contrato sexual en que el hombre deviene “comprador”, el segundo está conformado por ocho breves historias reales de abusos contra las mujeres. A partir de aquí el autor reflexiona sobre las relaciones entre ficción y crónica en el teatro marainiano. Por último, el profesor Giorgio Taffon reivindica en su ensayo el trabajo

de Maraini como “mujer de teatro” y no simple autora teatral, su compromiso con todos los aspectos de la praxis escénica, que ha quedado, en su opinión, eclipsado por su faceta como narradora.

En la tercera sección, dedicada a las adaptaciones cinematográficas de la obra de Maraini, encontramos un ensayo de la profesora Sonia Ravanelli en que realiza un cotejo de la novela *Memorie di una ladra* y la película que se basó en ella, *Teresa la ladra* (1973), de Carlo di Palma. Por su parte, Cinzia Samà analiza las relaciones entre la novela *La lunga vita de Marianna Ucrìa* y las dos adaptaciones de que ha sido objeto: una teatral por parte de la propia autora y una cinematográfica, dirigida por Roberto Faenza, *Marianna Ucrìa* (1997).

La sección cuarta del volumen consta de un único trabajo, el de la profesora María Consuelo de Frutos Martínez, que versa sobre las traducciones españolas de la obra de Maraini y, más concretamente, sus paratextos, en la medida en que estos condicionan la recepción de la autora. Observa De Frutos que la presencia de Maraini en el ámbito literario español ha sido relativamente escasa, pues pocas han sido las traducciones realizadas, y que, además, esta presencia ha tendido a destacar la faceta de la autora italiana como feminista y defensora de los derechos de las mujeres.

La sección quinta aborda la producción poética de nuestra autora en dos partes claramente diferenciadas: en primer lugar, un ensayo de la profesora Niva Lorenzini, quien destaca la desarmonía como núcleo de gran parte de la producción lírica de Maraini, la corporalidad de su escritura poética, y la estrecha relación entre lengua poética y lengua narrativa en la autora; en segundo lugar, se nos ofrece, con el título “Scherzi d’amore”, una breve antología poética trilingüe de Maraini, con los textos originales –que fueron recitados por ella misma en las jornadas que están en el origen de este volumen– acompañados de las traducciones inglesa y española, realizadas en su mayoría por el profesor Vicente Forés.

La sección final está constituida, como anunciábamos antes, por la transcripción del coloquio que tuvo lugar entre la propia Dacia Maraini y los ponentes y asistentes al congreso de Valencia. Tras unas primeras palabras en recuerdo de la por entonces reciente tragedia del terremoto

que asoló la ciudad italiana de L’Aquila, Maraini desgrana a petición de sus interlocutores algunos aspectos de su trabajo como autora. Comienza hablando de sus hábitos de escritura, confesándose una *certosina* (cartuja) de la literatura, que escribe con gran disciplina, horarios fijos y con constantes vueltas sobre lo ya escrito. También se pronuncia sobre temas de actualidad, tales como la mafia (a la cual había dedicado el que era su último libro por entonces, *Sulla mafia*) o la situación política en Italia, con el control omnímodo de los medios de comunicación por parte del primer ministro Berlusconi, o el papel del intelectual en una sociedad en la que la mentira parece ocupar el espacio que debiera estar reservado a la verdad. De especial interés para el lector hispano serán las palabras que dedica a su relación con la cultura hispánica (con la cual está ligada a través de su abuela chilena): la autora recuerda su fascinación por obras de la literatura española tales como el *Lazarillo*, la *Celestina* o *La vida es sueño* y detalla algunas de las huellas que han dejado en su propia obra. También cuenta Maraini una conversación mantenida con Jorge Luis Borges sobre elefantes que no puede calificarse sino de altamente borgiana. También hubo espacio en el coloquio para referirse a uno de los temas que recorren la producción de Maraini: el de la experiencia del totalitarismo y la vivencia concentracionaria, que la autora sufrió durante su infancia en el Japón aliado del Eje, a propósito del cual hace una defensa del deber de memoria histórica. Su relación literaria con Pasolini, de quien fue amiga y con quien colaboró en la escritura del guion de *Il fiore delle mille e una notte*, y su propio método de trabajo a la hora de encarar la escritura de una novela histórica son otros de los asuntos tratados en el coloquio.

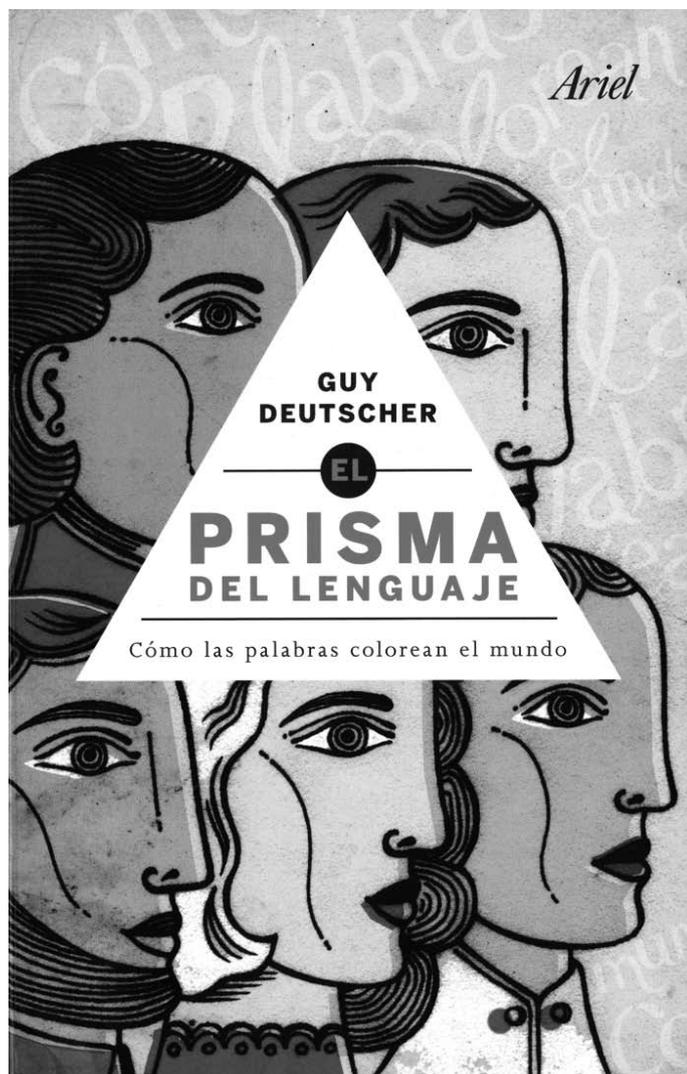
El volumen se cierra con un complemento que le otorga un indudable valor añadido: un breve ensayo inédito de la propia Dacia Maraini en el que, con el título “Inadeguatezza”, la autora reflexiona sobre las raíces de ese sentimiento de inadecuación que, según cree, es común a las mujeres, a causa de los condicionantes históricos a los que se ha visto sometido su sexo. En relación con esto, Maraini aborda el tema de la memoria, haciendo un repaso de sus distintas formas y modulaciones, entre las que destaca la que llama “memoria de género”, la cual, dice, le ha hecho indagar en la historia para recobrar las figuras de algunas “mujeres fuertes”, así como las de las mujeres quemadas en la hoguera como brujas.

En conclusión, estamos ante un volumen de indudable valor, que ofrece un acercamiento completo a las múltiples facetas de la producción literaria marainina, así como a la presencia de la autora en el campo literario italiano y europeo. Aunque publicado en Italia y en su mayor parte en italiano, ojalá la circunstancia de haber nacido a partir

de un encuentro habido en España y la colaboración en él de estudiosos españoles auguren un mayor conocimiento de la obra de Dacia Maraini en nuestro país en el futuro.

David Guinart Palomares

Universitat de València. Estudi General



El prisma del lenguaje. Cómo las palabras colorean el mundo, de Guy Deutscher, traducción de Manuel Talens, Barcelona, editorial Ariel, 2011, 334 pp.

Nos congratulamos muy especialmente con esta traducción al español del excelente estudio de Guy Deutscher. La obra cautiva al lector desde el primer momento, combinando para ello a la perfección el rigor intelectual con el dramatismo expositivo. El traductor, Manuel Talens, ha sabido sintonizar con esta tensión dialéctica que recorre el conjunto de la obra y adaptarla, oportunamente, a la perspectiva del ámbito lingüístico-cultural hispánico. Su labor

nos merece una nota explícita de agradecimiento por el sabio manejo de la labor interpretativa y por la fluidez y la transparencia con las que presta una nueva voz al autor de la obra.

Guy Deutscher sabe conducir al lector por los entresijos de un debate complejo como es el del papel del lenguaje en tanto que umbral, difícil de trazar, entre naturaleza y cultura para los seres humanos. Este debate se remonta —como mínimo— al *Crátilo* de Platón, donde ya se dialoga y discute sobre el carácter natural o convencional (cultural) del lenguaje. Este tipo de cuestión se renueva siempre de una u otra manera, y debemos decir que en la actualidad implica, directa o indirectamente, a una extensa gama de disciplinas académicas. El libro que comentamos no cierra ni pretende cerrar el debate, pero introduce guías y criterios con los que orientarlo, evitando falacias y denunciado discursos mal fundamentados. Como su título indica, las relaciones del lenguaje y la percepción humana delimitan de alguna manera su discurso y, más en concreto, las relaciones entre el léxico y la percepción del color.

A las ideas acompañan siempre los actores que las defienden, el contexto histórico del que son hijos, sus virtudes como pioneros o sus yerros como inductores de pistas falsas. El autor, pese a las distancias que toma de alguno de estos actores, como es el caso de Benjamin Lee Whorf, admite también que los errores o las perspectivas equivocadas son siempre parte implicada en el esclarecimiento de los hechos. Así lo demuestra en general y, particularmente, al manifestar una velada admiración por William Ewart Gladstone, quien a mediados del siglo XIX (Gladstone, 1858) inició el debate contemporáneo sobre las relaciones entre percepción humana y léxico del color, aunque su criterio explicativo fuera erróneo a la luz de los conocimientos actuales. A un entusiasta de los poemas homéricos como Gladstone le llamó la atención el hecho de que la riqueza de imágenes que se despliega en los mismos se asocie, sin embargo, a una pobre visión en claroscuro. Sucede, por otra parte, que los escasos términos de color de los que se hace uso en estos poemas ligan fenómenos cromáticos supuestamente diferentes, como el bien conocido del vino y el mar, o que términos que designan diferentes colores se aplican a fenómenos cromáticos supuestamente idénticos. Aparte del blanco y el negro, sólo el término y la

cualidad del rojo parecen aplicarse de manera congruente a determinados objetos.

Para la búsqueda de una explicación a estos hechos Gladstone se inspiró en una teoría evolucionista que se iba abriendo paso en la segunda mitad del siglo XIX y que manejaba todavía el supuesto lamarkiano de la transmisión generacional de rasgos adquiridos. Este supuesto, ante la total ausencia de conocimientos genéticos, se hacía incluso compatible con el modelo de selección natural de Darwin. Deutscher ilustra con gran viveza los pormenores de este estadio del pensamiento evolucionista. Como hijo de su tiempo, Gladstone se atrevió a propugnar lo siguiente: la capacidad de discriminación cromática habría sido un desarrollo reciente de la humanidad que sólo alcanzaba a insinuarse entre los griegos antiguos. Se trataría de una habilidad mejorada por el ser humano con determinado tipo de prácticas en los últimos milenios. Estas mejoras se habrían ido transmitiendo generacionalmente y reflejándose, de manera consecuente, en un léxico del color comparativamente más rico en nuestras lenguas actuales que en la de los griegos antiguos. Con independencia de lo insostenible de esta hipótesis, que identifica generaciones con unidades de la escala evolutiva, el supuesto de Gladstone le sirve a Deutscher para ejemplificar un proceder común en la explicación de los hechos del lenguaje: explicar el lenguaje exige naturalizarlo. El lenguaje se limita a reflejar lo que la naturaleza le ofrece al hombre. En realidad, una versión moderna de este tipo de orientación, aunque más matizada, sigue vigente cuando se pretende, en un paradigma dominante de la lingüística actual, situar en nuestra dotación genética determinados universales de la conducta verbal humana. Deutscher ha sometido a crítica en otro libro esta visión de las cosas (Deutscher, 2005).

El contrapunto para la orientación explicativa “naturalizadora” nos lleva en el relato de Deutscher a otro extremo, sobre el que nuestro autor asumirá también una posición crítica. Este extremo, el del “relativismo lingüístico-cultural”, se encontraría representado en la obra de Edward Sapir y Benjamin Lee Whorf, aunque particularmente en la de este último. En el surgimiento de la antropología cultural como disciplina, tema al que Deutscher dedica páginas magníficas, la toma de distancia frente a un concepto de naturaleza, posiblemente mal entendido, define el proceder académico general. Toda explicación del lenguaje o

de los hechos culturales basada en algún efecto naturalizador es, de entrada, excluida o, más aún, estigmatizada. En este contexto histórico, que sería ya el de la primera mitad del siglo XX, se abre paso y populariza la idea –cuyo antecedente más respetable y moderado en su formulación es Wilhelm von Humboldt– de que una lengua determina nuestra visión de las cosas e incluso nuestra manera de actuar. Una lengua se ha constituido, con una suerte de arbitrariedad inherente, en un sistema que explicaría nuestra manera de pensar e interactuar con el otro. El relativismo acaba siendo un determinismo que el medio lingüístico –o lingüístico-cultural– impone sobre el hombre, cuya naturaleza o bien no existe o no cuenta en absoluto como factor explicativo.

Deutscher se encarga de evidenciar la incongruencia y la falta de fundamento para este tipo de visión extrema que disgregaría el pensar y el percibir humanos en una serie de mónadas incomunicables. Nos preguntamos, por ejemplo, cómo es posible que una mente cultivada en lengua materna hebrea, como la de Deutscher, se exprese en inglés y que yo, gracias a su traductor, dé cuenta ahora de sus ideas en español. Se me dirá que algún sesgo inesperado introduzco. Pero sospecho que –de existir– este sesgo podrá ser mayor o menor, pero no cualitativamente diferente al que puede también introducirse cuando comunicamos algo a alguien en una lengua compartida.

Una vez visitados los dos extremos, sería un verdadero tópico afirmar que, en el caso que nos ocupa, la verdad debe estar en algún lugar intermedio. Entre otras cosas porque entre naturaleza y cultura no existe un lugar identificable que pudiéramos considerar equidistante de ambas y donde pudiéramos asentar nuestros pies, sino un espacio transicional más parecido a las arenas movedizas. Deutscher nos ofrece una visión bien fundamentada de la manera en que a través del lenguaje se establece una relación dialógica entre dos realidades irreductibles entre sí, pero cuyo papel relativo debe ser reconocido como tal. Lo fundamental es no confundir lo natural con lo cultural, o viceversa. Este tipo de identificación simplificadora supone eliminar en la práctica uno de estos dos términos como innecesario en la explicación de lo humano. La conocida obra de Berlin & Kay (1969) sobre términos básicos del color le sirve como punto de arranque para establecer, de inmediato, una generalización de más amplio alcance que ilustra, de

diferentes maneras, el papel del lenguaje como instancia mediadora entre hechos naturales y culturales. La obra de Berlin & Kay está basada en el estudio empírico del léxico del color en diferentes lenguas del mundo. En ella se nos propone que, aunque el léxico del color puede ser muy variable, existirían constantes universales en el desarrollo de nuestra capacidad de denominar colores. Berlin & Kay redescubren en realidad, como indica Deutscher, una secuencia que había sido establecida cien años antes por Lazarus Geiger. Se trataría de un orden de precedencia “universal” que nos lleva de una primigenia distinción entre blanco y negro, a la diferenciación léxica del rojo, a la del amarillo y verde (o, alternativamente, verde y amarillo) y, por último, al azul. El azul, como supo ver a la perfección Kandinsky (1996 [1912]), es color sinestésicamente relacionado con el círculo, lo infinito y lejano, lo que explica –también en términos estéticos– su tardía discriminación del espacio común del negro-gris. Por decirlo de manera simple, las lenguas pueden disponer de un léxico cromático más o menos rico, pero en ningún caso se ha observado que se diferencie un término para designar el azul si previamente no se ha diferenciado un término para designar el rojo. Este orden, que podríamos considerar “natural”, define una constante relacional del hombre con su medio, que el lenguaje y la cultura interpretan de formas diferentes.

Las diferencias en la interpretación lingüístico-cultural, al modular con cierto grado de libertad esa realidad fenoménica que es la naturaleza humana, dejan posiblemente efectos en nuestros hábitos perceptivos o atencionales, pero dentro de los límites que impone esa constante relacional a la que nos referimos. Deutscher dedica excelentes páginas a describir estos efectos de modulación con diferentes ejemplos fundamentados experimentalmente, y no en términos de simple especulación gratuita. El tema de la percepción espacial destaca especialmente, desde mi punto de vista, por la profundidad y amenidad de su tratamiento. Las designaciones del género, aunque tal vez menos novedosas, ocupan también un lugar prominente en esta discusión. También, por supuesto, el léxico del color se aborda desde esta perspectiva.

La pregunta que queremos hacernos es si “libertad con restricciones”, tal como nos propone el autor del libro, es

la expresión con la que definitivamente captamos la relación entre cultura y naturaleza. La asociación de cultura con espacio de libertad y naturaleza con ámbito de la restricción nos parece en algún punto discutible. ¿Quién es el sujeto que se toma esa libertad y diferencia lenguas y culturas? No parece desde luego que sea el individuo concreto que nace y vive en determinado medio lingüístico-cultural. Tal vez quepa también pensar la naturaleza humana, en otro sentido, como espacio indeterminado en el que se contiene la potencialidad para la diversificación y el cambio lingüístico-cultural. En este caso, las lenguas o culturas históricas serían cauces, pero al mismo tiempo sistemas de resistencia o restricción de esa potencialidad. Dicho plásticamente, ¿es en una manera particular de vestirnos donde se expresa la libertad, o en la pulsión indeterminada que nos exige vestirnos (o, por ejemplo, tatuarnos) de alguna manera? Este pequeño atisbo rousseauiano no pretende en ningún caso contradecir los postulados básicos de Deutscher, sino tan solo dejar abierta una posible lectura alternativa, que tampoco pretende ser –por supuesto– la última.

Nos preguntamos también, para finalizar, si no es en el discurso, esto es, en los actos concretos del decir humano, donde más obvia se hace la relación entre el lenguaje y la percepción y la atención humanas, como desde antiguo sabe la retórica. He abordado este tipo de cuestión, junto a otros colegas, en un reciente artículo sobre lingüística clínica, dominio crítico también para el estudio del lenguaje como interfaz entre lo natural y lo cultural (Hernández-Sacristán, Rosell-Clari, & Macdonald, 2011). Entendemos que la variabilidad intralingüística de los discursos o actos del decir puede explicar, en tanta o mayor medida que las diferencias interlingüísticas, el significado de esta interfaz. En ningún caso debemos olvidar el carácter polisistemático con el que se nos manifiesta siempre toda lengua y toda cultura. Dicho esto, que debe entenderse como simple apunte matizador, agradezco al autor todas sus aportaciones, su espíritu abierto y crítico y sus dotes narratológicas, poco comunes en este tipo de ensayos.

Carlos Hernández Sacristán
Universitat de València. Estudi General

Referencias bibliográficas

- BERLIN, B. & KAY, P. (1969). *Basic Color Terms: Their Universality and Evolution*. Berkeley: University of California Press.
- DEUTSCHER, Guy (2005). *The Unfolding of Language*. Nueva York: Metropolitan.
- GLADSTONE, W.E. (1858). *Studies on Homer and the Homeric Age*. Oxford: Oxford University Press.
- HERNÁNDEZ-SACRISTÁN, C., ROSELL-CLARI, V., & MACDONALD, J.E. (2011). "Proximal and distal. Rethinking linguistic form and use for clinical purposes". *Clinical Linguistics & Phonetics*, 25 (1): 37-52.
- KANDINSKY, Vasili (1996). *De lo Espiritual en el Arte*. Barcelona: Paidós (original *Über das Geistige in der Kunst*, Munich, R. Piper & Co., 1912).

Jacques Derrida

Seminario *La bestia y el soberano*

Volumen II (2002-2003)



BORDES MANANTIAL

Seminario La bestia y el soberano. Volumen II (2001-2002), J. Derrida, trad. Cristina de Peretti y Delmiro Rocha, Buenos Aires, Manantial, 2010, 406 pp.

Fruto de un ambicioso proyecto, recientemente se ha acometido la edición integral de los seminarios de Jacques Derrida (1930-2004). En el periodo que va de 1964 a 2003 queda acotada la totalidad de la actividad docente de Derrida desarrollada en La Sorbona, La École Normale Supérieure y la École des Hautes Etudes en Sciences Sociales. De él dan cuenta los cuarenta y tres volúmenes redactados que constituyen el conjunto de sus cursos y seminarios.

Bajo los auspicios del Conseil de Recherches en Sciences Humaines de Canadá se ha constituido un grupo de reconocidos investigadores encargados de su edición. Parte de sus miembros han creado en Estados Unidos un equipo de traducción en colaboración con el National Endowment for the Humanities y la University of Chicago Press. La edición del primer volumen que hasta ahora ha visto la luz, *La bestia y el soberano*, ha corrido a cargo de Michel Lisse, Marie-Louise Mallet y Ginette Michaud. Los lectores hispano-hablantes ya disponen de la excelente y muy cuidada traducción que del mismo han llevado a cabo Cristina de Peretti y Delmiro Rocha.

No sólo los interesados en la producción teórica de Jacques Derrida apreciarán la edición y traducción del seminario *La bestia y el soberano*. Tampoco los interesados en esa aventura intelectual etiquetada bajo el rótulo de “deconstrucción” serán los únicos capaces de valorarla. Si es verdad que cada libro, cada texto, inventa a su lector, en ese caso *La bestia y el soberano* no deberá ser una excepción. Sin duda es importante lo que en él se dice, pero no lo es menos el eco que en él cabe apreciar del acontecimiento docente e intelectual que fueron los seminarios de Derrida. Resulta difícil sustraerse al espectáculo de un pensamiento en acto representándose en su propio ejercicio. Las constantes idas y venidas, las largas aposiciones, sus reiteraciones, los infinitos paréntesis y tantas cosas más nos invitan a reparar en ese instante en el que algo es pensado y expuesto, antes que en el trabajo siempre posterior donde la presentación del decir, una vez amoldado a las convenciones del caso (conferencia, artículo o libro), se torna presentable a costa de privarlo de la espontaneidad primera asociada a su aparición. Nada de ello es ajeno a la comprensión y práctica del seminario como “saber hacer” (pp. 57 y ss.). En él no sólo se comunica y se hace saber al auditorio un contenido, un saber, una información y una argumentación producto de una reflexión, es decir, un discurso donde toma cuerpo un discurrir así hecho disponible. Quizá en el “saber hacer” todo el acento deba recaer antes en el saber hacer que en el saber hacer. Es decir, antes en el actuar en el que se abre paso y constituye un saber concediéndose así un espacio, que en la transmisión del mismo que habitualmente asociamos al ejercicio de la docencia.

El lector atento, por lo demás, sabrá advertir que algunas secciones del seminario constituyeron exposiciones o

conferencias autónomas¹. Algo también muy propio de los seminarios de Derrida en los que, sin red, durante bastante más de dos horas, se exponía con rigor y audacia el tema del curso. Ese era el momento en el que se arriesgaban lecturas y se ponía a prueba ante un numeroso auditorio lo que en muchos casos luego adquiriría una forma más acorde con los usos y costumbres académicos. Quizá no sea exagerado hablar de laboratorio si nos servimos de la analogía con las ciencias experimentales. Pero probablemente sea más justo hablar del seminario como matriz primera del que se independizan y cobran vida propia algunos desarrollos, algunas exposiciones, ciertas lecturas. Lo que con posterioridad aparecía publicado de manera autónoma cabe leerlo aquí en la continuidad no siempre lineal de su aparición. El seminario deviene así una suerte de espacio que antecede a todos los lugares con posterioridad localizados, algo así como ese espacio, *kôra*², que concede su lugar a todo lo localizable y, en este caso, editado.

Ese nuevo ángulo de lectura que retrotrae lo publicado al momento previo de la secuencia de su aparición, no debe omitir algo quizá no menos esencial: la capacidad de Derrida para producir textos de difícil asimilación por el contexto académico en el que sin embargo son generados. En el caso que aquí nos ocupa, la edición de los seminarios en ocasiones vendrá a completar y ampliar el horizonte de recepción de la obra publicada. Sin duda. Pero también desestabilizará algunas de las lecturas y las perspectivas devenidas habituales en la bibliografía al uso. Por ello merece ser destacada la manera en que desbordan los límites de la práctica académica y el contorno quizá demasiado apresuradamente concedido a una obra y un autor.

La recensión del seminario que es *La bestia y el soberano*, pues, difícilmente podría ir más allá del dar noticia de lo en él contenido. No sólo por su volumen (406 páginas en su traducción, 480 páginas en el original), su temática más evidente (la cuestión de la soberanía, la oposición entre el hombre y el animal, el recurso teológico de la soberanía), los autores tratados (Hobbes, Lacan, Levinas, Rousseau, Schmitt, Agamben, La Fontaine, Deleuze, entre otros muchos), la multiplicidad de sus registros (político, retórico, literario, filosófico, etc.), sus referentes polémicos (la biopolítica, la teología política o la ontoteología), la pluralidad temática abierta (la mentira, la fábula, el miedo, la libertad) o sus considerables anticipaciones y retrospectivas.

Todo ese conjunto de registros y aportaciones exige un cierto tipo de lector y también un cierto tipo de apropiación que posiblemente no se confundirá íntegramente con los ya conocidos. Su traducción a las sintaxis conceptuales habituales y su puesta en circulación en los circuitos académicos convencionales deberán ser seguidas con atención. Máxime porque, aun cuando en otro sentido previo, *La bestia y el soberano* bien puede ser leído como un formidable ejercicio de traducción (pp. 392 y ss.). Traducción posible o imposible entre el hombre y el animal, la lógica de la responsabilidad libre y soberana en el caso del hombre, la lógica de la reacción programada en el caso del animal: “en nuestra forma de traducir lo que se denomina las reacciones animales es donde creemos poder –pero es un riesgo de traducción– discernir, trazar un límite entre la animalidad y la humanidad, la animalidad reactiva y la humanidad respondiente o responsable” (p. 392). A ello deberá añadirse la imposible traducción de “bestia” y “animal” que desemboca en la intraducibilidad de la *bêtisse* –algo específico del hombre, pero no del animal ni de la *bête*–, objeto preferente de atención en el tratamiento que recibe en Deleuze. Problema de traducción también, por último, cuando en ocasiones se trata de establecer quizá muy apresuradamente, la equivalencia entre la oposición entre el hombre y el animal, de una parte y la denominación de la vida como bios y zôê, por otra: “¿el animal remite a bios o a zôê?”, se pregunta de manera escasamente retórica Derrida.

Ahí están en juego no pocas cuestiones, pero sobre todo un intenso debate en ocasiones con la biopolítica y una reivindicación de los derechos de la zoopolítica polémicamente sostenida por la referencia a M. Foucault (p. 386). Pero el lector también deberá atender a la crítica dirigida a G. Agamben en unos términos no frecuentes en Derrida (p. 121 y ss., 378 y ss.).

¹ Sirva como ejemplo que la primera sesión (12 de diciembre de 2001) y la segunda sesión (19 de diciembre de 2001) fueron publicadas casi íntegramente en las Actas del coloquio de Cerisy del 2002, *La Démocratie à venir. Autour de Jacques Derrida*. Paris, Galilée, 2004, pp. 433-476, y con posterioridad también elaboradas con motivo de otras intervenciones. De la misma forma, algunos aspectos del seminario ya habían sido anticipados en *L'animal que donc je suis*. Paris, Galilée, 2006 (El animal que luego estoy si(gui)endo. Madrid, Trotta, 2008, trad. C. de Peretti y C. Rodríguez Maciel).

² Cf. J. Derrida. *Khôra*. Paris, Galilée, 1993.

El espacio en el que todo ello se inscribe es el espacio de la filosofía. Reiterando a su manera un gesto presente a lo largo de la tradición filosófica, ya Heidegger nos había advertido en su curso de 1928-29 que “existir como hombres significa filosofar. El animal no puede filosofar. Dios no necesita filosofar³”. El espacio de la filosofía, confundido con la existencia humana, queda acotado por esos dos límites mayores e irrebasables de la animalidad y la divinidad. Sin embargo, el punto de partida de Derrida es otro: las delimitaciones supuestas resultan ser bastante más permeables e inestables. Tal resulta ser el principio metodológico a seguir: no dar nada por firmemente establecido y atender al momento en que se quiebra la lógica admitida. Eso vale para la oposición entre Dios y el hombre, pero también entre el hombre y Dios o el animal y Dios. Nada está asegurado de antemano en el espacio sin supuestos que así se abre. El hilo conductor para recorrerlo lo brindan esos ejemplos marginales, es decir dejados al margen por la tradición, en los que se quebranta la lógica desde la que se construye esa misma tradición: “la única regla que, por el momento, creo que podemos darnos en este seminario es tanto la de no fiarnos de límites oposicionales comúnmente acreditados entre lo que se denomina naturaleza y cultura, naturaleza/ley, physis/nomos, Dios, el hombre y el animal, o asimismo en torno a un «propio del hombre», [tanto la de no fiarnos de ciertos límites oposicionales comúnmente acreditados] como, no obstante, «la de» no mezclarlo todo y no precipitarnos, por analogía, hacia una serie de semejanzas o identidades. Cada vez que se vuelve a poner en cuestión un límite oposicional, lejos de concluir de ahí la identidad, es preciso multiplicar por el contrario la atención para con las diferencias, afinar el análisis dentro de un campo reestructurado” (pp. 34-35).

Lo que de ello resulta es el reconocimiento de “la contigüidad metonímica entre la bestia y Dios, la bestia, el soberano y Dios, encontrándose la figura humana y política del soberano ahí, entre la bestia y Dios, la bestia y Dios convirtiéndose, en todos los sentidos de la palabra, en los súbditos del soberano, el súbdito soberano del soberano, el que manda al ser soberano humano y el súbdito sometido al soberano. Estas tres figuras se reemplazan, se sustituyen la una a la otra, haciendo las veces u ocupando el lugar una de otra, cuidando la una como lugarteniente o suplente de la otra a lo largo de esta cadena metonímica”

(pp. 79-80). El doble gesto así esbozado, por una parte permite desmontar la lógica de la sumisión de la bestia y del ser vivo a la soberanía política y, por otra, señala la inquietante afinidad entre la bestia y Dios, ambos ubicados en la exterioridad de la ley y del derecho pero al servicio de su fundamentación. El referente a que ello apunta, parece claro, es la estructura onto-teológico-política de la soberanía.

Un poco más allá de ella, un poco más allá de su reducción a la acepción estrictamente política, la cuestión de la soberanía constituyó para Derrida una preocupación explícita desde los seminarios sobre la *Nacionalidad y nacionalismos filosóficos* (1984-1988), hasta *Políticas de la amistad*⁴ y *Voyous*⁵. La soberanía se incluye en la cuestión más amplia de la “ipseidad” y la posibilidad de la individualidad que ocupó a Derrida bajo el rótulo de *Cuestiones de responsabilidad* (1991-2001): “El concepto de soberanía implicará siempre la posibilidad de esa posicionalidad, de esa tesis, de esa tesis de sí, de esa autoposición de quien plantea o se plantea como ipse, el mismo, sí mismo” (p. 93).

Ese doble gesto en el que la ontoteología política de la soberanía es desbordada y, al mismo tiempo, conduce a la soberanía a un espacio inédito, se hace en nombre de la libertad: “habría a la vez que deconstruir, teórica y prácticamente, cierta ontoteología política de la soberanía sin volver a poner en cuestión cierto pensamiento de la libertad en nombre del cual se pone esta deconstrucción en marcha” (p. 353). No es la ontoteología sin más, sino “cierta ontoteología política de la soberanía”. Tampoco es la libertad, sino “cierto pensamiento de la libertad”. Sin embargo, lo decisivo es que el pensamiento de la libertad que pone en marcha a la deconstrucción no quede sometido a esa misma deconstrucción. Todo sea, pues, en nombre de “cierto pensamiento de la libertad”. El lector de *La bestia y el soberano* abandonará la lectura con el

³ M. Heidegger, *Introducción a la filosofía* (trad. M. Jimenez). Cátedra, Madrid, p. 24.

⁴ *Politiques de l'amitié*. Paris, Galilée, 1994 (*Políticas de la amistad*). Trad. P. Peñalver y F. Vidarte. Madrid, Trotta, 1998).

⁵ *Voyous*. Paris, Galilée, 2003 (*Canallas*). Trad. C. de Peretti. Madrid, Trotta, 2005).

sentimiento cierto y la certeza de que la totalidad de sus páginas está recorrido por ese “cierto pensamiento de la libertad”. Pero ahí nada concluye. Más bien se le invita a la tarea de ejercer esa libertad y asumir la responsabilidad de concretar esa adjetiva indefinición comprendida en ese

“cierto” que acompaña al pensamiento de la libertad. Con seguridad que ese es el lector por venir.

Manuel E. Vázquez

Universitat de València. Estudi General



Cómo saborear un cuadro y otros estudios de historia del arte, Victor I. Stoichita, Madrid, Ensayos Arte Cátedra, Cátedra, 2009, 400 pp.

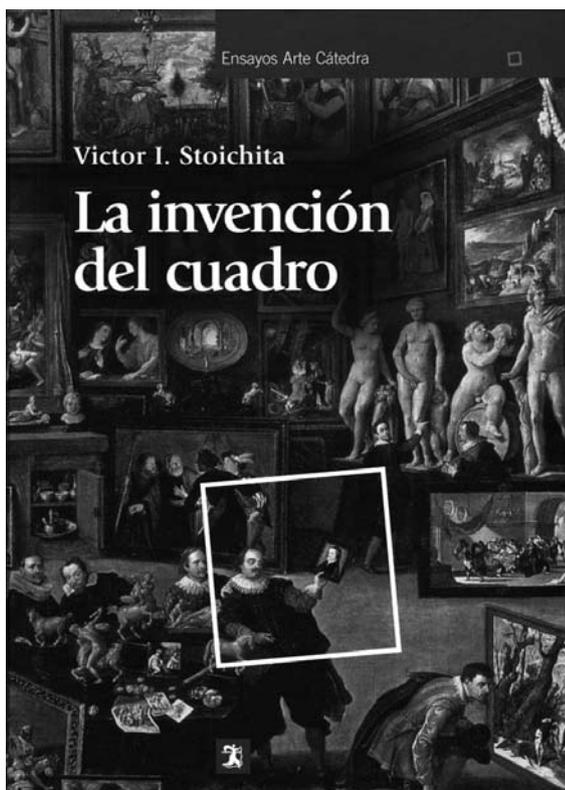
La invención del cuadro. Arte, artifices y artificios en los orígenes de la pintura europea, Victor I. Stoichita, Madrid, Ensayos Arte Cátedra, Cátedra, 2011, 448 pp.

Identificación de un analista

En estos tiempos babélicos en los que las interpretaciones a caballo entre lo esotérico y lo psicodélico de un Dan Brown hacen furor, la defensa convincente de los fundamentos hermenéuticos de la exégesis pictórica constituye poco menos que una cuestión de salud pública. A esta labor parece haberse encomendado la editorial Cátedra al exhumar en dos espléndidos volúmenes algunos textos del prestigioso profesor de Historia del Arte de la Universidad suiza de Friburgo Victor I. Stoichita. La reedición del segundo, escrito originalmente antes que los trabajos que reúne el primero que apareció en las librerías españolas hace menos de dos años, nos brinda la oportunidad de apreciar con todo lujo de detalles no sólo las características que definen a la exégesis pertinente, sino también las prestaciones que atesora el bistrú de uno de los más perspicaces analistas pictóricos de la actualidad.

Enunciar que, algunas más que otras, las obras de arte provocan placer es una banalidad. Sin embargo, proponer que es imposible “saborear” un cuadro (o cualquier otro objeto artístico) sin comprenderlo entraña cierto riesgo en estos tiempos en los que impera la peregrina idea de que la emoción estética es una experiencia íntima, personal e intransferible, que atañe en exclusiva a los sentidos y sobre la que, siendo refractaria al intelecto, no cabe argüir nada sensato. *Cómo saborear un cuadro* de Victor I. Stoichita refuta estas banalidades impresionistas al orden del día con el sólido argumento de que “el placer de una obra aumenta con el conocimiento del contexto de su creación”.

El volumen consta de 16 capítulos en los que se compendian otros tantos textos (artículos de revistas especializadas y colaboraciones en volúmenes colectivos en su mayor



parte) que Stoichita ha ido dando a la imprenta en la última década (aunque alguno hay de publicación original más lejana en el tiempo). Tan audaz mixtura (donde se pasa revista a obras “que han sido realizadas en épocas diferentes, para espectadores diferentes y emplean estrategias de seducción diferentes”) consigue un estado de equilibrio y armonía merced a la unidad de estilo que gobierna en un escrutinio penetrante en el que, con independencia de las particularidades materiales y conceptuales, singularmente variadas, que concurren en las obras analizadas (desde la *Capilla Scrovegni* de Giotto hasta unas serigrafías de Warhol pasando, entre otras muchas, por algunas muestras señeras del siglo de Oro español en el que Stoichita es reputado experto mundial), impera un modelo de abordaje sin fisuras aliado con el timbre reconfortante de una escritura tersa y eficaz.

Stoichita manobra tomando como punto de partida el hecho de que para interpretar un texto es primordial determinar la época, el lugar y las circunstancias que concurren en su proceso de creación. Su mérito estriba, sin embargo, en la perspicacia y extremada economía con las que sopesa la maraña de pormenores, anécdotas y accidentes contemporáneos a la factura física de la obra para sacar a la luz sólo aquellos factores contextuales oportunos para la comprensión ecuánime de cada lienzo. Y esto, como todo exégeta sensato conoce y Stoichita demuestra en la práctica, sólo cabe elucidar a partir de la materialidad singular de unos objetos artísticos que siempre guardan memoria selectiva del momento histórico en el que vieron la luz. Valga de ejemplo el abismo cualitativo que media entre los *datos contextuales* que, en los capítulos 6 y 7 respectivamente, Stoichita esgrime a la hora de escrutar el retrato de *Juan Pareja* y *La rendición de Breda*, ambas como se sabe obra mayores de Velázquez.

Si a propósito de la primera salen a relucir curiosas visicitudes de su larga estada en Roma en compañía de su esclavo mulato que sirvió de modelo al lienzo, en la exégesis de la segunda, la biografía de Velázquez sencillamente no cuenta frente a los vínculos iconográficos que el analista saca a la luz entre el cuadro de las lanzas y el resto de las piezas (hasta un total de doce, seis de ellas obra del pintor sevillano) con las que completó la decoración del Salón de los Reynos del Palacio del Buen Retiro de Madrid, el “más importante conjunto de imágenes producido por la

ideología monárquica española del siglo XVII”, en palabras de Stoichita.

Sea como fuere, el esmerado escrutinio de las telas velazqueñas hace buena la idea, formulada de manera ejemplar por Ernst H. Gombrich, según la cual antes que de su tiempo, de los avatares biográficos o de la psicología de su autor empírico, *las obras de arte hablan de otras obras de arte*. Quiere decirse que la exégesis de Stoichita expone de forma inequívoca (lo que sugiere implícitamente que otro tipo de tentativas constituyen una soberana pérdida de tiempo) que el contexto que ilumina la comprensión de los objetos artísticos es el que se deriva de las relaciones intertextuales que, de una u otra forma, le unen con aquellos textos (no necesariamente obra del mismo autor) con los que dialoga. Así el dispositivo del retrato de *Juan de Pareja* sólo es cabalmente comprensible puesto en relación no ya con el que realizó Velázquez casi sin solución de continuidad del *Papa Inocencio X*, sino sobre todo con el *Auto-retrato* que Nicolas Poussin pintó por esas mismas fechas en Roma¹, así como con *La vocación de San Mateo* que, una vez emancipado, Juan Pareja realizó en 1661 donde, recurriendo a la figura que se conoce como *metalepsis de autor*, se inserta en la parte izquierda del óleo en una postura que remite inequívocamente al retrato que le dedicó el pintor sevillano once años antes. El juego de repeticiones y variaciones con otros lienzos es más concurrido en una composición de conjunto como *La Rendición de Breda* en el que se maridan la particular fenomenología plástica del retrato (ecuestre) del héroe y las exigencias de la representación topográfico-documental del territorio conquistado. Las fecundas aportaciones iconográficas del lienzo del sevillano así como las connotaciones que éstas se cobran en el ámbito del sentido salen a la palestra puestas en relación con un archipiélago textual en el que, amén de las del “Salón de los Reynos”, se cuentan obras de Vicente Carducho, Frans Hals, Juseppe Leonardo, Andreas Guntzsch y otras del propio Velázquez.

¹ La rentabilidad heurística de las evidencias (inter)textuales frente a los sucesos biográficos queda de manifiesto en esta frase: “Aunque sabemos que los dos artistas coincidieron en Roma en 1650, no tenemos constancia documental de que haya existido entre ellos ningún contacto. Sin embargo, creo que estos datos no son indispensables. Está claro que ambos pintores firmaron los más osados juegos miméticos, aunque también los más divergentes, llevando la representación por semejanza al más alto grado posible” (p. 167).

Con todo, el gran acierto de Stoichita consiste en demostrar que ese diálogo significativo que algunos de los lienzos en los que centra el foco entablan con otras obras no se circunscribe a las realizadas por el mismo autor ni se agota en la pintura, sino que se amplía rizomáticamente a otros ámbitos artísticos. Quizá el capítulo 9, donde a partir de varios episodios de *El Quijote* Stoichita analiza algunos lienzos de Murillo que encaran el problema de la “frontera estética”, es el que pone en valor de forma más patente el carácter transversal del fenómeno de la intertextualidad. Aunque no le andan a la zaga, por razones obvias, los al menos cuatro apartados que abordan en sus diversas manifestaciones el intrincado asunto de la *écfrasis*; es decir, la descripción literaria de un objeto o artefacto artístico, preferentemente visual.

De manera que lo que principia a modo de tratado práctico sobre cómo “saborear” un selecto ramillete de lienzos emblemáticos, va adquiriendo también las trazas de un recetario de directrices dirigidas a disfrutar/entender en sus justos términos una panoplia de novelas ilustres que toman como asunto señalados cuadros (el capítulo 12 atiende a *La obra maestra desconocida* de Balzac, en el 13 se trata de *El idiota* de Dostoievski donde asoma el célebre *Cristo muerto* de Hans Holbein, en el 14 es *La obra* de Zola, todo un estudio de los límites de la representación realista inspirado en los retos del impresionismo, etc.). Lo que nos conduce en línea recta al eje conceptual en torno al que se trenzan las 16 piezas/capítulos de los que consta este volumen, que se detiene en una serie de obras maestras con la vista puesta no tanto en la excelencia de su especificidad formal, cuanto en los problemas de representación generales que subyacen en su irrepetible materialidad. Nada tiene de azaroso que los temas de fondo que van progresivamente saliendo a la superficie completen a la postre el inventario mínimo de los grandes desafíos e interrogantes que vienen concerniendo de antiguo al arte en general, y a las artes visuales en particular: el problema del realismo y de los modelos de *mimesis*, la inserción del creador en su obra (el segundo capítulo –dedicado a la figura del *autor endotópico*– así como el décimo –sobre los autorretratos de Rembrandt– no tienen desperdicio), la problemática del marco y la linde que separa la realidad de su reproducción, las concomitancias entre distintas disciplinas artísticas (amén de la *écfrasis*, Stoichita atiende a la cohabitación estética entre pintura y arquitectura en el onceavo capítulo

que se ocupa de la *estética de la ruina*), la representación de la figura del *Otro* (es, sin ir muy lejos, el caso ya citado del retrato de Juan de Pareja), etc.

Tengo para mí que el capítulo número 10, que se ocupa de los autorretratos de Rembrandt, ilustra mejor que ningún otro las múltiples virtudes que atesora el abordaje analítico de Stoichita: capacidad de síntesis a la hora de glosar las contribuciones precedentes sobre la materia, al extremo de que no es aventurado sostener que los pies de página compendian lo sustancial de una bibliografía oceánica; criterio selectivo y transversal en el trazado del contexto pertinente de interpretación, de suerte que la primera autobiografía escrita en Holanda por su conocido Constantijn Huygens, nada casualmente el mismo año (1629) en el que el pintor realiza sus primeros autorretratos autónomos, y los *Ensayos* de Montaigne aportan algunas de las claves necesarias para elucidar el rosario de obras autoalusivas de Rembrandt; la apuesta razonada por una hipótesis interpretativa novedosa y brillante que no pocas veces se abre camino a contrapelo del Saber establecido, toda vez que, enmendando la plana a Pascal Bonafoux², Stoichita sostiene que con sus autorretratos el pintor holandés parece habernos dicho “No he pintado el ser, he pintado el pasar”, y aventura que, a semejanza de dos piezas de su discípulo David Bailly, los de Rembrandt son *retratos y naturaleza muerta a un tiempo*; un estilo expositivo perfectamente didáctico que acostumbra a resumir con preguntas retóricas los estadios sucesivos del razonamiento (“¿Anticipa el pintor en 1629 el anciano que sería?” afirma en el cuarto párrafo sintetizando en un chispazo la hipótesis dorsal que guiará su indagación); y, por último, una escritura precisa y concisa, cuya eficacia no está reñida con una belleza formal que persiste inmaculada gracias a la más que competente traducción de unos textos escritos originalmente en francés, italiano y alemán.

El nacimiento del cuadro también se expone como galería de exégesis encomiables, aunque en este caso el escrutinio

² La conocida tesis de Bonafoux se resume en estas dos frases: “¿Pintar el tiempo? Rembrandt pinta tan sólo el presente de su rostro, aquí y ahora. Todo retrato es una suspensión del tiempo. La sucesión de los de Rembrandt es una serie de tiempos pasados, no una duración”; “Los autorretratos de Rembrandt no son el relato de la vida de Rembrandt, no son su diario. Del autorretrato de 1629 al de 1669, no es un relato lo que se escribe”.

de los lienzos apunta hacia el esclarecimiento de un fenómeno artístico que vertebra todo el volumen, a saber: el de la toma de conciencia de sí misma de la pintura, proceso fascinante que propició el alumbramiento del cuadro como objeto de arte en el sentido moderno del término y lo convirtió, como gusta señalar al autor, en un *dispositivo visual autodenotativo*.

El cuadro es una invención relativamente reciente que Stoichita sitúa en Europa occidental entre 1552, año de la revuelta iconoclasta de Wittenberg, y 1675, fecha en la que el pintor belga Gijsbrechts pinta *Cuadro al revés*, lienzo-límite que al representar el reverso de un cuadro (se trata de una genuina *imago termini* que significa “la Nada”), constituye el epílogo de toda la meditación metapictórica que emergió en ese intervalo histórico³. Stoichita discrimina tres estadios (a los que denomina sucesivamente el *ojo sorprendido*, el *ojo curioso* y el *ojo metódico*) en el proceso mediante el cual el trabajo metapictórico engendró al cuadro como objeto figurativo moderno.

El primero de ellos corresponde a las *representaciones desdobladas*, tomadas en su día por herejías pictóricas, en las que ve la luz una nueva forma de trabajar con/sobre la imagen. Estos desdoblamientos germinativamente modernos se ejecutan apoyados en tres motivos figurativos que dan fruto, a su vez, a tres nuevos géneros pictóricos que suponen un corte y una inversión respecto a la imagen antigua: la hornacina o el nicho engendra la *naturaleza muerta*, la ventana el *paisaje*, y la puerta o los marcos la *pintura de interior*.

Frente a estos desligamientos autodenotativos que se resuelven con relativa facilidad, el tránsito que emprende el icono (o la imagen sagrada) desde su contexto eclesiástico originario a la galería privada, su nuevo hábitat, resulta más laborioso y cruento. De hecho, Stoichita sostiene que fue factible merced a los ataques iconoclastas auspiciados por la Reforma que expulsaron de las iglesias unas imágenes que sólo encontraron refugio en las colecciones privadas de los burgueses centroeuropeos (estos brotes violentos propiciaron la curiosa dicotomía entre el blanco immaculado de las iglesias de la Holanda calvinista y la saturación de los gabinetes de coleccionista de Flandes). Este proceso, que además el nacimiento del género pictórico de la *galería de coleccionista* supone el apogeo de la

recepción intertextual que ésta patrocina, tiene lugar en el marco de la *Cultura de la curiosidad*.

El descubrimiento cartesiano de la *cogito* y la *Cultura del método* que instaura, impulsó el trabajo autorreflexivo en todos los órdenes. En el pictórico se salda con la eclosión de un nuevo género, la *escena de interior*, y de los estrambóticos mecanismos de autodenotación característicos de la metapintura: los motivos del cuadro, el mapa y el espejo proyectados en la superficie del campo pictórico permiten un diálogo dirigido al estatuto mismo de la representación, así como la tematización del autor en su obra. Las modalidades de inserción autorial llegan a su paroxismo en el siglo de Descartes con el *autorretrato independiente* y el *escenario de producción* que busca resolver el dilema de la *imagen del hacer*, es decir, la presentación simultánea del autor y su hacer. El cuadro del reverso del cuadro de Gijsbrechts es el cabo de Hornos de la pintura: cierra la época del nacimiento del arte pictórico como problema.

Visto a cierta distancia, este apasionante recorrido por la más conspicua pintura centroeuropea de los siglos XVI y XVII adquiere la fisonomía de una *Bildungsroman* que narra, al trasluz de sus hitos iconográficos fundamentales, el proceso de aprendizaje y maduración de una imagen (cándida y angelical) que consigue a la postre forjarse una conciencia (adulta y consecuente) de sí misma. Este sinuoso relato de formación se coloca en el mismo registro sensual que *Cómo saborear un cuadro*, no sólo porque la exégesis esclarecedora de Stoichita siempre resulta un placer intelectual que eleva a su enésima potencia el deleite escópico promovido por los cuadros, sino porque describe, casi a modo de novela erótica, la carnalidad de una imagen que se autoexplora con audacia cada vez mayor hasta descubrir sus partes más íntimas que le permitirán comprenderse y definirse (hecha ya cuadro) a sí misma.

Da vértigo descubrir que este soberbio trabajo no es en esencia sino la tesis doctoral que el autor leyó en La Sorbona en junio de 1989, o lo que es lo mismo, constatar que nos hallamos ante la investigación nodriza de Victor I. Stoichita. Ante esta abrumadora circunstancia cabe pre-

³ Entre ambas fechas se desarrolla el proyecto del objeto llamado cuadro, aunque, como señala el autor, su arranque es anterior a 1552 y sus repercusiones se prolongan más allá de 1675.

guntarse, como lo hace él en ambos libros a propósito de los autorretratos de Rembrandt, si el doctorando de 1989 anticipa al gran analista de principios del siglo XXI que habita en *Cómo saborear un cuadro*. La pregunta no admite más respuesta que la afirmativa: en *El nacimiento del cuadro* Stoichita dio con su preocupación fundamental (el factor *metapictórico* que atrae como un imán a su incisiva mirada de analista), con su timbre de voz (la formidable traducción, obra también de Anna María Codech, hace posible degustarlo en castellano), así como con sus principales armas metodológicas, desde el talento para extraer las contribuciones sobre las que se apuntala su abordaje, hasta la preeminencia otorgada a los datos textuales en detrimento de los indicios biográficos, pasando por su capacidad para apreciar en espacios estéticos colindantes los problemas de expresión que afectan a la pintura (el tema del desdoblamiento aflora antes en los escenarios teatrales del siglo XVI que en los lienzos; el género literario de la Antología cristaliza en paralelo a su remedo pictórico del gabinete de coleccionista; *Mucho ruido y pocas nueces* de Shakespeare es a la Literatura lo que *Cuadro al revés* de Gijsbrechts a la Pintura: la manifestación más relevante de la paradoja *De nihilo*; etc.) Y lo que de verdad importa: de esa conjunción primigenia surge un rosario de análisis concretos siempre convincentes, a menudo definitivos y, no pocas veces, dotados de una agudeza que resulta desconcertante no sólo en un novicio (como en los mejores relatos, la apoteosis exegética aguarda en los capítulos fi-

nales, en la confrontación que Stoichita emprende entre *La meninas* de Velázquez y *El arte de la pintura* de Vermeer que previamente desmenuza, por separado, con su destreza superlativa).

Pero que el analista que está detrás de ambos volúmenes es el mismo queda de manifiesto sobre todo en el hecho de que la sección central de *La invención del cuadro*, dedicada a ese modelo reducido del funcionamiento semántico de las obras de arte que es el género gabinete de coleccionista, se ocupe en puridad de la *recepción intertextual*, clave de bóveda, como señalamos al hilo de su libro compendio, de su praxis analítica. En esta línea no sería descabellado sostener que esa suerte de novela de aprendizaje que detalla el ímprobo esfuerzo que llevó a cabo la Pintura en su deseo de comprenderse y definirse a sí misma, también refleja en filigrana el proceso de iniciación del hermeneuta que se mide por primera vez con esas imágenes. Por añadidura, a uno se le antoja que la insistencia en el tema de la inserción del autor en su obra, notoria tanto en su libro inaugural cuanto en la miscelánea que extrae su trayectoria, no es ajena al propósito de Stoichita de componer a hurtadillas un *autorretrato del analista*. Idéntico en el gesto, el resultado puede medirse con algunos de los maestros que comenta.

Imanol Zumalde Arregi

Universidad del País Vasco-EHU

JOSÉ LUIS CASTRO DE PAZ
JOSETXO CERDÁN

Del sainete al esperpento

RELECTURAS DEL CINE ESPAÑOL
DE LOS AÑOS 50



CÁTEDRA

Signo e Imagen

***Del sainete al esperpento*, José Luis Castro de Paz y Jostexo Cerdán, Madrid, Cátedra, Signo e imagen, 2011, 224 pp.**

Es obligado reconocer el esfuerzo de renovación de los estudios sobre el pasado filmico y cinematográfico español llevado a término en la última década y media. Su origen suele situarse en *Antología crítica del cine español* (1997), editada por Julio Pérez Perucha. Como su nombre indica, este trabajo recopila críticas de películas, en casi todos los casos traspasando la frontera valorativa que encorseta el ejercicio crítico para entrar en el análisis filmico, con la virtud de abordar obras que estaban en la sombra

más oscura, ya fuera por pertenecer a la era pre-Bardem/Berlanga –textos como *La historia en cien palabras del cine español* (1954), de García Escudero, parecían dividir el pasado cinematográfico autóctono en “Antes de BB” y “Después de BB”, siendo la primera etapa una prehistoria casi inexistente–, por haberse incluido dentro del cajón de sastre de una suerte de cine franquista omnipresente entre 1939 y 1975 o considerarse simplemente intrascendentes; su acierto consistía, en definitiva, en desbordar los límites levantados por un canon cinematográfico español que había comenzado a configurarse en la década de los cincuenta –el periodo que centra *Del sainete al esperpento*– para acabar siendo hegemónico desde los años setenta. A partir de esta antología, con algunos meritorios antecedentes, empezaron a publicarse trabajos sobre la obra de cineastas menospreciados con anterioridad –como mínimo desconocidos– por los analistas y etapas del pasado cinematográfico ensombrecidas, como las décadas de los treinta y cuarenta, tenidas por menores en comparación con la efervescencia de las dos BB a mediados de los años cincuenta y los nuevos cines poco tiempo más tarde, a lo que habría que añadir un interés creciente por aspectos de la cinematografía autóctona olvidados como los directores de fotografía, la producción, los guionistas o la crítica y la reflexión, entre muchos otros.

Del sainete al esperpento participa de esta corriente renovadora, a lo que añade cierta conciencia y reflexión historiográfica. Esta ya ha aparecido ocasionalmente en artículos, introducciones y capítulos de monografías de autores como Santos Zunzunegui, Jenaro Talens, Vicente Sánchez-Biosca o los propios Jostexo Cerdán y José Luis Castro de Paz, pero en pocas ocasiones se ha centrado en el cine español. Los autores de *Del sainete al esperpento* intentan recomponer las bases sobre las que el pasado filmico y cinematográfico autóctono ha sido convertido en historia del cine, en lectura de ese pasado y discurso sobre el mismo. Para ello es necesario desprenderse de la crítica cinematográfica, una vez reconocido su papel hasta el momento, desarrollar trabajos más sistemáticos, menos intuitivos, que acudan cuando sea necesario a fuentes secundarias, e intentar combinar el análisis textual con las herramientas propias de la historiografía. Conocidos ya los instrumentos del análisis textual desde los años setenta, los autores indagan en los métodos propios de la historiografía “generalista” para, entre otras cosas, equiparar la

película al “acontecimiento”. Sin duda es una equiparación sugerente, que puede dar lugar a muchas reflexiones, pero habría que distinguir, de entrada, simplificando mucho y en el ámbito de la historia general, entre “acontecimiento muerto” –sólo revivificado por el historiador académico– y “acontecimiento vivo”, que sigue siendo actual normalmente por la vía de la memoria histórica. La distinción es más pertinente en este caso dado que los autores señalan su interés por contribuir a una “nueva memoria” con sus investigaciones sobre el cine español de los años cincuenta, más que a una “nueva historia”.

Ciertas películas, aquellas cuyos significados siguen siendo elocuentes para los espectadores conforme se aleja su contexto de producción y primero de recepción, en horizontes marcados por nuevos contextos, compartirían algunos rasgos de los acontecimientos vivos. Sin embargo, resulta difícil dotarlas de la función que estos tienen en la memoria histórica, sobre todo su contribución a la construcción de la identidad colectiva. En otras palabras, por mucho que evoquemos una película será difícil que ésta represente el papel que tienen acontecimientos como la escritura del *Llibre del Repartiment del Regne de València*, las gestas de Jaume I o la Batalla de Almansa en la memoria histórica de los valencianos, por ejemplo. Una película puede ser un acontecimiento muerto y distante –tan solo revivificado por los historiadores del cine– o vivo, pero en este último caso su capacidad para dotar de contenido identidades compartidas estaría limitada a colectivos minoritarios como los fans y los cinéfilos, donde pueden tener un papel determinante en la configuración del sentimiento de pertenencia grupal. Sólo en el caso de que tratemos al colectivo de historiadores del cine español como cinéfilos o fans, que establecen, por tanto, una relación con el cine más amorosa, sentimental, que analítica, podría una película equiparse a un acontecimiento –vivo– capaz contribuir a la configuración de la memoria colectiva. Las características particulares de una película impiden que case del todo con la categoría “acontecimiento”, sobre todo por su relación con la memoria. Tal vez la clave resida en buscar también –o rebuscar–, además de en la historiografía generalista, en las reflexiones historiográficas de los teóricos e historiadores de la literatura y el arte, que las hay y son muy interesantes en muchos casos, que tratan obras/productos culturales/acontecimientos con características similares, al menos en términos historiográficos, a las películas, y que,

además, en muchos casos han intentado conjugar análisis de diferentes filiaciones teóricas, normalmente sincrónicos, con la atención el cambio, a la diacronía, propia de la historia.

Otro de los aspectos destacados de *Del sainete al esperpento* es un interés por vincular el cine que aborda con la “cultura popular”, cuestión muy peliaguda dada la enorme cantidad de reflexiones –y juicios de valor– que ha generado definir ésta en relación con sus compañeras “cultura de masas” –juntas conformarían la “baja cultura”– y “alta cultura” desde los orígenes de los denostados –en ocasiones con acierto– *cultural studies* en esos marxistas de los años cincuenta y sesenta que empezaron a indagar en la superestructura cuestionando su carácter de determinada. Por “formas de cultura popular” los autores entienden las vinculadas al arte y la literatura populares, pero no parece claro que en ellas se concentre cierta disidencia de por sí; de hecho, podría afirmarse que es el uso de estas formas culturales lo que puede ser disidente o no, tanto en lo referente a la producción como a la recepción de sus productos, que en ocasiones puede estar muy alejada de la intención de sus autores.

Respecto al franquismo, hay un uso de la baja y la alta cultura disidente, otro cercano a los supuestos ideológicos del régimen y, si nos atrevemos a superar de verdad el pensamiento dicotómico podemos encontrar, como mínimo y siguiendo con la simplificación, una tercera categoría: una cultura indiferente, o al menos con cierto grado de indiferencia, mucho más “independiente” –no es legítimo utilizar la palabra “libre” dado el momento– de lo que seguramente podamos imaginar si atendemos antes al contexto en que se desarrolla, si hacemos que este la determine, que a los propios productos culturales –obras literarias, películas, etcétera– que genera. En ella situaríamos buena parte de la producción de Edgar Neville, el Rafael Gil de los años cuarenta como mínimo, algunas películas de Sáenz de Heredia por estas fechas y, sin duda, una parte importante del cine de José Antonio Nieves Conde, Manuel Mur Oti, Ladislao Vajda o Fernando Fernán Gómez, cineastas tratados en *Del sainete al esperpento*. No es que sus películas vaguen por un limbo alejado de las constricciones del contexto de producción que las enmarca, sino que éste, sus imposiciones y servidumbres, pesa menos que en otros directores que las asumen o se enfrentan a ellas. Podría decirse que su disiden-

cia residiría en su indiferencia, en no aceptar, hacer suyas o enfrentarse a ellas, las imposiciones, en no reconocerlas de una u otra manera. Tal vez encontremos aquí, en esa indiferencia, la razón de la elocuencia actual de sus películas, del interés que todavía pueden despertar, y de la posibilidad de reubicarlas en el canon cinematográfico español diacrónico que se está configurando en la actualidad.

Esto nos conduce a la última cuestión. El hecho de que podamos situar a estos directores en la indiferencia los convierte en inclasificables dentro del pensamiento dicotómico que ha regido la historia del cine desde los años cincuenta, donde sólo existía cine franquista o antifranquista. Podría decirse que *Del sainete al esperpento* es el epílogo, la guinda del pastel, del primer paso en el cambio historiográfico dado entre los historiadores del cine, y que, tras la *Antología crítica del cine español*, se ha detenido especialmente en estos cineastas inclasificables. La bibliografía sobre José Antonio Nieves Conde, Manuel Mur Oti, Ladislao Vajda o Fernando Fernán-Gómez ya empieza a ser relevante, y los propios autores han contribuido a ello. Cabría pensar que el siguiente paso debería orientarse hacia aquellos otros que no tuvieron reparos en hacer suyas las servidumbres ideológicas del momento –si seguimos dividiendo el pasado cinematográfico, al menos bajo el franquismo, en términos ideológicos; criterio de categorización poco frecuente en otros periodos y que demuestra lo larga y oscura que es la sombra del régimen–, lo que evidentemente en ningún caso supone considerar que al tratarlos se hace apología de ellas. Esto último sería tan descabellado como considerar, dado que tomamos la historia general como inspiración historiográfica, que un historiador que dedica sus investigaciones al fascismo es fascista o reivindica esta ideología; podría darse el caso, pero sin duda sería minoritario y en los márgenes de todo rigor académico.

Abordar los cineastas clasificados, al menos hasta el momento, entre los adeptos al régimen franquista conllevaría varias cosas: atender, en la medida de lo posible, a su importancia desde el punto de vista filmico y cinematográfico en el contexto en que realizaron su trabajo antes que a su repercusión actual, limitar el juicio previo a la hora de

encarar sus películas, dejando que sea primero el análisis filmico el que marque la pauta –de él podría extraerse algunas sugerentes contradicciones respecto al supuesto lugar que las películas de un cineasta ocupan, en principio, en el campo cinematográfico bajo el franquismo–, diferenciar ya definitivamente la historia analítica –o la historia y el análisis– de la crítica, pues abordar a un cineasta o ciertas películas no debe conllevar valorarlas positivamente o reivindicarlas, e intentar articular un discurso histórico más distanciado. Entonces, más que contribuir a una nueva memoria –ya que la memoria acorta las distancias con el pasado, incluso lo inmiscuye en el presente, y es sentimental más que analítica– debería pensarse en una nueva historia.

Hay ejemplos muy relevantes de estas posibles historias no reivindicativas, pero normalmente han aplicado a sus objetos de estudio enfoques *extrovertidos*, donde la imagen audiovisual actúa a la manera de un documento sobre distintos aspectos de la realidad social y cultural. Estas historias son importantes, y resulta obligado seguir haciéndolas, pero la clave reside en saber si es posible también una historia del cine distanciada, no reivindicativa, pero que se tenga a sí misma por referente, que esté centrada en el cambio, en la diacronía, privilegiando aquello que es específico del cine, aunque obviamente no pueda quedar ajena a los parámetros socio-culturales en que este se desarrolla; una historia distanciada y, al mismo tiempo, *introvertida*.

Sin duda *Del sainete al esperpento* es un trabajo importante y profundiza en esta dirección. Supone, al mismo tiempo, la conclusión del primer capítulo de una renovación historiográfica que resultaba necesaria y una puerta abierta hacia las siguientes entregas. Pero el valor fundamental de este trabajo reside en su capacidad para incitar a la reflexión historiográfica, necesaria en una disciplina como la Historia del Cine, cuyo objeto de estudio, si bien tiene poco más de cien años, ya merece que nos planteemos desde que perspectiva lo enfocamos como historiadores.

Jorge Nieto Ferrando
Universitat de Lleida



El secuestro de la democracia en España. Corrupción y dominación en la España actual, José Antonio Piqueras, Francesc A. Martínez, Antonio Laguna y Antonio Alaminos, Madrid, Akal, 2011, 444 pp.

La irrupción de la política democrática en la vieja Europa en el último cuarto del siglo XIX con la expansión del sufragio universal masculino pareció provocar por momentos un terremoto en los aparatos de poder y las formas de alcanzarlo entre los partidos, abriendo la oportunidad a las nuevas formaciones de lograr el éxito político gracias a su adscripción popular. Era el momento en que la gran burguesía se cuestionaba alarmada si su tiempo de hegemonía

en las instituciones propio del momento del sufragio censitario llegaba a su fin frente a la irrupción de las temidas masas. Como ha señalado E. Hobsbawm en una respuesta que bien podríamos hacer nuestra para estos tiempos de crisis económica y recetas infalibles de los mercados financieros, “¿Qué ocurriría en la vida política cuando las masas ignorantes, incapaces de comprender la lógica elegante y saludable de las teorías del mercado libre de Adam Smith controlaran el destino de los estados? ¿Tal vez tomarían el camino que conducía a la revolución social, cuya efímera reaparición en 1871 tanto había atemorizado a las mentes respetables?”¹

Desde esos momentos el nuevo escenario de la política democrática empezaba a imponer nuevas reglas del juego y sobre todo impuso a los nuevos y especialmente a los viejos partidos la obligación de captar la adhesión de las masas superando una esquemática identificación de voto clasista; esto es, que los trabajadores votarían a los partidos obreros, las clases medias a los liberales y que la burguesía más acomodada y el gran capital estaría detrás del conservadurismo, por trazar un mapa esquemático. El juego político ya desde el primer momento demostró que la democracia significa un complejo y proceloso itinerario para obtener el favor político de unos votantes llave para acceder al poder. El populismo y el clientelismo político surgieron como alternativas para atenuar o disolver el impacto de la nueva práctica democrática: para captar votos por adhesiones, favores o presiones.

Elementos que vendrían a matizar la influencia de la pregunta clave que constituye en esencia la piedra filosofal de la política actual. ¿Por qué votan lo que votan los electores? ¿Cuáles son los factores esenciales que determinan el voto en unas elecciones? ¿Por qué triunfa un partido en unos comicios y no en otros? En definitiva, en qué se basa el éxito electoral de un partido político. Ésta era la pregunta que ya pretendía contestar uno de los autores del libro que aquí comentamos en una obra anterior donde intentaba desentrañar las claves del éxito político. En ella se apuntaba a una solución multifactorial donde se tenía en cuenta la importancia del mensaje, el partido, el líder, pero sobre todo y finalmente se enfatizaba el factor esencial de

¹ Hobsbawm, E. (1989). *La era del Imperio (1875-1914)*. Barcelona, Labor, p. 86.

la capacidad de intermediación de los medios de comunicación². Una respuesta deudora de la propia experiencia profesional del autor en puestos de responsabilidad de gestión de la comunicación en el ámbito político.

El libro que aquí comentamos –Piqueras, J.A., Martínez F.A., Laguna, A. y Alamos, A. (2010). *El secuestro de la democracia. Corrupción y dominación política en la España actual*, Madrid, Akal– trata de profundizar en ese camino para intentar responder a una situación paradójica para sus autores. Dar respuesta a por qué gana las elecciones el Partido Popular en la Comunidad Valenciana (PPCV) desde 1995 de manera invariable, sistemática y sobre todo por encima de cualquier coyuntura económica, política e ideológica. Así, por extensión, aunque el libro centra sus análisis en el territorio de la Comunidad Valenciana y de sus referentes políticos, sus conclusiones serían aplicables a todos aquellos espacios democráticos en los que una formación política se consolida en el poder consiguiendo vencer repetidamente en las elecciones por encima de los resultados de su gestión o las circunstancias económicas o sociales.

Los triunfos reiterados del PPCV desde 1995 en las elecciones autonómicas han creado una anomalía política en la Comunidad Valenciana, donde los resultados electorales escapan a los habituales mecanismos que desgastan a los partidos y propician el cambio político. El PPCV se ha mostrado inmune a los tres grandes factores de cambio y erosión política que en la reciente democracia española han forzado la renovación en las instituciones: crisis económica, corrupción política, y crisis interna de las organizaciones. Los tres elementos han afectado de manera destacada al PPCV, incluso de manera simultánea. Copartícipe junto al gobierno central de la crisis económica que arrastra la Comunidad y que la sitúa en una de las peores cifras de desempleo y retroceso del PIB, por citar sólo los dos referentes esenciales para medir la economía de un territorio. Afectado por las gravísimas imputaciones de corrupción del caso Gürtel, Brugal y otros escándalos que han llegado a las más altas esferas de la instrucción judicial. Dividido internamente por el enfrentamiento entre los adeptos a Eduardo Zaplana por un lado y los fieles a Francisco Camps tras la salida del primero de la Generalitat para ocupar un puesto en gobierno central, más tarde enquistado en la pugna entre seguidores de Camps y las huestes en Ali-

cante del presidente de la Diputación José Joaquín Ripoll, últimamente finiquitado tras el triunfo electoral de Camps en mayo de 2011. Ni tan siquiera los resultados materiales de la llamada gestión de gobierno, término con el que los populares han intentado basar la legitimidad de sus éxitos electorales, tienen justificación por las manifiestas insuficiencias en sanidad, educación o deuda económica, donde las cifras, siempre más implacables que los discursos, colocan a la Comunidad Valenciana en los furgones de cola de cuantas estadísticas se consulten.

Decenas de gobiernos autonómicos y estatales han perdido el poder en la España democrática, y los últimos en perpetuarse en él desde los años 80, lo han hecho o están a punto de hacerlo, por la concurrencia de algunos o todos estos factores de cambio que parecen no afectar al PPCV. La explicación a esta paradoja tiene la contundencia que la excepcionalidad requiere. Responder a ello es el propósito de esta obra.

Los autores confeccionan un diagnóstico pesimista y desolador que sintetizan en el provocador subtítulo de su libro: el secuestro de la democracia. La provocadora conclusión es que el PPCV basa su éxito en democracia en vulnerar ésta hasta hacerla irreconocible, porque aunque “conserva las formas democráticas, imposibilita de facto la competencia en igualdad de condiciones”. Además exponen claramente como se llega a esa situación: “[...] creando una trama delictiva destinada a recaudar ingentes sumas de dinero para el partido a cambio de concesiones públicas (que no excluye el enriquecimiento personal) y, a la vez, utilizar recursos públicos para generar una clientela amplia y fiel mediante métodos que se inscriben en variantes modernas de patronazgo de partido” (p. 19)³.

Podíamos pensar, dado el propósito, que nos encontramos ante un libro abiertamente ensayístico, más próximo al periodismo de opinión, donde los autores desgranar acusaciones y acumulan descalificaciones como en los artículos

² Laguna, A. (2010). *Las claves del éxito político ¿por qué votan los ciudadanos?* Barcelona, Península, pp. 234-239.

³ Piqueras, J.A., Martínez F.A., Laguna, A. y Alamos, A. (2010). *El secuestro de la democracia. Corrupción y dominación política en la España actual*, Madrid, Akal, p. 19.

de prensa los columnistas sentencian a los políticos a partir de toda una serie de comentarios ocurrentes. Al contrario, los autores afirman su procedencia universitaria para apuntalar la tesis del secuestro de la democracia a partir de una rigurosa y minuciosa verificación de datos donde, sin orillar las premisas del método científico de la verificación de hipótesis, combinan las técnicas de las ciencias sociales del análisis de la realidad con el comentario de la misma.

La supremacía del PP en Valencia se disecciona de manera precisa, puntual y diríamos que inapelable. Los autores realizan una radiografía de la corrupción política del partido en la Comunidad desde los remotos tiempos del caso Naseiro, hasta los más recientes casos Brugal, Fabra, Aguas de Calp o sobre todo el asunto Gürtel que se ha alojado en el corazón de la Generalitat. Una descripción de aire periodístico, nada sencilla de materializar por los embrollos personales y políticos de los protagonistas que arroja, eso sí, conclusiones meridianas. Esos casos de corrupción por un lado han sido fuentes de enriquecimiento personal, pero sobre todo han servido como vías de financiación irregular del PP que le han permitido afrontar las campañas electorales con una superioridad de recursos frente a las otras formaciones políticas.

El otro elemento que se considera esencial para explicar la hegemonía electoral del PP es el clientelismo político. Éste es uno de los grandes aciertos del libro, situar el tema del neopopulismo y su palanca de acción, el nuevo clientelismo político, como uno de los rasgos dominantes de la política actual de ciertos territorios de la democracia aparentemente consolidada. Ciertamente tenemos asociada la figura del populismo con regímenes de países en vías de desarrollo, como por ejemplo varios países sudamericanos donde la democracia real es una entelequia por la fuerza dominante de unos estados y unos aparatos de poder que con su capacidad de influencia y presión sobre la sociedad desvirtúan la capacidad real de las elecciones para ejercer el cambio político.

La idea apuntada es que en Europa estamos viviendo rasgos de un neopopulismo de nuevo cuño, que recupera viejas prácticas del caciquismo decimonónico y la movilización popular de cara a las elecciones, con las técnicas propagandísticas de la democracia televisiva en países, o por lo menos en ciertos territorios, de España e Italia. Aquí

es donde la sólida formación como historiadores de la mayor parte de los autores, expertos en la política del siglo XIX, se convierte en un elemento esencial para establecer un riguroso análisis de la actualidad desde los cimientos de la historia⁴.

Como se afirma de manera concluyente, “El clientelismo económico con efectos políticos, está en la base del sistema de gobierno creado en la Comunidad Valenciana para asegurar la hegemonía del partido popular (...) votos a cambio de protección, dispensa de favores o asignación de recursos públicos”⁵.

Un clientelismo, unas relaciones patrón-cliente donde se delega el voto a cambio de la protección y ayuda del poder que se establece, según la teoría política al respecto, en aquellos lugares en los que existe un insuficiente desarrollo de la cultura política democrática. Ese caciquismo político renovado lo expresó en 2009 de la manera más clara una persona que desde su propia tradición familiar y la práctica cotidiana lo conoce perfectamente, el presidente de la Diputación de Castellón, Carlos Fabra, cuando señaló: “el que gana las elecciones coloca a un sinfín de gente, asesores, secretarios, directores generales, subdirectores, subsecretarios, asesores de los consellers, directores territoriales, secretarías de no se qué y con las oposiciones puedes meter a uno a dos ayudantes, Y toda esa gente es un voto cautivo. Ése es un voto cautivo, que lo tengáis muy claro. Supone mucho poder en un ayuntamiento, en una diputación...”⁶.

Pero no todo es intercambiar votos por favores, ésa es una pieza de la cadena y faltan más eslabones. Antes hablamos de la importancia que los propios autores reconocían a los medios de comunicación en el éxito electoral, y a ellos refieren en un capítulo esencial, que se combina con el siguiente, donde se hace análisis del discurso político que los populares han orquestado para reforzar esa hegemonía.

⁴ Destacaríamos, entre otros, los trabajos de José Antonio Piqueras sobre la Restauración española del siglo XIX, que le permiten tener un perfecto conocimiento de los mecanismos políticos de la oligarquía de captación de los votos y desvirtuación del sufragio universal y donde destaca su obra reciente: (2008). *Cánovas y la derecha española. Del magnicidio a los neocon*, Península, Barcelona.

⁵ Op. Cit, p. 69-71.

⁶ *Ibidem*, p. 80.

A la hora de dibujar el mapa de medios en la Comunidad y sobre todo la política de comunicación del Partido Popular de nuevo sobreviene un esfuerzo de inspiración periodística para acercarnos a la radiografía de medios afectos al poder. Porque esa es otra característica básica de este neopopulismo: la apelación al pueblo a través de los medios de comunicación, no entendidos como un contrapoder, sino como una correa de transición del poder.

Dicho de una manera clara, esa dominación del PP se apoya de manera esencial en el control de los medios de comunicación para con ello “conseguir una serie de consensos a través del mecanismo de acostumbrar a la gente a determinados discursos hasta convertirlos en normales. En estos discursos, la oposición no existe; es el mal, y el gobierno tampoco existe; se trata de los representantes de los valencianos; de los nuestros”⁷.

A partir de esta premisa, los autores trazan una cartografía del proceso a través de la cual los dirigentes del PP se han dotado desde su llegada al poder con Eduardo Zaplana de unos medios afines, entre el sector privado y por supuesto en el sector público; desde Tabarra Media a RTVV. Los mecanismos para lograr esa influencia se detallan: el reparto de favores públicos –concesiones, subvenciones...– entre los amigos, la publicidad institucional, las remuneraciones a los periodistas afines, etc.

El salto de la era Zaplana es el salto de la televisión analógica a la digital, al nuevo conglomerado de medios afines –Intereconomía, Libertad Digital, Veo 7, Popular TV–, beneficiados por las concesiones de frecuencias. Al fondo la atronadora labor de la televisión pública convertida en una televisión gubernamental, con una deuda astronómica y unos índices de audiencia en caída libre. Una televisión sin información, pero que cuando la presenta forma parte del discurso político y la estrategia del PP. El abrumador control del audiovisual es clave entre una población que se informa de manera mayoritaria a través de la televisión.

Esos medios son el instrumento perfecto para amplificar el discurso populista basado en las emociones que los autores diseccionan. Así se sustituye el debate ideológico por el emotivo y la reflexión queda de lado. En el actual escenario de descrédito de la política, esa actitud encaja a la

perfección con el sentimiento mayoritario de la población. Podríamos recordar aquí cómo en los discursos de Camps términos como ilusión, energía, optimismo, pasión, etc., son el eje central de una argumentación carente de toda argumentación razonada y por lo tanto únicamente empeñada en pulsar la vertiente emotiva del electorado. Como ya se ha señalado, la propaganda política no refleja la realidad⁸, trata de adecuarla a los intereses de la supervivencia personal.

Y en todo caso, apuntaríamos nosotros, cuando se hacen concreciones el PP utiliza el impacto emotivo de los grandes iconos, de las grandes obras acometidas en la Comunidad: desde la Ciudad de las Artes a eventos como La Copa América o el gran premio de Fórmula 1. En todos ellos destaca la imponente y majestuosidad de las obras monumentales que ofrecen un panorama de modernidad. En todas ellas hay una característica común que es la construcción de grandes espacios visuales diseñados para el impacto emotivo desde su visionado a grandes alturas; como las grandes escenografías del fascismo, están organizados para provocar un impacto entre las audiencias con su contemplación desde el aire y a través de las imágenes de televisión. Entre cámaras de televisión que sobrevuelan los escenarios y dibujan espectaculares coreografías donde se retrata una ciudad diseñada y planificada para ser observada desde el cielo. Esculpida para su retransmisión a través de la televisión y ser fácilmente consumida desde el sillón de la sala de estar, donde el elector puede sentirse orgulloso de pertenecer a un pueblo que ha sido capaz de gestar tales espacios.

La impresión final del libro no puede ser más desoladora, ciertamente alentada por los augurios electorales de 2011, y no tanto por la situación política de la oposición al PP, a la que se obsequia con un relevador y sintomático silencio, que algunos pueden interpretar como una carencia del libro y otros como un segundo estudio que complete la comprensión de la situación política en Valencia.

El resultado es un libro crítico, en este caso con el poder, porque no olvidemos el origen universitario de sus auto-

⁷ *Ibidem*, p. 128.

⁸ Arregui, J.A. (2009). *Por el cambio. 30 años de propaganda política en España*. Sevilla, Comunicación social, p. 205.

res y porque la Universidad se debe a su espíritu crítico, fundamentado en gran parte en su independencia y su autonomía, que desgraciadamente cada vez es más difícil de encontrar en otras instancias. Crítico y, al tiempo, con el propósito de superar un cierto pesimismo que se ha instalado en la sociedad valenciana, un aire de fatalidad que revela la incapacidad para cambiar las cosas con los medios actuales. En ese sentido la obra, sin tener una relación directa con el fenómeno, forma parte de esa corriente de indignación que circula en nuestra sociedad y pide otra forma de hacer las cosas. Quiere suscitar el debate y la

reflexión con su provocación que se instala desde el título. Sería una verdadera pena que en un país donde la lectura hace tiempo que está perdiendo su capacidad para generar un debate público este libro se perdiera en la maraña del protagonismo digital. En este caso estaríamos lamentando que los autores no hubieran dedicado sus esfuerzos a elaborar un video provocativo, aderezado con toda la carga del humor corrosivo, para colgarlo en Youtube.

Enrique Bordería Ortiz

Universitat de València. Estudi General



***Poder, medios, cultura: una mirada crítica desde la economía política de la comunicación*, Luis A. Albornoz, ed., Barcelona, Paidós, 2011, 275 pp.**

El volumen compilado por Luis A. Albornoz, socio fundador y presidente de la Unión Latina de Economía Política de la Información, la Comunicación y la Cultura (ULEPIC) y profesor de Estructura del Sistema Audiovisual en la Universidad Carlos III de Madrid, ofrece una panorámica del estado actual de la investigación en economía política de la comunicación, dividido en cuatro apartados

temáticos. Una primera parte, introductoria, nos ofrece un completo panorama de las perspectivas, los logros y los retos de una economía política de la comunicación que se quiere pensamiento crítico y social. Los trabajos de Ramón Zallo y Vincent Mosco que la componen, son rigurosos, útiles y estimulantes. La segunda, enmarcada por un título entre interrogaciones “¿Industrias culturales o creativas?”, se ocupa más particularmente del análisis de la creatividad como capital económico en la sociedad de la información y del mercado global, así como de las nuevas políticas culturales a que han dado lugar las transformaciones sociales y tecnológicas de los últimos decenios. Philip Schlesinger, Gaëtan Tremblay y Enrique Bustamante son los encargados de delimitar las aportaciones de la economía política a este campo del conocimiento cultural. En cuanto al consumo de las prácticas sociales de la comunicación, será el motivo bajo el que se agrupan las contribuciones de Armand Mattelart, Micael Hershmann y Francisco Sierra para la tercera sección del libro, centrada en la construcción de una mirada crítica sobre las formas de consumo de cultura mediática y los criterios que gobiernan su recepción. Finalmente, Luis A. Albornoz, César Bolaño y Delia Crovi Druetta arman con tres aportaciones de enfoque diverso la sección de cierre del volumen, muy acertadamente titulada “Desafíos para pensar la comunicación y la cultura”.

La principal virtud de *Poder, medios, cultura: Una mirada crítica desde la economía política de la comunicación*, se encuentra en el equilibrio entre la vocación didáctica y la aportación crítica al conocimiento del estado social de la comunicación y la cultura en nuestra realidad presente de mercados globales, sensibilidad postmoderna y sociedad de la información. En todo momento, el libro se mantiene pegado a la realidad empírica y al proyecto de construir un saber teórico que contribuya a una praxis de transformación social, heredada de la tradición del materialismo histórico y el materialismo científico. Desde la primera sección del volumen, la más propedéutica, Ramón Zallo insiste en la necesidad de una evaluación de los logros conseguidos en la investigación social desde la perspectiva teórica de la economía política, así como una toma de conciencia acerca las tareas pendientes, como punto de partida hacia la construcción de “un modelo general y abierto de interpretación del actual sistema de medios y de gestión social del discurso en el capitalismo actual”, que se sostenga sobre una “epistemología realista, inclusiva,

constitutiva y crítica” (pp. 20-21). Su propuesta entiende las metodologías de la economía política como generadoras de un espacio teórico-crítico abierto al diálogo interdisciplinar, pero encaminado hacia la construcción de un saber que permita el desarrollo de una “economía crítica de la cultura y la comunicación”, una ciencia que no sea ajena a su inserción en el contexto de las sociedades en conflicto ni se abstraiga de pensar sobre los principios de “bienestar colectivo, la igualdad interna e internacional o la racionalidad y distribución justa de los recursos y de sus usos”, como tampoco de sus contrarios, las situaciones de injusticia y desigualdad. Zallo plantea, pues, la economía crítica de la comunicación como un pensamiento materialista que asume concientemente su rol de “ciencia para la sociedad”, lo que la diferencia, según él mismo sostiene, de los enfoques sobre los medios y la cultura propuestos por el funcionalismo, el conductismo, el positivismo y el postmodernismo. Vincent Mosco, por su parte, insiste en la idea de la “unidad de investigación y acción” (p. 83) como característica definitoria de la economía política de la comunicación y la cultura que, atenta a los nuevos retos de las sociedades del conocimiento y del espectáculo mediático, ha logrado “una importante contribución al renacimiento generalizado del activismo en torno a asuntos de comunicación de primera importancia” (p. 85).

Por su parte, Philip Schlesinger y Gaëtan Tremblay abren la sección dedicada al estudio de las industrias culturales contemporáneas con sendos análisis de la relación entre los intelectuales, las políticas culturales, la creatividad y los saberes expertos en “la producción del discurso oficial sobre la creatividad que ahora ocupa el terreno conceptual y que efectivamente ha desplazado –o por lo menos ocultado– al discurso sobre las industrias culturales” (Schlesinger, p. 93). En su trabajo, Schlesinger parte del análisis de la doctrina sobre la creatividad que se deduce de las políticas culturales británicas de los últimos gobiernos laboristas, adaptadas a la revolución tecnocomunicacional y a la creciente importancia de “las industrias creativas” como parte de los flujos mercantiles del capitalismo de nuestros días, puesto que “lo que entendemos por cultura se encuentra además constantemente delineado por las tensiones entre rentabilidad y valor estético, así como encuadrado por las fronteras altamente permeables entre lo privado y lo público, entre creatividad y banalidad, etc.” (pág. 95). Tremblay, por su parte, aunque también hace

referencia a las “industrias creativas” en la línea de las políticas anglosajonas (no en vano el término fue popularizado el gobierno Blair), se centra más en el estudio de los modelos sociales de la sociedad de la información entendida como “visión global de los cambios en curso” (Tremblay, p. 121), proceso en marcha cuyos objetivos aún no han sido cumplidos, así como en el papel de las élites intelectuales en el desarrollo de estas llamadas “industrias creativas”, en las que se funden las industrias culturales clásicas con otras prácticas industriales como las de desarrollo de *software* informático o del diseño. Cierra esta segunda sección del libro el trabajo de Enrique Bustamante que reflexiona sobre la noción neoliberal de las industrias creativas, según la cual “la ‘creatividad’ y su economía parece acuñarse de forma permanente y estable como nuevo motor del desarrollo” (p. 139) y sobre el cambio de las relaciones entre el poder político y los intelectuales “desplazadas en nuestra época desde el ámbito científico y universitario hacia el mundo del *consulting* y los *think tanks*” (p. 140). Bustamante examina las últimas transformaciones economicistas de las industrias culturales, en la línea de las llamadas “industrias del entretenimiento” o “industrias de los contenidos digitales” o de “los inmateriales o intangibles”, impulsadas por grandes grupos mediáticos, operadores de telecomunicaciones y grupos empresariales de tecnologías informáticas, cuyo empleo generalizado y acrítico parece ocultar la intención de generar un efecto de borrado de la idea “contenido”, al concebirlo como una consecuencia automática, indiscutible y opaca a la crítica, de las tecnologías que lo producen. El resultado de todo ello es, a juicio de Enrique Bustamante, que “la cultura queda subsumida en el mundo general de la economía, de la industria, del comercio, mutilada de su cara social, solidaria, democrática. No hay lugar por tanto para la cultura comunitaria, ni para el servicio público, ni para el tercer sector no lucrativo” (p. 146). Como cierre de su trabajo, propone una crítica al discurso neoliberal sobre las industrias culturales y una defensa de la necesidad de nuevas políticas públicas de comunicación cultural sostenidas sobre una educación capaz de crear usuarios críticos de prácticas culturales, el impulso a una producción cultural diversa y no sujeta al dictado de los grandes grupos empresariales, una creatividad concebida como virtud y derecho social, y una actividad cultural nacida de la diversidad intercultural y de la “cooperación horizontal entre los pueblos” (pp. 150-151).

La sección sobre el consumo cultural, tercera de las que componen *Poder, medios, cultura*, se abre con un texto de Armand Mattelart que, en cierto modo, sintetiza algunas de las constantes teóricas que animan su obra desde mediados de los años 80. “Estudiar comportamientos, consumos, hábitos y prácticas culturales”, comienza delimitando el proyecto de un pensamiento crítico sobre la comunicación y la cultura desde las concomitancias y diferencias entre los enfoques de la economía política y los estudios culturales de matriz británica (a los que, de todas formas, emparenta en un mismo origen: la obra de Raymond Williams). Reconoce Mattelart que, en términos generales, desde los años sesenta en adelante los enfoques culturalistas han permeado progresivamente “las formas de abordar la comunicación y la cultura” (p. 159), hasta el extremo de haber favorecido la articulación de los intereses y de los objetos de la investigación académica con las demandas prácticas de los poderes públicos y sus organismos administrativos o de la industria del *marketing*. Sin embargo, Mattelart vuelve a reivindicar la perspectiva comprometida de la economía política de la comunicación como su principal aporte epistemológico a los modos de conocimiento de la realidad cultural, destacando el intento de “recuperar la parte de utopía social que comporta todo proyecto crítico contra el orden existente y que escapa al encierro de la lógica oferta-demanda institucional y mercantil” (p. 165). Esa vinculación de la teoría con las demandas y necesidades sociales no es más que el resultado de asumir como punto de partida que, parafraseando a Terry Eagleton, toda teoría es política, aunque como en el caso de las tendencias funcionalistas y neopositivistas, se pretenda lo contrario. La gran apuesta de la economía política crítica ha de ser, en la mirada de Mattelart, un proyecto de praxis teórica “insurgente”: “El paradigma de la participación activa del ciudadano –punto central de la demanda social– en la construcción de una contrahegemonía por la apropiación de los dispositivos culturales y comunicacionales está en el corazón del proyecto de la economía política de la comunicación y la cultura” (p. 166).

Micael Herschmann, por su parte, concreta la aspiración a una crítica insurgente de Mattelart en la misma línea de convergencia entre los *Cultural Studies* y la economía política mediante una relectura interdisciplinar del enfoque teórico-metodológico del “circuito de la cultura”, que debamos a Stuart Hall. La potencia hermenéutica de la pro-

puesta de Hall, sostenida sobre el análisis de los procesos de codificación y decodificación de los textos culturales, debería articularse –es la propuesta de Herschmann– con la capacidad de la economía política para definir los sistemas de producción y distribución de las prácticas culturales, “así como sus articulaciones y tensiones con el poder y el capital” (p. 178). Ello permitiría, sostiene Hermann, no solo el conocimiento crítico de los procesos culturales en su contexto general, el funcionamiento estructural del capitalismo globalizado, lo que ya hace con precisión la economía política clásica, sino “sumergirse densamente en lo micro, en lo social, sin perder de vista los aspectos macro de la realidad” (p. 179), enfocar de manera no ingenua ni mecanicista el estudio tanto de las nuevas prácticas culturales nacidas de la sociedad de la información, como de los movimientos y redes sociales de insubordinación contrahegemónica.

Cierra la sección tercera Francisco Sierra, con un trabajo centrado en los estudios sobre el consumo cultural: “[...] El texto –y la mediación productiva– ha sido desplazado en beneficio de la preeminencia del público y sus interacciones sociales: de una lectura de los significados a las significaciones, esto es, de la recepción informada a la interacción histórica y socialmente significativa” (p. 190). No obstante lo positivo de este desplazamiento teórico, Sierra considera que el eclecticismo radical, el neopositivismo estadístico y el relativismo gnoseológico se han instalado en las corrientes dominantes hoy de la investigación sociocultural, oscureciendo la posibilidad de generar desde el pensamiento crítico “otras cartografías culturales posibles”, desde la cercanía a las “luchas contemporáneas de la ciudadanía”, que permitan la generación de nuevos “*agenciamientos* individuales y colectivos para la emancipación social” (p. 194). Los estudios de la recepción cultural, entendidos como “función enunciativa, sociocrítica”, para Francisco Sierra pasan por pensar la ciudadanía bajo el prisma de las políticas culturales en términos de impulso a las posibilidades reales de “acceso y control democrático de los medios de comunicación” (p. 213).

La cuarta y última sección del libro recoge los trabajos de Luis A. Albornoz, el compilador del volumen, César Bolaño y Delia Crovi Druetta, los tres con una clara intención de abrir espacios de reflexión novedosos para la construcción de una economía política consciente de las

transformaciones sociales que ha experimentado el mundo contemporáneo. Albornoz se ocupa de la agenda político-tecnológica, procurando aislarse de las miradas del determinismo tecnológico, para reintegrar el pensamiento sobre la tecnología a su contexto de industria cultural, como parte y efecto de las dinámicas de reestructuración social propiciadas por las últimas mutaciones del capitalismo contemporáneo. Su lectura de las tecnologías digitales en sociedad se enfoca sobre las transformaciones en “la producción, la circulación y el consumo de contenidos culturales” en relación con los procesos socioeconómicos que las condicionan o a los que dan lugar, de entre los que destaca, por su importancia, la desregulación o regulación normativa que está experimentando el mercado audiovisual y de las nuevas tecnologías digitales de la información, los procesos de concentración empresarial a gran escala que experimenta el sector de la comunicación, “el crecimiento de la producción, la difusión y el consumo de múltiples flujos de contenidos culturales”, la “internacionalización de capitales, agentes y contenidos” y la entrega de la esfera informativa y cultural a las lógicas financieras del capital (pp. 222-223).

César Bolaño, tras un repaso por la historia de las contribuciones al conocimiento de la sociedad a través de las perspectivas de la economía política y otras formas de la crítica marxista, propone como retos para el futuro de la disciplina el establecimiento de un diálogo entre las diferentes corrientes de la disciplina en América y Europa, el reconocimiento de “la particular relevancia de la contribución latinoamericana” (p. 256) y el mantenimiento del “carácter crítico, el realismo, el compromiso con la verdad, que caracteriza al pensamiento original de Marx” (p. 258) como fundamento para una ciencia social *engagé* capaz de “formular diagnósticos, proposiciones de cambio y utopías realistas”.

Finalmente Delia Crovi cierra el volumen con una reflexión sobre las políticas culturales y de comunicación

que son necesarias en la sociedad de la información a la luz de “la recuperación del sujeto, la emergencia de fenómenos colectivos que permiten entender la dinámica de las interacciones y las prácticas sociales, el territorio y, dentro de él, el reflejo de la identidad” (pp. 267-268). Para conseguir su objetivo, Crovi, aboga por una economía política de la comunicación y la cultura que sea capaz de generar no una ciencia básica y especulativa, sino una ciencia aplicada, en la que los estudios empíricos puntuales deberían servir como base a la elaboración de programas científicos de intervención social.

En conclusión, *Poder, medios, cultura* ofrece un panorama sintético del estado actual de la economía política como teoría crítica de la comunicación y la cultura, así como de las aportaciones que desde ella puedan llegar al diálogo académico para una comprensión de los fenómenos culturales de la sociedad de la información, recuperando (en ello coinciden todos los participantes en el volumen) la idea marxista de una ciencia social como herramienta de transformación materialista del mundo. Quizá el volumen apunta como su centro la necesidad de salir del estancamiento del pensamiento autista de los últimos decenios y retornar, en el marco del análisis las formas culturales de la sociedad globalizada, a un pensamiento de la acción, a un pensamiento comprometido con los valores democráticos y la denuncia de la injusticia social. El libro, modélico en la selección de trabajos, es útil no solo para los economistas políticos o para quienes quieran introducirse en sus modelos teóricos, sino también para la reflexión sobre el sentido final de las diversas perspectivas de investigación sobre la cultura y la comunicación contemporáneas e, incluso, sobre el sentido de la investigación académica en sí misma.

Juan Carlos Fernández Serrato
Universidad de Sevilla

La risa periodística

Teoría, metodología e investigación en comunicación satírica

Directores:

Enrique Bordería Ortiz
 Francesc A. Martínez Gallego
 Josep Ll. Gómez Mompert



tirant lo blanch

La risa periodística. Teoría, metodología e investigación en comunicación satírica. Enrique Bordería Ortiz; Francesc A. Martínez Gallego y Josep Ll. Gómez Mompert (dirs.), Valencia, Tirant lo Blanch, 2010, 213 pp.

Diccionarios y enciclopedias varias convienen en definir la sátira como discurso agudo, picante, mordaz y hasta corrosivo, destinado a hacer burla de algo o alguien con intención moralizante. Desde la Antigüedad, la sátira ha afianzado un carácter popular casi siempre expresado en los márgenes de lo posible. La sátira ha permitido decir lo indecible, expresar lo inconveniente, mostrar lo camuflado. Destapar las flaquezas del poder y de los poderosos y exhibir con impudicia las vergüenzas de lo establecido han hecho de la sátira un discurso, por naturaleza, no dominante pero sin embargo, excepcionalmente potente.

La estima popular de la que ha gozado la sátira se debe en gran parte a que con frecuencia ha estado ligada a ceremonias públicas. Las comedias de Aristófanes en Atenas establecieron el canon de una sátira contra la que violentamente se llegó a pronunciar Platón, en su exigencia del destierro para los cómicos. Presenciar una comedia significaba asistir al “otro” espectáculo, el de las gradas, donde hasta los esclavos y las mujeres se permitían la libertad de reírse de sabios y poderosos. En la Edad Media, el carnaval institucionalizó la sátira más procaz y obscena entre los aldeanos y siervos de la gleba. En los siglos XVII y XVIII, la sátira toma posesión del discurso literario con Quevedo, Gracián, Iriarte, Molière o Voltaire, hasta llegar al siglo XX con nombres tan excepcionales como Chesterton o Bertold Brecht.

También a partir del XVIII, la sátira se hace presente en la prensa moderna. Y es precisamente ahí, en el papel periódico, donde la sátira vuelve a hacerse del todo visible en un espacio, el impreso, cuya lectura ha llegado a convertirse en la sociedad contemporánea en una novedosa forma de ritual público. La sátira se reafirma en la prensa como una variante de discurso popular en la que, de nuevo, lo visual, lo icónico gozan de una preeminencia esencial al servicio de la subversión de lo impuesto. En la prensa, la sátira va a disponer de la posibilidad de reinventarse construyendo un lenguaje verbal propio, plagado de sobreentendidos, ambigüedades y referencias crípticas, pero también un universo icónico muy particular que transita con comodidad desde la caricatura al esperpento. La sátira periodística se reinventa como espectáculo en el papel impreso para hacerlo más tarde, en la pantalla de televisión.

Pese al indudable atractivo histórico de la sátira periodística y a su demostrada popularidad, no es frecuente que la investigación científica se ocupe de ella, y esta es una de las razones por la que hemos de acoger con expectación e interés la obra que bajo el sugerente título de *La risa periodística. Teoría, metodología e investigación en comunicación satírica* presentan como directores Enrique Bordería Ortiz, Francesc A. Martínez Gallego y Josep Ll. Gómez Mompert, los tres profesores e investigadores de la Universidad de Valencia. En un volumen colectivo que reúne la colaboración de nueve autores de diversas universidades españolas, se aborda el estudio de la sátira periodística, tal como se indica en el título, desde el frente de

la imprescindible fundamentación teórica a través de una arriesgada propuesta de periodización a cargo de Francesc A. Martínez Gallego, y una interesante propuesta metodológica de Josep Ll. Gómez Mompert, hasta una significativa selección de investigaciones aplicadas. El conjunto compone un mosaico de estudios que, pese a su disparidad, convergen en un más que significativo avance en la sistematización de la investigación de la sátira periodística desde la Historia de la Comunicación. Prestar atención teórica y dedicación empírica a formas discursivas menospreciadas tanto por los discursos políticos y periodísticos dominantes en su momento, como posteriormente, por la historiografía, es algo más que un osado desafío intelectual. Representa la voluntad de reivindicar un espacio en el debate científico para las formas más populares de comunicación, pero también el afán por desvelar la relevancia cultural, ideológica y política del humor satírico.

A este respecto, la citada propuesta de periodización que expone Francesc A. Martínez Gallego persigue, como él mismo indica, vincular el periodismo satírico con el discurso político hegemónico en un complejo juego de combinatorias entre la tradición medieval, la de “la gran risa carnavalesca” que nos remite a los estudios de M. Bajtin y la tradición clásica de la “risa menor”, que tiene en Horacio su más antiguo referente. Así, Martínez Gallego avanza desde 1808 a 1977 poniendo de manifiesto que las grandes líneas de desarrollo político de los dos últimos siglos convergen en formas diversas de humor satírico. Este recorrido histórico se encuentra jalonado por infinidad de cabeceras que refuerzan el peso de la argumentación defendida por el autor.

En un inspirado planteamiento metodológico, Josep Ll. Gómez Mompert pone de manifiesto “que seguimos sin conocer la contribución del humor a la configuración cultural de nuestras sociedades”, por lo que se hace urgente e imprescindible abordar un riguroso estudio del mismo desde su esencial contingencia histórica. Remitiéndose a lo propuesto por la antropología, la sociología y los estudios culturales, reclama la risa como agente de socialización de un sujeto social cuyas manifestaciones –la parodia, la sátira, la ironía– expresadas en el propio contexto vital –la plaza, la fiesta, el carnaval– han pasado a convertirse en géneros diversos de creación literaria o periodística ligados a la industria cultural del entrete-

nimiento en los medios impresos o, más recientemente, audiovisuales.

Por su parte, Enrique Bordería y Antonio Laguna abordan en sendos trabajos el análisis de dos significativas cabeceras satíricas bajo la II República –la anticlerical y sicalíptica *la Traca* y la ultraderechista *Gracia y Justicia*–. Enrique Bordería afronta un reto infrecuente en la Historia de la Comunicación por la intrínseca dificultad que entraña el análisis de los efectos de la prensa satírica, para lo cual sugiere tres interesantes estrategias de aproximación a los mismos, mientras Antonio Laguna se ocupa de demostrar la relevancia histórica de ese espacio comunicativo “marginal” en el que se mueve la prensa satírica a partir del caso de *La Traca*.

María Iranzo sitúa su trabajo en 1981 colocando frente a su objetivo el intento de golpe de Estado del 23-F en la revista *El Pápus* y la meritoria labor catártica que de este hecho hizo un nutrido plantel de humoristas gráficos. El resto de colaboraciones sitúan la investigación en un pasado más reciente. Natalia Menéndez se ocupa de analizar las “viñetas de Mahoma” en la prensa española, indicando la excepcionalidad de que los ilustradores gráficos asumieran el protagonismo de enjuiciar una situación cuyo foco se situaba en su propio oficio. Manuel Barrero aborda la problemática inserción de viñetas satíricas contra la monarquía española, para acabar centrándose en la discutida orden de secuestro contra *El Jueves* en 2007 por la publicación de una portada en la que supuestamente se denigraba la imagen de los Príncipes de Asturias. Barrero concluye al respecto que la función de la sátira sigue siendo la misma que hace doscientos años, habilitar una parcela de poder al pueblo, como sigue siendo igualmente contraproducente su represión. El trabajo de Adolfo Carratalá analiza con exhaustividad las viñetas relativas a la Iglesia a propósito del debate educativo en España, desvelando cómo en no pocas ocasiones el discurso gráfico sirvió para desenmascarar las contradicciones y debilidades de los discursos dominantes en liza, demostrando así una interesante autonomía.

Por último, José Luis Valhondo firma el único trabajo de este volumen dedicado a la infosátira televisiva, toda vez que en los sistemas democráticos modernos la sátira impresa parece haber cedido en beneficio de la sátira televisiva. En el curso de su aportación se plantean interesantes

objeciones a la tentación de considerar que la sátira por sí misma actúe siempre como un agente democratizador del espacio público, cuando todo parece indicar que, al menos en la actualidad, los medios audiovisuales se encuentran inmersos en una estrategia populista de la que sólo ellos salen fortalecidos frente a las figuras políticas. De todo ello pudiera deducirse que uno de los posibles efectos de la sátira así concebida no sea la democratización sino un mayor abundamiento en el cinismo democrático de nuestra ciudadanía.

Desde sus orígenes, la sátira siempre se colocó fuera del sistema, nunca admitió normas ni límites. Incurrió con asiduidad en lo grotesco, en lo soez y en lo inmoral para dar sentido a una mirada escéptica, rebelde y, sobre todo, profundamente amarga sobre la realidad. Sin embargo, es

posible que lo que nació hace dos siglos –en su versión periodística– como manifestación de un radicalismo burgués de vocación popular, haya llegado a nuestros días, no sólo transmutada, como apuntaba Gómez Mompart, en género de entretenimiento, sino “institucionalizada” en formatos mediáticos sometidos al dictamen del mercado y, por tanto, desprovista de su original esencia desestabilizadora. Lo que sí es seguro es que los logros que avanzan las investigaciones aquí publicadas interpelan al lector casi en cada página por lo que, sin duda, alentarán a muchos a participar del reto intelectual que se condensa en este volumen.

Gloria García González

Universidad Pontificia de Salamanca



Prima dei mass media. La costruzione sociale della comunicazione, Stefano Cristante, Milán, Egea, 2011, 270 pp.

Stefano Cristante, profesor de Sociología de la comunicación en la Università del Salento, donde, también, dirige l'Osservatorio di Comunicazione Politica, en *Prima dei mass media. La costruzione sociale della comunicazione*, traza una arqueología de la comunicación de masas, desde la Antigüedad hasta el telégrafo, definido este último en las páginas finales, como la máquina que comunica velozmente.

Anteriormente, había publicado *Potere e comunicazione* (1999-2004), *Azzardo e conflitto* (2001), *Media Philoso-*

phy (2005), *Comunicazione (è) politica* (2009). En este libro, siguiendo el camino de otros/as investigadores/as de la comunicación y de la cultura, entre los/las que se destacan Armand y Michèle Mattelart, Jürgen Habermas, Régis Debray, Raymond Williams, Marshall McLuhan, Roger Chartier o Siegfried Zielinski, entre otros/as, el teórico italiano amplía el marco temporal (tan necesario y, paralelamente, escaso en los estudios de la comunicación) para dar cuenta (hipótesis central de la investigación) que desde que hay comunicación hay alguna determinada forma de sociedad.

Heredera de la Escuela de los Anales, a la que Cristante menciona explícitamente en diversas oportunidades, pero, también, de los estudios culturales, de la historia de las mentalidades y de las sensibilidades, de la historia cultural y del pensamiento, la sociología de la comunicación construye las historias –en plural–, no como una disciplina autónoma, sino delineando sus vinculaciones con la economía, la política, la sociedad, la cultura y el arte. Esto es, diversifica la historia de la comunicación y multiplica sus efectos.

De Jürgen Habermas, también mencionado en el texto, Cristante incorpora los antecedentes críticos sobre el surgimiento de la esfera pública y sus connotaciones sociopolíticas. Con Zielinski, finalmente, se puede vincular la idea de una arqueología, que concibe a la comunicación, no solamente desde el surgimiento y desarrollo de los medios de comunicación de masas, sino ampliando la mirada hacia las diversas máquinas de comunicación que, tanto desde la oralidad como desde la escritura, permiten indagar sobre “el tiempo profundo” de la comunicación (Zielinski, 2006).

Ésta, en el libro de Cristante, no está concebida desde una perspectiva cerrada y estrecha, sino que se involucra en los momentos fundamentales de la construcción social del mundo. Ello implica analizar el desarrollo de los medios, como máquinas –por no hablar solo de técnicas– que comunican significados. En ese contexto, desde las primeras obras del ingenio humano –o la oralidad y la invención del arte en las primeras organizaciones sociales–, pasando por la escritura, los conflictos religioso-políticos en torno a la imagen, hasta llegar a la revolución del telégrafo, en sus páginas va creándose –genealógicamente– una arqueolo-

gía de los medios de comunicación de masas, que permiten dimensionar sus múltiples superficies y efectos.

También, aunque no lo menciona explícitamente, Cristante sigue la perspectiva arqueológica, presente en la actualidad en Italia (en el caso de Agamben), heredera, entre otras, de las primeras indagaciones de Michel Foucault, que dignifica a los archivos y sus indicios (según Ginzburg), y no tiene en cuenta, solamente, los acontecimientos tradicionalmente analizados por la historia. Es decir, no concibe los macro-eventos sino, también, los micro-acontecimientos, las huellas, las anécdotas, muchas veces consideradas insignificantes, porque en ellas, a su vez, radican hechos con consecuencias impredecibles. Por ejemplo, las anécdotas sobre las peripecias económicas y políticas de André le Breton (1708-1779), en la edición francesa de *La enciclopedia*, considerado como el primer experimento de inteligencia colectiva de la modernidad y uno de los antecedentes del ciberespacio (Lévy, 2003).

Así como el periodo temporal es amplio, la perspectiva cultural no se reduce a Occidente, sino que, acorde con los actuales estudios de la comunicación intercultural, se introduce en las más diversas culturas siguiendo, eso sí, desde un punto de vista religioso, un análisis más centrado en las religiones monoteístas o religiones de la escritura más que en la diversificación que aportan las politeístas. Desde los antecedentes cristianos hasta el Islam y, circularmente, el retorno a los conflictos en el interior del cristianismo que derivan en la separación, desde la Reforma y Contrarreforma, entre el catolicismo y el protestantismo.

Paralelamente se enriquece la interpretación semiótica, incorporando la dualidad, entre el Medioevo y el Gótico, el castillo y la catedral. La ceremonia comunicativa feudal se sostiene alrededor del Castillo y de la Catedral y, culturalmente, se construyen sus imaginarios en las narraciones del romanticismo en las que ocupa un lugar relevante (p. 50).

Es decir, la civilización –en el caso del Medioevo– de la palabra y la escritura (la religión es ambas); del texto y su reproducción (la Universidad); de la imagen y sus imaginarios (debate iconológico) y de la construcción y sus rituales (los mencionados castillo y catedral). Es la épo-

ca bifronte, que se mantiene radicalizada en la actualidad, entre la etapa formativa y la militar, en el intersticio de la palabra y de la imagen, de la creencia y de la razón.

En ese intersticio (palabra e imagen) se ubica el periodismo, una de las creaciones que tuvo mayores consecuencias en la modernidad, no sólo culturales, sino también, políticas, económicas y sociales. En el libro de Stefano Cristante, pueden rastrearse sus relaciones con la carta, misterioso producto que circula en China ya en el siglo III (pág. 46) y su posterior traslado por el mundo, transformándose en el siglo XVII, a partir de España, en la industria europea de la carta, según la conocida definición de Fernand Braudel.

Algo similar ocurre –con otros antecedentes del periodismo– como el papiro (Imperio Romano), el pergamino (Imperio Romano de Occidente) y la carta nuevamente (en el islam), hasta llegar a la era de la noticia (siglo XVI). En esta época, se pasa de la correspondencia epistolar privada, difundida al inicio del Medioevo, a la construcción de una verdadera y propia red de información de donde, inicialmente, la carta mercantil representa el material más general (pág. 103). De la *Gazzeta* (hoja de valor de una moneda) hasta el periódico de masas, se incorporan una diversidad de preludios, como por ejemplo, la imprenta y su importancia para la creación de la esfera pública. Es en Holanda, a su vez, donde se potencian los intentos de construcción de una opinión colectiva (p. 107) y en Francia, donde el debate por la libertad de imprenta o, al menos, una cierta libertad de prensa, pasa por el contrato equilibrado entre el parlamento y la corona (p. 111).

La revolución francesa, concretamente, marca un punto de inflexión en la libertad de comunicación y de opinión, al presentarse como fundamento de la comunicación universal.

La impresión en Francia, hacia el siglo XV, es decisiva en la historia iniciada por la máquina de Gutenberg, ambas conducentes a la comunicación de masas. En el caso de Gutenberg, Stefano Cristante, siguiendo la línea teórica trazada por Mc Luhan, de quien se considera un continuador, considera que es un acontecimiento fundamental para la historia de la sociología de la comunicación.

Esa afirmación se sostenía, entre otros hechos, en una Europa que, hacia 1500, tenía 1.500 tipografías en 250 ciudades,

entre otras, 80 en Italia, 52 en Alemania y 43 en Francia. Sobre una población cercana a los 100 millones de habitantes se encontraban 13 millones de lectores (p. 82).

La imprenta, además, anticipa el ciclo productivo industrial, de acuerdo a McLuhan. El *umanesimo* –movimiento vinculado al renacimiento italiano, principalmente literario y cultural que afirma la dignidad del ser humano–, favorecido por el incremento de la producción de la cultura industrial, no puede prescindir del progresivo incremento de la personalidad creativa. Este aumento de creadores continuará hasta que se puede hablar, en el período de la Contrarreforma, de un complejo período artístico. En esta época, la confrontación con la imagen será uno de los aspectos decisivos, desde el uso instrumental de la imagen por parte de Lutero hasta la iconofobia de Calvino.

Previo a esto, hay que recordar en el cristianismo la disputa que se da desde el Concilio de Nicea, en el año 787, entre los enemigos de las imágenes (iconómacos e iconoclastas) y los partidarios (iconófilos e iconódulos). Los primeros, más numerosos en el clero secular, la corte y el ejército, mientras que, los segundos, lo eran en el clero regular, monjes y obispos. La guerra civil duró hasta el año 843 e implicó el triunfo de la ortodoxia. Esa guerra del icono ya se había iniciado con anterioridad en el año 726 (p. 47).

Régis Debray (1994: 65), subraya que “el occidente mono-teísta recibió de Bizancio, a través del dogma de la Encarnación, el permiso de la imagen. Instruida por el dogma de la doble naturaleza de Jesucristo y por su propia experiencia misionera, la Iglesia cristiana estaba en buenas condiciones para comprender la ambigüedad de la imagen, a la vez suplemento de poder y desviación del espíritu. De ahí su ambivalencia respecto del icono, de la pintura, como hoy de lo audiovisual. ¿No es una muestra de sabiduría esa oscilación? Delante de una imagen, el agnóstico nunca será bastante cristiano”.

Es así que Occidente, uno de los territorios donde se ha producido un largo y extenso debate iconoclasta e iconofóbico, hoy vive atrapado entre imágenes, miradas y fantasmas del cine, la televisión, la informática, la publicidad, los carteles y galerías de consumo en las ciudades, los GPS, y una variedad de imágenes que contaminan visualmente los ambientes culturales. No obstante, las posiciones ambiva-

lentes con referencia a la imagen cruzan por toda la historia de la comunicación visual: desde la certeza de que la observación es la base de la nueva conciencia del mundo a su desconfianza por tanta transparencia.

En términos de Jay (2007: 33): “la fe en la nobleza de la vista legada por los griegos a la cultura occidental tiene muchas implicaciones, a menudo contradictorias. Puede significar el distanciamiento espectral de sujeto y objeto, o el reflejo autorreflexivo de lo mismo en una unidad superior sin residuos materiales”.

En el caso del Imperio Romano, una de las consecuencias de este fenómeno, es la utilización de la escritura (a imitación formal del derecho romano) para estabilizar la norma que, hasta entonces, se transmitía oralmente (p. 41).

Es la Iglesia, a su vez, que renueva la potencia comunicativa a través de la propaganda en las cruzadas. Con puntos destacados como la *Magna Charta Libertatum* en la época de Federico II, un título altisonante que se justificaba por su contenido, en el que el poder de la corona se iba reconduciendo mediante el acuerdo *dei feudatari*. Esta carta magna es uno de los antecedentes directos de las actuales constituciones de los Estados-nación.

La propaganda se irá consolidando y tendrá en el escenario urbano un espacio de acogimiento para esa innovación de la comunicación (p. 66).

Un fenómeno fundamental para la arqueología de la comunicación, siguiendo la tesis de Cristante (pero, también, con anterioridad, y para el caso de América Latina, la de Ángel Rama en *La ciudad letrada*), es la creación de la Universidad. El conflicto académico y comunicativo se radicaliza, en esa institución, entre las distintas órdenes religiosas y entre éstas y el Estado. Así, Francisco de Asís, en la senda que seguirán los franciscanos, se destacará por su capacidad de comunicación para construir esa comunidad, la que despegará en las universidades.

La Ilustración, primera época que es consciente de sí misma y se nombra a sí misma (según plantea Michel Foucault relejendo a Kant), asumirá en la enciclopedia, el primer

ensayo de conocimiento colaborativo o, en los términos más actuales de P. Lévy (2003), los que utiliza Stefano Cristante, de inteligencia colectiva. Siguiendo la etimología de *kyklos paideia* (instrucción en ciclos), enciclopedia es el saber de todos los saberes. La de Chambers es de 1728; d' Alembert es el supervisor científico y Diderot su traductor, el editor francés fue André le Breton. Antes de la enciclopedia, Diderot, quien tenía una enorme capacidad de trabajo y lo contagiaba, había traducido el *Dizionario di medicina* de Robert James. Es la época de la república de las letras que había comenzado a manifestarse en el tiempo de Erasmo y de Tomás Moro.

El libro de Stefano Cristante es un texto impactante, en muchos momentos desconcertante, donde el volumen de información no se corresponde con las casi 300 páginas, pero, paralelamente, un escrito fundamental para intentar acercarse a la complejidad de la historia de la sociología de la comunicación y a la arqueología de la comunicación de masas. Cristante va tejiendo e hilvanando la trama discursiva, conjugando acontecimientos que ya han sido publicados en una diversidad de libros e indagados en los estudios de la comunicación, con otros menos conocidos y, en algunos casos, hasta desconocidos. Por ello realza los archivos, los des-clasifica, busca en sus indicios e indaga entre sus huellas.

La comunicación no se reduce a la historia conocida de los medios de comunicación de masas sino que se amplía, diversifica, conecta hechos y situaciones y, con todos esos materiales, construye una original y, en ese contexto, fundamental historia, sobre los antecedentes primeros de los *mass media* y de la construcción social de la comunicación.

Víctor Silva Echeto

Universidad de Playa Ancha, Chile

Referencias bibliográficas

- DEBRAY, Régis (1994). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós.
- HABERMAS, Jürgen (1981). *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. México (DF)-Barcelona: Gustavo Gili.
- JAY, Martin (2007). *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal.
- LÉVY, Pierre (2003). *A inteligência colectiva. Por uma antropologia do ciberespaço*. Rio de Janeiro: Loyola.
- ZIELINSKI, Siegfried (2006). *Arqueologia da Mídia. Em busca do tempo remoto das técnicas do ver e do ouvir*. São Paulo: Annablume.

OTEIZA Y EL CINE

ESCENARIO DE ACTEÓN
ESTÉTICA DE ACTEÓN



SANTOS ZUNZUNEGUI (coord.)
JENARO TALENS
PAULINO VIOTA

***Oteiza y el cine. Escenario de Acteón. Estética de Acteón.* Santos Zunzunegui (ed.), Fundación Museo Jorge Oteiza en colaboración con el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011, 300 pp.**

El cine es la más masiva y efectiva *heterotopía* producida en el siglo XX. Este espacio *desviado* identificado por Foucault, con su capacidad para proyectar repetidamente espacios y tiempos diversos en una pantalla real mensurable, frente a un conjunto de espectadores-receptores que se suceden a diario, ha sido un medio codiciado por muchos creadores audiovisuales, pero también plásticos, que han visto borradas las fronteras disciplinares en favor de una

obra total, con voluntad de omnipotencia y cierta grandiosidad. Jorge Oteiza (Orio, 1908-Donostia, San Sebastián, 2003), no fue ajeno a las posibilidades que ofrecía esta gran herramienta y su capacidad de atrapar al espectador le resultaron lo suficientemente sugerentes para reflexionar profusamente sobre ellas, e incluso, para embarcarse en un proyecto cinematográfico llamado *Acteón*, que resultó un fracaso en lo práctico, pero que despertó su interés y alentó sus reflexiones acerca de este escenario de investigación estética, que entendió como una “herramienta espiritual” para la creación de una nueva conciencia simbólica.

Estas consideraciones, así como la descripción precisa del proyecto *Acteón*, son objeto de investigación y análisis en el volumen *Oteiza y el cine*, editado por el Museo Oteiza en colaboración con el Museo Reina Sofía. El exhaustivo volumen aborda uno de los ámbitos creativos menos conocidos del artista e incluye dos textos inéditos suyos, el guión titulado *Escenario de Acteón*, en el que pueden verse, en estado práctico, las ideas de Oteiza sobre el cine, y el denominado *Estética de Acteón*, documento preparado por el artista para que sus colaboradores en el proyecto pudieran imbuirse de sus posicionamientos creativos. Junto a estos dos inéditos, el volumen se completa con las aportaciones de Santos Zunzunegui (ed.), Jenaro Talens y Paulino Viota, que pivotan entre lo descriptivo, referencial, analítico y contextual.

Las consideraciones de Oteiza parten de una premisa que guió muchas de actuaciones: la necesidad de que los artistas que han aprendido de su *poiesis* sean capaces de volcar su saber desde el arte en otras acciones que alcancen la sociedad. Oteiza consideraba que los cineastas españoles de los años sesenta carecían de una formación estética válida. Así, entre sus reflexiones se preguntaba “¿Cómo se entera el director de cine de las conquistas sobre el saber del espacio, en arquitectura, escultura y pintura, que pretende incorporar a su lenguaje cinematográfico? Por aproximación”, se contestaba a sí mismo. La solución, por lo tanto sólo podía alcanzarse con la incorporación de un artista al proceso de producción cinematográfica, resolviendo así una carencia que para Oteiza era estructural y conceptual.

Esta cuestión, y la capacidad potencial de acceder a una gran audiencia, propia del fenómeno del cine, motivaron, en gran parte, el empeño *oteiciano* de *Acteón*. La oportuni-

dad que ofrecía el medio de buscar e interpelar al espectador allí, precisamente, donde se ocultaba, era irrenunciable. Para Oteiza, este lugar venía definido por la sala cinematográfica, “espacio en el que los sujetos podían vivir vidas ajenas por procuración”, como señala Zunzunegui. Para devolver al espectador perdido a la vida, había que poner en juego una nueva manera de concebir el cine, capaz de capturar “a este hombre que huye y que hay que ayudar, allí dentro del cine, de la narración cinematográfica”. En ese sentido, las reflexiones que Oteiza quiso trasladar al medio cinematográfico estaban fuertemente determinadas por su propia experiencia plástica. “En esta narrativa, los episodios se producen atendiendo a la construcción de un espacio receptivo, desocupado, apto para ser ocupado por la atención reflexiva del espectador, para mi encuentro con él”. Y sus consideraciones sobre lo cinematográfico ven satisfechas, por lo menos en el plano teórico, muchas de las ambiciones del artista. No hay que olvidar que, para Oteiza, el lugar del arte es un lugar espacial y no sólo representativo, que ha de ser “resultado de su nuevo dinamismo”, capaz de incorporar al espectador, de construirse con el *otro*.

El texto de Santos Zunzunegui, *Subordinaciones heterogéneas. “Las artes prohibidas” de Jorge Oteiza*, recoge las reflexiones de Oteiza acerca del cine y los detalles que explican el desarrollo del proyecto de *Acteón*, entre 1962 y 1963, principalmente. En ese momento, tras considerar terminada su investigación escultórica, Oteiza se propone experimentar con la estructura narrativa de lo cinematográfico, alejándose del dominio de lo real para optar por “un cine de ideas, abiertamente subjetivo, que resulte elíptico, sintético y natural”. Con esas premisas construye el guión llamado *Escenario de Acteón*.

El proyecto fue respaldado por la productora X Films, que asignó a Jordi Grau el complejo papel de dirección técnica del proyecto, dado que Oteiza desconocía las claves técnicas propias de la realización fílmica. El proyecto sufrió vicisitudes diversas y no llegó a término. Su fracaso manifiesta las evidentes tensiones entre las posiciones conceptuales de Oteiza y las necesidades derivadas de la práctica cinematográfica, si bien Oteiza siempre quiso que su película superara el ámbito de lo experimental para acceder al mayor espectro de público posible. Su no realización supone, también, un claro testimonio de la magnitud de

las ambiciones estéticas de Oteiza. Como en tantas otras acciones del artista, lo fundamental es aquí el proceso y no el resultado final, la exploración de los límites y de la inevitable *falla* entre el pensamiento y la acción, que en Oteiza adquiere dimensiones paradigmáticas. Sabida es su dificultad en la negociación con lo *real*; el artista es incapaz de rebajar sus pretensiones estéticas para favorecer la viabilidad del proyecto, es un papel que no puede jugar, lo que explicará gran parte de sus más brillantes fracasos.

En relación con los ámbitos más conocidos de su pensamiento estético, las consideraciones de Oteiza sobre el cine aportan algunos elementos propios que amplifican su singularidad. Las reflexiones acerca de creadores contemporáneos como Resnais, Robbe-Grillet, Fellini, Godard, Boulez, Stockhausen, Luis de Pablo o Hallfater, sirven para formular hipótesis o proponer indagaciones analítico-intuitivas que resultan sorprendentes. La formulación de una partitura en el tiempo y otra en el espacio resulta especialmente sugerente, como su voluntad de negar el peso de la memoria en la narrativa cinematográfica; sobre todo en un artista que hará de la revisión del pasado un elemento central de su discurso antropológico y cultural.

La aportación de Jenaro Talens a esta obra conjunta lleva por título “*El vacío habitable*” de Jorge Oteiza y la *interrogación sobre el sentido* y parte de un posicionamiento más interpretativo y contextual. Talens analiza las implicaciones epistemológicas y conceptuales del proclamado abandono de la escultura por parte de Oteiza y del silenciamiento de su expresión, en el contexto de su tiempo y en relación con otros creadores modernos que transitaron senderos análogos como Beckett, Cage, Celan, o incluso Malevich.

Talens establece una topografía propia en torno a la estética del despojamiento, en la que Oteiza juega un papel determinante. “Hay en su decisión irreversible de abandonar la plástica y de adentrarse en el tortuoso camino de la escritura razones para considerar que, con ello, elaboraba una de las respuestas más coherentes y radicales a dicho desafío”, sostiene en su texto. Para este autor, esta morfología de la negación, tan presente en la mitad del siglo XX, responde a la necesidad de articular una salida “al (aparente) *cul-de-sac* en el que se encontraba la tradición artística occidental” de ese periodo.

Dentro de este contexto, la posición de Oteiza revela también las tensiones propias de esa encrucijada. El posicionamiento teórico y conceptual del abandono de la escultura y el silenciamento de su expresión plástica lo llevan a “estrenar vida” y a volcarse en la acción desde otros posicionamientos, como la práctica cinematográfica, el urbanismo, la arquitectura, la construcción de la ciudad, en su sentido más amplio. Pero lo hará sin abandonar su posición de creador-artista integral, lo que provocará multitud de desencuentros y confrontaciones. Sólo en aquellas disciplinas en las que podrá seguir encarnando esa figura con todas sus consecuencias, como en la escritura y la poesía, podrá obtener los resultados buscados.

Por su parte, Paulino Viota, en su texto *Contar hasta cero (El Quousque Tandem...! y el cine*, propone una singular lectura comparada fruto de extraer las ideas estéticas fundamentales del texto de Oteiza para aplicar ese esquema a la historia formal del cine. Viota recorre el contenido y la forma de esta obra referencial (dotada de una sorprendente

estructura no lineal, más propia de la cultura del hipervínculo, aunque esté editada en 1963) y disecciona ambos estableciendo líneas paralelas entre las referencias manejadas por Oteiza con otras vinculadas a la obra de Flaherty, Murnau, Eisenstein, Visconti, Godard, Ford, Renoir, Ozu, Cassavetes, Rossellini, Buñuel, Welles, Fellini, Antonioni, Dreyer o Bresson, entre otros. El autor transpone las tensiones entre lo formal (espacial) y lo informal (temporal) propias del pensamiento y la obra de Oteiza y las equipara o contrasta con elementos de algunos de los títulos más significados de la historia de la cinematografía. Este preciso e iluminado recorrido le permite afirmar que “las ideas de Oteiza son fecundas como instrumento de comprensión de las formas cinematográficas”. Forma y contenido, pensamiento y acción componen el relato de este volumen de referencia, dedicado a uno de los ámbitos creativos menos estudiados de este artista de ambiciosos fracasos.

Juan Pablo Huércanos



WHO'S WHO



Monique Dagnaud

Monique Dagnaud est directrice de recherche CNRS à l'Institut Marcel Mauss (CNRS - EHESS). Elle enseigne à l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales et à l'INA. Elle a été membre du Conseil Supérieur de l'Audiovisuel de 1991 à 1999. Ses recherches portent sur les médias. Elle a abordé par de nombreux articles et livres presque tous les aspects qui concernent la régulation. Elle a aussi mené des enquêtes sur les professionnels des médias (enquête sur les producteurs audiovisuels) et celle sur le thème politique et médias. Ces analyses ont été focalisées sur le contexte français et se sont progressivement ouvertes, via un mode comparatif, sur les situations à l'étranger, notamment avec d'autres pays européens et avec l'Inde. Elle a publié, parmi d'autres, *Génération Y*, 2011 ; *Martin Hirsch, le parti des pauvres, Histoire politique du RSA*, 2009 ; *Les artisans de l'imaginaire, Comment la télévision fabrique la culture de masse*, 2006 ; *Enfants, consommation et publicité télévisée*, 2005.

Monique Dagnaud es directora de investigación en el instituto Marcel Mauss (CNRS - EHESS) y profesora en la Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales y en el INA. Ha sido miembro del Conseil Supérieur de l'Audiovisuel desde 1991 a 1999. Su campo de trabajo son los medios de comunicación. A través de numerosos artículos y libros ha abordado casi todos aspectos de la regulación. También ha realizado estudios sobre los profesionales de los medios (los productores audiovisuales) y sobre la política y los medios. Sus análisis, centrados en el contexto francés, se han ido abriendo progresivamente, a través un enfoque

comparativo, a las situaciones exteriores a Francia, en particular en otros países europeos y la India. Ha publicado, entre otros libros, *Génération Y*, 2011; *Martin Hirsch, le parti des pauvres, Histoire politique du RSA*, 2009; *Les artisans de l'imaginaire, Comment la télévision fabrique la culture de masse*, 2006; *Enfants, consommation et publicité télévisée*, 2005.

Monique Dagnaud is a senior CNRS researcher at the Institute Marcel Mauss (CNRS - EHESS). She teaches at the Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales and the INA. She was a member of the Conseil Supérieur de l'Audiovisuel from 1991 to 1999. Her research focuses on the media. She has approached almost all aspects of regulation in a number of articles and books. She has also researched on media professionals (i.e. audiovisual producers) as well as politics and the media. Her field of study used to deal with the French context and then gradually opened, via comparison, to the situations abroad, including other European countries and India. She has published, among other books, *Génération Y*, 2011; *Martin Hirsch, le parti des pauvres, Histoire politique du RSA*, 2009; *Les artisans de l'imaginaire, Comment la télévision fabrique la culture de masse*, 2006; *Enfants, consommation et publicité télévisée*, 2005.



Pascal Dethurens

Pascal Dethurens, ancien élève de l'Ecole Normale Supérieure, agrégé de Lettres et docteur de littérature générale

et comparée de l'Université de la Sorbonne, où il dirige l'Institut de Littérature Générale et Comparée. Il a publié une quinzaine d'ouvrages sur la création littéraire et la culture européenne moderne. Il est l'auteur, parmi d'autres titres, de : *Interrogations d'aujourd'hui. Broch, Musil, Joyce, Gide, Thomas Mann, Pessoa, Witkiewicz, Nabokov*, (à paraître) ; *L'Homme aux livres. généalogies du lecteur et de l'écrivain dans l'art*, 2008 ; *L'Europe de A à Z. Une petite encyclopédie illustrée des idées reçues sur l'Europe*, 2007 ; *Pessoa. L'œuvre absolue*, 2006.



Sabine Herlitschka

Pascal Dethurens es antiguo alumno de la Ecole Normale Supérieure, catedrático de Letras y doctor en literatura general y comparada por la Universidad de la Sorbona, donde dirige el Institut de Littérature Générale et Comparée. Ha publicado unos quince libros sobre la creación literaria y la cultura europea moderna. Es autor, entre otros libros, de: *Interrogations d'aujourd'hui. Broch, Musil, Joyce, Gide, Thomas Mann, Pessoa, Witkiewicz, Nabokov*, (de próxima aparición); *L'Homme aux livres. généalogies du lecteur et de l'écrivain dans l'art*, 2008; *L'Europe de A à Z. Une petite encyclopédie illustrée des idées reçues sur l'Europe*, 2007; *Pessoa. L'œuvre absolue*, 2006.

A former student at the Ecole Normale Supérieure, Pascal Dethurens is Professor of Arts and received his PhD on General and Comparative Literature from the Sorbonne University, where he directs the Institute of General and Comparative Literature. He has published fifteen books on creative writing and modern European culture. He is the author, among other books, of: *Interrogations d'aujourd'hui. Broch, Musil, Joyce, Gide, Thomas Mann, Pessoa, Witkiewicz, Nabokov*, (à paraître); *L'Homme aux livres. généalogies du lecteur et de l'écrivain dans l'art*, 2008; *L'Europe de A à Z. Une petite encyclopédie illustrée des idées reçues sur l'Europe*, 2007; *Pessoa. L'œuvre absolue*, 2006.

Sabine Herlitschka est directrice de la Division européenne et de Programmes Internationaux dans l'Agence de Promotion de la Recherche d'Autriche. Elle a obtenu une bourse d'études Fulbright Schuman pour le cours 2010/2011 dans la George Washington University et dans la Johns Hopkins University-SAIS (Washington, DC). Depuis quinze ans elle a travaillé comme conseillère, coordinatrice et évaluatrice des programmes de recherche de l'Union européenne et elle est membre de plusieurs groupes d'experts Européens et internationaux. Sa carrière professionnelle inclut la recherche industrielle, la coopération et le financement européen et international dans la recherche et le développement technologique. Elle a travaillé aux Etats-Unis (NSF-National Science Foundation, AAAS ; elle a coopéré avec le premier conseiller scientifique au Département d'Etat des Etats-Unis). Elle est vice-recteur de Gestion de la Recherche à l'Université Médicale de Graz/Autriche. Elle est docteur en Aliments et Biotechnologie, avec une spécialisation posdoctorale et une licence en Administration Générale.

Sabine Herlitschka es directora de la División Europea y de Programas Internacionales en la Agencia de Promoción de la Investigación de Austria. Obtuvo una beca Fulbright Schuman para el curso 2010/2011 en la George Washington University y en Johns Hopkins University-SAIS (Washington DC). Desde hace quince años trabaja como consejera, coordinadora y evaluadora en los programas de investigación de la Unión Europea y es miembro de varios grupos de expertos europeos e internacionales.

Su carrera profesional incluye la investigación industrial, la cooperación y la financiación europea e internacional en investigación y desarrollo tecnológico. Ha trabajado en Estados Unidos (NSF-National Science Foundation, AAAS; cooperó con el primer consejero científico en el Departamento de Estado de EEUU). Es vice-rectora de Gestión de la Investigación en la Universidad Médica de Graz/Austria. Es doctora en Alimentos y Biotecnología, con una especialización posdoctoral y una licenciatura en Administración General.



Yves Hersant

Sabine Herlitschka is Director of the Division European and International Programmes in the Austrian Research Promotion Agency. She was awarded a Fulbright Schuman Scholarship for 2010/2011 at George Washington University and Johns Hopkins University-SAIS, Washington D.C. For almost 15 years she has been frequently involved in European Research, in particular the EU Framework Programmes as advisor, project coordinator & proposal evaluator, as well as member of various European & international expert groups. Her professional career includes industrial research, European & international RTD cooperation and financing, internships in the U.S. (NSF-National Science Foundation, AAAS, cooperation with the first Science Advisor in the U.S. Department of State) and founding Vice-Rector for Research Management at the Medical University of Graz/Austria. Herlitschka holds a Ph.D. in Food- and Biotechnology with Postdoc specialization and an MBA in General Management.

Yves Hersant a travaillé dans les Services culturels français (Ministère des Affaires Etrangères) avant d'entrer à l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales. Actuellement directeur d'études dans cet établissement, il est chargé du Groupe de recherches sur l'Europe. Parmi ses publications: *Europes. Anthologie critique et commentée*, en collaboration avec F. Durand-Bogaert, 2000 ; *La métaphore baroque. D'Aristote à Tesauro*, 2001 ; *Mélancolies. De l'Antiquité au XXe siècle*, 2005.

Yves Hersant trabajó en los servicios culturales franceses del Ministerio de Asuntos Exteriores antes de ingresar en la Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales. En la actualidad es director de estudios en dicho establecimiento y está a cargo del Grupo de investigaciones europeas. Entre sus publicaciones se encuentran: *Europes. Anthologie critique et commentée*, en colaboración con F. Durand-Bogaert, 2000; *La métaphore baroque. D'Aristote à Tesauro*, 2001; *Mélancolies. De l'Antiquité au XXe siècle*, 2005.

Yves Hersant worked in cultural services at the French Ministry of External Affairs before joining the Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales. Currently he is Director of Studies at this institution where he is in charge of the Group of European Research. Some of his publications are: *Europes. Anthologie critique et commentée*, en collaboration avec F. Durand-Bogaert, 2000 ; *La métaphore baroque. D'Aristote à Tesauro*, 2001 ; *Mélancolies. De l'Antiquité au XXe siècle*, 2005.



Aude Jehan

Aude Jehan est chercheuse associée au Centre de Relations Transatlantiques, de Paul H. Nitze School of Advanced International Studies (SAIS), Centre d'excellence de l'Université Johns Hopkins. Elle a obtenu le titre de « Fellow » de l'Ambassade de France. Elle est affiliée, en France, à Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS) de Paris ainsi qu'à l'Université de Genève, en Suisse. Son projet de recherche traite du rôle politique de la culture, notamment dans le domaine des relations extérieures. Ses domaines de compétences incluent l'histoire de la relation transatlantique, la coopération UE-EU, identités multiples et politique étrangère, le multiculturalisme et les politiques culturelles européennes, l'opinion publique et la citoyenneté européennes. Son parcours professionnel allie recherche, communication et relations publiques, en France, en Suisse, au Mexique, en Belgique et aux Etats-Unis. Principales publications : "Europe, Culture et relations extérieures" in Silvio Guindani et Jenaro Talens, (eds.) ; *Carrefour Europe*, 2010 ; *La culture au sein de l'Union européenne : objet politique non identifié*, 2008.

competencia incluyen la historia de la relación trasatlántica, la cooperación entre la UE y EEUU, las identidades múltiples y la política exterior, el multiculturalismo y las políticas culturales europeas, la opinión pública y la ciudadanía de Europa. Su trayectoria profesional vincula investigación, comunicación y relaciones públicas en Francia, Suiza, México, Bélgica y Estados Unidos. Principales publicaciones: "Europe, Culture et relations extérieures", in Silvio Guindani et Jenaro Talens, (eds.); *Carrefour Europe*, 2010; *La culture au sein de l'Union européenne: objet politique non identifié*, 2008.

Aude Jehan is a "Visiting Research Associate" and the "French Embassy Fellow" at the Center for Transatlantic Relations, at the Paul H. Nitze School of Advanced International Studies (SAIS), Center of excellence, Johns Hopkins University. She is affiliated in France with the Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS) de Paris and in Switzerland with the University of Geneva. Her current research project concerns the role of culture as a political tool and specifically in foreign affairs. Her fields of expertise include the history of transatlantic relations; EU-U.S. cooperation; multiple identities and foreign policy; multiculturalism and European cultural policies; European citizenship and public opinion. Her professional background includes research, communication, and public relation in France, Switzerland, Mexico, Belgium and in the US. Main publications: "Europe, Culture et relations extérieures" in Silvio Guindani et Jenaro Talens, (eds.), *Carrefour Europe*, 2010; *La culture au sein de l'Union européenne: objet politique non identifié*, 2008.

Aude Jehan es investigadora asociada en el Centre de Relations Transatlantiques, de la Paul H. Nitze School of Advanced International Studies (SAIS), de la Johns Hopkins University. Obtuvo el título de «Fellow» de la Embajada de Francia. En Francia está afiliada a la Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS) de París, así como a la Université de Genève, en Suiza. Su proyecto de investigación se ocupa del papel político de la cultura, sobre todo en el terreno de las relaciones exteriores. Sus campos de



Xavier Melero Domingo

Xavier Melero Domingo es Licenciado en Periodismo por la Universidad Cardenal Herrera-Ceu San Pablo y Doctorando en la Universitat de València. Trabaja como periodista y locutor de TVV.

Xavier Melero Domingo est Diplômé en Journalisme de l'Université Cardenal Herrera-Ceu San Pablo et candidat au doctorat de Universitat de València. Il travaille comme journaliste et présentateur de télévision.

Xavier Melero Domingo is a graduate in Journalism from Cardenal Herrera-Ceu San Pablo University and a PhD candidate at the Universitat de València. He currently works as journalist and TV presenter.



Michael Minkenberg

Michael Minkenberg es profesor de Política Comparativa en la Europa-Universität Viadrina in Frankfurt (Oder), Alemania. En 2007-2010 ocupó la cátedra Max Weber for German and European Studies en la NYU (Nueva York). Es licenciado en American Government por la Georgetown University (1984) y doctor en Political Science por la Universidad de Heidelberg (1989). Ha enseñado política comparativa en las universidades de Göttingen, Heidelberg, Cornell y Columbia. Sus intereses académicos se centran en la derecha radical en las democracias liberales, la inmigración, el nacionalismo y las políticas de ciudadanía, así como en la relación entre religión y política en las sociedades occidentales. Entre los libros que ha publicado se encuentran: *Die neue radikale Rechte im Vergleich. USA, Frankreich, Deutschland* (1998); *Politik und Religion. PVS Special Issue 33/2002*, (ed.) von U. Willems; *The Radical Right in Europe: An Overview* (2008) y *Legacies and the Radical Right in Post-1989 Central and Eastern Europe* (2010), que también editó para el periódico comunista journal *Communist and Post-Communist Studies*.

Michael Minkenberg est professeur de Politique Comparative à l'Europe-Universität Viadrina à Francfort (Oder), Allemagne. En 2007-2010 il a occupé la chaire Max Weber for German and European Studies en la NYU (New York). Il est diplômé en American Gouvernement de la Georgetown University (1984) et a un doctorat en Sciences politiques de l'Université de Heidelberg (1989). A enseigné la politique comparative aux universités de Göttingen, Heidelberg, Cornell et Columbia. Ses intérêts académiques

sont la droite radicale dans les démocraties libérales, l'immigration, le nationalisme et les politiques de la citoyenneté, ainsi que la relation entre religion et politique dans les sociétés Occidentales. Voici quelques uns de ses livres : *Die neue radikale Rechte im Vergleich*. USA, Frankreich, Deutschland (1998) ; *Politik und Religion*. PVS Special Issue 33/2002, (ed.) avec U. Willems ; *The Radical Right in Europe: An Overview* (2008) et *Legacies and the Radical Right in Post-1989 Central and Eastern Europe* (2010) lequel il a aussi co-édité pour le journal *Communist and Post-Communist Studies*.



Miquel de Moragas

Michael Minkenberg is Professor of Comparative Politics at Europa-Universität Viadrina in Frankfurt (Oder), Germany. From 2007-10 he held the Max Weber Chair for German and European Studies at NYU. Minkenberg has received his M.A. in American Government from Georgetown University in 1984 and his Ph.D. in Political Science from the University of Heidelberg in 1989. He has taught comparative politics at the universities of Göttingen and Heidelberg, at Cornell University and Columbia University. Professor Minkenberg's research interests include the radical right in liberal democracies; immigration, nationalism and the politics of citizenship; and the relationship between religion and politics in Western societies. Among his book publications are: *Die neue radikale Rechte im Vergleich*. USA, Frankreich, Deutschland (1998); *Politik und Religion*. PVS Special Issue 33/2002, (ed.) with U. Willems; *The Radical Right in Europe: An Overview* (2008), and *Legacies and the Radical Right in Post-1989 Central and Eastern Europe* (2010) which he also guest-edited for the journal *Communist and Post-Communist Studies*.

Miquel de Moragas Spà (1943), es doctor en filosofia. Inició su actividad académica como colaborador del profesor Emilio Lledó. Su tesis doctoral versó sobre semiótica y comunicación de masas. Coincidiendo con el inicio de los estudios universitarios de comunicación publicó diversos libros sobre teoría y sociología de la comunicación. Más recientemente se ha especializado en cuestiones relativas a las políticas culturales y de comunicación. Antiguo decano de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la UAB. Fundador y ex -director del Instituto de la Comunicación (INCOM-UAB). Es presidente de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación (AE-IC). Su última publicación es "*Interpretar la Comunicación. Estudios sobre medios en América y Europa*" (Gedisa, 2011).

Miquel de Moragas Spà (1943) est docteur en philosophie. Sa thèse doctorale porte sur la sémiotique et la communication de masse. Il a publié plusieurs livres de théorie et sociologie de la communication. Plus récemment il s'est spécialisé dans des questions relatives aux politiques culturelles et de la communication. Ancien doyen de la Faculté des Sciences de la Communication de l'UAB. Fondateur et ancien directeur de l'Institut de la Communication (INCOM-UAB). Il est président de l'Association espagnole des Recherches sur la Communication (AE-IC). Sa dernière publication est *Interpretar la Comunicación. Estudios sobre medios en América y Europa* (Gedisa, 2011).

Miquel of Moragas Spà (1943) has a PhD in Philosophy. His doctoral thesis deals with Semiotics and Mass Communication. He has published several books on Theory and Sociology of Communication. He has specialized in cultural and communication politics. Former Dean at the Faculty of Sciences of Communication (UAB). Founder and former Chairman at the Institute of Communication (INCOM-UAB). He is President of the Spanish Association of Research on Communication (AE-IC). His most recent book is *Interpretar la Comunicació. Estudios sobre medios en América y Europa* (Gedisa, 2011).

composé et produit les bandes sonores de plus de 25 projets et a publié le livre *Crear, editar y compartir música digital*, 2007.

A graduate in Audio-visual Communication from Universitat de València, Spain, where he is in charge of a workshop on audio and sound post-production of audio-visual projects. He is a PhD candidate in Communication at Universitat de València. He has composed and produced sound tracks for over 25 projects and has published the book *Crear, editar y compartir música digital*, 2007.



Jorge Ruiz Cantero

Licenciado en Comunicación audiovisual por la Universitat de València, con Premio Extraordinario. En el Taller d'audiovisuals de la misma universidad se encarga de posproducción de audio y de diseño sonoro de proyectos audiovisuales. Doctorando en la Universitat de València, dentro del Programa interdisciplinar en Comunicación. Ha compuesto y producido bandas sonoras para más de 25 proyectos y publicado el libro *Crear, editar y compartir música digital*, 2007.

Il a une licence en Communication audiovisuelle de l'Universitat de València, Espagne, où il dirige un atelier de post-production audiovisuelle. Il est candidat au doctorat en Communication de Universitat de València. Il a



Benoît Turquet

Maître d'enseignement et de recherche à l'Université de Lausanne (section d'Histoire et esthétique du cinéma), il est diplômé de l'École nationale supérieure Louis-Lumière, formant aux métiers techniques du cinéma, et docteur en Esthétique, sciences et technologies des arts de l'Université Paris 8. Sa thèse a été publiée sous le titre *Danièle Huillet et Jean-Marie Straub, « objectivistes » en cinéma* (Lausanne : L'Âge d'Homme, 2009). Il a publié divers articles en volumes et en revues (*1895, Trafic, Cinéma 0, Vertigo, Fabula LHT*, etc.). À paraître : « Formes de machines, formes de mouvement », in François Albera, Maria Tortajada (dir.), *Dispositifs de vision et d'audition : épistémologie et bilan* (Lausanne : L'Âge d'Homme, 2011).

Profesor e investigador de la Université de Lausanne (sección de Historia y estética cinematográficas), estudió en la École nationale supérieure Louis-Lumière y tiene un doctorado en Estética, ciencias y tecnologías de las artes por la Université Paris 8. Su tesis está publicada con el título *Danièle Huillet et Jean-Marie Straub, « objectivistes » en cinéma* (Lausanne: L'Âge d'Homme, 2009). Ha publicado diversos artículos en volúmenes y revistas (*1895, Trafic, Cinéma 0, Vertigo, Fabula LHT*, etc.). De próxima aparición: « Formes de machines, formes de mouvement », in François Albera et Maria Tortajada (dir.), *Dispositifs de vision et d'audition : épistémologie et bilan* (Lausanne: L'Âge d'Homme, 2011).

A professor and researcher at Université of Lausanne in Switzerland (History and Film Aesthetics section), Benoît Turquety studied at Ecole nationale supérieure Louis-Lumière. He has a PhD in Aesthetics, Sciences and Technologies of the Arts from Université Paris 8. His doctoral thesis has appeared under the title *Danièle Huillet et Jean-Marie Straub, "objectivistes" en cinéma* (Lausanne: L'Âge d'Homme, 2009). He has published several articles in volumes and magazines (*1895, Trafic, Cinéma 0, Vertigo, Fabula LHT*, etc.). Forthcoming: « Formes de machines, formes de mouvement », in François Albera et Maria Tortajada (dir.), *Dispositifs de vision et d'audition : épistémologie et bilan* (Lausanne: L'Âge d'Homme, 2011).

