

# Compàs

Núm. 5

d'amalgama



Pol Guasch \* Jordi Jané

Graça Ramos \* Albert Solé

Moira Pérez \* Jordi Solé Blanch

Marina Logares \* Sònia Estradé

Joan Moreno \* Estanislau Roca

Anna Bosch Miralpeix



# SUMARI

Compàs d'amalgama | Núm. 5 | Primavera 2022

## PÒRTIC

### Puixança o alliberament

Teresa-M. Sala & Francesco Ardolino

**Pàgina 1**

## LITTERE

### Notes sobre la ficció especulativa

Pol Guasch

**Pàgina 2**

## ARTIS

### Del circ contemporani al circ d'autor

Jordi Jané

**Pàgina 6**

### Del cos sexuat al cos col·lectiu. La natura en Maria Martins

Graça Ramos

**Pàgina 10**

## DOSSIER MONOGRÀFIC: EL PODER

### El eterno trabajo del mito

María Bendito Haro

**Pàgina 16**

### Unes notes sobre les relacions de poder entre la literatura i la universitat

Max Besora

**Pàgina 22**

### Beyond witches, mothers or wives

Ivette Abulí Federico

**Pàgina 27**

### Empathy and power

Sara Baila Bigné

**Pàgina 34**

### Tecnologías del biopoder y encrucijadas filosóficas de la resistencia

Miquel Amorós Hernández

**Pàgina 41**

### La polyphonie chez Igiaba Scego et Léonora Miano

Anna Eberle

**Pàgina 47**

## FRONTISTERI

### Contra la fragmentació. La filosofia quàntica de Bohm

Albert Solé

**Pàgina 56**

### Arbres genealògics. Tradicions i empelts: què fem amb el cànon disciplinari?

Moira Pérez

**Pàgina 60**

## LEVANA

### Sortir de l'amor

Jordi Solé Blanch

**Pàgina 66**

## AFINITATS

### Podem escoltar la forma d'un tambor?

Marina Logares

**Pàgina 70**

### De la física de l'estat sòlid a la contracultura de Kurt Vonnegut

Sònia Estradé

**Pàgina 74**

## CIUTATS

### Rio de Janeiro. Elogi del límit

Joan Moreno, Estanislau Roca

**Pàgina 78**

## MIRADES

### Anna Bosch Miralpeix.

### Investigar el buit

**Pàgina 82**

**Direcció**

Francesco Ardolino  
Teresa-M. Sala

**Consell editorial**

Àlex Matas Pons  
Mireia Sopena  
Jaume Radigales  
Irene Gras Valero

Daniel López del Rincón

**Responsables de secció**

*Littere:* Maria Dasca Batalla  
*Artis:* Laia Manonelles Moner  
Martina Ribalta Coma-Cros  
Ana Prieto Nadal  
Marta Piñol Lloret

*Frontisteri:* Núria Sara Miras Boronat

*Levana:* Enric Prats Gil

*Afinitats:* Sònia Estradé Albiol

*Ciutats:* Estanislau Roca Blanch

**Comitè científic**

Javier Arnaldo

(Universidad Complutense de Madrid)

Alessandra Capuana

(Università di Roma «La Sapienza»)

Pietro Cataldi

(Università per Stranieri di Siena – UNISTRASI)

Mònica Güell (Paris IV – Paris-Sorbonne)

Fernando Martínez Nespral

(Universidad de Buenos Aires)

Mary Ann Newman

(Farragut Fund for Catalan Culture in the U.S.)

Marta Segarra (Centre National de Recherche  
Scientifique-CNRS-Paris)

Amadeo Serra (Universitat de València)

Camilo de Mello Vasconcello

(Universidade de São Paulo)

**Col·laboradors del núm. 5**

Ivette Abulí Federico, Miquel Amorós Her-  
nández, Sara Baila Bigné, María Bendito Haro,  
Max Besora, Anna Bosch Miralpeix, Anna  
Eberle, Sònia Estradé, Pol Guasch, Jordi Jané,  
Marina Logares, Joan Moreno, Moira Pérez,  
Graça Ramos, Estanislau Roca, Albert Solé,  
Jordi Solé Blanch

**Equip editorial**

Edició: Alcía Ferran

Secretaria tècnica: Mariona Massallé

Secretaria de redacció: Meritxell Matas

Distribució: Cruz Artidiello

**Disseny:** Quim Duran

© Edicions de la Universitat de Barcelona

Adolf Florensa, s/n, 08028 Barcelona

Tel.: 934 035 430

www.edicions.ub.edu

comercial.edicions@ub.edu

ISSN 2696-1008



Aquest document està subjecte a la llicència de  
Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada de  
Creative Commons, el text de la qual està disponible a:  
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

# Puixança o alliberament

Els poders esclafen més que no protegeixen. Poder polític, poder religiós, poder militar, poder econòmic... S'hi ha afegit el poder científic, que ens fa anar de corcoll.

MANUEL DE PEDROLO

Quan obrim la revista i donem un cop d'ull al sumari, trobem l'evocació de la ciutat de Rio de Janeiro i un article dedicat a l'escultora brasilera Maria Martins, que ens remet a la pel·lícula *Brazil*. De retop, veiem que el dossier de les pàgines centrals tracta sobre el poder. I, com qui no vol la cosa, el pensament se'ns en va cap a les distòpies tecnocràtiques que han estat traslladades al cinema, des de *Fahrenheit 451* a *Blade Runner*, i que encara ens commouen per la seva actualitat.

El tema del poder —o dels poders— organitza, doncs, bona part dels continguts: deu ser perquè es pot declinar des de moltes perspectives —la comunitat, la paraula política, l'educació, i fins el biopoder i les emocions—. Fet i fet, quan Pol Guasch afirma que «escriure és especular, transitar cap a altres punts de vista», sembla fer-se ressò de totes aquestes intervencions. D'altra banda, en equilibri simfònic, la resta de les seccions ens conviden a descobrir el pas del circ contemporani al circ d'autor, el trànsit de la física de l'estat sòlid a la contracultura o com es pot escoltar la forma d'un tambor; ens fan reflexionar sobre qüestions relacionades amb la filosofia quàntica i els arbres genealògics, i també sobre si l'amor obre (o tanca) un camí d'alliberament. I ens retornen a la disjuntiva que planteja el títol d'aquest pòrtic.

Teresa-M. Sala & Francesco Ardolino

## Convocatòria d'articles / Call for papers

La revista COMPÀS D'AMALGAMA incorpora un dossier monogràfic de caràcter acadèmic i interdisciplinari. El tema triat per a la pròxima convocatòria és «Migracions».

En un marc geopolític global on els debats sobre les fronteres i les polítiques migratòries ocupen un lloc rellevant, al mateix temps que els estudis interculturals esdevenen essencials, és necessari pensar què hi ha darrere dels fluxos migratoris.

Griselda Pollock advertia que la modernitat està desdibuixant fronteres i recull les idees principals de Zygmunt Bauman, que sosté que la societat actual és líquida, ja que està immersa en un moviment constant, amb desplaçaments o bé virtuals o bé reals que es concreten en el nomadisme, la migració i el turisme. L'objectiu del monogràfic és enfocar

l'experiència migratòria des de diferents perspectives: com la narren els creadors? Com «representen» els periples migratoris? Com són rebudes aquestes obres? Així doncs, la cultura esdevé un dispositiu per reflexionar i compartir, des dels afectes i les vivències que genera la mobilitat, i per fomentar el diàleg i el pensament crític.

Els textos, que cal enviar en un arxiu adjunt al correu electrònic [infopublicacions@ub.edu](mailto:infopublicacions@ub.edu) abans del 30 de setembre d'enguany, han de respectar les normes editorials recollides al llibre d'estil que trobareu a <http://www.publicacions.ub.edu/refs/compas-Amalgama-llibre-Estil.pdf>. Els articles passaran una avaluació a doble cec (*double-blind peer review*), els resultats de la qual seran comunicats als autors en un termini màxim de dos mesos.





# Notes sobre la ficció especulativa

La ciència-ficció, lluny de ser un gènere de mer entreteniment, obre vies de reflexió i crítica: escolta el present per pensar el futur, busca noves maneres d'explicar el món i qüestiona els mecanismes del poder. Explorant tot el potencial de la imaginació i situant-se en el punt de vista de l'altre, apunta al cor del que significa escriure.

Per **Pol Guasch**

**Em diuen:** escriu un article sobre ciència-ficció. Deu ser perquè la meua darrera publicació, *Napalm al cor* (Anagrama, 2021), ha estat qualificada com una distopia o com una novel·la que proposa una ciència-ficció del passat —oxímoron aparent per a alguns, però descripció acurada, a parer meu, de les potencialitats del gènere—. Ja se sap que abans de la bala ve l'objectiu, i abans del tret, la punteria, i que l'etiqueta constreny i no eixampla, però més encara si parlem de ficció especulativa —on caben fantasies, utopies, històries alternatives...—, perquè tot el que envolta el concepte pretén transcendir la categoria i no encallar-se en la definició exacta. Comencem.

Se sap que la novel·la de gènere s'associa amb l'entreteniment, i l'entreteniment amb la banalitat. És per això que escriure novel·la de gènere —més aviat: novel·la que tingui un matís de gènere o que hi flirtegi— és una acció que es compara sovint amb la creació del *panem et circenses* de les paraules, com si allò que s'escapa del mirall referencial —ai, Stendhal, quan escrivies a *El roig i el negre* que la novel·la és un mirall que posem al camí!— fos una deformitat que no vol parlar del món, sinó fugir-ne. Caldria capgirar-ho tot per confirmar que, com explica Rodoreda al pròleg de *Mirall trencat*, «Una novel·la és un mirall. Què és un mirall? L'aigua és un mirall. Narcís ho sabia. Ho sap

## «Escriure és especular, transitar cap a altres punts de vista.»

la lluna i ho sap el salze. Tot el mar és un mirall». Així és: espill d'onades, oposant la calma de les profunditats a les ones que deformen, que desfan.

Escriure és especular, transitar cap a altres punts de vista. I dic això pensant en el marc que aquí ens ocupa, que és el de la ciència-ficció i que, com anirem veient, és pal de paller d'altres qüestions que van al moll de l'os del que significa escriure i llegir; és a dir, crear i viure. Escriure és especular i transitar perquè significa escollir un punt de vista i dur-lo fins al final: podem escriure des d'allò que no som i podem escriure sobre allò que no sabem; altrament, la literatura no seria camp de cultiu, sinó clivella àrida. Tot depèn, exactament, de com ho fem. La ciència-ficció permet insistir en la diferència entre l'especulació i l'apropiació: no vol, en última instància, totemitzar una experiència fenomenològica desconeguda. El que pretén, de fet, és obrir el camp de la imaginació en totes les seves possibilitats. Molta ciència-ficció resulta incòmoda perquè renuncia als mecanismes tradicionals i referencials de representació que universalitzen i antropomorfitzen la diferència: el text esdevé, aleshores, una altra tecnologia humana al servei de la colonització del pensament únic. Del pensament humà. Molta ciència-ficció resulta incòmoda perquè no vol ser allò de què parla i no es vol fondre amb allò que representa. Quines altres aproximacions moleculars, vitals, ens queden encara per descobrir a través del text? I després: quines parts del món ens queden encara per veure a través d'aquestes altres aproximacions?

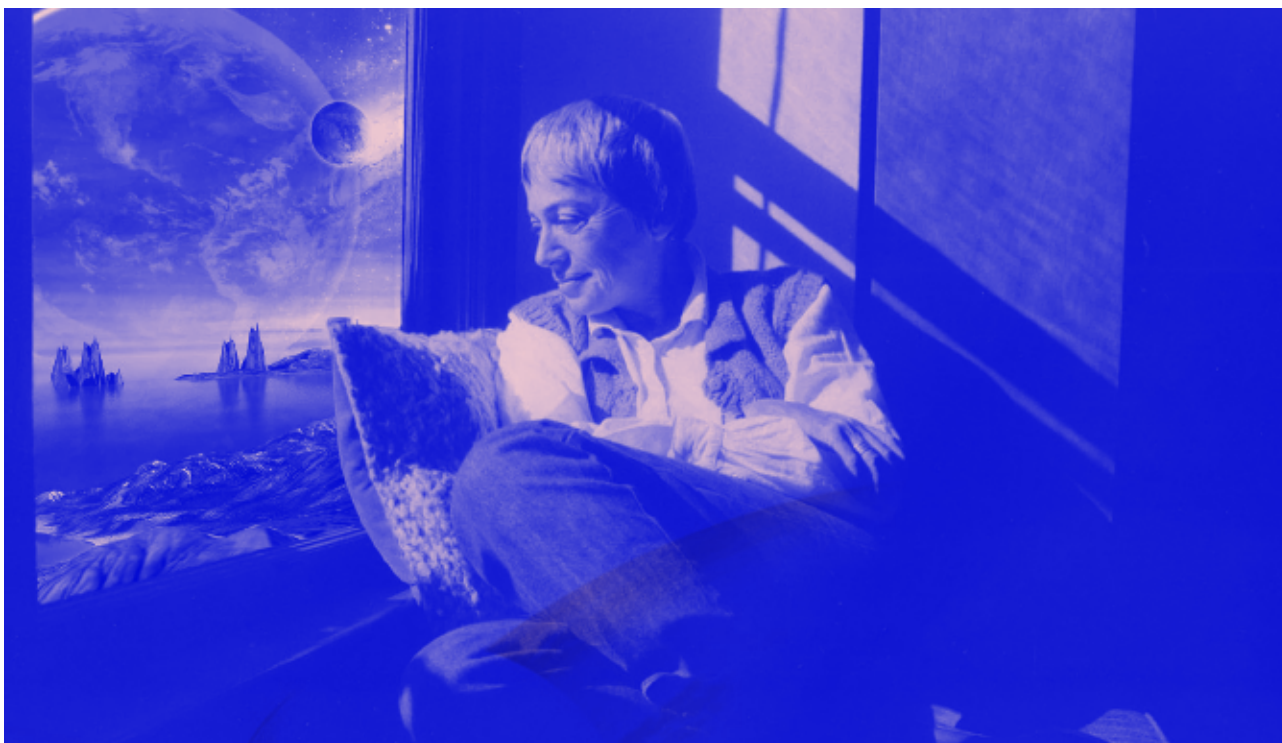
Cal mirar per veure, i les coses no s'apareixen si un no les cerca. El procés de trobar el món silenciós —més aviat silenciós, que vol dir recobert de sotabosc i líquens de paraules petrificades i d'idees comunes— pot ser, com diuen Haraway i tantes d'altres, un moment de *joy*, això és, d'alegria i creativitat, de trobada i descobriment, de festa i comunitat. Heus aquí una primera aproximació diferencial al fet d'escriure des de la ficció especulativa: la potència contra el raciocini, l'exploració contra la seriositat, la intensitat contra la simplificació. Representar els vincles que encara no tenim és apostar, primer de tot, per

un acte d'escolta. Ciència-ficció és escolta. I ho podem dir amb certesa perquè molts anys després de la publicació d'una novel·la de gènere sempre ve allò de «ja ho va preveure», «ho va endevinar», quan, el que volem dir, de fet, és que aquell autor va ser capaç d'escoltar el món d'avui per pensar el món de demà i va ser capaç de representar la paraula nova enterrada al sotabosc per assenyalar allò que no era evident, que no era palpable.

Una periodista pregunta a Ursula K. Le Guin quin tipus d'escriptora és. El que cerca és que expliciti la categoria, que posi una etiqueta al seu ofici. Però ella, més llesta que la fam, diu que és una *story teller*, que escriu històries, i això és ben bé el que exposa Donna Haraway quan defineix la ciència-ficció: *story telling* i *fact telling*, el còctel graduat entre imaginació i fets. El que afirmen tant Le Guin com Haraway, contra la codificació de la paraula única, és que es tracta de ficció especulativa, sí, però no només (perquè) explica històries, sinó perquè no renuncia als fets immediats, concrets, rellevants del present. Espai de transició i bifurcació de tots els camins, heus aquí una altra aproximació diferencial al fet d'escriure des d'aquesta perspectiva. És admirable l'honestedat amb què Le Guin i Haraway, com a paradigma d'una llarga corrua d'autores que encapçalaria amb Octavia Butler, exposen la consciència de la tasca que fan: no parlen d'altres mons, sinó d'altres maneres de *dir* el seu món —de veure'l, mirar-lo, habitar-lo—. Tercer pilar: la representació de la ficció especulativa no limita el món; el que pretén és esbotzar-ne les costures per pensar-lo altrament.

Si insistim a parlar de potències i possibilitats, també caldria esmentar la recerca cap a la creació de multiplicitat de consciències, a partir del convenciment que multiplicar-se implica irradiar la *connectedness* (Haraway, un altre cop), que traduirem per *connectivitat*, però que no és altra cosa que la possibilitat de trencar la lògica automatitzada de l'època algorítmica en favor del condicional que tot ho ensorra. *Connectivitat* també és instal·lar-se en l'àmbit del condicional, fer del «i si» una crossa latent en tota escriptura que atura el significat automàtic amb la pregunta especulativa. Una de les grans estratègies que diverses





**Ursula K. Le Guin, escriptora estatunidenca coneguda sobretot per les seves novel·les de ciència-ficció. Fotografia de Brian Drake per a *The Times* (1985).**

d'aquestes escriptores estilen en els seus llibres és la trobada amb l'altre, que irromp la normativitat d'un món automàtic, codificat, instal·lat en l'afirmació, perquè no deixa espai a la pregunta. Un exemple interessant és el de *Kindred*, d'Octavia Butler, en què la protagonista viatja en el temps, des dels anys setanta a Califòrnia fins a la Guerra Civil Americana, per descobrir les seves arrels a les plantacions del sud, deixar de ser una dona lliure i esdevenir una esclava: en aquesta novel·la, l'altre no és l'alienígena cuirassat que es relaciona sovint amb aquest gènere literari, sinó que s'hi ha tornat ella mateixa en un temps i un espai diferents.

Segons Haraway, si amb la crítica n'hi hagués prou, ja hauríem liquidat el capitalisme. Voldria anar arribant al final del camí amb aquesta sentència. En desemmascarar aquesta insuficiència metodològica, s'exposa una de les altres potències de la ficció especulativa: especular és, en si mateix, un acte propositiu. No es tracta de cercar de-càlegs ni de redactar manuals —sigui com sigui, cal evitar de caure en els mateixos paranys que s'han denunciat—, ni es tracta d'arribar a solucions miraculoses: posar paraules no és sinònim de trobar solucions fàcils. La cièn-

cia-ficció especula perquè no resol. Negar el relat únic, heroic, i apostar per la polifonia, com fan tantes escriptores, és una esmena productiva, que crea, que inventa, que significa. Especular no vol dir descriure amb precisió quin és el món que desitgem, sinó, més aviat, partir de la consciència que aquesta fita no és la desitjada, no és el destí. La ficció especulativa no vol treballar amb les eines de l'amo, que diria Audre Lorde: pretén esforçar-se amb unes altres normes, unes noves lleis.

Potser per això és bo recordar la idea que Perejaume assenyala a *Paraules locals*, quan diu, tot pensant en l'exemple del femer, que crear i viure no és durar. En l'acostament que la ficció especulativa proposa, la memòria no és l'últim esglaó d'un altar sagrat que no pot ser modificat. Al contrari, necessita ser oblidada perquè es puguin esborrar les seves traces de domini i les petjades de poder. Amb el retrovisor que observa el passat i que permet no donar l'esquena al futur, no durar vol dir obrir la possibilitat que una nova deu brolli. Crec que aquest és el gest últim i primer de la ciència-ficció que m'interessa: recuperar per reconvertir, mantenir l'equilibri en la corda fluixa que critica i gosa, que viu i mor en cada paraula. ●

Imatge de la pàgina 2: *Robot humanoide*. Freepng.es.

# Del circ contemporani al circ d'autor

En les últimes dècades, el circ tradicional, caracteritzat per l'espectacularitat i el virtuosisme, coexisteix amb noves fórmules que busquen penetrar en la sensibilitat del públic i que s'apropen, cada cop més, a l'àmbit de la creació artística. Així, moltes produccions actuals ja es poden definir com a circ d'autor.

*Per* **Jordi Jané**





**Les expressions artístiques** mantenen una relació profunda i constant amb el seu context sociopolític. L'aparició del circ contemporani a mitjan anys setanta del segle xx no n'és una excepció. Anomenat inicialment *nou circ*, neix a França i Catalunya coincidint en el temps i emmarcat en els respectius moments històrics —diferents l'un de l'altre, però tots dos agitats i determinants—: França encara estava capbussada en l'onatge del Maig del 68 i Catalunya intentava sortir de quaranta anys de guerra civil i opressió franquista.

### Clàssic i contemporani

El circ contemporani és hereu del circ eqüestre modern (avui denominat tradicional o clàssic), instaurat pel sergent de cavalleria Philip Astley a Londres el 1768. Clàssic i contemporani són dos models de circ que en realitat reflecteixen dues maneres de veure i entendre el món i que, doncs, comporten dues maneres de projectar les respectives visions a l'àmbit de l'espectacle.

El circ clàssic valora i potencia un conjunt de factors (risc, espectacularitat, proesa, virtuosisme...) que el circ contemporani relativitza a la recerca d'una comunicació que penetri en la sensibilitat de l'espectador més enllà (o més endins) de l'impacte emocional de les proeses físiques. Si bé el circ contemporani no pretén arribar a les virtuositats del circ clàssic, sí que depassa aquesta fita «per damunt de l'arc iris i sense badar-se la crisma», com hauria dit Joan Brossa; si l'artista de circ clàssic s'exhibeix *demostrant allò que sap fer*, l'artista de circ contemporani *transmet un missatge per mitjà d'allò que sap fer*. Valent-se

**Imatge de fons:** *Breach* (Cia. Som Noise), una obra sobre el dolor, l'erotisme, la submissió i l'empoderament (programada al Mercat de les Flors per al 20-22 de maig de 2022).  
**Fotografia:** Sabine Greppo.

d'una dramaturgia en què idees, conceptes i sensacions no són necessàriament expressats de manera oral ni explícita, el circ contemporani planteja un nucli argumental que desenvolupa combinant les especialitats clàssiques (acrobàcia, equilibri, exercicis aeris, manipulació d'objectes, comicitat, etc.) amb elements i tècniques d'altres arts per construir un llenguatge escènic híbrid —i sovint abstracte— que pot arribar a convertir l'espectacle en una cerimònia col·lectiva de gran intensitat.

En aquest sentit, cal remarcar que el canvi de denominació *nou circ* per *circ contemporani* (produït a mitjan anys vuitanta) no obeeix a un criteri cronològic, sinó a un estímul programàtic: l'adjectiu *contemporani* instava el *nou circ* a adscriure's al concepte d'art contemporani, és a dir, a construir espectacles amb objectius, codis, llenguatges i estètiques innovadores que convertissin el circ en un art d'avantguarda.

A més de les diferències substancials apuntades més amunt, les dues fórmules de circ també divergeixen en aspectes potser no tan evidents als ulls de l'espectador: entre d'altres, els sistemes de creació i producció dels espectacles, els circuits d'exhibició, l'organització empresarial i el marxandatge.

Bo i les diferències, però, cal dir que el circ tradicional i el contemporani no són incompatibles, sinó complementaris —senzillament, l'un és l'evolució orgànica de l'altre—, i els públics respectius se solen barrejar molt sovint, tot revalidant la divisa «m'exalta el nou i m'enamora el vell» que el poeta Foix va escriure fa més de setanta anys.

### De la idea inicial a l'estrena

El circ tradicional pot preparar els seus espectacles en poc temps, perquè els empresaris (habitualment també directores del xou) contracten artistes amb el número (acrobà-

## «El circ tradicional i el contemporani no són incompatibles, sinó complementaris.»

cia, exercicis aeris, malabars, pallassos, etc.) totalment rodat i a punt d'entrar en pista. En canvi, un espectacle de circ contemporani sol néixer d'una idea inicial que s'ha de dotar de contingut i format escènic al llarg d'un procés de creació que pot durar uns quants mesos, un procés que consta de diverses etapes: 1) idea/objectiu inicial, 2) recerca del material dramàtic (escenes o seqüències que vehiculin el missatge objectiu, 3) tria i ordenació dramàtica del material finalment seleccionat, 4) assajos, 5) estrena i 6) ajustos postestrena —en circ, la resposta del públic és, dramàticament, molt determinant.

Cadascuna d'aquestes etapes inclou, a més, l'entrenament físic i la pràctica quotidiana de les tècniques, tant de

circ com d'altres arts (escèniques, plàstiques, tecnològiques...) que es volen incloure en l'espectacle.

De tot l'explicat fins aquí es dedueix que, per fer una creació genuïna, els circaires contemporanis han de tenir inquietud i talent, idees clares, una formació molt completa i una xarxa de connexions i complicitats que els permeti arribar allà on no puguin arribar tots sols —el circ ha estat sempre un treball d'equip—. Entre les diferents complicitats, cal esmentar l'*ull extern*, un rol que solen assumir artistes de circ o formadors en arts escèniques i que ve a ser una versió socialitzada del director o el posador en escena, perquè opina, ajuda i s'involucra, però sense imposar els seus criteris. Aquest nou perfil professional és prou indicatiu de la idiosincràsia dels circaires contemporanis.

### El camí cap al circ d'autor

La confluència de tècniques i materials escènics de diversa procedència comporta que la dramàtica del circ contemporani esdevingui un estimulants procés d'hibridació (no sempre reeixit, perquè és experimental) que contribueix a diluir les fronteres entre les arts i a qüestionar-ne les classificacions tradicionals fins al punt que molts espectacles ja només es poden adscriure al seu autor, sigui solista o companyia. D'altra banda, l'artista de circ contemporani no és tan sols intèrpret, sinó també ideòleg, dramaturg, zelador i posador en escena (o en pista) dels seus propis espectacles, una polivalència que l'assimila al cantautor o —en alguns casos— a l'artista integral. D'aquí que moltes de les produccions circenses contemporànies són ja, *stricto sensu*, circ d'autor.

### Leits i tendències estètiques

L'art que no es limita al simple entreteniment sol néixer d'una tensió entre el «jo individu» i el «jo membre del col·lectiu». No és estrany, doncs, que algunes creacions artístiques reflecteixin tant les inquietuds i els estats emocionals de l'artista com el seu posicionament polític i social.

**NUYE (Companyia de Circ eia) tracta de les dinàmiques de parella i de grup, entre altres relacions (Mercat de les Flors, 2-4 de gener de 2021). Fotografia: Filo Menichetti.**







**Picadero (Haa Collective) parla d'essència salvatge, reconciliació, relació subjecte-objecte (programada al Mercat de les Flors per al 28-29 de maig de 2022).**  
Fotografia: Jesús Atienza.

En aquest trànsit de dins enfora i viceversa, com més directa és la projecció personal de l'artista en la seva obra, més fresca, entenedora i creïble arriba a la percepció del públic.

En el circ d'autor, aquesta sinceritat escènica —aquest *buidar-se*, primer en el procés de creació i finalment davant dels espectadors— ajuda en gran manera a superar la notable dificultat tècnica de transmetre conceptes, vivències i emocions —i fins i tot abstraccions— servint-se només d'allò que el pedagog de teatre físic Jacques Lecoq (1921-1999) va denominar «el cos poètic».

Espigolant a l'atzar creacions europees programades recentment en festivals internacionals de circ d'autor com Trapezi (Reus, maig de 2021), La Palanca (Esparreguera, octubre de 2021), Circa (Aush, Occitània, octubre de 2021) o el cicle «Circ d'ara mateix» del Mercat de les Flors (Barcelona, maig de 2022), es detecten coincidències en temes com les relacions humanes i de parella, les disfuncions sexe/gènere, l'animalitat humana i la humanitat animal, el fons ritual dels jocs infantils, la dimensió ancestral d'alguns oficis manuals i agrícoles, la integració social i artística de persones discapacitades o l'acció-reacció-acció entre subjecte i objecte. Lluny de convidar a l'evasió, la gran majoria d'aquests espectacles busca respostes a la dicotomia individu / ésser social, en una presa de consciència que, tornant a Brossa, ens convida «a viatjar sense fugir».

### Superar el pudor

Vida íntima i projecció artística són sovint indissociables, com palesen alguns espectacles basats en un procés d'introspecció personal de l'autor. En aquests casos, aquell *buidar-se* de què parlava abans exigeix, a més a més, el trànsit psicològic de superar el pudor de transferir a escena, metafòricament o directa, certs aspectes de caràcter privat. És una prova evident de superació individual, però és, alhora, una generosa aportació social, atès que situa la vulnerabilitat humana en primer pla davant de tothom. En són exemples la malabarista Phia Ménard (abans Philippe Ménard) en projectar metafòricament el seu procés transsexual en els espectacles *L'après-midi d'un foehn* i *Vòrtex* (Mercat de les Flors, 2014; vegeu-ho a Youtube), o l'odi al propi cos que Angela Laurier va canalitzar convertint-se en la singular contorsionista que narra en veu alta (dificultat tècnica afegida) el seu propi trauma personal a *Sama Samaruck Suck Suck* (Carles Santos, TNC, 2002).

En una taula rodona que va tenir lloc l'octubre de 2021 al festival de circ contemporani La Palanca (Esparreguera), dues acrobates catalanes van explicar que els leits centrals dels espectacles que presentaven al festival són la sublimació de situacions personals, en algun cas dramàtiques: una de les dues va confessar que «en cada bolo d'aquest espectacle visc una catarsi». ●

# Del cos sexual al cos col·lectiu

## La natura en Maria Martins

Autoreferenciada en els tròpics, l'obra de la surrealista brasilera Maria Martins (1894-1973) està vinculada al caràcter sexual dels éssers híbrids que plasmà en bronze, inspirats en mites i formes del bosc amazònic. Les imatges del bosc delmat pel foc van produir reflexions al voltant del cos col·lectiu: les contradiccions de la societat brasilera respecte a la natura.

*Per Graça Ramos*

Imatge de fons: *Prometheus I* (1949). Bronze, 57,5 × 51,5 × 36 cm. Col·lecció particular, Rio de Janeiro. Fotografia: Raquel Nava.<sup>1</sup>





**Très avide (1949). Bronze polit, 24 x 29 x 22 cm. Col·lecció particular, São Paulo. Fotografia: Raquel Nava.**

**Passats divuit anys** del primer article acadèmic dedicat a l'artista Maria Martins, en el qual destacava la força eròtica i sexual dels éssers híbrids entre allò vegetal i allò animal —humans i no humans— creats per ella, torno a reflexionar sobre la seva poètica a partir de fotografies aparentment no relacionades amb la trajectòria de l'escultora. Imatges de biomes del Brasil en flames, emeses pels mitjans de comunicació en aquest any pandèmic, enceten nous camins d'interpretació per a l'obra d'aquesta artista, l'única surrealista brasilera, a banda de portar-nos a la revisió de la bibliografia.

Els teòrics han consensuat<sup>2</sup> que el caràcter sexual violent, caníbal, de les seves escultures va ser el motiu decisiu de la difícil recepció de l'obra de Maria Martins al Brasil. També estan d'acord que, en tornar al seu país als anys 50, l'artista va ser rebuda amb moltes objeccions per la valorització de llenguatges constructius, cosa que va endarrerir el reconeixement de les seves propostes artístiques. Ades (2010) va detallar-ne la filiació al surrealisme i va

elogiar la insòlita morfologia que va crear. Taylor (2009) va ampliar-ne la presència en la construcció d'*Étant donnés*, de Marcel Duchamp, i la influència que va exercir sobre l'escultura de Jacques Lipchitz.

En dedicar-li una sala especial en la tretzena edició de la Documenta de Kassel, Christov-Bakargiev destacava el seu diàleg osmòtic amb la natura i reforçava el caràcter fluid i la lògica no patriarcal de les seves obres. Les exposicions «Dalí/Duchamp» (2017), a la Royal Academy of Art de Londres, i «Modern Couples» (2019), al Centre Pompidou-Metz, van revelar vincles amorosos entre Maria i Duchamp, però l'èmfasi es va posar en les creacions d'aquest. Thomas Girst, a *The Duchamp dictionary*, va elaborar les entrades «Maria Martins» i «Yara», nom d'una llegenda amazònica i títol d'una de les escultures de Martins, però no va posar en relleu l'origen dels tròpics, procedència que l'artista va assumir com a marca identitària, en una espècie de simbiosi amb l'imaginari del seu país natal, bressol del bosc tropical més gran del planeta.

## «Va ser la primera veu femenina en l'àmbit de les arts plàstiques que va pensar el bosc.»

En aquest escenari, amb polítiques de protecció mediambientals absolutament desmuntades, interpreto que l'obra de Maria pot ser llegida com alguna cosa més àmplia que la fantasia eròtica devoradora d'aquelles deesses i d'aquells monstres turmentats. Penso en les ambigües relacions que els brasilers mantenim amb la natura. No la dels cossos, sinó la relativa a l'univers físic que ens envolta, en particular els boscos, més específicament l'amazònic, que també conté la conca hidrogràfica més gran del planeta. Territori, per tant, de paisatges lliscants aiquíferoverdosos, amenaçadors per a aquells que s'aferren a la idea d'estabilitat i control.

Si el superlatiu impressiona, més fortes eren les reaccions a principis dels anys 40, quan Maria va sobrevolar l'Amazònia en un viatge dels Estats Units al Brasil. «La bellesa de la terra, del riu i del bosc em va impressionar de tal manera que em vaig veure obligada a estudiar les llegendes i expressar-les com vaig poder», va dir en el reportatge audiovisual rescatat per a la pel·lícula *Maria: não esqueça que venho dos trópicos* (Martins; Gomes, 2017). A sota de la imatge, el títol «Madame Carlos Martins exhibits sculptures» identificava l'artista com la dona de l'ambaixador brasiler als Estats Units.

L'escenografia que va triar per a l'exposició «Maria: new sculptures and Mondrian: new paintings» se centrava en el color verd, perquè diverses espècies vegetals habitaven la sala de la Valentine Gallery el març de 1943. Amb les escultures i el catàleg *Amazônia by Maria*, va ser la primera veu femenina en l'àmbit de les arts plàstiques que va pensar el bosc, àrea que desperta diferents visions epistèmiques i diversos interessos geopolítics i econòmics.

Des de l'arribada dels portuguesos a la terra dels indis tupí i guaraní (a més d'altres pobles), nombroses expedicions han recorregut rius de la regió per poder apropiarse de les seves riqueses i establir les bases per a l'exploatació econòmica, gairebé sempre depredadora, dels recursos naturals. Des de llavors, molts intel·lectuals s'han fixat en l'Amazònia. Visions que transiten entre po-

laritats: Eldorado-infern, enlluernament-depressió, seny-deliri.

La vinculació d'algunes d'aquestes formacions discursives a l'obra mariana va ser explorada al catàleg de l'exposició «Maria Martins: metamorfosis» (Stigger, 2013) que es va fer al Museu d'Art Modern de São Paulo (MAM-SP). Al catàleg més complet sobre l'artista, dedicat a l'exposició esmentada, que ara es troba al Museu d'Art de São Paulo (MASP), titulada «Maria Martins: desejo imaginante» (Rjeille, 2021), reuneix un grup d'historiadors de l'art i curadors de diferents països per fer una revisió crítica fonamental del seu llegat. A més d'articular la idea dels tròpics com a identitat ficcional, el catàleg destaca la personalitat política de l'artista.

Crec que avui la seva poètica crida l'atenció sobre la discrepància entre l'opinió i l'acció dels brasilers pel que fa a la natura —la majoria afirmen donar suport a la preservació del medi ambient—, mostrant el caràcter d'adoració però també d'avidesa, aquest últim sinònim de cobdícia i destrucció. Són moltes les obres de l'escultora on hi ha boques que bramen. Remiro i rellegeixo *Canto da noite* (1968), l'escultura present al palau d'Itamaraty, a Brasília, seu del ministeri per al qual Maria i el seu marit van treballar, i aparador de la cancelleria portaveu d'un govern autoritari i poc afeccionat a fiscalitzar cremes que incendien els tròpics i posen en risc una de les nostres marques d'identitat més fortes.

La dona amb la boca oberta, els braços i les cames que s'entrellacen amb desesperació, a més de turmentada pel desig, pot estar clamant la importància del bosc. Situada al jardí tropical signat pel paisatgista Burle Marx, ens fascina amb la brillantor del bronze polit. També ens turmenta amb la possibilitat de trobar-nos que la nostra major riquesa natural i signe cultural esdevingui natura morta.

És un quadre que exigirà un esforç immens per ser recompost, encara que sigui mínimament. Tal com es va fer amb el *cerrado*, bioma que va ser objecte d'una gran destrucció a l'època de la construcció de Brasília, capital





**O impossível (anys 40). Bronze, 178,5 x 167,5 x 90 cm. Col·lecció Banco Itaú, São Paulo. Fotografia: Raquel Nava.**

futurista *per se*, com es pot veure a la fotografia de Mario Fontenele que emmarca l'escultura *Rito dos ritmos* (1958), també de Maria Martins. De fons, un paisatge desèrtic.

### Notes

- 1 Totes les fotografies que apareixen en aquest article les va fer l'artista visual Raquel Nava durant l'exposició *Maria Martins: desejo imaginante* en el Museu d'Art de São Paulo (2021).
- 2 Maria, com era coneguda, va produir la major part de la seva obra fora del Brasil, sobretot als Estats Units, on va viure entre 1939 i 1947, i es va relacionar amb molts artistes emigrats, com ara Jacques Lipchitz, Enrico Donati, André Breton, Amédée Ozenfant, Salvador Dalí, Piet Mondrian i Marcel Duchamp.

### Bibliografia

- ADES, Dawn (2010). «Criatures híbrides». A: Cosac, Charles (org.). *Maria*. Barcelona: Cosac Naify.
- MARTINS, Francisco; GOMES, Elisa (dirs.) (2017). *Maria: não esqueça que venho dos trópicos*. Barcelona: Liligo Produccions (film).
- RJELLE, Isabella (org.) (2021). *Maria Martins: desejo imaginante*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo.
- STIGGER, Veronica (org.) (2013). *Maria Martins: metamorfoses*. São Paulo: Museu de Arte Moderno de São Paulo.
- TAYLOR, Michel (2009). *Marcel Duchamp: Étant donnés*. Filadèlfia: Philadelphia Museum of Art.



Fotografia d'Anna Bosch.



Dossier monogràfic

# El poder

Coordinat per Daniel López del Rincón

Què és el poder?

No és fàcil contestar amb una definició unívoca. El poder construeix imaginaris, articula formes de vida i relacions entre agents, humans i no humans. En un moment en què el poder és indistingible de les pràctiques i els discursos per gestionar la vida, les descripcions que en fem s'oxiden al ritme de les temporalitats d'emergència. Calen diagnòstics que descriguin la realitat i les seves connexions amb el poder, però que també puguin moure-la i ens permetin desvetllar els reassemblatges que articulen el present, les seves genealogies i les relacions que el configuren. Per això és emancipador recordar que el teixit etimològic del poder no es compon només d'autoritat i domini (*potestas*), sinó també de potència i capacitat generativa (*potentia*).



# El eterno trabajo del mito

## Activaciones históricas de Babel en torno a la idea de construcción comunitaria

**María Bendito Haro\***

Universitat de Barcelona  
maría.bendito@ub.edu

**Resumen:** El artículo presenta el mito de Babel como activador de nuevos modelos de vida comunitaria en contextos de pérdida identitaria causados por los efectos del poder. Siguiendo esta acepción, se eligen tres manifestaciones de Babel que encarnan: su origen como modelo social alternativo en la obra de Pieter Bruegel, una reaparición contextual en el siglo xx en las tesis de Guy Debord y el intento final de materialización en la *New Babylon* de Constant Nieuwenhuys. La triangulación se construye según el modelo teórico del mito operado desde la filosofía que se basa en Hans Blumenberg y el actual *Mythosforschung*.

**Palabras clave:** mito, Babel, Bruegel, Debord, Constant.

### **L'etern treball del mite. Activacions històriques de Babel entorn de la idea de construcció comunitària**

**Resum:** L'article presenta el mite de Babel com a activador de nous models de vida comunitària en contextos de pèrdua identitària causats pels efectes del poder. Seguint aquesta acepció, s'escullen tres manifestacions de Babel que encarnen: el seu origen com a model social alternatiu en l'obra de Pieter Bruegel, una reaparició contextual al segle xx en les tesis de Guy Debord i l'intent final de materialització en la *New Babylon* de Constant Nieuwenhuys. La triangulació es construeix segons un model teòric de mite operat des de la filosofia que es basa en Hans Blumenberg i l'actual *Mythosforschung*.

**Paraules clau:** mite, Babel, Bruegel, Debord, Constant.

\* María Bendito es doctoranda en el Departamento de Historia del Arte de la Universitat de Barcelona, donde realiza una tesis doctoral sobre las transformaciones formales y semánticas del mito de la Torre de Babel. Su área de investigación es la transformación de la visualidad que se produce entre la Edad Moderna y la Contemporánea, para la que se apoya en una metodología basada en cartografías analíticas, críticas y selectivas. Forma parte del Grupo de Investigación Art, Globalization, Interculturality. ORCID: 0000-0001-6425-6417.



**The eternal work of myth. Historical activations of Babel around the idea of community construction**

**Abstract:** This article presents Babel's myth as a catalyst for new communal models of life in contexts of identity loss caused by the effects of power. According to this interpretation, we choose three manifestations of Babel that embody, respectively, its origin as an alternative social model in the work of Pieter Bruegel, a contextual reappearance in the 20th century in the theses of Guy Debord, and a final attempt of materialization in Constant Nieuwenhuys' *New Babylon*. This triangulation follows a theoretical model of the myth constructed from philosophy and based on Hans Blumenberg and the current *Mythosforschung*.

**Keywords:** myth, Babel, Bruegel, Debord, Constant.

Data de recepció: 8-10-2021. Data d'acceptació: 30-11-2021.

**Planteamiento**

El mito de Babel nace como una narración que plantea problemas de orden teológico. El atrevimiento humano de construir una torre infinita que llegara al cielo y sus trajera el poder a la divinidad fue castigado con la confusión lingüística y la dispersión de las gentes; cada grupo pobló la tierra de forma diversa acorde a su lengua e identidad. Sin embargo, el impulso humano de reorganización y reunificación de identidades, lenguas y saberes ha provocado que, en diversos momentos históricos y bajo diferentes perspectivas y programas, se hayan propuesto proyectos que borren este efecto Babel y citen el mito y su imagen desde una perspectiva nueva. Babel como polifonía de conceptos, una obra de larga duración que se tensa, destensa y metamorfosea según los contextos históricos. Partiendo de esta capacidad hermenéutica, el presente artículo se centrará en Babel como metáfora de modelos sociales universalistas que, mediante un proceso de reunificación, pretenden superar escenarios no deseados.

La idea de Babel como lugar de reunión de multiplicidades tiene una presencia evidente a partir de la segunda mitad del siglo xx, cuando emerge el nuevo modelo comunicativo-social que llamamos la *era la información* y que en la actualidad ha evolucionado hacia una *era de lo global y conquista cibernética*. Estos fenómenos han reavivado la creencia en una red de extensión global en la que todos los pensamientos, lenguas e identidades son reunificables (Mattelart, 2002: 13); el efecto Babel obliterado. Sin embargo, ni eso es tan cierto, ni aparece por primera vez en tiempo reciente, ya que los primeros síntomas de Babel como mito no teológico sino social se encuentran en la Edad Moderna. Teniendo en cuenta que esta acepción del mito tiene una presencia discontinua pero

también diacrónica que llega de forma evidente hasta el siglo xx, el presente texto pretende acercar las afinidades epistemológicas y visuales entre un momento histórico y otro.

Para poder formular una lectura unitaria sobre dos momentos lejanos, se partirá del modelo teórico sobre mito que propone el filósofo Hans Blumenberg. El autor, que opera desde la tradición del *Mythosforschung* —investigación sobre el mito—, se ha erigido como matriz y modelo de la literatura posterior sobre este tema. Según él, el mito es concepto y a la vez herramienta de comprensión de la conciencia humana colectiva. Concepto en cuanto que significa y tiene presencia icónica y herramienta en cuanto que permite una lectura de las interpretaciones que se han hecho del mundo a lo largo de la historia. Ambas particularidades son inseparables: «El alto grado de mantenimiento de ese elemento nuclear [del mito] asegura su difusión en el tiempo y el espacio, su independencia de condicionamientos locales o de época» (Blumenberg, 2003: 165). Considerando este modelo, creemos que es posible presentar estas tres manifestaciones de Babel mediante un ejercicio historiográfico no contiguo sino sincrónico y situado y, así, relacionar y construir afinidades entre el siglo xvi y el xx.

Dado este planteamiento, marco y método, el artículo parte de la icónica Torre de Babel de Pieter Bruegel y su contexto cultural como primeros síntomas de una Babel que ayuda a formular nuevos modelos sociales y busca, a través de Guy Debord y el filme *La sociedad del espectáculo* como intermediario, reconocimiento y reverberación conceptual en el proyecto *New Babylon* de Constant Nieuwenhuys.

## Pieter Bruegel y la Torre de Babel. Creación de un icono comunitario

Después de su paso por la ciudad de Roma, Pieter Bruegel pintó dos torres de Babel. Una, fechada en 1563 y actualmente en el Museo de Historia del Arte de Viena; la otra, quizá de esa misma fecha o un poco posterior, ahora en el Boijmans Van Beuningen de Róterdam.<sup>1</sup> Existen evidentes diferencias entre una y otra: el tamaño del lienzo, la gama cromática, la representación del paisaje y, una fundamental, la conclusión del trabajo arquitectónico.

Dentro de la tradición pictórica de la torre, la de Viena es la primera completamente habitada por la comunidad. Anteriormente habíamos visto a Nemrod, su séquito y/o trabajadores alrededor de la obra, pero nunca antes de 1563 una torre colonizada por el elemento humano. Una aproximación al gran subprograma iconográfico nos deja entrever casas efímeras en las que habitan los babilonios y cómo a su alrededor realizan actividades cotidianas: tender la ropa, asomarse al balcón, encender un fuego, alimentar animales, ordenar mercancías, sentarse en corrillo a conversar. La conquista vitalista de la torre no es gratuita: los humanos, que históricamente habían sido expulsados de su proyecto comunitario por haber querido arrebatar el poder a Dios, conquistan Babel, torre y ciudad, *templum* de la humanidad. Y a pesar de que la versión de Róterdam parezca anunciar el desenlace bíblico, una serie de elementos nos llevan a comprender que circunscribir el tema a una visión teológica no debió de ser la preocupación principal del artista. Por ejemplo: la dimensión y detalle de la obra en su aspecto compositivo; el tipo de soporte —cuadro—, que aísla la imagen del acompañamiento narrativo y le confiere movilidad y contextualidad plurales; la ausencia de la divinidad y de inscripción bíblica que coarten las posibilidades de lectura; o el paisaje, en el que se suele ver una alusión contemporánea a la ciudad de Amberes.<sup>2</sup> Todos ellos son indicios suficientes para pensar que, en 1563, el discurso alrededor de la Torre de Babel había experimentado un giro hermenéutico que lo trasladaba de un marco teológico sobre la *hubris* humana a un marco secular sobre preocupaciones contemporáneas. Este cisma significa un momento de

ruptura, pero también de creatividad, y está estrechamente relacionado con un mayor grado de consciencia histórica que necesita explicarse el nuevo horizonte social.

El siglo XVI vivió con una intensa sensación de fractura identitaria con el pasado, un largo proceso de transición en el que se metamorfosearon antiguas estructuras sociales y al que tradicionalmente se asocia el nacimiento de la modernidad. En primer lugar, era un hecho que la unidad lingüística pre-Babel ya no era posible, tal como había demostrado el auge y consolidación de las lenguas vernáculas y la decadencia del latín como *lingua franca*. En segundo lugar, el sueño de la universalidad cristiana se había desvanecido, así lo confirmaba la sucesión de insurgencias religiosas desde época medieval y su culminación en una escisión continental entre católicos y protestantes. La incompreensión, división y disputa constantes también abrazaron el plano político. Los diferentes estados fragmentaban, recomponían y volvían a fragmentar el territorio, y la percepción de auge y caída de las naciones era evidente. Esta pérdida de la *harmonia mundi*<sup>3</sup> necesitó que el momento se preguntara si un retorno al estado de unión pre-Babel era un bálsamo posible o si, por el contrario, los esfuerzos debían concentrarse en construir lugares y habilitar procesos que permitieran un entendimiento y comunicación desde la multiplicidad y la diferencia. A ello respondieron una gama de actitudes diversas. Por un lado, en términos lingüísticos se soñaba con la restauración de la lengua original y, por otro, se desarrollaba una filosofía sobre la historia y evolución de las lenguas, a la vez que se perfeccionaba la ciencia de la traducción (Steiner, 1975: 59-62). Y en términos de proyección de modelos sociales surgió una vía literaria que fabricaba nuevos referentes simbólicos, cuyos ejemplos más paradigmáticos fueron la utopía política de Tomás Moro (*Utopía*, 1516), la teológico-urbanística de Tommaso Campanella (*Ciudad del Sol*, 1602) y la epistemológica de Francis Bacon (*Nueva Atlántida*, 1627). Todas estas seducciones, cuyo objetivo era una nueva armonía universal, luchaban por el acercamiento de los pueblos (Mattelart, 2002: 20), y en esta retórica jugaron un papel predominante las metáforas urbanas como imágenes de recogimiento comunitario.

En el caso de las babeles posteriores a Bruegel, a la apropiación humana del espacio teológico siguió una progresiva laicización del tema pictórico. A finales del siglo XVI y a lo largo del XVII, una serie de artistas flamencos produjeron más de cien versiones diferentes de

1 El último gran monográfico sobre Pieter Bruegel, dentro del cual se encuentra un estado de la cuestión acerca de esta y otras dimensiones del pintor, corresponde al catálogo de la exposición que el Museo de Historia del Arte de Viena le dedicó en 2018 (véase Haag, 2018).

2 Véase Haag, 2018: 181.

3 Véase Steiner, 1975: 62.



la torre, con lo que la convirtieron en un subgénero pictórico autónomo, más próximo a la temática social o de paisaje que a la religiosa, y que hacía especial hincapié en las ideas de proyecto arquitectónico y trabajo comunitario y, también, en la figura del maestro arquitecto.<sup>4</sup> La Torre de Babel, antiguo arquetipo de soberbia y castigo por atentar contra el poder, se erigía como imagen tributaria de la primera arquitectura social de la historia y del progreso técnico.

### Nuevos escenarios para la torre de Bruegel: Guy Debord y *La sociedad del espectáculo*

El mito de Babel, en general, y la imagen de Bruegel, en particular, como catalizadores de nuevos proyectos de reorganización y unificación social ante emergencias críticas, aparecen de forma palpable en la vanguardia situacionista a lo largo de la segunda mitad del siglo xx, concretamente en Guy Debord y Constant Nieuwenhuys. Inspirado por anteriores modelos revolucionarios que luchaban por la armonía social, especialmente el proyecto marxista, el grupo situacionista identificó las dificultades y fricciones propias del atardecer del siglo xx: la vida había entrado en el régimen neotécnico de la comunicación y el consumo y el ser humano vivía alienado. Si el momento histórico en general, y la vanguardia situacionista en particular, querían proponer un modelo de convivencia alternativo que superara la asfixia impuesta por los nuevos poderes, necesitaban convocar una revolución transversal de las formas de vida y cultura humanas.<sup>5</sup>

Para darle forma, la propuesta hizo del urbanismo y la arquitectura los campos prioritarios de acción y a través de ellos trazó una estrategia doble. Por un lado,

4 Un excelente ensayo sobre el proceso de secularización de la torre en los siglos xvi y xvii se encuentra en Wegener, 1995.

5 La necesidad de sumar a la reforma técnico-económica —Karl Marx— el componente humano —situacionistas— ya había sido advertida en *The spirit of Utopia* por Ernst Bloch, otro pensador de afiliación marxista que sirve de bisagra histórico-generacional entre Marx y Debord. Partiendo del fracaso en la implantación del modelo socialista, apuntaba una vía para su materialización: «what must still come economically, the necessary economic-institutional change, is defined by Marx, but the new man, the leap, the power of love and of light, morality itself, has not yet been allotted the desirable degree of autonomy on the definitive social order. Put differently: if primitive accumulation, the feudal and then the capitalistic modes of production successively determined particular moral and cultural systems at least, in terms of sphere, the obsolescence of every discrete economic element, in other words the finally triumphant socialist mode of production, must bring in its train certain moral and cultural consequences, an equally “correct”, aprioristic kind of sensibility and of culture» (véase Bloch: 2000: 243).

el dispositivo teórico —la crítica al espacio urbano—, por otro, su activación —el ejercicio insumiso de deriva como símbolo de la subjetivación del espacio—. Y, siendo el objetivo una transformación transversal, era necesaria una actitud de apropiación de la historia, algo especialmente sensible en Debord, a través del cual se escucha esa voz marxista que habla de la historia como una sucesión de luchas sociales. Debord, apropiándose del depósito conceptual de Babel en el que había trabajado la Edad Moderna, y desde su interés por los proyectos arquitectónicos comunitarios, propició la actualización del mito como modelo revolucionario (Blumenberg, 2003: 191) y le dio forma: la Torre de Babel de Pieter Bruegel<sup>6</sup> aparecería en el filme *La sociedad del espectáculo*, dirigido en el año 1973 por él mismo.

La cita visual de Bruegel queda enmarcada por la tesis 178 del ensayo homónimo: «History, which threatens this twilight world, is also the force which could subject space to lived time. Proletarian revolution is the CRITIQUE OF HUMAN GEOGRAPHY through which individuals and communities have to create places and events related to the appropriation, no longer just of their labour, but of their total history» (Debord, 1992: 89-90). Una de las ideas más relevantes de esta sentencia es la de la historia como agente amenazante. Otra, ya anunciada, la de que la apropiación de la misma convierte su amenaza en fuerza revolucionaria. Finalmente, la de la creación de nuevos espacios. El texto confirma que la Torre de Babel no se cita desde la perspectiva teológica, sino desde la secular-social, gracias al fermento que operó a partir del siglo xvi y que la convertía en símbolo unívoco del impulso, voluntad, inteligencia y revolución humanas.

La presencia del mito de Babel en Debord no debe verse como un caso aislado. Su familiarización con este *topoi*, tal y como señala Pedro G. Romero,<sup>7</sup> fue multicapa y no solo perpetuó la vida semántica de la torre, sino también la de su ciudad, Babilonia. Este último hilo argumental llegó a Debord a través de la metaforización de Babilonia en la literatura barroca española (Romero, 2015: 82), donde la fórmula «Sevi-

6 Conviene notar que Debord no utiliza la torre de Viena, sino la de Róterdam, que, a pesar de una menor carga del componente humano, tiene un grado de concreción arquitectónica mayor y, quizá, responde mejor a la problematización planteada por Debord; la imagen tiene una virulencia casi apocalíptica acorde a la tensión de la secuencia.

7 Al margen de la icónica obra de Bruegel, Debord recoge escenas de *Novyy Vavilon* (*Nueva Babilonia*), filme dirigido en 1929 por Grigori Kózintsev y Leonid Trauberg, a su vez basado en los textos de Marx sobre la Comuna de París y en *Au bonheur des dames* de Émile Zola, donde también se emplea la capacidad metafórica de Babel. Véase Romero, 2015: 82.

lla como Nueva Babilonia» hacía alusión a su cualidad de metrópolis multicultural, otra de las derivas hermenéuticas del mito que gozaba de una larga tradición y de la que Debord se hizo eco en su *Panegírico*: «I have resided in Italy and Spain, principally in Florence and Seville – in Babylon, as it was called in the Golden Age» (Debord, 2004: 40). No obstante, al margen de un evidente conocimiento de Babel, la traslación y la contextualización del motivo mítico en las tesis de Debord reconocen su formación intelectual y afinidad para con Gilles Deleuze, y hacen entrever la teoría del *déplacement*<sup>8</sup> en la cita bruegeliana.

Finalmente, la capacidad proteica de Babel y su afinidad con la potencia comunitaria llevaron a Debord a sugerir el nombre de Babilonia a Constant (Wigley, 1998: 16) y, así, a bautizar el proyecto con el que sintetizaron los presupuestos situacionistas en torno a la conquista de un urbanismo totalitario.

### **Ejecución de la nueva Babel comunitaria. Constant y *New Babylon***

*New Babylon* fue el gran proyecto utópico multidisciplinar de Constant y en el que trabajó entre 1956 y 1974. El nuevo modelo urbano debía ser una ciudad laberíntica, de múltiples niveles y en constante movimiento y transformación, que tenía como premisa la automatización de la producción para permitir al individuo liberarse del trabajo y, así, expandir sus necesidades lúdicas.<sup>9</sup> Es decir, la definitiva construcción de un lugar común que estuviera basado en una transformación integral de la vida, proyecto que jamás se llegó a implantar.

En términos morfológicos, la constante propagación por el espacio a través de la implementación de capas y retículas de *New Babylon* esconde tras de sí dos cuestiones importantes. En primer lugar, invierte

8 Véase Deleuze, 1994. Acercamos la teoría del *déplacement* al ejercicio de Debord tanto con la intención de reconocer sus afinidades como con la voluntad de expresar que esta metodología también se emplea en el artículo.

9 La teoría crítica de Debord y el modelo urbanístico de Constant completaban el anhelo utópico de Bloch de una sociedad emancipada de obligaciones mecánicas que funcionaba en términos de voluntad: «Certainly we will no longer work out of necessity, indeed we will work much better and more productively, our boredom and wretchedness is a sufficient guarantee of that, and there — as is already true for the teacher, official, politician, artist, and scientist — pleasure in one's ability will replace the profit motive as sufficient motivation, at least for practical occupations» (Bloch, 2000: 245). Una descripción del proyecto realizada por el propio Constant se puede consultar en: Constant, 2015: 162-167.

el *axis* tradicional de Babilonia/Babel, cuya construcción mítica se había singularizado visualmente a través del eje vertical. Constant le había dado un sentido horizontal no jerárquico en correspondencia con el poso teórico de su propia utopía. En segundo lugar, anunciaba las formas de conexión, comunicación y expansión de las sociedades contemporáneas. Lo maleable, combinatorio o híbrido (García Canclini, 1990): son metáforas adecuadas para leer las dinámicas de la vida actual que el artista, décadas antes del cambio al mundo de la simultaneidad global, proyectó en las maquetas, dibujos y pinturas de *New Babylon* basándose en ideas como «deriva», «migración» e «intercambio demográfico». Este cambio de eje da cuenta de la necesidad de actualización del modelo mítico de Babel, que en Bruegel aún era una estructura vertical en respuesta a su coexistencia con la lectura teológica, pero que en el siglo xx necesitaba de otras formulaciones.

En este sentido, la de Constant es quizá la más lógica visualización que Babel tiene en la actualidad. La sociedad del siglo XXI, habitante de una enésima versión de Babel, no solo se desplaza constantemente a través de los espacios heterogéneos y cambiantes de las ciudades, sino que además construye sus relaciones en el también mutable, horizontal y rizomático espacio de la virtualidad. Pero la trampa de considerar la globalización como una nueva Babel que reúne identidades, informaciones y saberes y que garantiza una comunicación perfecta dentro de la disparidad es que su poder actúa en aras de la homogeneización y de la anulación de las diferencias, y expone una aparente simplicidad que no se corresponde con las múltiples realidades que asimila (Bruckner, 2016: 26). La respuesta de Constant a su contexto y a la inoperancia del modelo que ya anunciaba el mundo actual —sobre el que parece que no tenemos dominio— es síntoma de una aceleración en el cambio de órdenes mundiales que reviste una especial gravedad y que necesitará de nuevas babeles que, al menos en el ámbito especulativo, nos permitan proyectar la salida a nuestra encrucijada.

### **Conclusiones**

El objetivo de exponer estos tres casos de estudio —Bruegel, Debord, Constant— ha sido mostrar el origen y reactivación de una acepción crucial de Babel. La selección de casos se ha efectuado con vistas a poder demostrar que las actualizaciones míticas son cuestiones de naturaleza episódica que resultan tras largas fases de transformación y que responden a tres

secuencias. Una base conceptual de origen, Babel como bálsamo a la pérdida de control y de armonía: Bruegel; una apropiación de la misma ante un nuevo estado de miedo e impotencia que contextualiza el mismo concepto: Debord; y la materialización del nuevo icono resolutivo: Constant. En un extremo y otro, Bruegel y Constant operando como *homo pictor*. Ambos citan mitos, producen nuevas imágenes y juegan a saltar por encima de inseguridades comunitarias creando otros mundos posibles con el mismo objetivo: reintegrar los fragmentos del todo para construir un nuevo modelo de armonía.

### Bibliografía

- BLOCH, Ernst (2000). *The spirit of Utopia*. Stanford: Stanford University Press.
- BLUMENBERG, Hans (2003). *Trabajo sobre el mito*. Barcelona: Paidós.
- BRUCKNER, Pascal (2016). *El vértigo de Babel. Cosmopolitismo o globalización*. Barcelona: Acantilado.
- CONSTANT (2015). «Another city for another life (1959)». En: AA. VV. *Constant. New Babylon*, cat. exp., 20 de octubre de 2015 – 29 de febrero de 2016, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, págs. 162-167.
- DEBORD, Guy (1992). «*Society of the spectacle*» and other films. Londres: Rebel Press.
- (2004). *Panegyric*. Vols. 1 y 2. Londres / Nueva York: Verso.
- DELEUZE, Gilles (1994). *Difference and repetition*. Nueva York: Columbia University Press.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (2005). *A thousand plateaus. Capitalism and schizophrenia*. Mineápolis: University of Minnesota Press.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- HAAG, Sabine (dir.) (2018). *Bruegel. The Master*, cat. exp., octubre de 2018 – enero de 2019, Kunsthistorisches Museum, Viena. Londres: Thames & Hudson.
- MATTELART, Armand (2002). *Historia de la sociedad de la información*. Barcelona: Paidós.
- ROMERO, Pedro G. (2015). «The New Babylonians». En: AA. VV. *Constant. New Babylon*, cat. exp., 20 de octubre de 2015 – 29 de febrero de 2016, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, págs. 68-91.
- STEINER, George (1975). *After Babel. Aspects of language and translation*. Londres: Oxford University Press.
- WEGENER, Ulrike (1995). *Die Faszination des Masslosem: der Turmbau zu Babel von Pieter Bruegel bis Athanasius Kircher*. Hildesheim: Georg Olms.
- WIGLEY, Mark (1998). *Constant's New Babylon. The hyper-architecture of desire*. Róterdam: 010 Publishers.



# Unes notes sobre les relacions de poder entre la literatura i la universitat

**Max Besora\***

Escriptor  
mbesoramas@hotmail.com

**Resum:** Aquest article pretén demostrar que les novel·les de campus funcionen com un element antihegemònic respecte a la institució universitària. L'aparició del primer sistema d'educació racional a favor de la raó i contra el mite, l'Acadèmia de Plató, també comportava l'emergència del seu antagonista, les ficcions acadèmiques, a favor del mite i contra la raó dels filòsofs. Sota el concepte foucaultí del poder-saber, es traçaran les relacions entre la novel·la satírica *Giles Goat-Boy*, de John Barth, i la vida universitària, cosa que, necessàriament, ens portarà a qüestions com el concepte de veritat en l'educació superior.

**Paraules clau:** universitat, poder, ficció acadèmica, John Barth, educació.

## Notes on the power relations between literature and the university

**Abstract:** The aim of this paper is to show how campus novels work as a counter-hegemonic element of the university institution. As the emergence of the first system of thought in favor of reason and against myth appeared, in Plato's Academy, so did its opposite, i.e. academic fictions, in favor of myth and against reason. Using the Foucaultian concept of power-knowledge, we trace a relationship between John Barth's satirical novel *Giles Goat-Boy* and university life, which calls into question concepts such of truth in higher education.

**Keywords:** university, power, academic fiction, John Barth, education.

Data de recepció: 1-11-2021. Data d'acceptació: 15-12-2021.

\* Max Besora (1980) es va doctorar en Estudis Lingüístics, Literaris i Culturals per la Universitat de Barcelona amb una tesi sobre els orígens i desenvolupaments de les anomenades *novel·les de campus* i de les friccions entre el món de l'educació superior i aquestes ficcions acadèmiques. Com a escriptor ha publicat les novel·les següents: *La tècnica meravellosa* (2014), *Aventures i desventures de Joan Orpí* (2017), *La musa fingida* (2020) i *Vulcano* (2021, edició ampliada i il·lustrada del text de 2011). També va escriure un volum de poesia, *L'espectre electromagnètic* (2008), i és coautor de l'assaig de ficció *Trapologia* (2018).

La universitat, com a organització educadora, és una institució regulada per regles formals i socials, i la interpretem, sociològicament, com una microsocietat. Dins dels seus murs, hi trobem un model cultural que identifica una comunitat, amb un conjunt de normes apreses, marcades per les regles de pertinença: com que està jerarquitzada, tot hi té un valor segons la posició que ocupi en una escala més o menys verticalitzada. Hi ha principis de control i definició, com en qualsevol estructura social, i també funcionaris, secretaris, alumnes i empleats, amb un lloc ordenat en la *communitas* i que es vinculen entre si d'acord amb unes normes. La institució universitària es caracteritza per una certa autonomia i uns privilegis, i ofereix una visió seriosa i sacralitzada del que considerem com a paradigma pedagògic. Al capdamunt hi ha un *rector* que *governa* el centre i s'estimula un impuls competitiu tant entre diferents departaments com entre professors —i fins i tot entre alumnes—. Poder, doncs, també significa «dominació», és a dir, l'efecte de les estructures autoritàries dins la institució acadèmica en els seus discursos oficials i en les normes i els codis que representa, perquè «la universitat opera amb una senzilla epistemologia a partir de la qual alguna cosa és o bé verdadera —té com a resultat una veritat universal— o bé falsa» (Grossberg, 2010: 34).<sup>1</sup> De fet, la universitat no és un organisme o una entelèquia, sinó el total dels membres que la conformen, ja que «les institucions no operen; actuen els individus en i per a les institucions» (Popper, 2002: 117-119).

El primer que crida l'atenció, quan es considera la història dels seus avantpassats, és el conjunt de les polèmiques generades entorn de la mateixa idea d'educació: Plató, Rousseau, Locke... En totes les èpoques es produeix una confrontació entre forces intel·lectuals respecte a com s'hauria d'educar la societat i qui ho hauria de fer. Això ens porta a les observacions de Michel Foucault (1973 i 1978), que ha repetit que tot sistema d'educació és una forma de política per mantenir o modificar l'adequació dels discursos als sabers i poders que implica, i mostra que el poder sempre s'ha articulats de manera espacial —però també segons les condicions històriques i econòmiques que han fet possible la constitució d'una intel·ligència que es fa classe social a fi de convertir el coneixement i l'educació en capital cultural i, alhora, element de pressió—. Tot sistema educatiu, doncs, esdevé una forma política per mantenir o modificar l'adequació dels discursos als sabers que implica i no és mai neu-

tral. Les categories i jerarquies simbòliques que incorpora el currículum organitzen i transmeten elements de subjectivitat que impliquen la institucionalització d'un canó de textos subordinats a principis ideològics. Fet i fet, quan intentem mantenir una neutralitat «legítima», tan sols donem suport, directament o indirecta, a l'estructura de poder dominant.

El sistema d'ensenyament superior ha sostingut des dels seus inicis unes fórmules de desigualtat per instaurar la seva veritat i, davant d'això, la literatura ha exercit tàctiques de resistència i estratègies de contrapoder o crítica subversiva mitjançant unes narracions centrades en el món dels ateneus, un gènere literari que adopta diversos noms: novel·la d'universitat, ficció acadèmica o novel·la de campus. Atesa la col·locació de les trames, semblaria que aquest tipus d'obres només van destinades a un públic eminentment acadèmic, i, tanmateix, n'hi ha hagut moltes —com ara *Lucky Jim*, de Kingsley Amis, *Intercanvis*, de David Lodge, *La taca humana*, de Philip Roth, *Desgràcia*, de Coetzee, o *Les correccions*, de Jonathan Franzen— que han estat llegides per un públic més ampli que ni tan sols sap (o necessita) identificar-les dins aquest gènere.

De fet, aquestes novel·les comencen a l'Anglaterra del segle XIX, coincidint amb la secularització de les universitats, però el model es consolida només a mitjan segle XX, quan s'incorporen sota l'etiqueta «novel·les de campus». L'auge d'aquestes ficcions, a més de comportar un augment de lectors relacionat amb el creixement d'estudiants i universitats, n'ha implicat l'estudi dins (i fora) de l'acadèmia, amb tesis doctorals, llibres de crítica i fins i tot blogs a Internet. A més, amb la contractació d'escriptors en els programes d'escriptura creativa introduïts a les universitats anglosaxones, aquests textos agafen una embranzida considerable i es multipliquen exponencialment. La novel·la de campus, doncs, ha anat adquirint al llarg del segle XX una importància creixent dins el món anglosaxó fins a considerar-se un gènere narratiu ben definit que exhibeix un món propi amb criteris específics.<sup>2</sup>

Aquestes ficcions se'ns presenten sovint amb una imatge polifacètica i contradictòria de l'acadèmia: a vegades, presenten una torre d'ivori narcisista, privilegiada i aïllada del món exterior; altres cops, exemplifiquen un microcosmos que simula una extensió de la societat mateixa, amalgamant-ne les contradiccions

<sup>1</sup> Per a una exposició més fluïda, totes les citacions dels textos anglesos o castellà han estat traduïdes al català.

<sup>2</sup> Les novel·les de campus, però, s'estenen per tot el món avui en dia, amb exemples que van des de l'Índia fins a l'Àfrica o l'Amèrica del Sud. En el camp estrictament català, curiosament, encara n'hi ha molt poques, tot i que per la seva idiosincràsia mereixerien un estudi a part.

(discriminacions racials, de classe o de gènere, assassins i afers amorosos...). I els motius poden anar des de la ridiculització de la universitat i els seus membres fins a la crítica social i política dels rols institucionals, tot emprant les tècniques narratives més diverses: tragèdia, sàtira, paròdia, ciència-ficció, metaficció, ficció-teoria, fins a precipitar-se dins l'horror, l'absurd, l'amor romàntic, etc.

Però què seria una novel·la acadèmica basada en el punt de vista de les relacions de poder? De bell nou, la definirem com una creació antiautoritària, atès que vehicula una funció crítica respecte a l'educació superior reglada. En segon lloc, tanmateix, cal que ens preguntem com s'hi realitza, aquesta funció. La lectura dels textos ens fa arribar a la conclusió que gairebé sempre ho fa mitjançant l'humor, per mofar-se del que l'educació té de seriós i rígid. I això propugna un model ingovernable perquè separa les formes significants de les seves significacions habituals i perquè l'humor és el que més mal fa a l'autoritat. El riure pot esdevenir, doncs, una expressió d'amenaça per a l'Estat perquè representa el trencament amb una estructura homogènia, en el moment en què s'aboleixen prerrogatives i es posa tothom en un mateix pla d'igualtat. Dins una visió sociològica, les ficcions acadèmiques juguen a riure's de la seriositat i el rigor acadèmics; però dins el concepte humorístic trobem diferents representacions que cal matisar. Un dels gèneres més presents en aquestes ficcions és la sàtira —que es dedica a criticar els costums i vicis de persones o grups socials—, que pot considerar-se, en aquest cas, com una figura de pensament, perquè afecta la lògica ordinària de l'expressió i va associada al sarcasme, la ironia o la paròdia. El satíric, igual que l'acadèmic, fa de jutge. I quin és el denominador comú dels seus atacs? El propòsit és sempre moralitzador, perquè, en paraules de Hodgart, tracta «d'entretenir tant com tracta d'influir en la conducta» (Hodgart, 1969: 19). En fi, intenta educar.

Tot i que l'espai de la literatura en l'àmbit pedagògic s'ha anat reduint, l'expansió de la universitat ha propiciat que escriptors de renom fossin contractats dins els ateneus per impartir docència en els programes de *creative writing* i passin a formar part del sistema educatiu, que els assegura una carrera burocràtica i uns ingressos regulars. De retop, això ha facilitat l'increment de la producció de les ficcions acadèmiques fins al punt que els novel·listes han esdevingut dependents de la mateixa universitat. Així, d'una banda, la seva ocupació els fa adquirir més prestigi; de l'altra, això assegura la presència i la inscripció d'un nombre creixent d'alumnes que cursen carreres senceres d'escriptura creativa. I aquestes produccions es converteixen en un ritual de pas quasi obligatori per a qualsevol

escriptor contractat com a *writer in residence*, com és el cas de Philip Roth, Bernard Malamud, Saul Bellow, John Barth o Jonathan Lethem, que han escrit textos sobre el micromon on vivien i treballaven. Molts d'aquests textos han explorat els mateixos llocs comuns: la figura del professor, la vida al campus, els afers amb estudiants. Prenen la forma de sàtires tot generant una dràstica reducció entre el crític i l'escriptor que desestabilitza les fronteres entre la literatura i l'acadèmia. Com deia Philip Roth, «mentre que Emma Bovary havia llegit massa novel·les del seu període, jo he llegit massa criticisme en la meua» (Siegel, 1989: 77).

A tall d'exemple, John Barth va passar la major part de la seva vida professional ensenyant a la universitat i mostrant les esclatxes entre l'educació superior i la creació literària amb obres com *The end of the road* (1958) o, sobretot, *Giles Goat-Boy or The Revised New Syllabus* (1966), una història tragicòmica —entorn de les aventures d'un jove engendrat per un ordinador gegant i criat en un estable experimental de cabres del mateix ateneu— que fou concebuda per burlar-se de les novel·les de campus, i ja en el pròleg ataca la presumpta radicalitat de les seves antecedents per anar encara més enllà, fins al punt en què es confonen els elements mitològics, els teològics, els polítics i els acadèmics. Tammany College, lloc on es desenvolupa la història, esdevé la Terra mateixa, el Campus Occidental i el de l'Est representen metafòricament la guerra freda entre els Estats Units i l'URSS de mitjan segle xx. El lloc està inspirat en la Johns Hopkins i la Penn State University, on Barth es va llicenciar i va ensenyar escriptura creativa: l'acadèmia és, aquí, un immens tauler de joc i una al·legoria de l'escalada de la tecnologia nuclear, informàtica i social, exemplificat en un monstruós sistema que és Déu i, alhora, pare no reconegut de Giles. El protagonista està destinat a esdevenir el gran mestre o líder espiritual de la facultat, l'únic que pot desprogramar aquest rei ordinador: la seva mare havia estat seduïda per ell i n'havia quedat embarassada; però l'avi, preocupat perquè la seva filla no arruïnés la seva reputació en concebre fora del matrimoni, abandona el nen en un estable de cabres de la facultat. Allà és criat per un professor retirat i, transformat en un ser mig humà i mig cabra, estudiarà de tot. Un cop dins el *college*, entra en el ventre de l'ordinador i el desendolla victoriosament. Havent derrotat així el Gran Tutor, Giles esdevé el nou messies, però aviat els seus seguidors, els *gilesianistes*, se separaran en dues faccions. Quan mor tràgicament, és recordat com una llegenda i el seu fill porta a l'escriptor John Barth, en un epíleg, les memòries del protagonista per publicar-les i recordar-ne la figura:



El mateix que passa amb la professió passa amb el professor, i fins i tot amb els Grans Mestres. Aquest darrer cop, ensenyaré el que no és ensenyable, i fracassaré. Pocs m'escoltaran, i serà debades. La resta es quedarà roncant en els passadissos entre les aules, com sempre, fabricant avions de paper amb els apunts que els dono i engegant pets com a respostes a les preguntes que els faig (Barth, 1966: 763).

A l'epíleg torna a aparèixer Barth, demolint la idea tradicional d'educació i l'ideal victorià basat en la raó i protegit per la llum de Déu. Ara bé, el mot *raó* assumeix en el llibre un valor ambigu quan el protagonista anuncia al seu tutor que serà un heroi, sense entendre realment de què es tracta. Barth juga aquí amb la desconstrucció de la figura corresponent de la mitologia, tot seguint les lectures d'Otto Rank i les de Joseph Campbell. I, al mateix torn, el relat esdevé artificial. De fet, *Giles Goat-Boy* és més aviat una antinovella, o, més ben dit, una imitació. No reproduïx el realisme costumista típic d'aquestes produccions acadèmiques, sinó que en proposa una reescriptura que nega el gènere al qual hauria de pertànyer, i això succeeix també amb els protagonistes, inclòs el mateix Barth personatge, per denunciar que la realitat és una il·lusió, com si vingués a anunciar-nos que «no es tracta ja d'imitació ni de reiteració, ni tan sols de paròdia, sinó d'una suplantació d'allò real pels signes del real, és a dir, d'una operació de dissuasió de tot procés real per al seu doble operatiu» (Baudrillard, 1978: 7). *Giles Goat-Boy* representa l'absurd de qualsevol preposició lingüística que aspiri a la veritat. El pastitx d'aquesta narrativa no deixa de ser un model de jocs de llenguatge, i sol ésser una de les característiques més representatives dins l'ampli epígraf de la fragmentació postmoderna. A *Giles*, la paròdia es manifesta en un exercici que se sustenta en l'intertext, una feina d'imitació de tots els estils de l'alta i la baixa cultura, d'allò lúdic en la sàtira, com a components disruptius de la continuïtat que implica una disgregació en la seqüència del discurs, entrant de ple en la medulla espinal del postmodernisme i en les seves seqüeles d'atomització i aversió a la continuïtat.

La prosa de Barth es fa ressò, llavors, d'escriptures originals, com a repetició d'imatges precedents: és un gest que amaga la literatura com a últim suport de l'experiència, i tracta l'escriptura com allò que és, o sigui, com una aparença o, més ben dit, com un element verdader i fals a la vegada. Així, l'esquema conceptual de la raó, propi del sistema filosòfic tradicional en el qual s'emmarca el pensament històric fins a la modernitat, és observat irònicament per Barth com si fos una mena de joc per fer aflorar imatges populars

de la cultura de masses. Si ja no hi ha un significat de tot plegat, la literatura tampoc no pot expressar mons acabats, racionals i coherents. És per això que l'obra esdevé una paròdia que trenca amb la narració com a entitat autònoma, amb un punt aleatori sempre desplaçat, on s'aboleixin tota profunditat i altura, i que el riure pantagruèlic de cada una de les pàgines de *Giles* representa una expressió amenaçadora per a la universitat (i l'Estat), tal com la ruptura d'allò homogeni interromp la metafòrica cadena de muntatge de la reproductibilitat capitalista. Amb aquesta operació, tot i que la fórmula novel·lesca es manté semblant a la «tradicional», l'efecte i el significat final varien ostensiblement. Imitant conscientment formes, registres, estils o gèneres literaris, transcendeix la mimesi i expressa l'artificialitat no només de l'art, sinó de la societat en general i també de les nocions de realitat i veritat imposades per la tradició. En comptes d'actuar com Aristòfanes, que pretenia reformar la societat a través del ridícul, els escriptors com Barth negaven l'absolut: la batalla entre els *anciens* i els postmodernistes semblava repetir la querrela de l'educació tradicional i la nova. L'objectiu final és desarticlar els conceptes filosòfics acumulats, sense deixar de recórrer-hi, per des sedimentar les estructures lingüístiques, logocèntriques, fonocèntriques, socials, polítiques, culturals i filosòfiques. Si, segons Nietzsche, l'art té més valor que la veritat, *Giles Goat-Boy* representaria una mena de «platonisme invertit», on es deixa enrere la veritat per posar-ho tot en un mateix pla de validesa, de superficialitat. I el que fa John Barth és alliberar-hi tot significat no només per posar en crisi la novel·la com a camí d'experimentació constant, sinó també per bastir una crítica a la universitat secular, a la raó tecnocràtica i el seu règim burocràtic.

*Giles Goat-Boy* representa, potser, l'última gran ficció acadèmica del segle xx, no tant del model educatiu vigent, sinó de les novel·les de campus com a gènere literari, i fins i tot del paper de l'escriptor contractat que acaba per escriure'n una més, com el mateix Barth. Aquest cercle viciós, però, portava el gènere cap a un atzucac, per fer-ne un producte controlat per les institucions neoliberals sota l'ideal, en part fals i en part fal·laç, de la llibertat de paraula. És a dir, la universitat, en apropiant-se de l'avantguarda literària del país, en desactiva el vessant antiautoritari, institucionalitzant-la. Així, les ficcions acadèmiques són absorbides i transformades per les mateixes forces a les qual s'oposen, són assimilades dins els seus murs per reconvertir-se en plàcides novel·les de campus, en què es neutralitza la càrrega satírica amb un exercici publicitari, mentre s'eliminen la distància i la creativitat de l'escriptor enfront dels centres de poder.

Les regles amb què operen aquestes obres, la seva circulació i la seva recepció no porten a discutir si la literatura es pot ensenyar, sinó com s'ensenyà. I també semblen acceptar que la literatura *per se* té un component pedagògic i un compromís per complir. Aquest compromís, però, que malda per qüestionar el sistema de valors dominants, s'anulla en el moment en què la literatura i l'escriptor esdevenen productes, gràcies a la seva atracció «de simpatia» del sistema. La relació entre art (artistes, obres, mercaderies, compradors, crítics), universitat (escoles, professores i estudiants) i societat esdevé totalitzadora, ja que el que no entra dins aquesta lògica de mercat tendeix a desaparèixer o a invisibilitzar-se.

La universitat s'ha dedicat a la crítica i la reflexió legitimada de la cultura, però on és la crítica a la institució mateixa? La resposta la trobem en les ficcions acadèmiques, que poden esdevenir formes de desemmascarament del «poder universitari», regulador de l'educació institucional que exerceix l'autoritat i la submissió dels subjectes. Aquestes obres poden esdevenir l'últim bastió d'una forma d'educació alternativa a la de la institució; un model imaginatiu o, si més no, un corollari que no participa en les convencions de l'ensenyament tradicional, ni en la dinàmica mestre/alumne, saber / no-saber, sinó que es mou segons la lògica inherent a la mateixa literatura. És a dir, poden posar les arrels d'uns sistemes pedagògics antiautoritaris reproduint *de facto* el recorregut de la literatura que transita pels marges del poder dominant.

Avui en dia hi ha un condicionament recíproc entre la manera d'entendre la universitat com un centre educatiu o com un aparell econòmic que ha de ser organitzat sobre la base de la producció de béns de consum. Aquesta frontera tan subtil és la que, al capdavant, constitueix la part essencial de la llarga història de la universitat, que ha anat ocupant un espai intermediari entre el càlcul polític de mitjans i fins, per una banda, i la raó tecnològica moderna per la qual tot el que existeix és material disponible i utilitzable, per l'altra. La universitat ja no es troba sota el control de l'estat, sinó del mercat: la *paideia* dels nostres dies es troba immersa en el mercat lliure, on «els discursos educatius basats en l'arquetip platònic de l'enginyeria social ofereixen a l'epistemologia del neoliberalisme un fèrtil camp de cultiu» (Terrén, 1999: 291). Així, val la pena preguntar-se si els ateneus-metròpolis no han abandonat la seva funció formativa per dedicar-se al que convé a les corporacions privades més globals: integrar la cultura en la indústria i convertir l'estudiant en consumidor. Aquesta idea d'educació es fonamenta en la seva utilitat per a la vida pràctica i professional i està encarada al creixement econòmic. Això

contribueix a fer desaparèixer el dret a l'educació com un bé públic i de la ciutadania, mentre es van marginant aquells discursos, com el d'una certa literatura, que presenten punts de fuga que no serveixen perquè no produeixen un saber que aporti un resultat material.

Aquesta reflexió final enllaça amb la naturalesa de les ficcions acadèmiques: encreuament de camins on es donen cita tots els debats acadèmics al voltant de l'educació i el saber per establir un seguit de relacions de poder. És una parella condemnada a entendre's i a funcionar, com dues posicions polars que s'entortolliuen i es provoquen recíprocament, on cada un dels camps troba els seus límits en l'altre com un gran joc intertextual. Potser un dia alguns dels estudiants universitaris d'ara, en esdevenir professors o escriptors, acabaran per escriure la pròpia ficció acadèmica per entendre's o per mesurar l'estat de la pròpia institució educativa.

### Bibliografia

- BARTH, John (1966). *Giles Goat-Boy, or The Revised New Syllabus*. Nova York: Doubleday.
- BAUDRILLARD, Jean (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- FOUCAULT, Michel (1973). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.
- (1978). *Vigilar y castigar*. Madrid: Siglo XXI.
- GROSSBERG, Lawrence (2010). *Estudios culturales. Teoría, política y práctica*. València: Letra Capital.
- HODGART, Matthew (1969). *La sátira*. Madrid: Guadarrama.
- POPPER, Karl (2002). *Miseria del historicismo*. Madrid: Alianza.
- SIEGEL, Ben (ed.) (1989). *The American Writer and the University*. Londres/Toronto: Associated University Presses / University of Delaware Press.
- TERRÉN, Eduardo (1999). *Educación y modernidad. Entre la utopía y la burocracia*. Barcelona: Anthropos.

# Beyond witches, mothers or wives

## On the power of feminist narratives and historical memory in Manga

Ivette Abulí Federico\*

Universitat Autònoma de Barcelona  
ivette.abuli@autonoma.cat

**Abstract:** This paper examines how Manga can be used to counter mainstream historical narratives, taking Fumiyo Kōno's *In This Corner of the World* as an example. The first half of the article addresses the connection between feminist historiography and power in a poststructuralist framework. Then, the focus turns towards the Manga to highlight some parallelisms between Kōno's narrative and feminist history writing. Two main questions are examined: how she depicts womanhood, as well as the political connotations of setting the plot in Hiroshima during World War II.

**Keywords:** feminism, historiography, Manga, womanhood, memory.

**Més enllà de bruixes, mares o esposes. El poder de les narracions feministes i la memòria històrica al manga**

**Resum:** Aquest article parteix de l'obra de Fumiyo Kōno *In This Corner of the World* per explorar com el manga pot contrarestar les narratives històriques hegemòniques. En la primera meitat, s'examinen els vincles entre la historiografia feminista i la noció de poder en un marc postestructuralista. Tot seguit, el focus se centra en el manga i es ressalten alguns paral·lelismes entre la narrativa de Kōno i l'escriptura de la història feta amb perspectiva de gènere. Principalment, s'examinen dues qüestions: el retrat que fa de les dones i la connotació política de situar l'acció a Hiroshima durant la II Guerra Mundial.

**Paraules clau:** feminisme, historiografia, manga, dones, memòria.

Data de recepció: 9-11-2021. Data d'acceptació: 20-12-2021.

\* Ivette Abulí Federico obtained a bachelor's degree in East Asian Studies at Universitat Autònoma de Barcelona (UAB) in 2015 with a double specialization in Language and Humanities of East Asia (Japanese) and East Asian Culture, Art and Literature. She received an MA in Construction and Representation of Cultural Identities at Universitat de Barcelona in 2017, specializing in Literature, Gender, Identities. She is currently working on her thesis, "More than Good Wives and Wise Mothers: Rethinking Japanese Feminisms through Cultural Studies", under the PhD programme in Translation and Intercultural Studies, which she joined in October 2020, at her alma mater, UAB. ORCID: 0000-0003-0134-6540.



### A tale of the periphery?

History can appear represented in a myriad of places; manga is one of them. Analyzing how history is depicted in this graphic art can be useful to understanding how Japanese communities experience, construct and deal with historical memory through popular culture. Insofar as manga can reflect a great variety of facets of Japanese society—to mention a few: its myths, rituals, and fantasies, or social phenomena like order and hierarchy, sexism, ageism, and racism (Ito, 2005: 456)—it also has the soft-power<sup>1</sup> cultural potential to re-tell history (Rosenbaum, 2013: 1). The countless forms of interplay between fabrication and historical similitude as well as the broad spectrum of narrative and graphic techniques, topics, and genres, allow manga and graphic novels to show “the transcultural soft power of a ‘global’ media that has the potential to display history in previously unimagined ways. Boundaries of space and time in manga become as permeable as societies and cultures across the world” (Rosenbaum, 2013: 3). In this paper, Fumiyo Kōno’s *Kono Sekai no Katasumi ni* (*In This Corner of the World* – published between 2007-2009) has been used as an example to approach the depiction of history in the ninth art.

*In This Corner of the World* is a slice-of-life centered on Suzu Hōjo, a 19-year-old woman from Hiroshima who moves to the Hōjo household in Kure after getting an arranged marriage to the son of the family, Shūsaku. The reader follows Suzu from December 1943 until January 1946 as she gets used to her new family, her duties as a wife, and the unfamiliar environment while coping with the ever-present repercussions of World War II. She mostly finds refuge in drawing—a habit that she has had since childhood—and the story is flooded with Suzu’s doodles, which help her to express herself and to connect with other characters. At the same time, Kōno uses these drawings as a narrative device to show the reader all kinds of historical details, such as maps, common practices, how-to-act guides, and recipes.

<sup>1</sup> The term “soft power”, which may be briefly defined as “the ability to get what you want through attraction rather than coercion or payments. It arises from the attractiveness of a country’s culture, political ideals, and policies” (Nye, 2004: X), and its connection to Japanese popular culture has been vastly explored. Although the variety in the approaches used to discuss the strategy of using cultural assets to position the country in the global market makes simplifying it under one single “take” rather difficult, perhaps Sugimoto’s (2009) explanation is one of the better summaries of its key points.

The huge influx of historical data and details that Kōno provides throughout the story is further expanded in the afterword of the manga, where she lists the advisors she consulted, the references she used as well as the places she visited to gather information when developing the story. Although some authors have defined her work as being “superbly realistic” and giving “unparalleled attention to historical details” (Yoshimoto, 2019: 16), the mangaka herself is rather cautious regarding the historicity of the manga: “this work is, in the end, little more than my interpretation. I simply took the ‘memories’ of the cheerful and quiet ‘lives’ they [*scil.*, people from Hiroshima and Kure] must have led as a cornerstone, and began to draw” (Kōno, 2017b: 156).

Without suggesting that Kōno’s work should be read as reliable historical evidence for scholarly purposes regarding the Japanese Empire and its actions throughout World War II, in the following pages I will argue—albeit the impossibility of providing a comprehensive discussion—that *In This Corner of the World* offers a feminist retelling of the war period centered on Japanese civilians, mostly women. I will also go over some of the previous scholarly works that have examined this manga to sustain the analysis. Kōno’s narrative is seen as feminist not because the author herself is a woman or just because the story features women, but because of the non-essentialist fashion in which women are portrayed as well as the distance Kōno puts between normative hypermasculine accounts of war and her story. In this sense, it can be argued that her work presents parallelisms with feminist historical theory. Additionally, the historicity found in the manga also exemplifies the capacity of this kind of publication to re-imagine and approach history-writing that I have previously alluded to.

### Surviving in the wild

Before commenting on Kōno’s work, a few considerations about feminist historiography are required. It is no secret that the explicit preoccupations towards the closure of terms are eminently poststructuralist. Many authors of this intellectual movement have pointed out that if we fail to acknowledge that categories are dynamic and that their meanings are not self-explanatory nor transparent, we might end up endorsing a process of giving these notions an appearance of immutability. This façade, in turn, will end up reinforcing normative social definitions which are the foundations of power relationships. Michel Foucault

noted that, in all societies, multiple power relationships pierce and define the social body. These relationships cannot exist nor be implemented without the production and circulation of discourses of truth (Foucault, 2012: 70). Thus, truth and power work together in a somewhat symbiotic relationship. In other words, as Alun Munslow wrote, “language, as *the* cultural and intellectual form, is the medium of exchange for power relationships and the ultimate constitutor of truth” (Munslow, 2006: 203).

Sara Ahmed commented that there is a sense of fatigue when it comes to discussing feminism *and* postmodernism because most of the debates are centered on the relationship between the two terms. She stressed that the dialogical model that has been established in the exercise of bringing them together, largely framed the discussions under the question of identity: is feminism (like) postmodern(ism) or it is something different altogether? (Ahmed, 2004: 2-3). She then suggested that “rather than staging the debate by considering feminism’s relationship to postmodernism in terms of identity or difference, feminism needs to ask questions of postmodernism: we need to speak (back) *to* postmodernism, rather than simply speaking *on* (our relationship to) it. [...] This agonistic role of speaking back not only opens the stage by interrupting the designation of postmodernism as a reference point but also re-figures the vitality or animation of the feminist whose speech is no longer authorized from a single place” (Ahmed, 2004: 4).

I take feminist historiography to be a result of embracing the sort of role that Ahmed wrote about. For if history is understood as a theorized practice that challenges the assumption or the “naïvete about the possibility of unpositioned (untheorized and, by extension, impartial, disinterested, objective) knowledge” (Raddeker, 2007: 8-9), then not only can it speak back to postmodernism (or use its tools actively to stage new discussions) but it can also defy narratives that systematically render women and minorities invisible. Scott (1988) argued that feminist history is a crucial participant in the production of knowledge about sexual difference and not just the mere record of the changes in the social organization of the sexes. Here, knowledge refers to the understanding of human relationships produced by cultures and societies: it works like an umbrella term that covers ideas, everyday practices, rituals, institutions, and structures. Scott also noted that the uses and meanings of this form of knowledge become contested politically and are how power relationships are constructed and enforced (Scott, 1988: 2). She also

insisted that feminist politics and academic studies of gender emerge from the same political project: a collective attempt to confront and change existing distributions of power (Scott, 1988: 6).

Additionally, Scott not only mentioned that the act of writing history is necessarily political in itself because historians have to choose the categories they historicize and work with and, at the same time, acknowledge their stake in the production of knowledge (Scott, 1992: 37-38), but she also defended that history writing is always partial because it is necessarily affected by the historian’s priorities: “Such an admission of partiality, it seems to me, does not acknowledge defeat in the search for universal explanation; rather it suggests that universal explanation is not, never has been possible” (Scott, 1988: 10). In actuality, many feminist historians brought up this point in their work. For instance, Raddeker stated that “history always is an ethico-political project and should be accepted as such. I see no need to try to deny or eliminate this sort of presentism that involves [...] leaving the politics *in* history. [...] I take it to be an inevitable byproduct of studying the past in the present: one of the paradoxes intrinsic to the discipline” (Raddeker, 2007: 57-58).

Chizuko Ueno noted that feminist historians have been criticized by mainstream scholars for being too political or ideological—as if they were able to suspend their morality and goals when choosing a narrative emplotment or the contents of their research—and summarized quite straightforwardly the point feminist authors are making when being unapologetically aware of their priorities: “the reply of feminists in response to this is, that is exactly right, all history is political, then throwing back at them the question: ‘Is there any history that is not political?’” (Ueno, 2004: 125-126).

### Corners that matter

Needless to say, Kōno’s work is not the only example in manga, anime, and graphic novel’s history to explore the effects of war on civilians. Works like *Hadashi no Gen* (*Barefoot Gen*) by Keiji Nakazawa, the animated movie adaptation of Akiyuki Nosaka’s novel *Hotaru no Haka* (*Grave of the Fireflies*) by Isao Takahata, or *Cocoon* by Machiko Kyō can also be mentioned. Additionally, since it uses the framework of comics, graphic journalism could be considered in this list as well.

The historicity found in *In This Corner of the World* surely evokes the necessary partiality feminist historians mention because it consciously departs from mainstream masculinized accounts of the war.

Instead of using an epic narrative, Kōno puts women at the center of her story and highlights their agency while celebrating the mundane and seemingly irrelevant daily activities of a housewife. By doing that, she draws the reader's attention to the gendered division of labor in imperial Japan. Her narrative style can be quite reminiscent of Svetlana Alexievich's *The Unwomanly Face of War*, where the author denounces the systematic erasure of women from mainstream narratives and historical accounts: "everything we know about war we know with 'a man's voice'. We are all captives of 'men's' notions and 'men's' sense of war. 'Men's' words. Women are silent" (Alexievich, 2017).

Jocelyn Allen noted that, "*In This Corner of the World* rewrite[s] history to tell us the story of those on the other side, people who tend to exist in the background of the historical record and the stories we form out of that record. [...] Less often are we afforded a glimpse into the women left behind who somehow kept moving forward as the world around them was upended" (Allen, 2020: 8). The personal experiences of the protagonist are of paramount importance to the story. Thus, Kōno's narrative is a practical example of how narrating the experiences of those that have been systematically left outside historical accounts—women, children, people of color, queer or gender diverse people, amongst other collectives—serves to challenge the notion of "an official history" and to highlight that history can be "compositive and pluralistic" (Ueno, 2004: 104). An in-depth analysis of the manga, however, should not be taking the meaning of these experiences as self-explanatory. Rather, it would have to be aware of how the identities of the characters are forged.

From the very beginning, the Japanese government made a clear distinction between the "battlefront" and "the home front", and used various strategies and media to include women in the latter. In other words, women were never mobilized as soldiers and were always thought of as providers of various forms of support (Ueno, 2004: 15-21). Furthermore, subjecthood in Japan was gendered and the duties required of men and women as well as the relationships they had with the state varied accordingly. In that system, women were doubly subject: to the Emperor and the authority of the father in the patriarchal family (Mackie, 2003: 6). Thus, as Wakakuwa highlighted, "the image assigned to Japanese women during the war was not a morale-boosting picture representing war itself, but the figure of motherhood holding a boy child" (in Ueno, 2004: 20). Surely enough, Kōno depicts the gendered roles women were assigned. However, by including female charac-

ters from different backgrounds with very different roles, who also voice contrasting opinions on sensible topics like motherhood, she can present women in a non-monolithic way, with inherent tensions and contradictions. This narrative style is rather akin to Raddeker's methodological precaution:

We should not, indeed, always and only be painting women as the victims of capitalism, imperialism, misogynistic religions, patriarchy, father figures, men, or whatever. But nor, however, should we be losing sight of the ways in which women are often in situations that render them simultaneously *both* victims *and* agents, rather than *either* one *or* the other (Raddeker, 2007: 128).

There are three female characters in the story that allow Kōno to accomplish this multifaced portrayal, and each of them represents a different historical woman archetype. Suzu, the protagonist, had quite a lot of privileges when growing up and she is always doing as she is told. Although she struggles to find her place in the world throughout the story, she embraces the role she was supposed to assume and becomes a housewife, fully dedicated to satisfying the needs of her new family. Keiko is Suzu's sister-in-law and acts as her direct counterpart: she was a *mōga* (modern girl) and acts on her free will as much as she can; for instance, she married out of love. She is a widow, who lost custody of her son, and is living on her own with her daughter. Lastly, Rin is a courtesan from the pleasure quarters who befriends Suzu. Despite illustrating how poverty and being an outcast rendered women extremely vulnerable, she is also the one to advise Suzu—and, by extension, the reader—not to think of people like her as *just* victims without a place of belonging: "Even if babies get sold, they live their lives as they can. Everyone in the world's short something or another, but places to belong don't go away so easy... Suzu-san" (Kōno, 2017a: 41). The interplay of these characters, especially how they influence one another, highlights the permeability and ubiquitous nature of power relationships and is quite evocative of the Foucauldian explanation: "[Power] is never localized here or there, never in anybody's hands, never appropriated as a commodity or piece of wealth. Power is employed and exercised through a net-like organization. And not only do individuals circulate between its threads; they are always in the position of simultaneously undergoing and exercising this power" (Foucault, 1980: 98).

This kind of narrative, centered on pointing out the non-static nature of her characters, is also found in



how Kōno presents Hiroshima. Her work can be interpreted as a political declaration that Hiroshima and its citizens are much more complex than the mere victims of the nuclear bombing. According to Rosenbaum, depicting Hiroshima, a place closely associated with victimhood and trauma, “is not only a complicated and intensely politicised process. [...] Nowadays, Hiroshima is so much more than a single discourse. It is a part of a tapestry of unconventional texts and cultural dimensions that constitute the cultural enclave we refer to as Hiroshima” (Rosenbaum, 2020: 144).

As for the history of A-bomb manga, it was Kōno who first lifted the taboo around Hiroshima back in 2003 when she began to serialize *Yūnagi no Machi, Sakura no Kuni* (*Town of Evening Calm, Country of Cherry Blossoms*). Until that moment, Japanese society was going through a period of repressive silence and a sense of fatigue towards the A-bomb, the depiction of *hibakusha* (atomic bomb victims), and other war imaginary that began in 1990, once the serialization of Katsuhiro Ōtomo’s *Akira* was completed (Rosenbaum, 2020: 143-144). The resurgence of this kind of manga, led by Kōno’s work in the early 2000s, inaugurates what Masashi Ichiki considers to be the fourth period in the history of A-bomb manga, which is still ongoing. Its comeback not only was accompanied by an acute sense of urgency regarding how the Japanese could pass on the memory of the experience of the atomic bombings—as survivors were getting older—but it also brought a drastic change in the whole aesthetic of the stories: “It is noteworthy that the resurgence of A-bomb manga in the 21st century tells the tragic story of beautiful girls in the shojo<sup>2</sup> manga style. The realistic, horrifying description of the A-bomb, along with the sheer anger towards it, that characterise works from the preceding era [...] is once again replaced by beautiful, even romantic, portrayals of aesthetically pleasing characters” (Ichiki, 2011: 44).

The *shōjo* nature expressed by Ichiki can also be found in *In This Corner of the World*. However, it’s noteworthy to mention that this manga was first published in a *seinen* magazine. With that in mind, one may wonder if Kōno designed Suzu—a cute, young, hard-working wife, who is a bit clumsy and appears to be rather naïve—to be appealing for a masculine gaze or, on the contrary, if she used the pages of the mag-

azine to subvert gender tropes and the limits of the genre.

For instance, Keiko and Suzu’s relationship may illustrate this sort of ambivalence. At first, Keiko is shown to be on bad terms with Suzu: she scolds her a lot and is quite eager to mention all the mistakes she makes. This dynamic not only serves as comic relief but tends to emphasize Keiko’s flaws a lot more than Suzu’s. These scenes—which appear comic and innocent—not only are using the trope that the mother-in-law or the sister-in-law (if not both) have to be especially harsh with the young protagonist in an attempt to preserve their social standing, but they also illustrate the patriarchal social pressure women have to prove their worth. Which, more often than not, encourages women to compete against one another to do so. It is only when Keiko opens up to Suzu and shows her empathy and a form of sisterhood, that the protagonist makes up her mind regarding her future:

The man I loved died early. His shop was torn down in the house pruning. And now, I can’t see either of my two children again for a whole host of reasons. All of that is unfair, yes. But I won’t say I’m unhappy. Into that life came a country girl who did as she was told, marrying a man she didn’t know. She minds the house and does chores, just like she’s told. To me, her life seems like it must be dreadfully boring. That’s why I think, if she wants to leave, she should leave. If she doesn’t like this place, she should leave whenever she wants. [...] As long as you don’t hate it here, this house is your house, Suzu-san. Don’t worry about what folk will say. Make up your mind for yourself (Kōno, 2017b: 74-75).

In addition to Suzu’s design, Kōno’s manga features other elements that could be defined using the term put forth by Jaqueline Berndt when she examined them: *shōjomangaesque*. She suggested that the inclusion of these features could be a way to reduce the otherness produced by the appropriation of all kinds of visual formats that appeared drawn by the artist’s hand— and, by extension, Suzu’s hand. She also mentioned that despite the great variety of elements and drawing techniques Kōno deployed, that blended aspects from *seinen* and *shōjo*, the mangaka did not commit completely to either of these genres (Berndt, 2020: 93-94). Thus, it can be argued that Kōno used a multi-genre narrative strategy that was more centered on answering the needs of the story rather than sticking with conventions. Berndt also noted that *In This Corner of the World* “slipped into the last corner [of the magazine], like a humorous extra,

2 Manga in Japan has been traditionally divided into four main categories that are age and gender-specific: “*shōnen* [manga for boys], *shōjo* [girls], *seinen* [male youth] and  *josei* [women]” (Berndt, 2020: 176), a categorization that hardly has a direct equivalent in other popular comic traditions like the American or the French-Belgian.

a 'gag manga', not to be taken too seriously" (Berndt, 2020: 94-95). This situation created an overlapping between the marginal positioning of the manga within the magazine and Suzu's moving to the peripheral part of the world that Kure represents.

Alternatively, Rosenbaum's take on the inclusion of *shōjomangaesque* features stressed the possibility of rendering Kōno's manga as representative of "the latest generation of artists who engage the graphic tradition of war stories retrospectively" (Rosenbaum, 2020: 151). Her work can fit within the corpus of *shōjo* manga that specifically deals with the atomic bombing in Japan, which Yukari Fujimoto refers to as "feminist rewritings" (in Rosenbaum, 2020: 150). Rosenbaum also highlighted that *In This Corner of the World* reflects the two major questions used in 21st-century *shōjo* manga to convey contemporary expressions of angst: "Where do I belong?" and "Can I find someone to accept me as I am?" (Rosenbaum, 2020: 151). The emphasis that Kōno puts in Suzu's struggles to survive as well as to find her place, can echo with modern readers who, although not living through war, may still feel very sympathetic towards the manga's characters because they also have to face dire challenges like precarious jobs, economic and climate crises, or even a worldwide pandemic.

## Conclusion

As Kameron Hurley recaps in the title of her essay, "We Have Always Fought: Challenging the 'Women, Cattle, and Slaves' Narrative" (2016), women have always been there. It is not a matter of miraculously unearthing proofs that women were part of history; this stage has been long overcome. Throughout this paper, I have examined some of the possibilities of using a product from Japanese popular culture, the manga *In This Corner of the World*, to explore how this kind of media can deal with the past as well as how it can introduce shifts in historical narratives. I have highlighted some parallelisms between feminist historiography and Kōno's narrative, particularly in regards to her non-monolithic depiction of womanhood and the emphasis she put on women's agency. "Think of patriarchy as an octopus, with each of its tentacles representing the oppressions it utilizes to move through our world"—proposed Mona Eltahawy—"We must be reciprocally nimble and multifaced in our fight against it" (2019: 43). Thus, in this sense, feminist historiography is one of the tools we have available to counter patriarchal discourses. It is an exercise of consciously defying the mainstream

narratives that render invisible, hence dehumanize, women and the rest of the oppressed groups in society. Although Kōno's manga is not centered on depicting politically conscious and active women, it does emphasize their complex nature as well the gendered division of labor they had to face. It departs from war stories centered on soldiers and military campaigns and highlights the struggles the civilians—mostly women—went through. She invites the reader to engage and rethink historical narratives and look beyond the bloody battlefields.

## Bibliography

- AHMED, Sara (2004). *Differences That Matter. Feminist Theory and Postmodernism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ALEXIEVICH, Svetlana (2017). *The Unwomanly Face of War* (ebook). Random House.
- ALLEN, Jocelyne (2020). "Manga as Memory: Cocoon, *In This Corner of the World* and *Popular History*". *Wasafiri*, vol. 35, no. 2, pp. 8-18.
- BERNDT, Jaqueline (2020a). "Cojoined by Hand: Aesthetic Materiality in Kouno Fumiyo's Manga *In This Corner of the World*". *Mechademia*, vol. 12, no. 2, pp. 83-101.
- BERNDT, Jaqueline (2020b). "Manga Aging: Grannies and Gutters". In: Eckhoff-Heindl, Nina; Sina, Véronique (eds.), *Spaces Between. Gender, Diversity, and Identity in Comics* (ebook, pp. 175-186). Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH, part of Springer Nature.
- ELTAHAWY, Mona (2019). *The Seven Necessary Sins for Women and Girls*. Boston: Beacon Press.
- FOUCAULT, Michel (1980). *Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings 1972-1977* (C. Gordon, ed.). New York: Pantheon Books.
- (2012). *Cal defensar la societat*. Cànoves i Samalús: Proteus.
- HURLEY, Kameron (2016). *The Geek Feminist Revolution*. New York: Tor.
- ICHIKI, Masashi (2011). "Embracing the Victimhood: A History of A-Bomb Manga in Japan". *IJAPS*, vol. 7, no. 3, pp. 35-52.
- ITO, Kinko (2005). "A History of Manga in the Context of Japanese Culture and Society". *Journal of Popular Culture*, 38(3), pp. 456-475.
- KŌNO, Fumiyo (2017a). *In This Corner of the World* (ebook, vol. 2). Seven Seas Entertainment.
- (2017b). *In This Corner of the World* (ebook, vol. 3). Seven Seas Entertainment.
- MACKIE, Vera (2003). *Feminism in Modern Japan. Citizenship, Embodiment and Sexuality*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MUNSLow, Alun (2006). *Deconstructing History* (2nd ed.). London / New York: Routledge.

- NYE, Jr., Joseph S. (2004). *Soft Power: The Means to Success in World Politics*. New York: PublicAffairs.
- RADDEKER, Hélène B. (2007). *Sceptical History. Feminist and Postmodern Approaches in Practice*. New York: Routledge.
- ROSENBAUM, Roman (ed.). (2013). *Manga and the Representation of Japanese History*. London / New York: Routledge.
- (2020). “The Political Representation of Hiroshima in the Graphic Art of K  uno Fumiyo”. In: Rosenbaum, Roman (ed.). *The Representation of Japanese Politics in Manga. The Visual Literacy of Statecraft*. London: Routledge, pp. 141-161.
- SCOTT, Joan Wallach (1988). *Gender and the Politics of History*. New York: Columbia University Press.
- (1992). “Experience”. In: Butler, Judith; Scott, Joan Wallach (eds.). *Feminists Theorize the Political*. London / New York: Routledge, pp. 22-40.
- SUGIMOTO, Yoshio (2009). *The Cambridge Companion to Modern Japanese Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- UENO, Chizuko (2004). *Nationalism and Gender*. Melbourne: Trans Pacific Press.
- YOSHIMOTO, Mitsuhiro (2019). “In This Corner of the World’ and the Challenges of Intermedial Adaptation”. *Series*, vol. v, no. 2, pp. 11-24.



# Empathy and power

## Unraveling the political fabric of an emotion

**Sara Baila Bigné\***

Universitat de Barcelona  
sbaila@ub.edu

**Abstract:** Emotions have been perceived as an object of philosophical and ethical inquiry since Greco-Roman times, but the outburst of “affect theory” transformed their theoretical vision by identifying them as cultural practices subjected to dynamics of power. Even if the critique has pointed at the political dangers that affects like compassion may imply, empathy, which is having a moment of popularity in multiple disciplines, is still being analyzed as a highly democratizing emotion. In addition, its imaginative process is generally simplified and the narrow focus that limits its occurrence is overlooked. This article aims to identify the power dictates that determine empathy theoretically as well as in its practice, putting the focus on the moral barriers that dictate who is worthy of being understood, and proposing literature as a way to expand our empathic capacity.

**Keywords:** politics, affect theory, empathy, morality, extreme empathy.

### **Empatia i poder. Desentranyant el teixit polític d'una emoció**

**Resum:** Si bé les emocions s'han percebut com a objecte d'interrogació filosòfica i ètica des de l'antiguitat grecoromana, l'aparició de la «teoria dels afectes» va transformar-ne la visió teòrica en assenyalar-les com a pràctiques culturals sotmeses a les dinàmiques del poder. La crítica cultural s'ha encarregat d'identificar els perills polítics d'afectes com ara l'empatia, que viu un moment de gran popularitat a escala transdisciplinària, i però que encara s'analitza com una emoció democratitzadora —cosa que duu a simplificar-la com a procés imaginatiu— i s'obvia el focus que en limitaria l'abast. Aquest article pretén identificar els dictats del poder que determinen l'empatia tant teòricament com pràcticament, centrant-se en les barreres morals que dictaminen qui és digne de ser objecte de comprensió i proposant la literatura com a via d'expansió de la capacitat empàtica.

**Paraules clau:** política, teoria dels afectes, empatia, moralitat, empatia extrema.

Data de recepció: 16-11-2021. Data d'acceptació: 23-12-2021.

\* Sara Baila Bigné is a predoctoral researcher at the Universitat de Barcelona with ADHUC - Research Center for Theory, Gender, Sexuality. Her research revolves around the construction of empathy in narrative. Beyond research, she has translated the volume *Pandémik: Perspectivas posfundacionales sobre contagio, virus y confinamiento* (ed. X. Bassas and L. Llevadot) and is co-editor of the latest issue of *Transfer. Revista Electrónica sobre Traducción e Interculturalidad*. ORCID: 0000-0002-5929-6075.

## 1. A brief chronology of the liaison between power and emotion

Ever since Plato, in one of his dialogical exercises with Socrates, *Phaedrus*, conceived the well-known image of the human mind as a chariot dominated by the confronted forces of two horses, Reason and Passion, emotions have occupied a paramount and controversial space in Western philosophy's attempts to theorize social activities such as politics and ethics. Anticipating the need of developing an adequate cartography of the emotions to advance a political and moral theory, philosophers like the Scottish sentimentalists David Hume and Adam Smith or the previous rationalist Baruch Spinoza devoted part of their thought to, as the latter wrote, "define the nature and strength of the emotions" (1957: 24) and their influence in human relations. However, affect has not been considered in its fully political dimension until the 20th century,<sup>1</sup> when poststructuralist thinkers—especially Gilles Deleuze and Felix Guattari—located affect amid every possible relation between a body and the surrounding world (Deleuze, 1992), to the point of considering that there is no position above emotions from which to approach politics (Bertelsen; Murphie, 2010). The capital relevance given to affect in political theory, as well as the progressive undermining of the long-standing Platonian opposition Reason vs. Passion, became a site of consensus by the end of the last century, when the work of philosophers and cultural critics like Eve Sedgwick and Brian Massumi started a trend of interest in the emotions which has developed into an area of study in itself: affect theory. Since then, whether they have catalogued their critical analysis under this umbrella term or not, many thinkers have adopted this interdisciplinary focus on emotionality to tackle political matters as diverse as the effect of the capitalist system (Hardt; Negri, 2004; Berlant, 2011), the site of feminism and queer activism in micropolitics (Ahmed, 2010), the complexity of transnationalism (Pedwell, 2014), or the geopolitical and racial delimitations of affect (Thrift, 2010). With all, in the last two decades, the pairing "affect and politics" has been identified as a dialogical, two-sided binomial: emotions do impinge on the practice of macro- and

micropolitics, and political and moral considerations have a major role in the definition of emotions, which not only are no longer perceived as antonymous to reason but are even considered by a section of the affect theorists as direct results of judgement (Nussbaum, 2001). Even if publications such as Lauren Berlant's *Cruel Optimism* (2011) have impressively displayed how all affects, including the most innocent-looking ones, such as hope or—with reference to Ahmed's work (2004, 2010)—happiness, are profoundly invested in the interests of the power structures that determine us as individuals, I consider that some affective experiences, by their inherent dynamics, put systematically at work hierarchies of power that, although having been denounced by the critique, usually remain unnoticed in our imaginary and in our daily exchanges. Therefore, in this article, I propose to briefly approach the way in which, historically, privilege and power have forged the very definition and, consequently, the paradigmatic experience of one complex—and yet very trendy—affection: empathy.

## 2. Empathy, sympathy and compassion

It is generally agreed nowadays that emotions constitute political and cultural practices that, as such, "reproduce cultural distinctions, social norms and political practices of exclusion" (Pedwell, 2014: 2). What we have learned to be afraid of, whom we identify with, what touches, bores or disgusts us, and even our attempts to problematize and escape these inherited emotional patterns, are aligned with a Euro-American mentality. However, amongst this diagnosis of how the established system precedes and determines what we had always perceived as "natural" inclinations (Hume, 2007; Spinoza, 1957), certain voices inside affect theory have focused on a group of emotions that seem particularly prone to reproduce hierarchies of power: compassion, sympathy, and empathy. But why classify these three expressions of affect in a group distinct from the rest? The field of cognitive approaches to cultural studies has selected the term "emotional response" (Eisenberg, 2005; Keen, 2007; Carroll, 2011) to refer to the idea that, while most emotions "contain an ineliminable reference to *me*" (Nussbaum, 2001: 52), compassion, sympathy and empathy must be excluded from this description, as they necessarily appear as a reaction to the state of at least one another. Therefore, they are conceived as "other-oriented" emotions (Coplan, 2011: xxxiv). Nonetheless, this is too innocent a label, as practically every feeling, for instance happiness, can eventually flourish as a reac-

<sup>1</sup> Despite the semantic difference between affect and emotion—by which "affect" assumes a third-person perspective, designating a "feeling described from the observer's perspective" (Ngai, 2005: 25) and "emotion" constitutes a feeling that "belongs" to a first-person—both concepts will be used indistinctly in this article. This terminological decision responds to the desire of addressing the reader as both observer and subject of feelings.

tion to something or someone. Taking this into account, and with the purpose of remarking why these three affects may be more dangerous under the lens of power exchanges, I suggest here a division of sentiments in the categories of transitive and intransitive. I borrow the distinction from the field of syntax to remit to the idea that, just like verbs, some emotions, such as sadness or boredom, can be transitive or intransitive, while others, like jealousy or pity, require an object to occur. Thus, you can feel happy without identifying a particular reason, and, from then on, through an inside-out process, perceive what surrounds you as equally cheerful. On the contrary, you cannot feel empathic in an immanent way and without being conscious of its origin: you need an external income to give place to an empathic outcome. The common transitive quality of sympathy, empathy or compassion turns them into particularly political emotions at the point where, unlike other transitive emotions, like repugnance, the compulsory external object that they imply is commonly another person, which turns them into intersubjective exchanges of affect and, by extension, of power.

This openness to the other that they entail, the same faculty that historically gave these emotions the praiseworthy status of philanthropic approaches to society, universal to the human condition, and even a pre-requisite for sane ontology (Darwall, 1998: 262), has now put them in the spotlight of suspicion. In this sense, affect theory critics were rapid in deconstructing the “ethics of privilege” (Berlant, 2004: 1) involved in the practice of compassion and its superlative form, pity. The publication of the monographic edited by Lauren Berlant (2004) was determinant in perceiving that a sentiment largely seen as pious and humanitarian often results in an “emotionally gratifying condescension”, as the “pain of someone else provides an access of pleasure for the compassionate one” (Garber, 2004: 20). During the critical moment of the War on Terror and the military conflicts in Afghanistan and the Middle East, in which westerners were often moved by images and information about the warfare, it seemed urgent to denounce the vertical hierarchy that compassion may imply: a criticism that was also extended to the practice of sympathy, which was equally portrayed as a riskily unilateral and politically sterile emotion in essential works of Sontag (2003) or Butler (2006).<sup>2</sup> Strangely, while compassion

and sympathy were subdued to this process of revision, empathy, a complex transitive emotion, remained mostly untouched and, in fact, increased its popularity as a potentially democratic ideal. Then, as Pedwell proclaimed, “where compassion quickly tripped in the direction of inequality, charity or patronage”, the emotion that concerns us, empathy, “remained [...] a condition of equality affinity”, up to the point where, still nowadays, “a person who displays empathy is, it appears, to be congratulated for having fine feelings” (2014: 24). Nevertheless, as I would like to show in this article, an approximation to the politics of empathy may reveal it as being more subtle but more dangerous in its exercises of power.

### 3. Empathy in politics

As has been previously outlined, since the outburst of scholars’ focus on affect, and because of the discovery of mirror neurons in 1996,<sup>3</sup> empathy has aroused much interest not only as an object of research in the academic world, but also as a discursive tool in the field of politics. A great proof of how the so-called “empathic turn” (Pedwell, 2014: 61) inside affect theory reached the arena of politics and business is the centrality that this emotional engagement had in the oratory of the former president of the United States, Barack Obama. Already in 2006, Obama diagnosed his country with the disease of “empathy deficit” (2006: 67). Since then, and until his farewell speech in 2017, in which he begged his countrymen to “heed the advice” of Harper Lee’s character Atticus Finch and make an effort to understand others by “climbing into their skin”, Obama promoted empathy and invested in this affect to renew American exceptionalism and to link his term of office with a sense of hope and change. Only, his voice was not the only one to mobilize empathic comprehension, and the uses that he and others gave to empathy in public speeches clearly exemplify its multi-faced nature. As Paul Bloom (2015) pointed, “the dark side of empathy” is unveiled when we notice that Obama used the same claim for understanding when he was trying to justify airstrikes on Syria as an act of empathy for ISIS victims, or when his Republican adversary, Donald Trump, recurrently asked for empathy for the victims of murders and rapes committed by

<sup>2</sup> See also Baudrillard (1991) as one of Butler’s and Sontag’s antecedents on dealing with the Occident’s biased treatment and reception of external warfare.

<sup>3</sup> Mirror neurons are neurons that are activated when a human being acts, but also when they observe the same action performed by another. Their discovery in 1996 by the scientific group of G. Rizzolatti gave empathy a scientific basis.



undocumented South American immigrants. These discursive twists demonstrate that empathy has a narrow focus, and can distort our moral judgement (Bloom, 2016: 31). There is empathy in politics, but also politics in empathy, and this is so to the extreme that even its more neutral definition, its paradigmatic theorization and its usual practices are embedded in power structures.

#### 4. Politics in empathy

If there is one aspect in which the scholars preoccupied with the subject of empathy agree upon, is the intricacy to provide it with a single categorization (Coplan, 2011; Kaplan, 2011; Levin *et al.*, 2016). In spite of the general opinion that the deep comprehension that empathy entails is difficult to achieve, it is paradoxical that all works that open by announcing its complication end up coming with a clear definition. For instance, Coplan (2011: 5) delineates the emotion as “a complex imaginative process in which an observer simulates another person’s situated psychological states, both cognitive and affective, while maintaining clear self-other differentiation”. Under this psychological-oriented definition, it is usually highlighted that what makes empathy such a profound emotion is the fact that the imaginative project that the empathizer must carry through has to be supported by an affinity with the target of empathy, ideally accompanied with a characterization including “facts about the target’s character, emotions, moods, dispositional tendencies, and life experience” that will serve as a background for empathy to happen (Coplan, 2004: 146). These strict requirements remit to the idea that empathy gives preference to people “that we find attractive or who seem similar to us” (Bloom, 2016: 2) or that, as Adam Smith already wrote in the 18th century, “we expect less sympathy from a common acquaintance than from a friend” (2004: 63).<sup>4</sup> Although it may seem contradictory, this popular vision of empathy facilitates its practice: despite its stated obstacles, under this perspective, empathy is portrayed as a benevolent, attainable, and cathartic emotion. Hence, empathy has been simplified, in the name of its supposed complexity, to an affective process of short social scope

<sup>4</sup> The term “empathy”, a derivation of the Greek *empathia*, was not introduced in English until 1909, when it appeared as a translation of the aesthetic idea of *Einfühlung* in German. Up until then, in the works of David Hume and Adam Smith for instance, the idea of “sympathy” was used to refer to that which nowadays we understand as empathy (see Coplan, 2011: xii).

that is difficult to establish with people that are outside our close circle or diverge from our ideology, race or class. In other words, if you are a Western subject, it will be probably easier for you to empathize with Trump’s victims of murder and Obama’s sufferers that with their corresponding perpetrators or even with the geographically and culturally distant civilians of militarized Syria. As Pedwell explains, the result of this mild idea of empathy is that the importance given to proximity and face-to-face encounters often elides the way in which empathy is “implicated in, and productive of, power” (2014: 185). Being “multiple, ambivalent and transitory at the same time as it is powerful, political and structural” (184), the ways in which the circuits of this emotion reproduce power inequalities are equally diverse. Without wishing to detract from the interest of observing how the “narrow focus” of empathy is gendered (101) or how it may support prejudices such as racism or xenophobia, implications that have been hinted at here and commented at length elsewhere (Ahmed, 2004; Thrift, 2010), I would like to focus briefly on an inequitable aspect of empathic practice that has perhaps been less commented on, namely how the dominant morality and “common sense”, intimately linked to hegemonic power, delimit who is worthy of being the target of this affection.

#### 5. Extreme empathy

One latent principle that makes empathy reluctant to “challenge identity-based divisions” (Massumi, 2015: 41) is the implicit idea that, in the common understanding of empathy that has been previously explained, it is an emotional response that the empathizer is willing to have, and the target *deserves*. This vertical scheme, by which the target of empathy must reunite some merits to be understood, corresponds to the canonical idea of empathy that Susan Keen calls “mainstream empathy” (2007: 4). As Adam Morton notices, some constraints that limit empathic capacity are due, on many occasions, to an “internalized code of behavior” (2011: 318) that morally restricts our imagination when it comes to humanizing others. By the assumption that only some are worthy of being empathized with, empathy, an emotion that should in principle make the empathizer widen their epistemology to embrace that of the other, is turned into a comfortable self-assertion of the empathizer’s values. To face the concept of “mainstream empathy” (Keen, 2007) and acknowledge that this emotional reaction is “inherently multiple” (Pedwell, 2014: 190) and must challenge our assumptions, Pedwell purposes the la-

bel of “alternative empathies” to refer to these “forms of affective engagement that invite us to break from fixed patterns and positions and establish different solidarities” (36) with those subjectivities that are distanced from our comfort zone, as is the case with the perpetrators in Trump and Obama’s discourses. Returning once again to this reference, the trouble in that case is not only the great challenge that comprehending their deeds poses, but also that it seems morally reprehensible to do so. This is so because, amongst those who have been traditionally excluded from the “spotlight” of empathy (Bloom, 2015) we must include “people who do evil”, whom we are “prone to dehumanize” (Bloom, 2016: 181) because of the moral principles that have delineated the limits of our subjectivity and our affective capacity. Hence, empathy for subjects committing immoral actions, or what has also been called “negative empathy” (Lipps, 1906; Ercolino, 2018), is one paradigmatic example of these “alternative empathies” that may contradict cultural restrictions and extend our affective and epistemological horizons.

Despite the transgression that this emotion poses, since its first formulation in the 19th century, “negative empathy has received little attention by scholars” (Ercolino, 2018: 244); a critical gap that, I argue, has not been covered at all by researchers in the field of the recent affective turn or its consequent “empathic turn”. As far as I know, only two scholars have directly dealt with negative empathy in the last two decades: Morton Ercolino, who wrote two corresponding articles on the issue; other than these brief investigations, Keen (2007) does mention the possibility of co-feeling with antagonistic figures, but without employing the term “negative empathy” or delving deeper into the concept. The term itself, “negative empathy”, originally coined by the German philosopher Theodor Lipps (Ercolino, 2018: 245) in the 19th century, was initially defined as “empathy for others’ negative emotions” (Morelli; Rameson; Lieberman, qtd. in Ercolino, 2018: 244). Nevertheless, considering that the label “negative emotions” encompasses emotional states such as sadness or distress, which are usually also the object of “mainstream empathy”, contemporary revisions of the concept have re-defined negative empathy as “empathy with those who perform atrocious acts” (Morton, 2011: 318). Looking for a brief term, and one escaping the binary opposition positive/negative, I would purpose “counter-moral empathy”, to stress the transgressive potential of this emotion, or even “extreme empathy”. a nomenclature that remits to a gradation of the empathic approach by which the effort in understanding, and the threat that this un-

derstanding poses in the empathizer’s vision of the world, determine the level of depth in empathy. The latter terminology points precisely at the conception of empathy advocated in this article: an affective effort that broadens the subject and seeks to understand the other beyond hierarchies and imposed power barriers. To try to comprehend criminals is to go beyond the limits of generalized power, what Foucault (1994: 135) named the “Bourgeois Order”, in which the first punishment given to the “abnormal”, their first exclusion from society, is to dispossess them of their right to speak and account for themselves (Morey, 2014: 302).

However, it is undeniable that the so-called “mainstream empathy” captures a material reality, as, in our everyday life, we often have more opportunities to engage with our proximate ones, or at least with moral people, than with those apparently unworthy of being targets of our empathy. As Pedwell observes, this type of “affects at the margins” (2014: 95) can in fact be experienced outside the physical meeting, as they more easily arise via forms of representation such as literature, which “can activate ways of thinking and feeling empathy that may not be possible, or easily discernible, through the embodied face-to-face encounter alone” (Pedwell, 2014: 4).

## 6. Empathy and literature

Indeed, in the case of what I have referred to as “extreme empathy”, it is an agreed-on assumption amongst the reduced bibliography that this kind of alternative empathy is more likely to emerge in the realm of the fictional. Thus, as Ngai notes, “literature may in fact be the ideal space to investigate ugly feelings” (2005: 2), as it “provides safe spaces within which to see through the eyes of the psychopath, to occupy the subject position of the oppressive racist or to share the brutalizing past of the condemned outcast” (Keen, 2007: 131). This line of argument puts forward the idea that literature would not only be better at offering encounters with a more varied range of subjectivities than real-life experiences, in which our access to and knowledge of this kind of individuals is very limited, but would also constitute a “safe space” where the “moral barriers” (Morton) that prevent us from empathizing with them could be broken down, giving space to “a potentially regressive aesthetic experience, consisting in [...] identification with negative characters” (Ercolino, 2018: 244). Taking into account the intimate connection between literature and evil (Bataille, 1957), multiple works offer the op-

portunity to delve into the micro-cosmos of immoral subjects, from universal classics, such as *Crime and Punishment*, to contemporary best-sellers, like *Les bi-ennveillantes* by Jonathan Littell or *L'adversaire* by Emmanuel Carrère; including modern classics (*In Cold Blood*, by Truman Capote), lesser-known publications (*The Butcher Boy*, P. McCabe, 1994), and playwrights (*The Events*, D. Greig, 2013).

In sum, literature produces “possible worlds” (Eco, 1984; Doležel, 1988) that open the chance of establishing “parasocial” relations (Oatley, 2016) and empathizing with fictional subjectivities to which we rarely have access in our day-to-day encounters. Hence, narrative, and other art representations may be key in overcoming the politically biased practice of empathy, which is, as all emotions are to a greater or lesser extent, “radically shaped by historical relations of power” (Pedwell, 2014: 30). To identify the dark spaces that the socializing spotlight of affection has left unilluminated, and to fill them with light through alternative emotional practices it is essential to leave behind the assumptions of power that silently govern and inhibit our affectivity. That is a critical exercise in which philosophy and literature can help a great deal, as, despite their diverse methodologies, both seek to make the human soul legible in its multiple occurrences. Empathy, then, should be found at the heart of both practices. As writer John Steinbeck noted in a journal entry in 1938: “There is writing promoting social change, writing punishing injustice, writing in celebration of heroism, but always that base theme: try to understand each other. [...] Knowing a man well never leads to hate and nearly always leads to love” (Shillinglaw, 1994: 8).

## Bibliografia

- AHMED, Sara (2010). *The Promise of Happiness*. Durham/London: Duke University Press.
- (2014). *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- BATAILLE, Georges (1957). *Literature and Evil*. London: Penguin Modern Classics.
- BAUDRILLARD, Jean (1991). *La guerre du Golfe n'a pas eu lieu*. Paris: Galilée.
- BERLANT, Lauren (2011). *Cruel Optimism*. Durham/London: Duke University Press.
- (ed.). (2011). *Compassion: The Culture and Politics of an Emotion*. New York: Routledge, pp. 16-29.
- BERTELSEN, Lone; MURPHIE, Andrew (2010). “An Ethics of Everyday Infinities and Powers. Félix Guattari on Affect and the Refrain”. In: Gregg, Melissa; Seigworth, Gregory J. (eds.). *The Affect Theory Reader*. Durham/London: Duke University Press.
- BLOOM, Paul (2015). “The Dark Side of Empathy. How caring for one person can foster baseless aggression towards another”. *The Atlantic*, Sep 25, 2015.
- (2016). *Against Empathy. The Case for Rational Compassion*. London: The Bodley Head.
- BUTLER, Judith (2006). *Precarious Life. The Power of Mourning and Violence*. London: Verso Books. .
- CARROLL, Noel (2011). “On Some Affective Relations between Audiences and the Characters in Popular Fiction”. In: Coplan, Amy; Goldie, Peter (eds.). *Empathy: Philosophical and Psychological Perspectives*. Oxford: Oxford University Press, pp. 162-185.
- COPLAN, Amy (2004). “Empathic engagement with narrative fiction”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 62, no. 2, pp. 141-152.
- (2011). “Introduction”. In: Coplan, Amy; Goldie, Peter (eds.). *Empathy: Philosophical and Psychological Perspectives*. Oxford: Oxford University Press, pp. ix-xlvii.
- DARWALL, Stephen (1998). “Empathy, Sympathy, Care”. *Philosophical Studies: An International Journal for Philosophy in the Analytic Tradition*, vol. 89, no. 2, pp. 261-282.
- DELEUZE, Gilles (1992). “Ethology: Spinoza and Us”. In: Crary, Jonathan; Kwinter, Sanford (eds.). *Incorporations*. New York: Zone Books, pp. 625-633.
- DOLEŽEL, Lubomír (1988). “Mimesis and Possible Worlds”. *Poetics Today*, vol. 9, no. 3, pp. 475-496.
- ECO, Umberto (1984). *Semiotics and the Philosophy of Language. Advances in Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- EISENBERG, Nancy (2005). “The Development of Empathy-Related Responding”. In: Carlo, Gustavo; Pope Edwards, Carolyn (eds.). *Moral Motivation Through the Life Span*. Lincoln: University of Nebraska Press, pp. 73-117.
- EISENBERG, Nancy; FABES, Richard; SPINRAD, Tracy (2006). “Prosocial Development”. *Handbook of Child Psychology*, 6th ed., ed. William Damon. New Jersey: Wiley.
- ERCOLINO, Stefano (2018). “Negative Empathy: History, Theory, Criticism”. *Orbitum Litterarum*, vol. 73, pp. 243-262.
- FOUCAULT, Michel (1994). *Dits et écrits* (D. Defert, F. Ewald, J. Lagrange, eds.) (vol. III). Paris: Gallimard.
- GARBER, Marjorie (2004). “Compassion”. In: Berlant, Lauren (ed.). *Compassion: The Culture and Politics of an Emotion*. New York: Routledge, pp. 16-29.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio (2004). *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*. London: Penguin Books.
- HUME, David (2007). *A Treatise on Human Nature. Volume I. A Critical Edition*. Norton, David; Norton, Martha (eds.). Oxford: Calendon Press.



- KAPLAN, Ann E. (2011). "Empathy and Trauma Culture: Imagining Catastrophe". In: Coplan, Amy; Goldie, Peter (eds.). *Empathy: Philosophical and Psychological Perspectives* (pp. IX-XLVII). Oxford: Oxford University Press, pp. 255-277.
- KEEN, Susan (2007). *Empathy and the Novel*. New York: Oxford University Press.
- LEVIN, Michael; LUOMA, Jason B.; LILLIS, Jason; VILARDAGA, Roger (2016). "Examining the Role of Psychological Inflexibility, Perspective Taking, and Empathic Concern in Generalized Prejudice". *Journal of Applied Social Psychology*, vol. 46, no. 3, pp. 1-38.
- MASSUMI, Brian (2015). *Politics of Affect*. Cambridge: Polity Press.
- MOREY, Miguel (2014). *Lectura de Foucault*. Madrid: Sexto Piso.
- MORTON, Adam (2011) "Empathy for the Devil". In: Coplan, Amy; Goldie, Peter (eds.). *Empathy: Philosophical and Psychological Perspectives*. Oxford: Oxford University Press, pp. 318-330.
- NGAI, Sianne (2005). *Ugly Feelings*. Cambridge: Harvard University Press.
- NUSSBAUM, Martha (2001). *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press.
- OATLEY, Keith (2016). "Fiction, Simulation of Social Worlds". *Trends in Cognitive Sciences*, vol. 20, no. 8, pp. 618-628.
- OBAMA, Barack (2006). *The Audacity of Hope: Thoughts on Reclaiming the American Dream*. London: Canongate.
- (2017). "I'm Asking You to Believe. Not in My Ability to Bring About Change - But in Yours" [Farewell Address], Chicago, January 10: <https://obamawhitehouse.archives.gov/farewell>. Last consulted: 12/04/2021.
- PEDWELL, Carolyn (2014). *Affective Relations. The Transnational Politics of Empathy*. London: Palgrave MacMillan.
- SHILLINGLAW, Susan (1994). "Introduction". In Steinbeck, John. *Of Mice and Men*. London/New York: Penguin Books.
- SMITH, Adam (2004). *The Theory of Moral Sentiments*. Oxford: Clarendon Press.
- SONTAG, Susan (2003). *Regarding the Pain of Others*. New York: McMillan.
- SPINOZA, Baruch (1957). *The Road to Inner Freedom. The Ethics*. New York: Philosophical Library [1677].
- THRIFT, Nigel (2010). "Commentary. Slowing Down Race". *Environment and Planning*, vol. 42, pp. 2428-2430.

# Tecnologías del biopoder y encrucijadas filosóficas de la resistencia

**Miquel Amorós Hernández\***

Universitat de Barcelona  
miquelamoros@ub.edu

**Resumen:** En este artículo se aborda la noción de biopoder de Foucault y se deriva hacia el concepto «biotecnopoder». Este poder en manos de las compañías biotecnológicas se fundamenta en el interés económico de explotación de la información contenida en el ADN y su paso al código binario para el tratamiento bioinformático. El hecho de que todos los seres vivos tengan inscrita su información genética en la misma molécula de ADN permite la manipulación y la inserción de fragmentos de genoma, lo cual puede tomar una deriva totalitaria neoliberal. La solución filosófica es el cuidado de sí y de los demás.

**Palabras clave:** biopoder, biotecnopoder, bioinformática, tecnologías del ADN, explotación.

## **Tecnologies del biopoder i cruïlles filosòfiques de la resistència**

**Resum:** En aquest article s'aborda la noció de biopoder de Foucault i es deriva cap al concepte de «biotecnopoder». Aquest poder a les mans de les companyies biotecnològiques es fonamenta en l'interès econòmic d'explotació de la informació continguda en l'ADN i el seu pas a codi binari per al tractament bioinformàtic. El fet que tots els éssers vius tinguin inscrita la seva informació genètica en la mateixa molècula d'ADN permet la manipulació i la inserció de fragments del genoma, la qual cosa pot agafar una deriva totalitària neoliberal. La solució filosòfica és la cura de si i dels altres.

**Paraules clau:** biopoder, biotecnopoder, bioinformàtica, tecnologies de l'ADN, explotació.

\* Miquel Amorós Hernández es licenciado en Biología (Universitat de Barcelona, UB), licenciado en Pedagogía (UB), doctor en Pedagogía (UB), graduado en Filosofía (UB) y máster en Educación para la Ciudadanía y en Valores (UB). Actualmente se está doctorando en Filosofía de la Mente y la Cognición por la Universitat Autònoma de Barcelona. Recibió el Premio Extraordinario de Licenciatura en Pedagogía y el Premio Extraordinario del Máster en Ciudadanía y en Valores. ORCID: 0000-0003-3100-7881.

**Technologies of biopower and philosophical crossroads of resistance**

**Abstract:** This article addresses Foucault's notion of biopower and refers to the concept of "biotechnopower". This power, in the hands of biotechnology companies, is based on the economic interest of exploiting the information contained in DNA and its transition to binary code for bioinformatics processing. The fact that all living beings have their genetic information inscribed in a single DNA molecule allows for the manipulation and insertion of fragments of the genome, which can take a neoliberal totalitarian drift. The philosophical solution is the care of oneself and others.

**Keywords:** biopower, biotechnopower, bioinformatics, DNA technologies, exploitation.

Data de recepció: 15-11-2021. Data d'acceptació: 16-12-2021.

**Introducción: el concepto «biopoder»**

La tecnología y sus producciones forman parte de la existencia histórica del ser humano, y es legítimo sospechar que también de su esencia. Las herramientas, al operar sobre el mundo, lo hacen asimismo sobre aquel que las maneja, lo cual incide en la doble articulación antropológica del ser humano como ser biológico y ser de cultura. En *Tecnologías del yo*, Michel Foucault apunta a la existencia de cuatro categorías de tecnologías, a saber: las de producción de cosas y sus transformaciones, las de los sistemas de signos o símbolos, las del poder y, por último, las del yo. El filósofo francés considera que las dos primeras ya han sido suficientemente exploradas por la reflexión cultural, mientras que las dos últimas serían tecnologías en las que los pensadores han focalizado algo menos su atención. En consecuencia, podría resultar de interés desocultar los modos de actuación de dichas tecnologías, especialmente las referidas a la propia tecnología del poder y las diversas tecnologías configuradoras del yo, y conocer los modos de transformación que los individuos se aplican sobre sí mismos.

El vector sobre el que Foucault insertará sus agudas reflexiones no es aquel que centra el pensar acerca de esos saberes como valores dados, sino aquel otro consistente en proceder al análisis de ciencias tales como la biología, la psiquiatría, la medicina y la penología, entendidas como «juegos de verdad» vinculados a una serie de técnicas utilizadas por los humanos para comprenderse a sí mismos (Foucault, 1996: 48).

De este modo, las tecnologías del poder se sustentan con gran precisión en el primer volumen de *Historia de la sexualidad: la voluntad de saber*, en el concepto de «biopoder», señalado como una tecnología de dos caras, la anatómica y biológica, la individuali-

zante y la específica, focalizada en las relaciones múltiples del cuerpo y que presta atención a los procesos de la vida, mostrándose en correspondencia con un poder que ya no tiene como objetivo eliminar físicamente a los sujetos, sino invadir su vida por completo (Foucault, 1986: 169), cuestión harto más rentable desde la perspectiva del poder y de la economía. La capacidad invasiva de la tecnología lo permea todo, desde los modos de hacer hasta los modos de pensar: se trata de operar la disolución del sujeto sin llegar a los límites que conducirán a su muerte, sino a su vaciado interior debido a su transformación en una mera objetualidad, en material utilizable como base para esos mismos procesos tecnológicos y, en función de ellos, económicos.

Así, el biopoder queda definido como:

[...] el conjunto de mecanismos por medio de los cuales aquello que, en la especie humana, constituye sus rasgos biológicos fundamentales podrá ser parte de una política, una estrategia política, una estrategia general de poder, en otras palabras, cómo, a partir del siglo xvii, la sociedad, las sociedades occidentales modernas, tomaron en cuenta el hecho fundamental de que el hombre constituye una especie humana (Foucault, 2001: 15-16).

Por tanto, así se ejerce el biopoder sobre la especie humana y los individuos particulares que la constituyen, en los dos niveles: en el macroscópico, estadístico o poblacional, y en el microscópico del individuo singular. Es por ello que opera sobre las dos instancias de la corporeidad biológica, el cuerpo social —nivel poblacional, de grandes números— y el cuerpo del sujeto individual —nivel del organismo considerado como un individuo—. Sobre ambas instancias actúa el biopoder, y lo social y lo individual son los focos de las acciones modificadoras derivadas



de su fuerza normalizadora y productiva: el poder-saber se aplica a los cálculos sobre la vida para diseñar e implementar nuevos regímenes de dominación a través de la instauración de nuevas prácticas que maximicen económicamente los mecanismos de funcionamiento de un poder diseñado y ejercido para manipular la vida, con fines lucrativos.

Como es sabido, aquel poder más efectivo es el que permanece oculto, invisible a los ojos del común de los mortales, panóptico, pero no por ello menguante en su presencia. Si Blaise Pascal retomó la sentencia atribuida a Hermes, a propósito de los dos infinitos, que afirmaba que el universo es una esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia, en ninguna (Ordine, 2008: 12), el biopoder aparece a nuestros ojos descentrado, omniabarcante y con un perímetro, esto es, con unos límites que trascienden tanto el infinito de arriba, poblacional, como el infinito de abajo, o los genomas.

Siguiendo a Foucault, los mecanismos de dominio del biopoder sobre la vida toman la forma de una cizalla que actúa, como hemos apuntado, sobre el nivel de la población o cuerpo social de la vida de la especie (biopolítica), pero también mediante la acción sobre el cuerpo individual de los sujetos (anatomopolítica). Derivado de ello, se ejerce por parte del biopoder un control normalizador sobre el cuerpo individual y un control regulador sobre el total de la especie humana, lo que conlleva la ampliación del sometimiento desde el marco individual hasta la posibilidad de alcanzar el dominio del total de la especie. La consecuencia de estas acciones sinérgicas ejercidas por el biopoder no es otra que la disgregación o disolución de la subjetividad del individuo en todos sus planos, lo que implica hondas repercusiones para las ciencias del hombre, incluidas aquellas que se ocupan de su educación.

Según el juicio de Foucault, las teorías acerca de la naturaleza del poder tradicionalmente admitidas más que favorecer la reflexión filosófica la entorpecen, principalmente en lo que respecta al estudio del biopoder. Esto es así debido a que las construcciones teóricas acerca de la realidad no pueden pasar más allá de ser figuraciones que representan la realidad, si bien no deben ser confundidas con la realidad misma. Tal vez por esto quedamos atrapados en el interior de un marco a partir del cual pensamos, pero que a su vez limita y delimita los límites y posibilidades de nuestro pensar. Es misión del filósofo, precisamente, tratar de trascender esos marcos del pensamiento, lo que constituye buena parte de la historia de la filosofía, y la base de la extrañeza constitutiva de la disciplina, desde los tiempos de Tales de Mileto.

En esta línea, la extrañeza paradójica propia de la investigación filosófica de Foucault no cristaliza en la figura del Sileno socrático, sino en la metáfora del cangrejo, ser que avanza excéntricamente mediante un desplazamiento lateral, recolectando los restos de los variados naufragios esparcidos por la resaca marina sobre la cristalina arena, sobre aquello que podríamos denominar el llano territorio límite de las rarezas transitorias o transaccionales (Veyne, 1984: 200).

Es así como la locura, las diversas formas de la anormalidad, las múltiples direcciones en que se ejerce la sexualidad, el Estado, etc., se constituyen en objetos, todos ellos, que son vistos, desde la perspectiva realista del discurso historicista oficial, como realidades objetuales existentes dotadas de una solidez material propia y no como meras figuraciones de imprecisos contornos.

Este punto de vista viene representado en Foucault mediante la imagen metafórica del cachalote, ser del cual en ocasiones vemos únicamente el emerger de su lomo o la espuma que deja al nadar, pero del que, según los desvaríos de nuestra imaginación, presuponemos su existencia, bajo las aguas oscuras, como una totalidad maciza, que surca las profundidades sujeta a una trayectoria lógicamente pensada, consciente, bajo la superficie de aquello accesible a nuestro observar (Foucault, 2001: 27), siempre demasiado poco y, en función de ello, a nuestro pensar, en demasiadas ocasiones excesivamente audaz al construir entidades teóricas desprovistas de realidad corpórea.

Tal cetaciforme conceptualización podría ser, como el *Moby Dick* de Melville, más monstruo o ídolo simbólico, tomado por real, que un objeto dotado de una existencia material sólida más allá de la establecida mediante la reificación de las acciones y las prácticas admitidas que las originan y sustentan.

Aquí el concepto «práctica» se refiere a la regulación de las acciones y las costumbres que se llegan a fraguar institucionalmente, sometidas a ritualización, y que se llegan a materializar en determinadas arquitectónicas (Habermas, 1989: 291). Son precisamente tales arquitectónicas las que tomamos como permanentes, como esenciales, cuando en demasiadas ocasiones, sin embargo, propenden a ser ídolos con la peana de barro sustentados por el espacio vacío, prepolítico, del miedo a la nada.

Lo raro aquí es la sorprendente capacidad de los seres humanos para desarrollar una ceguera con respecto a esos límites impuestos desde el poder, para no percibir el espacio vacío sobre el que se erigen esos falsos ídolos tenidos por arquitectónicamente sólidos, la capacidad imaginativa del ser humano para ver formas en las nubes, así como para confundir los

restos de espuma que sobrenadan en la superficie del mar con los vestigios del paso de un cachalote, en su momentáneo subir a respirar el aire, no solo aceptando que la ficción de la existencia del habitante de las profundidades es cierta, sino también dotando a este antropomórficamente de intencionalidad en su quehacer, suponiendo su actuar siempre imbuido de una supuesta racionalidad plena (Veyne, 1984: 212).

En el curso de la investigación de Foucault sobre el biopoder, lo que es tomado por forma arquitectónica erigida sobre un fondo de racionalidad son los dispositivos que giran alrededor de las líneas de enunciación, de ruptura, en ocasiones de sedimentación, a la luz de un doble proceso de objetivación y de subjetivación. Cada formación sedimentada y solidificada se erige cual leviatán, señoreando sobre lo que constituye el paisaje de lo pensable y lo concebible, un trasunto a su vez de las cosmovisiones que constituyen el marco mental de una determinada época histórica. Este leviatán es el cachalote, el monstruo marino que nadie ha podido contemplar cara a cara, pero que es garante de que el poder disponga una determinada legislación que ampare la posibilidad de ejercer la coerción, o el monopolio legal de la violencia que le es propio, más allá de las meras palabras (Hobbes, 1992: 108).

Desde la arena que conforman las extensas playas extramuros del océano en que habitan los cangrejos, es posible imaginar una perspectiva aún más monstruosa que la del cachalote: la desaparición por disolución del leviatán y su presencia ubicua como biopoder transformado ahora en biopoder biotecnológico sobre el elemento atómico que hilvana los niveles biopolíticos y anatomopolíticos en una nueva fuerza de configuración del ser humano de posibilidades claramente totalitarias. Se trata del biotecnopoder, la reedición del biopoder de Foucault bajo los auspicios de la hibridación entre las tecnologías del ADN recombinante y las tecnologías del procesamiento de la información por mor del desarrollo informático y de la red de redes o internet.

### **El concepto «biotecnopoder»**

La biopolítica de Foucault ha emergido renovada, en el siglo XXI, en una nueva forma de control capaz de disolverse a sí misma en la figura de un nuevo biotecnopoder: ahora el panóptico se ubica en la estructura íntima del genoma de las especies. Disuelto el individuo en los genes de su genoma, disuelta la población en patrones probabilísticos, la materia y la energía ceden su importancia al tratamiento de la información

genética susceptible de una transducción al código binario informático, en una transfiguración ontológica por la que la esencia del ser está contenida en la secuencia de los nucleótidos a partir de los que está construido, o diseñado, su ADN.

En este sentido, los dos mayores logros científicos del pasado siglo XX han sido desentrañar la estructura íntima del átomo, por parte de la física, y describir la estructura y mecanismos de funcionamiento del ADN, por la biología (Rifkin, 2009: 216-217). Ambos descubrimientos poseen un denominador común raramente tenido en cuenta: tanto el átomo como el ADN son entidades teóricas en las que se reúnen no solo la materia y la energía, sino también la información de forma entrelazada —aquí el concepto de «inforgética» propuesto por Le Moigne muestra su total clarividencia— y que parecen sustraerse a los dominios de nuestra experiencia cotidiana común, en especial, en lo que se refiere a la materialidad del mundo en que habitamos, el tiempo o el espacio.

Las relaciones de certeza, producto del vínculo lineal entre causa y efecto, son sustituidas por otras relaciones en las que la incertidumbre, la improbabilidad y la complejidad son sus notas definitorias (Garrido, 1990: 32).

La misma disolución de toda certidumbre parece también suceder en lo que se refiere a la unidad de selección evolutiva biológica. Progresivamente, en el campo de los estudios de la evolución, la unidad sobre la que se supone que opera la selección natural pasará de ser el individuo a ser tanto la población como también las variaciones del gen o alelos, en cuanto a la frecuencia de aparición de los mismos en una población.

Los genes, según la hipótesis del gen egoísta, son los verdaderos protagonistas de la selección natural evolutiva (Dawkins, 2009a: 25). La presencia, pues, de una determinada forma génica o alélica en detrimento de otras posibles es, a grandes rasgos, un fenómeno derivado de la probabilidad y, precisamente, la variación de la frecuencia poblacional de determinados genes constituiría la base del proceso evolutivo por selección natural (Dawkins, 2009b: 33).

Por otra parte, no debe ser olvidado que el ADN, la molécula que soporta la información genética del genoma de las especies, es fundamentalmente una estructura informacional constituida por infinitas combinaciones de cuatro piezas básicas que son los nucleótidos, comunes a todas las formas de vida.

No conocemos un ejemplo mejor de la igualdad básica de todas las formas de vida que desmonte el antropocentrismo que nos caracteriza en el aspecto civilizatorio (Beruete, 2018: 11).

Dado que todos los seres vivos poseen un genoma compuesto por los mismos nucleótidos, es posible utilizar las líneas del código genético como meras líneas de código informacional, procesarlas como mera información, tal y como si fueran bits, por medio de los ordenadores y editar, cortar, pegar, mutar e intercambiar los genes que proceden de una especie por los de otra o, si conviene, «mejorar» los genes presentes en un mismo organismo sustituyéndolos por versiones modificadas de los mismos.

El biotecnopoder puede ser definido, de modo bastante sintético, como una suerte de poder que se ejerce sobre la vida biológica y que responde a las nuevas acciones técnicas de la biotecnología, en especial, a partir del conocimiento derivado de la ingeniería genética, es decir, de las técnicas de modificación y edición génica operadas sobre el ADN de las especies biológicas, ligado de manera confluyente con las tecnologías informáticas de tratamiento de la información (Rifkin, 2009: 21).

En este sentido, el uso del concepto «matriz operativa», es decir, la confluencia de determinadas fuerzas sociales y tecnológicas que convergen en uno de los grandes cambios económicos que afectan de manera periódica a las civilizaciones (Rifkin, 2009: 33), parece ciertamente adecuado.

De este modo, se crean las bases de una nueva economía (Rifkin, 2009: 33-34), basada en la modificación y procesamiento industrial de la información genética, que sustituye al anterior paradigma de una producción industrial fundamentada en la energía que proporcionan los combustibles fósiles, los cuales interesan al nacimiento de una nueva era caracterizada por un cambio de paradigma, no necesariamente más halagüeño que el anterior.

### Figuraciones de la resistencia: algunos apuntes

La aparición en el horizonte de nuestra cultura del biotecnopoder, además de los puntos anteriores, genera la necesidad de una legislación reguladora ligada a una biotecnocracia, no solo en la vertiente del aparato de control burocrático de las manipulaciones genéticas que, por proceder de multinacionales, son difícilmente regulables por parte de unas estructuras políticas que todavía responden a la idea del Estado nación. No obstante, la biotecnocracia derivada del ejercicio del biotecnopoder inaugura nuevas formas políticas de proceder (Díaz, 2011: 196), desde una brecha de conocimiento entre aquellos que poseen el saber-poder de las técnicas y aquellos otros que no (Vásquez, 2008: 105-119) hasta la aparición de nuevos

conceptos, tales como «nanopoder», «biotecnocracia», «biotecnopoder» y «genopolítica» (Fernández, 2013: 146-147).

Si por algo se caracteriza el biotecnopoder es por la cosificación y desobjetivación de los individuos de las diferentes especies biológicas. Frente a ello, las formas de resistencia al biotecnopoder pasan por el cuidado de sí y de los otros, es decir, la función de la filosofía y del lenguaje como medicina del alma (Nietzsche, 2007a: 101), la proximidad con los demás en el curso del quehacer diario y el cuidado del espacio interpersonal necesario para el diálogo, que preserva el derecho a la diferencia, pero también a la disidencia; y, asimismo, la revalorización de la humanidad del hombre (Nietzsche, 2007b: 35) frente al nihilismo en que deviene la ausencia de toda valorización de la vida, salvo como materia prima, por parte del biotecnopoder, la fuente de toda la homogeneización por los procesos bioindustriales.

Frente al biotecnopoder, el valor del poder de la vida: la de las personas y los seres vivos. En síntesis, un cuidado de sí y de los demás, trasunto de una *paideia* que cultive el pensamiento crítico filosófico y las humanidades: un retorno al origen primigenio de nuestra relación auténtica con la naturaleza, que debemos reaprender a considerar como algo de lo que somos codependientes y con la que estamos en una relación simbiótica. Y en unos tiempos de incertidumbres varias como los presentes, el restablecimiento de la autenticidad relacional con los demás y el cuidado de la interioridad personal propia y ajena tal vez sean las formas de resistencia más efectivas contra el enajenamiento generalizado.

### Bibliografía

- BERUETE, Santiago (2018). *Verdolatría. La naturaleza nos enseña a ser humanos*. Madrid: Turner.
- DAWKINS, Richard (2009a). *El gen egoísta. Las bases biológicas de nuestra conducta*. Barcelona: Salvat.
- (2009b). *Evolución. El mayor espectáculo sobre la Tierra*. Madrid: Espasa-Calpe.
- DÍAZ, Santiago (2011). «El biopoder de la biotecnología o el biotecnopoder. Aportes para una bio(s)ética». *Ludus Vitalis*, vol. XIX, núm. 36, págs. 193-211.
- FERNÁNDEZ, Óscar (2013). «Biopolítica, bioética y biosemiótica. Tres dimensiones de una misma mirada a través de la biología filosófica». *Ciencias Sociales y Educación*, vol. 2, núm. 3, enero-junio, págs. 143-152.
- FOUCAULT, Michel (1986). *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. México: Siglo XXI.
- (1996) *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós.



- (2001). *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- GARRIDO, Amando (1990). *Fundamentos de química biológica*. Madrid: Interamericana / McGraw Hill.
- HABERMAS, Jürgen (1989). *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid: Taurus.
- HOBBS, Thomas (1992). *Leviatán o la materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil*. Valencia: Servei de Publicacions de la Universitat de València.
- NIETZSCHE, Friedrich (2007a). *Així parlà Zaratustra*. Barcelona: Quaderns Crema.
- (2007b). *Ecce homo: com s'arriba a ser allò que s'és*. Gerona: Accent.
- ORDINE, Nuccio (2008). *El umbral de la sombra. Literatura, filosofía y pintura en Giordano Bruno*. Madrid: Siruela.
- RIFKIN, Jeremy (2009). *El siglo de la biotecnología. El comercio genético y el nacimiento de un mundo feliz*. Barcelona: Paidós.
- VÁSQUEZ, Adolfo (2008). «Peter Sloterdijk: Normas y disturbios en el parque humano o la crisis del humanismo como utopía y escuela de domesticación». *Universitas. Revista de Filosofía, Derecho y Política*, núm. 8, págs. 105-119.
- VEYNE, Paul (1984). *Cómo se escribe la historia. Foucault revolucionaria la historia*. Madrid: Alianza Universidad.

# La polyphonie chez Igiaba Scego et Léonora Miano

## Une arme narrative pour se réapproprier une parole politique

**Anna Eberle\***

École Normale Supérieure de Lyon  
anna.eberle@ens-lyon.fr

**Résumé :** Cet article vise à comparer le travail de deux écrivaines qui appartiennent toutes deux à la « littérature postcoloniale » et sont de la même génération : l'autrice italo-somalienne Igiaba Scego (née en 1974) et l'autrice franco-camerounaise Léonora Miano (née en 1973). Le poids de la domination coloniale est une thématique omniprésente dans les deux textes que nous avons choisi d'analyser : *Crépuscule du tourment* de Miano et *Oltre Babilonia* de Scego. Notre article a pour but d'explorer la capacité de ces textes, leur pouvoir à se constituer comme des « contre-narrations » grâce au mécanisme de la polyphonie, indissociable d'une écriture de l'intime.

**Mots clés :** littérature postcoloniale, polyphonie, « Écriture de l'intime », contre-narrations.

### La polifonia en Igiaba Scego i Léonora Miano. Una arma narrativa per recuperar un llenguatge polític

**Resum:** Aquesta contribució pretén comparar l'obra de dues escriptores que pertanyen a la «literatura postcolonial» i formen part de la mateixa generació, la italosomali Igiaba Scego (1974) i la francocamerunesa Léonora Miano (1973). El pes del domini colonial és un tema omnipresent en els dos textos que aquí s'analitzen: *Crépuscule du tourment* de Miano i *Oltre Babilonia* de Scego. L'article vol explorar les capacitats d'aquests textos, el seu poder per constituir-se com a «contrarelats» mercès al mecanisme de polifonia que és inseparable d'una *écriture de l'intime*.

**Paraules clau:** literatura postcolonial, polifonia, *écriture de l'intime*, contrarelats.

\* Anna Eberle est diplômée de l'École Normale Supérieure de Lyon en 2020, elle est agrégée en italien (2021) et étudie la littérature postcoloniale contemporaine italienne somalienne et éthiopienne. Elle prépare actuellement son projet de thèse de doctorat. Son angle d'approche consiste à étudier les notions d'intime et de politique et la façon dont elles interagissent dans une perspective postcoloniale, féministe et intersectionnelle.

### Polyphony in Igiaba Scego i Léonora Miano. A narrative weapon to recover political speech

**Abstract:** This article aims to compare the work of two writers who both belong to “post-colonial literature” and are of the same generation: the Italian-Somali author Igiaba Scego (b. 1974), and the French-Cameroonian author Léonora Miano (b. 1973). The weight of colonial domination is an omnipresent theme in the two texts we have chosen to analyze: *Crépuscule du tourment* by Miano and *Oltre Babilonia* by Scego. Our intention is to explore the capacity of these texts, and their power to constitute themselves as “counter-narratives” thanks to the mechanism of polyphony which is inseparable from an *écriture de l'intime*.

**Keywords:** postcolonial literature, polyphony, *écriture de l'intime*, counter-narrative.

Data de recepció: 21-11-2021. Data d'acceptació: 9-12-2021.

Les écrivaines Léonora Miano et Igiaba Scego appartiennent – ou sont contraintes d'appartenir – à une littérature qui a pu prendre des appellations différentes, « littérature de la migration », « de la diaspora » ou encore « francophone » pour Miano et « italo-phonie » pour Scego. Ces terminologies ne sont pas toujours satisfaisantes et suscitent de nombreux débats critiques.<sup>1</sup> Si j'ai choisi de comparer les œuvres de ces autrices, c'est parce qu'elles font partie de la « littérature postcoloniale » italienne et française : cette définition insiste sur l'histoire de leur pays d'origine (le Cameroun pour Miano et la Somalie pour Scego, deux anciennes colonies) et permet d'explorer le continuum historique qui relie le passé colonial à la contemporanéité. Léonora Miano, autrice d'expression française née au Cameroun, a publié aussi bien des romans, des nouvelles et des pièces de théâtre que des essais, comme *Habiter la frontière* et *L'impératif transgressif*, où elle théorise sa pensée politique. Elle explore à la fois la réalité de l'Afrique subsaharienne (elle situe rarement ses romans dans un pays d'Afrique particulier même si l'on devine souvent son Cameroun natal) et celle de la diaspora africaine. Par cette volonté d'écrire des expériences « afrodescendantes » ou « afropéennes » (Miano,

2020), son projet d'écriture rejoint celui d'Igiaba Scego. Née à Rome de parents somaliens ayant fui Mogadiscio après le coup d'état de Siad Barre en 1974, Scego fait partie des « secondes générations » (enfants de la génération de migrant-es arrivée en Italie dans les années 1970-1980, nés ou ayant grandi en Italie) et thématise dans ses écrits le conflit identitaire de ces « Italien-nes en tout et pour tout » mais dont la différence se situe dans leur « origine migrante » (Scego, 2004). Ces deux écrivaines ont aussi en commun d'être relativement prolifiques, de s'essayer à plusieurs genres (Miano a expérimenté le genre de la nouvelle, du roman et de l'essai ; Scego a écrit des nouvelles – notamment pour l'enfance – et des romans) et d'incarner une forte personnalité politique dans l'espace littéraire et médiatique.

Leurs textes nous confrontent à l'histoire coloniale européenne, dénoncent le racisme contemporain comme un legs colonial et révèlent les processus de racialisation à la base de la formation des identités nationales française et italienne. Ces œuvres, de par l'histoire personnelle des autrices qui s'inscrit dans l'Histoire de l'esclavagisme, de la colonisation et du racisme systémique contemporain, sont donc d'emblée politiques et traversées par la thématique du pouvoir. Le pouvoir est d'abord celui qui a été exercé – et continue de l'être – à l'encontre des populations noires et afro-descendantes dont la couleur de peau constitue toujours un stigmate. Ce pouvoir a des conséquences profondes, intimes : « Nous étions sur nos terres, mais le Ciel n'était plus nôtre [...] Voici le trouble : être devant la porte, reconnaître les murs de la maison, en avoir égaré la clé » (Miano, 2016 : 16). C'est ainsi que le personnage de Madame (la protagoniste dont la voix ouvre le roman) résume la domination

<sup>1</sup> Enfermer les écritures migrantes dans un espace, une zone de la littérature nationale est très problématique et exerce une forme de violence symbolique sur les auteur-rices concerné-es, mais Lucia Quaquarelli dans *Narrazione e migrazione* met aussi en garde contre le fait de ne plus prendre en compte le contexte historique et la biographie de l'auteur-riche lorsqu'il s'agit d'écritures migrantes : neutraliser l'aspect autobiographique du texte peut se transformer en forme coercitive d'assimilation et risque ainsi d'annuler la possibilité de ces écritures de se proposer comme des contre-narrations.

coloniale dans le roman *Crépuscule du tourment* de Léonora Miano, une domination qui agit en profondeur, dans l'obscurité. Face à cette dépossession territoriale, symbolique et intime, la parole littéraire agit comme un contre-pouvoir. Il me semble en effet important, dans un contexte – italien, français, européen – où le discours politique, législatif, médiatique est dominé par une représentation négative et stéréotypée des immigré-es, alternant entre alarmisme et compassion pathétique, de considérer, comme le fait Graziella Parati (2005 : 12), les écritures migrantes comme des formes de contre-narrations, des actes de « talking back to normatives narratives ». Avec le passage de la « personne » au « personnage », la littérature devient l'espace dans lequel les différentes subjectivités peuvent se constituer, se déployer, se complexifier et prendre la place des masses anonymes de migrant-es. Les œuvres de ces écrivaines fonctionnent ainsi comme des « espaces ouverts pour réfléchir à l'identité et à la mémoire » (Comberiat, 2008 : 109).

La création de ce nouvel espace liminal, théorisé comme « tiers-espace » par Homi Bhabha (2007), permet de se réappropriier l'histoire coloniale, de la réinterpréter, d'y introduire des ambiguïtés. Ce « tiers-espace » littéraire devient ainsi un lieu privilégié pour résister à un pouvoir en place, le renverser – même de façon temporaire – grâce aux armes de la littérature. Pour trouver sa place il faut apprendre à « habiter la frontière » (Miano, 2012), pour reprendre le titre d'un recueil de conférences de Léonora Miano, c'est-à-dire accepter que nos identités dialoguent, soient en relation et non pas en conflit. Cette résistance à un pouvoir en place prend une dimension nécessairement genrée et féministe dans *Crépuscule du tourment* de Léonora Miano et *Oltre Babilonia* de Igiaba Scego. J'ai choisi d'analyser ces deux textes car ils font tous deux entendre les voix de protagonistes féminins qui portent les mêmes combats. Ces femmes sont toutes des « subalternes », selon la terminologie de Spivak qui questionne la négation de la parole aux subjectivités en priorité féminines (Spivak, 1988) des femmes immigrées de première ou seconde génération, des femmes noires dont la couleur de peau est pour beaucoup incompatible avec l'« européenité », des femmes trop souvent silencieuses<sup>2</sup> et invisibilisées dans l'espace

2 Néologisme créé par Édouard Glissant pour désigner les peuples opprimés et aujourd'hui utilisé dans les cercles militants féministes pour caractériser la situation de celles qui sont réduites au silence contre leur gré (en l'occurrence les femmes et les minorités sexuelles et/ou politiques).

public et médiatique mais qui trouvent une parole et une existence dans l'espace littéraire. Leurs voix s'entremêlent selon des modalités narratives bien précises et donnent à lire et entendre des « contre-narrations » qui s'articulent comme des voyages au cœur de leur intimité.

*Crépuscule du tourment* et *Oltre Babilonia* sont en outre deux romans avec une structure polyphonique. Chaque chapitre est pris en charge par une personnage narratrice homodiégétique qui s'adresse toujours de façon explicite à une interlocutrice. Cette modalité narrative fait de la choralité la charpente du discours romanesque, dont la puissance réside dans le fait de démultiplier les points de vue et de complexifier les portraits des personnages et l'intrigue. Cette puissance est encore décuplée par le choix de laisser s'exprimer ces femmes à travers ce que j'appelle une « écriture de l'intime », une écriture qui s'inspire des *stream of consciousness*, qui laisse la place à une grande subjectivité et tire sa vitalité d'une langue aux tonalités orales. Dans *Oltre Babilonia*, cinq narratrices prennent la parole chacune leur tour et se racontent. Les deux mères, Miranda et Maryam – qui représentent la première génération des femmes immigrées – racontent leur histoire à leurs filles dans une optique de transmission et de réparation : Miranda a fui l'Argentine des *desaparecidos* des années 1970 et Maryam la dictature de Siad Barre en Somalie, elles migrent toutes deux à Rome et ont chacune une fille avec le même homme, Elias, resté en Somalie, qui est le seul narrateur masculin. Leurs deux filles, Mar et Zuhra, représentent les « secondes générations » dont l'identité est plurielle et souvent vécue comme fracturée et contradictoire. Contrairement à *Oltre Babilonia* qui se situe principalement à Rome, *Crépuscule du tourment* est ancré en Afrique subsaharienne (même si certaines narratrices parlent depuis le « Nord », un ailleurs géographique indéterminé chez Miano) et le chœur est constitué des voix de quatre femmes : une mère, une amante, une compagne et une sœur. Elles s'adressent toutes au même homme, Amok, un homme absent pendant les 280 pages du récit.<sup>3</sup>

La structure polyphonique crée un chœur de femmes dont les voix ne se confondent pas pour autant les unes avec les autres : il s'agit bien d'une multiplicité

3 Ce roman est divisé en 2 tomes : le premier, « Melancholy », objet de notre analyse, se concentre sur l'énergie féminine portée par ces quatre femmes tandis que le deuxième tome, « Heritage », donne la parole à Amok en lui laissant l'espace de questionner sa masculinité.



de voix qui repose sur ce que Mikhaïl Bakhtine a appelé la « coexistence des voix » pour insister sur l'aspect fondamentalement dialogique du roman polyphonique. Cet aspect dialogique correspond tout à fait à la structure de nos textes qui, grâce aux différents chapitres, font chacun parler des protagonistes différentes et offrent une hétérogénéité d'interprétations :

Le sujet racontant, par cela même qu'il raconte, et surtout par le fait même de raconter, en mettant en scène des centres de perspective différents, ouvre potentiellement une boîte de Pandore d'où sortent les voix autorisées et d'autres qui le sont moins, mais qui néanmoins sapent l'autorité des premières, de sorte que le récit, loin d'être l'illustration d'une vérité préétablie, ouvre sur les possibles infinis de l'interprétation (Rabatel, 2016).

La structure polyphonique crée un « tiers-espace » littéraire dynamique où les voix dialoguent les unes avec les autres, s'accordent parfois, se contredisent souvent, s'autonomisent. On assiste à un bouleversement de toute hiérarchie entre les voix qui peut rendre difficile l'identification de façon objective et définitive d'une voix *authentique* : la lectrice relie spontanément les énoncés fictionnels et fabrique « sa » vérité à propos des personnages et des situations narratives. La construction délibérément subjective des énoncés crée un rapport complexe à l'altérité puisque la lectrice ressent une « grande diversité des mouvements empathiques » (Rabatel, 2016) et doit faire des choix. La polyphonie crée donc des lieux d'indétermination et conditionne « un espace interprétatif en tension » (Baroni, 2014), un espace d'échange où l'expérience de lecture est loin d'être une activité passive. Cette plurivocalité induit donc un trouble chez les lectrices et lecteurs : les cartes sont redistribuées, les hiérarchies bouleversées. Tout cela invite la lectrice à s'autonomiser et à (re)prendre le pouvoir sur sa façon d'appréhender le réel et la vérité : cette activité l'incite à une certaine transgression, parallèle et simultanée à celle qu'effectuent les personnages de ces romans en s'arrogeant le droit de prendre la parole et de faire valoir leur version de « la » vérité.

Dans *Crépuscule du tourment*, c'est d'abord la voix de Madame, la mère, qui perce le récit telle une trouée dans l'orage, élément météorologique et métaphorique récurrent dans le texte qui me semble mimer le bouleversement souterrain auquel travaillent les « contre-récits » en veille que le roman s'apprête à nous dévoiler : l'orage « approche, prend son temps, strie le ciel d'éclairs soudains et déplacés, lance sur nos existences d'indéchiffrables imprécations [...], on l'entend qui prépare ses grondements pour tout à

l'heure, ce ne sont encore que des roulements sourds ». Madame craint pourtant que la signification de cet orage ne soit obscure : « Sous peu, sa voix se fera puissante, mais qui saura en décrypter les arrêts ? On a beau écouter, on n'entend que ce qui est au fond de soi » (Miano, 2016 : 9). Entendre seulement « ce qui est au fond de soi », c'est aussi ce que fait Madame dont le récit dépense une grande énergie à critiquer de façon acerbe et sévère la femme avec laquelle son fils Amok est revenu du Nord avec l'enfant qu'elle a porté d'un autre homme. Elle dresse un portrait méprisant d'Ixora, s'étant précipitée pour faire la vaisselle alors que Madame a des domestiques employés à cette tâche :

Cette femme s'est tenue devant moi, bras ballants, me fixant en silence comme une gamine prise en faute. Puis, elle a cru bon de me faire savoir que, n'ayant jamais eu de personnel à son service, elle faisait naturellement ces choses. C'est le mot qu'elle a employé : *naturellement*. Que devons-nous faire de cette indigence satisfaite d'elle-même... Je lui ai souhaité une bonne entrée dans l'obscurité (Miano, 2016 : 37-38).

Deux chapitres plus loin, c'est au tour d'Ixora de nous éclairer une partie du visage de Madame : « Je l'ai bien regardée, Madame ta mère, et je me suis demandé ce qui avait poussé cette femme à enfouir sa beauté, les promesses qu'elle contenait, dans une rigidité de sarcophage ». Les mots d'Ixora bouleversent alors notre première impression, nécessairement guidée par la voix intraitable de Madame : « Madame ignore [...] que je lui ai permis de me malmenier, l'ayant sentie aux prises avec une souffrance plus immense encore, celle qu'elle pourrait infliger à quiconque n'était rien à côté de son propre tourment » (Miano, 2016 : 176). Le jeu d'une dynamique narrative polyphonique implique de toujours remettre notre jugement en jeu, de déstabiliser en permanence le sens, « la » vérité dont on avait d'abord eu l'intuition. Maintenant que nous connaissons les intentions d'Ixora, qui a volontairement laissé Madame exercer son pouvoir en lui offrant le luxe d'un soulagement temporaire, nous voyons *autre chose* en elle. Dynamiser le rapport à la vérité, le questionner, empêcher le sens de se fixer définitivement donne à la parole une potentialité de résistance.

Cette résistance passe par une certaine mise en scène de l'acte d'écrire et de raconter de la part de toutes les protagonistes des romans analysés. Dans *Oltre Babilonia*, il s'agit de lettres ou d'enregistrements de cassettes retranscrits ; dans *Crépuscule du tourment*, ce sont des lettres adressées à Amok qui

prennent la forme de journaux intimes. Dans chaque roman, il est frappant d'observer que même si chaque narratrice s'adresse à une interlocutrice, la lectrice a toujours l'impression d'écouter un monologue car la voix du destinataire n'apparaît jamais directement dans le texte sous la forme d'un discours direct. Léo-nora Miano dit très clairement à propos de *Crépuscule du tourment I* : « Je voulais qu'elles disent « je » et prennent prétexte de l'adresse à l'homme pour se parler à elles-mêmes » (Bastide, 2017). Se parler à soi-même, dans le contexte d'une parole empêchée et souvent filtrée, devient ainsi un acte émancipateur : se parler à soi-même, c'est faire preuve d'une honnêteté totale, c'est s'avouer ses faiblesses, c'est vanter ses forces aussi. Il s'agit en tout cas d'une façon de se sauver soi-même et de reprendre le pouvoir sur le récit que l'on décide de faire de soi. Ce n'est pas en d'autres termes que Miano et Scego évoquent leur première expérience d'écriture : il s'agissait bien de reprendre la main, après un moment d'humiliation, de colère, un sentiment d'injustice débordant. Miano va jusqu'à évoquer l'écriture comme un acte nécessaire à sa survie et sa santé mentale dans un entretien radiophonique avec Lauren Bastide (2017). Lorsque Lucia Quaquarelli affirme que le roman *Oltre Babilonia* procède à une mise en scène systématique de l'acte littéraire, ses mots sont aussi valables pour les romans de Miano :

Une idée à la fois salvatrice et émancipatrice. L'écriture permet d'exister et de résister. Elle permet de ne pas oublier, de *dire la vérité*, d'aller au-delà des mensonges, au-delà de Babylone, comme le dit le titre [...] ; aller au-delà, pour retrouver et reconstruire la vérité du passé (personnel et collectif, singulier et historique, de genre), pour ensuite se retrouver et se reconstruire dans la différence et enfin fonder le présent, permettre au présent de se donner, sans avoir peur de *le dire*. Prendre la parole. Même si on n'est ni assez noires, ni assez blanches, ni assez étrangères ni assez Italiennes, même si l'on est une femme (Quaquarelli, 2010 : 56).<sup>4</sup>

« Reconstruire la vérité » est bien l'horizon salvateur de ces écritures qui en fait des écritures de résistance, et leur pouvoir réside notamment en cette alliance irréductible entre un passé « personnel et collectif, singulier et historique ». C'est en ce sens que « pour les femmes dire l'intime, c'est déjà changer le monde [...] dire « je » pour une femme, c'est poli-

4 Toutes les traductions de l'italien dans les pages suivantes sont de moi.

tique ».<sup>5</sup> Le « je » intime, personnel de ces femmes vise à changer le monde parce que le fait d'imposer sa narration, de parvenir à se dire soi-même, bouleverse leurs rapports au monde et aux autres, la façon dont elles s'inscrivent dans le monde.

Dans *Oltre Babilonia*, l'Histoire a perturbé dououreusement des trajectoires de vie, comme celle de Maryam Laamane qui a fui la guerre civile somalienne et sombre dans l'alcoolisme une fois à Rome. Maryam est une femme consciente de sa subalternité qui l'oblige à subir racisme et sexisme au quotidien : sa voix est tranchante et son analyse lucide. Ce sentiment d'injustice la pousse à espérer un avenir meilleur pour sa fille, même si ses failles en tant que mère compromettent l'épanouissement de celle-ci. Le dispositif de la polyphonie fait le lien et permet d'accéder aux tourments intérieurs de la mère et de la fille : il nourrit notre empathie car nous partageons la peine, le sentiment d'abandon ressenti par la fille Zuhra en même temps que nous comprenons l'origine de la difficulté des mères à donner de l'amour. Zuhra vit comme une double peine la culpabilité de sa mère de l'avoir abandonnée dans un internat où elle a été violée par un surveillant : « Je lis la douleur sur son visage. Le sentiment de culpabilité pour m'avoir laissée petite dans cet internat. C'est comme ça, maman, ça aurait pu être pire. Il m'est arrivé une chose horrible, là-bas à l'internat, mais maintenant stop, je t'en supplie. Je voudrais tourner la page » (Scego, 2008 : 18).<sup>6</sup> Maryam a de son côté la ferme volonté de redonner de l'espoir à Zuhra : en lui parlant. Maryam refuse de laisser l'Histoire qui l'a tant abîmée continuer d'abîmer aussi sa fille, elle veut mettre un terme à cette douleur transmise de génération en génération :

Elle avait beaucoup titubé, ivre morte, dans les rues de Rome et à son insu, quelqu'un avait volé l'amour à sa fille. Et maintenant c'était difficile de faire entendre à cette fille, la sienne, que les étoiles pouvaient à nouveau danser dans son ventre de femme. Mais Maryam Laamane voulait essayer, elle voulait se sentir à nouveau

5 Extrait de la bande-son de « Intime et Politique », flux de podcasts féministes de Nouvelles Écoutes, proposé par Lauren Bastide. « Intime et Politique » s'attaque aux racines des discriminations sexistes et des stéréotypes de genre : dans « La Politique des putes » (10 épisodes publiés le 1<sup>er</sup> mars 2020), Océan enquête en tendant le micro à des travailleur-euses du sexe qui considèrent toutes que l'intime est résistance.

6 « Le leggo il dolore in faccia. Il senso di colpa per avermi lasciato da piccola in quel collegio. È andata così, mamma, poteva anche andarmi peggio. Mi è successa una cosa orrenda, lì in collegio, ma ora basta, ti prego. Vorrei voltare pagina ».

une bonne mère, ou tout au moins elle voulait être utile à Zuhra. C'est pour cela qu'elle se mit en tailleur sur la natte, déterminée. Sa position, c'était presque une position de combat. Elle commença à raconter (Scego, 2008 : 176).<sup>7</sup>

Maryam prend la décision de se raconter. Il ne s'agit jamais pour elle de se justifier, sa volonté est bien plutôt d'éclairer un parcours de vie dont sa fille a pâti sans pour autant le connaître. Rompre l'*omertà* du passé semble être le premier pas vers une réconciliation entre les deux générations. C'est aussi ce que recherche le personnage de Tiki, la fille de Madame et la sœur d'Amok à qui elle écrit. Tiki cherche par tous les moyens à comprendre son passé familial pour se libérer. Elle reproche à Amok (qui s'est enfui au Nord loin des siens) d'ignorer son passé : « Tu ne t'es pas suffisamment intéressé à tes parents pour savoir quelles personnes ils étaient ». Ce privilège de la fuite sans conséquences est un privilège d'homme et, pour Tiki, connaître l'histoire familiale était la seule échappatoire possible : « Parce que je n'étais pas un garçon, qu'on ne me permettait pas les mêmes errements, j'optai pour une autre attitude. Plutôt que de fréquenter les bas-fonds [...] c'est d'abord au sein de la famille que je m'instruisis » (Miano, 2016 : 234-235). Cette entreprise mémorielle en quête d'une libération – du poids de l'histoire familiale – ne peut être partagée avec la mère : « J'aurais aimé pouvoir lui parler. Nous passions ensemble beaucoup de temps, mais elle me manquait. Madame mettait trop d'énergie à survivre à ses blessures, anciennes et actuelles, pour être une maman » (255). Dans *Crépuscule du tourment*, ce sont les femmes de la seconde génération (Ixora, Amandla et Tiki) qui prennent en charge la guérison, qui parviennent à apaiser la colère des injustices du passé, qui ont la volonté de s'émanciper de la douleur de leurs mères et ancêtres. La structure polyphonique de *Crépuscule du tourment* intercale entre les personnages de Madame et Tiki (la mère et la fille) la figure d'Amandla, la femme aimée par Amok. Amandla est institutrice et elle résume avec efficacité cette urgence de dire l'Histoire en précisant bien que le dire ne doit pas détruire mais bien plutôt « réparer » :

Je dis tout à mes *petites marmailles*. Je ne leur cache rien. Les travaux forcés. Les déplacements de populations. Le code de l'indigénat. La ségrégation raciale. Le génocide des Hereros. Le nazisme déjà en gestation qui les a parqués dans des camps de concentration. Oui. Je leur parle de tout cela. Une colère toute légitime monte en eux. Je les calme en expliquant que nous n'avons pas le temps de haïr. Nous ne pouvons nous permettre de gâcher ainsi les forces qui doivent nous servir à rebâtir. [...] Je sais aujourd'hui qu'il nous appartient d'abord de nous réparer. À l'intérieur. De l'intérieur (Miano, 2016 : 110).

Les mots d'Amandla font écho à ceux de toutes les femmes de nos romans : le sentiment d'injustice, la colère et simultanément l'importance de trouver une paix intérieure, de ne pas se laisser ensevelir par la haine. Pour Rita Monticelli, « récupérer l'histoire, *herstory*, signifie résister aux pressions du pouvoir et restituer une signification à l'expérience des femmes » : la mémoire devient alors en ce sens « un acte de survie, de conscience et de créativité, fondamental pour la formation et la réécriture de l'identité, comme expression en même temps individuelle et politique » (Monticelli, 2007 : 608). Le récit dans ces romans est toujours dans le même temps intime et politique. Tout d'abord parce que l'intime est conditionné par le politique : l'existence individuelle ne peut se dérouler dans l'ignorance des événements historiques et même les plus jeunes générations ne peuvent échapper à ce poids du passé qui laisse des traces indélébiles. L'intime est donc façonné par le politique et dans la littérature postcoloniale on peut aller jusqu'à dire que les récits de soi se politisent d'eux-mêmes car ils anticipent l'ancrage du politique en eux et cherchent à en faire une force. Le récit de soi constitue un premier pas vers la compréhension de soi, de sa propre intériorité, mais aussi une première confrontation avec le collectif, le public, et Amok est le seul personnage (absent et masculin) à ne pas en avoir eu l'intuition : « Pour toi, tout est personnel. Tu n'es pas en guerre contre l'Histoire, seulement contre la tienne, telle que tu la perçois. Que l'Histoire y ait sa part, tu le soupçonnes à peine, on ne t'en a rien dit » (Miano, 2016 : 23), sentence Madame à son fils.

Pour conclure, j'irai jusqu'à affirmer qu'une des forces de cette lutte contre les autres et au bout du compte contre soi-même se trouve dans la manière même dont ces romans sont conçus. La polyphonie arme ces récits d'un contre-pouvoir narratif en créant, par une prouesse formelle qui s'incarne aussi dans les trajectoires de vie des personnages, une communauté de femmes. Ces femmes se parlent à elles-mêmes,

<sup>7</sup> « Era stata un'ubriacona barcollante per Roma e qualcuno a sua insaputa aveva rubato l'amore a sua figlia. Non era facile ora, far credere a quella stessa figlia che le stelle potevano ballare di nuovo dentro la sua pancia di donna. Ma Maryam Laamane voleva tentare, voleva sentirsi di nuovo una buona madre, quantomeno voleva essere utile a Zuhra. Fu per questo che si mise con piglio determinato a gambe incrociate sulla stuoia. Era quasi una posizione di combattimento, la sua. Cominciò a narrare ».

certaines, mais elles parlent aussi les unes *des* autres, elles se parlent les unes *aux* autres de façon explicite ou voilée. Cette écriture polyphonique, que partagent Miano et Scego, interroge les « féminités désaxées, aux marges » (Unter Ecker, 2019) en proposant des espaces de réinvention de soi, des lieux où « il [ne] resterait que les possibles encore à explorer, un monde à faire » (Miano, 2017 : 268), des espaces fictifs où la résistance est active.

« Vieux-Pays », évoqué par les protagonistes de *Crépuscule du tourment*, fait partie de ces lieux : fondé par des femmes « pour y vivre selon leurs propres règles », « Vieux-Pays » est un lieu de passage ou une destination et toutes les femmes du roman y connaissent une transformation. Ce lieu autorise par exemple les pratiques spirituelles, magiques et laisse l'homosexualité féminine s'épanouir en toute liberté. Ce concept d'annexe géographique se retrouve dans *Oltre Babilonia*, où il est question d'un voyage en Tunisie qui déplace les perspectives et fait se retrouver les protagonistes dont les récits avaient été textuellement emmêlés les uns aux autres : Miranda, Mar et Zuhra se retrouvent en Tunisie pour un stage d'apprentissage de l'arabe, langue très présente dans le somalien (langue du père de Mar et Zuhra qui ignorent encore qu'il est le même homme). Ce voyage est donc un retour vers les origines mais il est aussi et surtout un nouveau départ : « À Mahdia ton corps, tu le sens en entier. Et même, il te plaît. Il te plaît beaucoup. Ici je me plais. J'ai du temps pour moi à Mahdia » (Scego, 2008 : 401).<sup>8</sup> Zuhra se réapproprie son corps (un corps violé et haï tout au long du roman) et un élan de sororité la pousse à aider Mar – sa demi-sœur – à se réapproprier le sien en lui faisant un shampoing qui découvre la coiffure afro de Mar et désincruste par la même occasion la honte d'être noire et d'avoir les cheveux crépus : « Les mains de Zuhra étaient énergiques. Elle secouait ses cheveux comme du vieux linge usé par la crasse. Zuhra Laamane ne voulait pas être vaincue par cette crasse. Alors elle secouait et secouait encore les cheveux de Mar, elle les secouait et ça lui redonnait la vie » (Scego, 2008 : 396-397).<sup>9</sup>

Dans ces deux romans, nous assistons donc à un voyage géographique qui est aussi symbolique : il est

une matérialisation géographique d'un ailleurs textuel vers lequel tendent toutes les personnages, un « tiers-espace » qui vient, comme le définit Bhabha, « perturber les histoires qui le constituent et établit de nouvelles structures d'autorité, de nouvelles initiatives politiques qui échappent au sens commun » (Bhabha & Rutherford, 2006).<sup>10</sup> La capacité des deux autrices à investir l'espace littéraire comme un espace d'émancipation inaugure donc une forme de résistance à un pouvoir hégémonique qui vise à lisser l'identité des personnages afro-descendantes. Et si cette résistance s'enclenche à un niveau politique, c'est parce qu'elle engage ce que la philosophe Camille Froideveaux-Metterie (2021) appelle la « bataille de l'intime »<sup>11</sup> : les protagonistes, en disant l'intime, en osant une narration à la première personne parfois crue, violente et sans concessions, se réapproprient une parole politique qui n'a de sens que parce que traversée par cette écriture de l'intime.

## Bibliographie

- BARONI, Raphaël (2014). « La guerre des voix », *Contextes* (en ligne : <http://journals.openedition.org/contextes/5979> ; consulté le 24 mai 2020).
- BASTIDE, Lauren (27 juillet 2017). « Léonora Miano », dans l'émission *La Poudre*, n° 17, Nouvelles Écoutes.
- BHABHA, Homi. K. (2007). *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*. Françoise Bouillot (trad.). Paris : Payot.
- BHABHA, Homi. K. ; RUTHERFORD, Jonathan (2006). « Le tiers-espace ». *Multitudes* (3), n° 26, p. 95-107.
- COMBERIATI, Daniele (2008). « Il postcolonialismo italiano fra memoria storica e guerra d'Etiopia: una questione di genere? ». *Scritture migranti* (2).
- FROIDEVEAUX-METTERIE, Camille (2021). *Le corps des femmes. La bataille de l'intime*. Paris : Points.
- MIANO, Léonora (2020). *Afropea : Utopie post-occidentale et post-raciste*. Paris : Bernard Grasset.
- (2016). *Crépuscule du tourment 1, Melancholy*. Paris : Bernard Grasset.
- (2017). *Crépuscule du tourment 2, Heritage*. Paris : Bernard Grasset.
- (2012). *Habiter la frontière*. Paris : L'Arche.

<sup>10</sup> BHABHA, Homi K & RUTHERFORD, Jonathan (2006). « Le tiers-espace », *Multitudes*, (3), n° 26, p. 95-107.

<sup>11</sup> Si par « intime », Camille Froideveaux-Metterie entend plus spécifiquement la dimension du corps, notamment génitale, je pense que l'expression « bataille de l'intime » est adéquate pour préciser cette reconquête d'un pouvoir de narration qui, dans les textes étudiés, passe par une réappropriation de nombreuses thématiques touchant à l'intime.

<sup>8</sup> « A Mahdia il corpo lo senti intero. E ti piace pure. Un sacco, ti piace. Qui io mi piaccio. Ho tempo per me a Mahdia ».

<sup>9</sup> « Le mani di Zuhra erano energiche. Scuotevano i capelli come i panni consumati da uno sporco inespugnabile. Zuhra Laamane non voleva essere vinta da quello sporco. E così scuoteva e scuoteva i capelli di Mar, li scuoteva e gli ridava la vita ».



- MONTICELLI, Rita (2007). « Contronarrazioni e memorie ricomposte negli studi di genere e delle donne », dans Agazzi, E. et Fortunati, V. (éd.). *Memoria e saperi*. Rome : Meltemi.
- PARATI, Graziella (2005). *Migration Italy: The Art of Talking Back in a Destination Culture*. Toronto: University of Toronto Press.
- QUAQUARELLI, Lucia (2010). « Chi siamo io? Letteratura italiana dell'immigrazione e questione identitaria », dans Quarelli, Lucia (éd.). *Certi confini. Sulla letteratura italiana della migrazione*. Milan : Morellini, 43-58.
- RABATEL, Alain (2016). *Homo Narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*. Tome 1 : *Les points de vue et la logique de la narration*. Limoges : Lambert-Lucas.
- SCEGO, Igiaba (2008). *Oltre Babilonia*. Rome : Donzelli.
- (2004). « Gli scrittori di seconda generazione », *Eks&Tra* (en ligne : <http://www.eksetra.net/studi-interculturali/relazione-intercultural-edizione-2004/relazione-di-igiaba-scego/> ; consulté le 13 mai 2020).
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty (1988). « Can the Subaltern Speak? », in Nelson, Cary et Grossberg, Larry (éd.). *Marxism and the Interpretation of Culture*. Chicago : University of Illinois Press.
- UNTER ECKER, Marjolaine (2019). « Léonora Miano et Virginie Despentes : lectures croisées des masculinités “désaxées” ». *Études littéraires africaines* (47), p. 131-146.



Fotografia d'Anna Bosch.

# Contra la fragmentació

## La filosofia quàntica de Bohm

La ciència moderna ha comportat una percepció fragmentària de la realitat que determina, cada cop més, la nostra manera de viure. Partint de l'anàlisi de les diverses cosmovisions que s'han succeït al llarg de la història, el científic i filòsof estatunidenc David Bohm va trobar en la teoria quàntica una via per superar el pensament fragmentari.

*Per* **Albert Solé**



## «Bohm fa notar que les teories no només determinen com pensem un fenomen, sinó que també condicionen la nostra experiència del mateix fenomen.»

**David Bohm (1917-1992)** fou un físic i filòsof que alçà la veu contra la fragmentació que assola l'home contemporani, promovent vies de pensament i d'acció que ajudin a superar-la. En *Wholeness and the Implicate Order* (Bohm, 1980), l'autor alerta de les diferents crisis d'ordre psicològic, econòmic, polític i ecològic produïdes per la manera fragmentària que tenim de percebre la realitat. Totes aquestes crisis s'han aguditzat en els darrers quaranta anys i, per tant, la reflexió de Bohm sobre l'origen de la fragmentació té avui més actualitat que mai.

Tota teoria científica o filosòfica implica necessàriament la conceptualització i representació de l'objecte estudiat d'acord amb un conjunt de categories o un «ordre» determinat. A més, Bohm fa notar que les teories no només determinen com pensem un fenomen, sinó que també condicionen la nostra experiència del mateix fenomen. En aquest sentit, Bohm dona una importància cabdal a les diferents cosmovisions —o teories sobre el tot— que s'han mantingut al llarg de la història, atès que han influït de manera molt notòria en la nostra manera de viure, de concebre'ns i de relacionar-nos.

A l'edat mitjana, a Europa imperava una cosmovisió hereva de la tradició aristotèlica i caracteritzada per una concepció orgànica de l'Univers, d'acord amb la qual cada cosa té el seu lloc natural i la seva funció específica dins de la totalitat —com un òrgan dins d'un organisme—. En un ordre de perfecció creixent, la Terra ocupava el centre i els diferents astres giraven al seu voltant. Aquest ordre còsmic era tingut per immutable —és per això que Bohm l'anomena l'«ordre etern»— i es considerava que la societat i l'individu el reflectien. D'aquesta manera, en l'àmbit social, l'ordre etern va traduir-se en un sistema rígid d'estaments i amb un fort sentit de l'autoritat. A cada persona li corresponien un lloc determinat i, en funció d'aquest, un propòsit existencial.

Amb l'adveniment de la ciència moderna i la filosofia mecanicista, comença a bastir-se una nova cosmovisió que Bohm anomena l'«ordre secular». Ara, la Terra dona voltes al voltant del Sol, que acaba essent considerat com un es-

tel més en un Univers infinit. L'home, per tant, perd la seva centralitat i esdevé quelcom insignificant. D'altra banda, s'imposa una concepció atomística que redueix la realitat a un conjunt de partícules o cossos materials ubicats en l'espai i que es relacionen entre si a través de forces externes. Tot canvi és entès com un mer canvi de posició, determinat mecànicament per influències transmises de manera local. Podem pensar en la física newtoniana com el paradigma d'aquesta cosmovisió, tot i que Bohm assenyala la física del segle XIX com la seva culminació.

### Vers una totalitat no fragmentada

Bohm no qüestiona el progrés i els avenços produïts per la ciència moderna i l'ordre secular. Però considera que la creença en la validesa universal d'aquest ordre ha tingut com a conseqüència el pensament fragmentari i les crisis esmentades abans. Tanmateix, l'autor és optimista i entreveu en les dues revolucions de la física que han tingut lloc al segle XX —la teoria de la relativitat i la física quàntica— indicis abundants d'un trencament amb la cosmovisió mecanicista. Els arguments que ens dona respecte a aquesta qüestió són prolixos i aquí només podem oferir-ne un breu apunt.

Pel que fa a la teoria de la relativitat, Bohm considera que és estrictament incompatible amb la idea de partícula o de cos rígid pressuposada per la física anterior. En la relativitat, les entitats fonamentals són camps continus que s'estenen per la totalitat de l'espai i les «partícules» són abstraccions per referir-se a regions restringides en què un camp té molta intensitat si es compara amb les regions veïnes. Aquí pot mencionar-se una analogia que Bohm introdueix sovint. Imaginem una superfície d'un llac en la qual s'han format dos remolins. Podem pensar en aquests remolins com si fossin dues entitats separades i relativament autònomes que interactuen entre si. Però això és una abstracció, atès que, en realitat, l'únic que hi ha és un continu d'aigua en moviment.

De la teoria quàntica, Bohm en destaca l'anomenada *dualitat ona-corpúscle*, d'acord amb la qual un electró pot



## «Bohm considera que en cada regió de l'univers manifest hi ha, implicada o plegada, informació sobre la totalitat.»

aparèixer com una partícula localitzada en l'espai o bé pot exhibir fenòmens d'interferència associats comunament amb les ones. El que és rellevant és que un mateix sistema es manifesta d'una manera o d'una altra en funció de l'experiment o la mesura que en fem. Bohm conclou que la naturalesa de l'electró no pot concebre's independentment del context experimental, fet incompatible amb la cosmovisió mecanicista esbossada abans. D'altra banda, aquest fenomen també fa palès que, d'acord amb la física quàntica, l'observador afecta de manera substancial allò observat. És talment com si no hi hagués dos sistemes separats, sinó una totalitat no dividida. Per aquest motiu, Bohm afirma que nosaltres no som observadors, sinó «participants» en el joc de l'univers.

Un altre aspecte que Bohm destaca de la teoria quàntica té a veure amb el que es coneix com a no-localitat o acció a distància. Si tenim parells d'electrons *entrellaçats* que enviem en direccions oposades de l'espai, quan fem mesures sobre cada membre del parell, obtenim un seguit de correlacions que no poden explicar-se de manera clàssica. És talment com si els dos electrons de cada parell romanguessin units malgrat la distància. De nou, el fenomen mencionat sembla suggerir que cada parell constitueix una totalitat indivisa, i no dos fragments separats.

El mateix Bohm estava descontent amb la interpretació de la física quàntica assumida per la major part dels físics i va desenvolupar una interpretació alternativa (Bohm, 1952), d'acord amb la qual la dualitat ona-partícula es resol en una dualitat genuïna, atès que es considera que existeix tant un camp quàntic com un conjunt de partícules. El camp es comporta invariablement com una ona i les partícules descriuen trajectòries ben definides que depenen del camp. Aquest camp quàntic, però, té una naturalesa ben singular. En primer lloc, no està definit en l'espai ordinari de la nostra experiència, sinó en un espai de major dimensió. Es tracta, doncs, d'un camp multidimensional. A més, el camp quàntic actua com una mena d'«espia», atès que determina el moviment de cada partícula en un instant determinat en funció d'on es troben la resta de partícules en el mateix instant. Això és una ma-

nifestació explícita de l'holisme quàntic i portà Bohm a concebre el moviment de les partícules com una mena de coreografia còsmica orquestrada pel camp.

### Ordre implicat i ordre explicat

Inspirant-se en aquests indicis de trencament amb l'ordre mecànic, Bohm va bastir un edifici metafísic especulatiu que vol ser un marc des d'on repensar no només la física, sinó també la resta de ciències contemporànies i, en definitiva, la concepció que tenim de nosaltres mateixos i del nostre lloc en el món. Bohm emprà el terme «ordre explicat» —o «desplegat»— per referir-se a allò que és manifest als nostres sentits —el conjunt d'objectes materials aparentment separats en l'espai i el temps—, i ho identifica amb l'ordre mecànic o secular. Però, per a l'autor, aquest ordre constitueix la punta de l'iceberg de la realitat i no és en cap cas fonamental. L'origen de l'ordre explicat estaria en l'«ordre implicat» —o «plegat»—, un ordre amb característiques molt diferents de l'anterior i que en primera instància estaria representat pel camp quàntic. En aquest sentit, una de les diferències més importants entre ambdós ordres és que les categories d'espai i de temps no s'apliquen a l'ordre implicat, el qual admet un criteri de distinció basat en allò que Bohm anomena «grau d'implicació» —o de plegament.

Per a Bohm, dues coses separades des de la perspectiva de l'ordre explicat (per exemple, dues partícules entrellaçades) poden tenir un origen comú en l'ordre implicat, plegant-se o desplegant-se alhora. Alternativament, quelcom que identifiquem com una única entitat des de la perspectiva explicada —com una partícula en moviment— pot ser el resultat d'un desplegament i un replegament successius d'estructures que involucrin la totalitat de l'ordre implicat. Per tal d'il·lustrar aquesta dialèctica entre els ordres implicat i explicat, Bohm recorre sovint a diverses analogies, entre les quals hi ha la de l'holograma. Si es vol crear una imatge hologràfica d'un objecte, cal il·luminar-lo amb llum coherent (làser) i fer incidir diferents feixos d'aquesta llum sobre una placa. Com a resultat, en cada regió de la placa hologràfica s'emmagatzema infor-



David Bohm conversa amb l'escriptor indi Jiddu Krishnamurti.  
Fotografia: Mark Edwards. © Fundació Krishnamurti.

mació sobre la totalitat de l'estructura il·luminada. Així, si trenquem la placa i ens quedem només amb una meitat, no es perd la informació sobre la meitat de l'objecte (com passaria amb una fotografia), sinó que es continua produint una imatge de la totalitat de l'objecte amb menor resolució. Tal com succeeix amb la placa hologràfica, Bohm considera que en cada regió de l'univers manifest hi ha, implicada o plegada, informació sobre la totalitat.

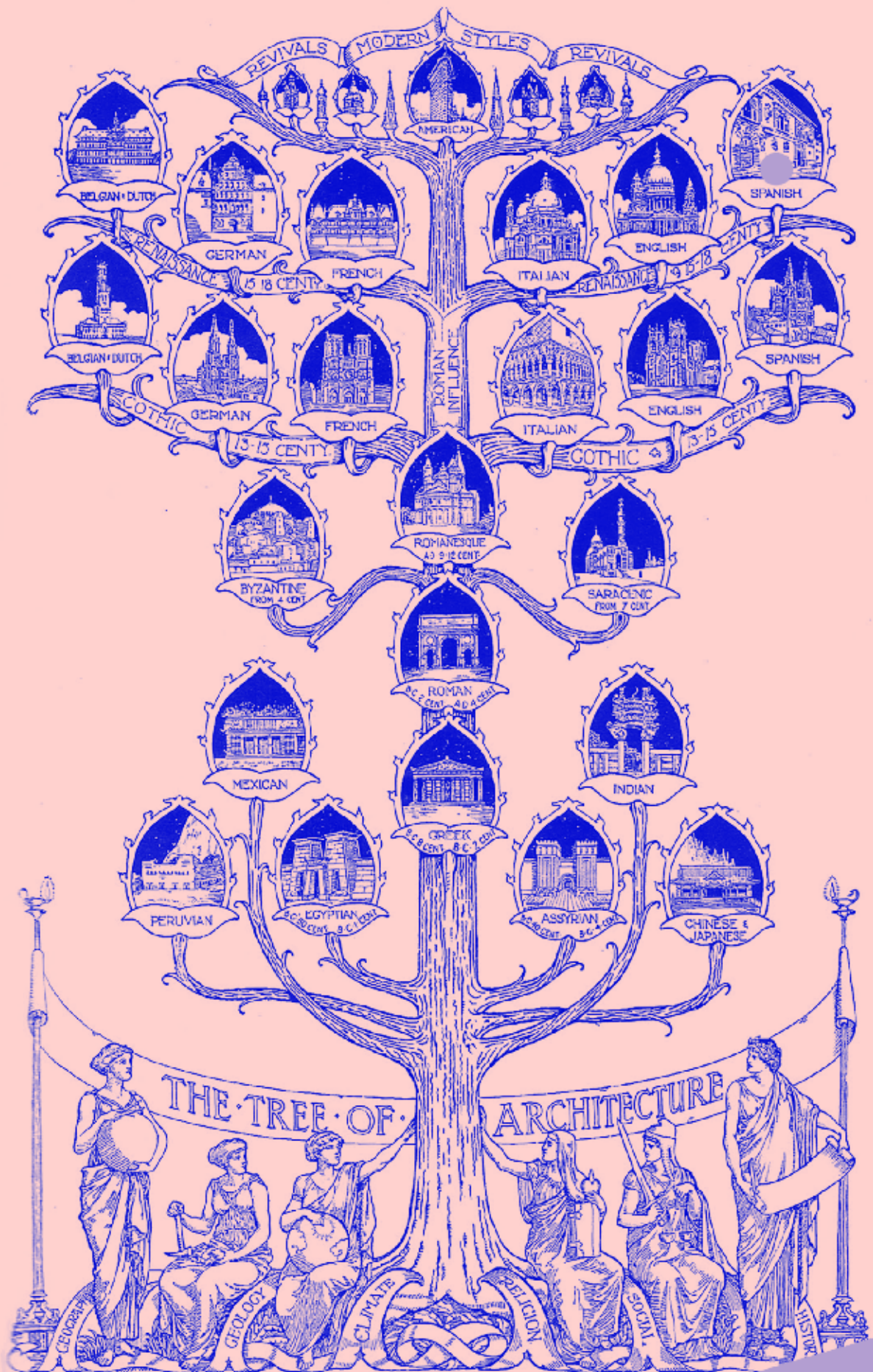
El que més compta d'aquesta cosmovisió encara incompleta, però, és que permet concebre'ns no com a *fragments*, sinó com a *parts* internament connectades amb la totalitat, que es relacionen de manera significativa i coherent amb aquesta totalitat i amb la resta de parts o subtotalitats. Bohm considera que aquest canvi de percepció és essencial si volem resoldre les crisis esmentades a l'inici de l'article. ●

### Bibliografia

- BOHM, David (1980). *Wholeness and the Implicate Order*. Londres: Routledge (trad. cast.: *La totalidad y el orden implicado*. Barcelona: Kairós, 1988).
- BOHM, David (1952). «A Suggested Interpretation of the Quantum Theory in Terms of "Hidden" Variables, I and II». *Physical Review*, núm. 85 (2), pàg. 166-193.

Imatge de fons de les pàgines 56-57: trajectòries bohmiànes per a un electró en l'experiment de la doble esclatxa.





# Arbres genealògics

Tradicions i empelts:  
què fem amb el cànon  
disciplinari?

La construcció d'un cànon disciplinari, especialment en les arts i les humanitats, ens projecta des del present cap al passat, forjant una tradició i una identitat compartides que, ahora, obren horitzons de futur. No obstant això, sota una falsa imatge d'objectivitat, el cànon pot convertir-se en un llast reductor de les possibilitats creatives.

Per **Moira Pérez**

Imatge de la pàgina 60: «L'arbre de l'arquitectura», esquema de l'arquitecte britànic Banister Fletcher que il·lustrava el frontispici del seu llibre *A History of Architecture* (1896 i edicions successives).



## «El cànon ens acompanya i ens acull, però també ens limita.»

**En alguna biblioteca europea** del segle XIV, un escriba aboca en un complex arbre genealògic grans quantitats d'informació i un notable talent artístic. Ha de donar compte de generacions i generacions de noms que van habitar aquestes parets, o altres, i per a això necessita prendre algunes decisions: com es pot mostrar la puresa del llinatge sense perdre la connexió amb aquest tronc robust que ha d'irradiar-se fins a les branques més ínfimes? Com es pot incorporar els qui s'integren en la família no per la sang, sinó per les núpcies? No és injust que les derivacions genealògiques posteriors —i, francament, una mica promíscues— estiguin més a prop del cel que els grans patriarques, enfonsats en la terra, als quals s'ha de retre homenatge?

Mentrestant, més enllà dels murs poblats, un pagès brega amb arbres, però d'una altra mena: la seva tasca per al dia és fer un tall curós a l'escorça dels fruiters i empeltar-hi un brot d'una altra planta més jove. Un brot que ha estat cuidant des de l'hivern passat perquè ara pugui prosperar en el seu nou peu. Les preguntes que es fa aquest pagès davant aquest arbre són molt diferents de les del seu desconegut correllionari: com pot aconseguir que la planta es multipliqui i floreixi cada vegada més? Com pot aconseguir aquesta òptima circulació entre arrels, tronc i branques perquè l'arbre resisteixi i prosperi guanyant força amb la suma d'aquelles diferències?

Puresa i glòria que s'irradia des del passat; mescla i multiplicació de possibilitats que es projecten cap al futur: heus ací dos models distints, en molts sentits contraposats, de com ens relacionem amb un altre arbre, el de la història de la nostra cultura. En les humanitats i les arts, el cànon —el conjunt de persones i obres consagrades en un cert moment com a imprescindibles— sol ser vist com un arbre genealògic dels que ens van precedir, sobre les espatlles dels quals treballem. Molts miren el seu tronc amb la nostàlgia d'allò que irremeiablement decaurà; altres esperen tirar-lo a terra perquè consideren que només així podran florir noves espècies. En aquest breu assaig em proposo explorar algunes dimensions de com és, i com podria ser, el nostre vincle amb el cànon

com a arbre —genealògic, empeltat o d'alguna altra mena—. Intentaré anar més enllà de les lectures dicotòmiques per poder considerar distintes formes en les quals el cànon ens acompanya i ens acull, però també ens limita, i veure com podem fer-lo florir.

\*

Construïm i reproduïm el cànon mitjançant distintes pràctiques culturals, algunes de deliberades, altres de gairebé automàtiques o fins i tot algunes d'una mica coercitives. En qualsevol cas, el resultat pot servir per reconèixer-nos com a part d'una comunitat, defensar la seva especificitat i entaular (o no) diàlegs amb els nostres semblants. A través del cànon forgem la història que ens antecedeix i en aquest mateix acte passem a formar-ne (alguna) part. És així com comunitat, identitat i pràctiques cristal·litzen mitjançant la construcció d'un arbre genealògic des del present cap al passat. No sorprendrem a ningú si diem que els cànons disciplinaris, com els arbres genealògics, lluny de constituir una descripció objectiva i evident, són més aviat «pseudohistòries» (Connell, 2019: 352). Però el que a vegades oblidem és que aquestes pseudohistòries ens permeten, entre altres coses, reafirmar el que desitgem ser avui mitjançant l'elecció retrospectiva d'avantpassats, que seran ubicats en diferents llocs de l'arbre, per sota o abans de la nostra arribada, no per una característica que els és intrínseca, sinó pels interessos que ens mouen en el present. Així, mitjançant el truc d'una causalitat figural tramada des del present cap al passat, els subjectes poden definir com construeixen la seva identitat a través de l'elecció dels qui haurien forjat el camí per arribar fins on som avui. Els subjectes es perceben com el compliment de la figura amb la qual s'identifiquen en el passat i construeixen la «tradició» des d'«una efectiva relació figura-compliment-figura, una relació genealògica de successives expropiacions» (White, 2010: 39). Cada nou element que agreguem al nostre arbre genealògic no només redefineix aquest mateix element, sinó que també ens redefineix a nosaltres: com que som el compliment d'aquella



figura, adoptem les seves característiques (o les que elegim) i legitimem la nostra realitat com a hereus d'aquella. La (re)producció del cànon i les comunitats constituïdes per aquesta no només «contribueixen a produir una visió compartida [...] del que va succeir en el passat», sinó també «del que ha de succeir en el futur» (Hemings, 2011: 162),<sup>1</sup> i del lloc que hi ocuparà qui parla. Construïm així el que Jorge Gracia descrivia com «una estructura familiar no fundada en una descendència genètica, sinó intel·lectual, que al seu torn es funda en pràctiques que han estat transmeses i modificades dins del context familiar» (2010: 29). El cànon, aleshores, ens projecta cap a un futur imaginat i produït en aquest mateix imaginar.

✱

Però quins futurs habiliten i quins obturen els nostres cànon? Sens dubte, construir col·lectivament el nostre arbre genealògic és una noble forma de reconeixement i de constitució de comunitats de pertinença. Ara bé, també pot convertir-se en un instrument de jerarquització i d'exclusió, quan el seu ideal està en la «puresa» del llinatge que no vol contaminar-se amb empelts. Si considerem el cànon i els seus dispositius associats —des de referències bibliogràfiques fins a exposicions, des de llistes de «les 1.000 pel·lícules que has de veure abans de morir» fins a plans d'estudis— com a pràctiques de reconeixement, preguntar a qui incloem en el cànon implica considerar a qui reconeixem —i a qui no— com a part de la nostra identitat, passat i futur. I bé sabem que aquest arbre genealògic no és aliè als prejudicis que afecten totes les relacions socials —potser fins i tot sigui un dels seus exemples més paradigmàtics—. El colonialisme, l'androcentrisme, el cisexisme i el capacitisme són tan sols algunes de les matrius que organitzen aquella divisió internacional del treball intel·lectual, com es distribueixen col·lectius sencers en l'un o l'altre bàndol de la distinció entre subjectes i objectes de coneixement, i com tot això es plasma en aquest arbre que busca, sota una poc dissimilada capa d'objectivitat, mantenir la seva puresa d'estirp. En aquests casos, les figuracions del nostre arbre ge-

nealògic, en lloc de servir per a l'obertura d'altres futurs, redueixen l'horitzó de possibilitats de diàleg i creació i, a conseqüència d'això, dels mons possibles que conformem a través d'ells.

És clar que aquest procés no adopta la mateixa forma en qualsevol context. Mentre que en els grans centres de reconeixement cultural del nord global es desconeix el que hi ha més enllà de les seves fronteres, o es practica l'al·locronisme<sup>2</sup> llançant tota creació aliena cap a un passat distant, des del sud mantenim una estranya relació amb el cànon: no hi figurem, probablement mai no ho farem, però de tota manera el considerem nostre, i per això mateix aprenem a retre-li homenatge des de ben aviat. És així com utilitzem la constitució retrospectiva d'avantpassats per ubicar-nos d'esquena als nostres territoris, colors i formes de vida, mirant cap a un nord que no ens mira. Potser la filosofia estigui entre els exemples més tristos d'això: tal com reflexionava Eduardo Rabossi, qui reproduceix el cànon hegemònic des de la perifèria «sap o pot saber qui són els seus progenitors, però els nega perquè els considera indignes del seu reconeixement: no els té en compte, ni els llegeix, ni tan sols li interessen els seus defectes o les seves limitacions; per a ell, el passat filosòfic propi no existeix» (Rabossi, 2008: 103). En lloc seu, construeix una cuidada autobiografia que li permet ser compliment de figures llunyanes en l'espai —i amb freqüència també en el temps— i practicar la seva tasca com a glosa, comentari o imitació. Això significa, no obstant, que mai no tindrà un lloc en aquest arbre genealògic: els seus pares o mares adoptius ni tan sols saben que existeix (Hurtado, 1999; Rabossi, 2008), i els seus pares continuen, com ell, cultivant un diàleg truncat amb el nord.

A través de la producció i la reproducció d'un cànon, mostrem certs personatges, obres i corrents del passat com les figures de les quals anhelem ser compliment; ens constituïm com a part d'una comunitat, establim les bases per a un diàleg i un intercanvi entre semblants, i configurem les característiques de la disciplina (els seus temes, problemes, tècniques, preguntes); dissenyem l'arbre i definim qui hi té un lloc, qui no, què ocupa el centre de

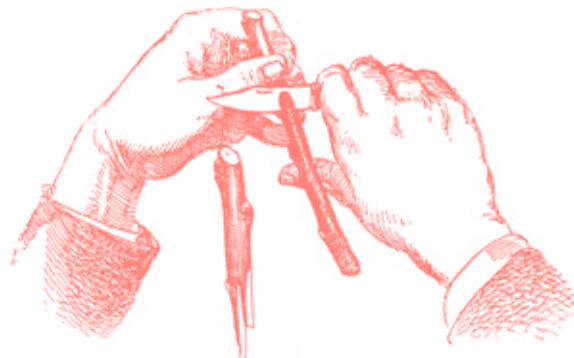
l'escena i què, la perifèria. Amb freqüència, en lloc de servir per a l'obertura de nous mons possibles, les figuracions que construïm a través del nostre cànon produeixen una reducció de les possibilitats del pensament i la creació i, a conseqüència d'això, dels futurs que conformem a través d'ells. Però això no ha de ser necessàriament així: si alguna cosa ens ensenya la pràctica de l'empelt, és que la combinació d'una planta amb altres pot multiplicar-la, fer-la més forta i resistent, augmentar i millorar les seves flors i fruits, entre moltes altres coses. Per ventura la saviesa d'aquell pagès —i la de molts altres fins als nostres dies— pot ajudar-nos a reavaluar el nostre propi arbre genealògic, i les ansietats que ens provoquen els seus encreuaments? El cànon també pot ser un arbre com el seu: un experiment de brots, esqueixos i combinacions, en el qual avancem una mica a les palpenes i una mica aprenent dels qui ho han intentat abans. Mirant-nos també entre nosaltres, i mirant al sud. ●

### Notes

- 1 Totes les traduccions de les citacions són de l'autora.
- 2 Johannes Fabian (2014) proposa el terme «al·locronisme» per exposar la manera com la ciència antropològica distribueix els subjectes i les cultures en temps diferents des d'un paràmetre occidental. Malgrat que les cultures enteses com a «Altres», objectes predilectes de l'antropologia, estan empíricament presents a la mateixa època que l'«U», des del punt de vista teòric són configurades per existir només en un passat que és definit en oposició al present d'«Occident».

### Bibliografia

- CONNELL, Raewyn (2019). «Canons and Colonies: The Global Trajectory of Sociology». *Estudios Históricos*, vol. 32, núm. 67 (maig-agost), pàg. 349-367.
- FABIAN, Johannes (2014). *Time and the Other. How Anthropology Makes its Object*. Nova York: Columbia University Press.
- GRACIA, Jorge J. (2010). «Cánones filosóficos y tradiciones filosóficas. El caso de la filosofía latinoamericana». *Análisis Filosófico*, vol. 30, núm. 1 (maig), pàg. 17-34.
- HEMMINGS, Clare (2011). *Why Stories Matter: The Political Grammar of Feminist Theory*. Durham: Duke University Press.
- HURTADO, Guillermo (1999). «Routledge Encyclopedia of Philosophy, 1998». *Diánoia*, vol. 45, núm. 45 (gener), pàg. 227-234.
- RABOSI, Eduardo A. (2008). *En el comienzo Dios creó el canon: Biblia berolinensis*. Buenos Aires: Gedisa.
- WHITE, Hayden (2010). «La historia literaria de Auerbach». A: *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires: Prometeo.







Fotografia d'Anna Bosch.

Fotografia d'Anna Bosch.



# Sortir de l'amor

**Els codis fixats per les relacions amoroses han determinat el paper de les dones en la societat i la visió que aquestes han tingut d'elles mateixes en cada època. Superar els ideals de l'amor es pot entendre, doncs, com un camí d'emancipació.**

Per **Jordi Solé Blanch**

La història de l'emancipació femenina és una lluita constant en diferents camps de batalla. Un dels que conté més paranys és, sens dubte, el de l'amor. I si sortir de l'amor assenyala l'inici d'un camí d'alliberament?

## **L'escena de l'amor**

Cada època construeix els seus ideals entorn de l'amor. L'amor ha servit, com se sap, per establir codis de civilitat, normes de socialització, pautes de comportament i, sobretot, tota mena d'opressions i constrenyiments. Recoixem en l'amor cortès el naixement d'un model. Coixem bé, gràcies a la literatura trobadoresca i les novel·les de cavalleria, com es construeix l'escena de l'amor cortès. Un home jove assetja una dama, és a dir, una dona casada,

l'esposa d'un senyor i, sovint, la dona del seu propi senyor. A partir d'aquest moment, comença el joc, perillós, del *fine amour*. L'amor passa a convertir-se, llavors, en l'eix de l'existència del jove cavaller, mentre que la dona, en el centre de l'escena, esdevé un eficaç dispositiu pedagògic. Si alguna cosa ensenya l'amor cortès —ens diu Duby (1992)—, és a servir, i servir és el deure del bon vassall.

La literatura èpica fa de la cavalleria un concepte social a través del qual caracteritzem l'etapa feudal de l'edat mitjana. Gràcies a ella es desenvolupa un ideal de vida social regit per estrictes normes d'educació a partir de les quals s'estableixen les condicions i qualitats necessàries per arribar a ser un bon cortesà. S'inicia així un projecte de classe que fa de la forma de parlar, d'abillar-se, de diver-



tir-se, de reunir-se, etc., un estil de vida que brinda a les elits nobiliàries —tal com relata Craveri (2003)— la indestructible certesa de la seva superioritat.

Els humanistes italians publicaran tractats d'urbanitat cortesana que es llegiran arreu, però serà sobretot en els ambients mundans i aristocràtics de la França de l'*Ancien Régime* on aquest projecte s'afirmarà amb tota la seva esplendor. La teoria i la pràctica del nou codi de civilitat s'establiran, doncs, en els grans salons i seran les dones les que fixaran les regles del joc que hi regiran. Elles organitzen la vida mundana, són el centre d'atenció, marquen el to, s'esforcen per exercir un paper inspirador. En aquest ambient, on la conversa esdevé l'ocupació principal, el joc de la galanteria es converteix en un dels entreteniments predilectes. Al seu torn, l'amor esdevé una preocupació essencial, es converteix en «la formació per excel·lència» (Dulong, 2003: 445): marca el destí de dona. Així ho demostren els escrits i les cartes d'aquelles dames. Fixem-nos en el cas de *La princesa de Clèves*, de Madame de La Fayette (1634-1693), considerada la primera novel·la històrica de França. En l'angoixada decisió que ha de prendre la seva protagonista, s'hi juga, ni més ni menys, tot el que val una dona.

### El joc de l'amor

La novel·la situa l'acció en la magnificència i brillantor de la cort dels darrers anys del regnat d'Enric II. La senyora de Chartres prepara amb cura la presentació en societat de la seva filla. En una cort on l'ambició i la galanteria ocupen els interessos de tants homes i dones, «on l'amor es barreja sempre amb intrigues i les intrigues amb l'amor» (La Fayette, 2000: 105), la senyora de Chartres aconsegueix lliurar-la al príncep de Clèves. Mademoiselle de Chartres, conformada, confessa a la seva mare que «es casaria amb ell amb menys repugnància que amb qualsevol altre» (2000: 112), conscient que només així podrà aprofitar les escasses oportunitats de felicitat que, d'aquí en endavant, li proporcionarà la seva posició social.

L'imperatiu de la posició social i la integritat moral són inseparables, en l'educació de les noies, del fet de protegir-se enfront dels perills del «món», principalment, tal com adverteix la senyora de Chartres a la seva filla abans de morir, patir «les dissorts d'un galanteig» i «caure com les altres dones» (2000: 137). Sense madurar encara per la seva experiència, la nostra protagonista quedarà exposada a totes les mirades dels homes joves i galants. És així com s'enamora del duc de Nemours. Des de bon principi, però, es refugia en la solitud i evita qualsevol ocasió en la qual aquest pugui declarar-se. Tanmateix, en veure's incapaç de lluitar contra la seva passió i en comprovar que el seu marit no l'allunyarà del perill si no l'informa del que succeeix, decideix confessar al senyor de Clèves el seu amor per un altre i es retira al seu pavelló de Coulommiers, on recrea el seu amor pel duc de Nemours. Tot el que l'envolta en el recinte tancat del seu pavelló la convida a deixar-se emportar pel desig de llançar-se als braços del seu estimat. El plaer solitari es converteix en un pretext per a la fabulació, però també per ser lliure en el seu amor. Passarà les hores contemplant els quadres amb els quals decora les estances que representen el duc i sublimarà la seva absència lliurant-se al joc innocent, però carregat d'erotisme, d'enllaçar cintes grogues i negres al voltant de la canya d'Índies que havia pertangut al senyor de Nemours, els colors que havia lluit en el torneig. Aquestes escenes, però, seran presenciades pel mateix espectador que assisteix, ocult també, a l'escena de la confessió al marit. Una presència novel·lesca, sens dubte, però amb greus conseqüències. Enfervorit per l'amor que descobreix en la senyora de Clèves, el duc de Nemours la voldrà sorprendre i la visitarà a Coulommiers, però aquestes visites seran mal interpretades per l'espia del senyor de Clèves, atès que inflammaran la gelosia d'aquest i li causaran la mort.

### El preu de l'amor

El desenllaç d'aquest episodi ens pot fer pensar que, un cop vídua, la senyora de Clèves és lliure de seguir els dictats del seu cor, però no accepta casar-se amb el duc de Nemours. Per què s'hi nega? Trobarem la resposta en la tràgica consciència de les *precioses* —que tant van contri-

Imatge de fons: Madame de La Fayette, gravat fet a partir d'un retrat de Friedrich Bouterwek.



## «El que es reflecteix en la concepció que l'home i la dona tenen de l'amor és la diferència de la seva situació.»

buir al refinament de la vida social en els cercles aristocràtics—, entorn de la fragilitat de la condició femenina. En efecte —tal com demostra Craveri (2003: 144)—, les *precioses* mostraran una resistència més o menys declarada als llaços del matrimoni i un sentiment de repulsa envers l'amor. Encara que Molière les ridiculitzés, com farien els pedants, pel seu desig d'instruir-se, hem de posar en relleu la batalla que lliuraran aquestes dones entorn de l'amor per trobar camins que els permetin alliberar-se. En l'amor *preciós* —ens diu Holzbacher— «trobem l'amor insatisfet com a font d'enriquiment», la convicció que «la força de l'amor resideix en el desig» i que aquest «s'extingeix amb la possessió» (La Fayette, 2000: 55-58). Per a les *precioses*, el matrimoni, o simplement la possessió, representa *l'amour fini*, l'amor acabat.

En la decisió que adopta la princesa de Clèves trobem aquesta concepció de l'amor. Conscient de la posició que li ha reservat la societat, no s'enganya a si mateixa. Renuncia al plaer a curt termini perquè només preveu sofriment i desesperació. Un home enamorat, quan obté el que vol, queda satisfet. Val més prevenir l'ineludible abandó, perquè, què és una dona abandonada? La jove vídua sap molt bé que una dona abandonada no és res, per això prefereix la tranquil·litat que ofereix l'amor ideal.

Aquesta obstinació pot semblar-nos estranya, però Madame de La Fayette sap molt bé que, tal com afirmarà Simone de Beauvoir uns segles més tard, «el que es reflecteix en la concepció que l'home i la dona tenen de l'amor és la diferència de la seva situació» (2005: 810). Potser per això prefereix presentar-nos el duc de Nemours, que no té res a perdre, com un Don Joan vençut, un seductor sense pressa. Aquí resideix l'acte d'alliberament. Encara que la protagonista triï la pesada reclusió en un convent, no fuig de la seva llibertat. No vol que el seu destí depengui d'un heroi salvador. És una petita victòria del preciosisme, que intueix, amb encert, que el principi d'un amor és l'origen d'una destrucció futura. Madame de La Fayette assenyala en aquesta obra, que va causar un gran impacte entre l'alta *société*, un camí que hauran de recórrer altres dones amb nous sacrificis. ●

### Nota

Aquest article parteix d'un treball previ realitzat per l'autor en el marc de la seva tesi doctoral, defensada l'any 2005. Deu anys després, va publicar un llibre de caràcter divulgatiu que porta per títol *Imaginarios de la juventud. Un recorrido histórico y cultural* (UOC, 2015).

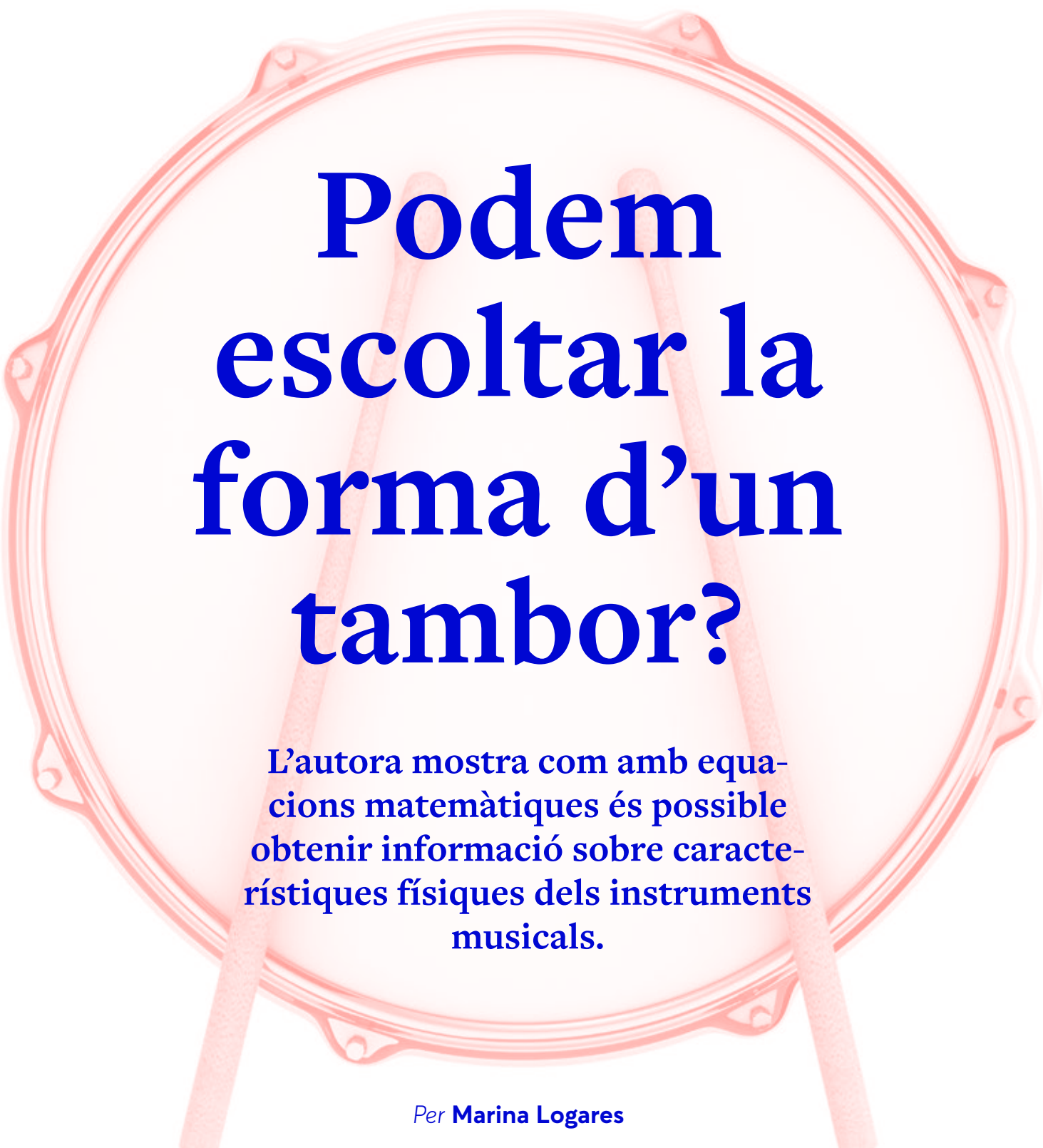
### Bibliografia

- BEAUVOIR, Simone de (2005). *El segundo sexo*. Trad. d'Alicia Martorell, pròleg de Teresa López Pardina. Madrid: Cátedra.
- CRAVERI, Benedetta (2003). *La cultura de la conversación*. Trad. de César Palma. Madrid: Siruela.
- DUBY, George (1992). «El modelo cortés». A: Duby, George; Perrot, Michelle (dirs.). *Historia de las mujeres*. Vol. 2. *La Edad Media*. Trad. de Marco Aurelio Galmarini i Cristina García Ohlsich. Madrid: Taurus, pàg. 301-320.
- DULONG, Claude (2003). «De la conversación a la creación». A: Duby, George; Perrot, Michelle (dirs.). *Historia de las mujeres*. Vol. 3. *Del Renacimiento a la Edad Moderna*. Trad. de Marco Aurelio Galmarini. Madrid: Taurus, pàg. 441-471.
- HOLZBACHER, Ana María (2000). «Introducción». A: Madame de La Fayette. *La princesa de Clèves*. Madrid: Cátedra, pàg. 9-87.
- MADAME DE LA FAYETTE (2000). *La princesa de Clèves*. Ed. i trad. d'Ana María Holzbacher. Madrid: Cátedra.

Imatge de de la pàgina 69: il·luminació del còdex Manesse (entre 1305 i 1315), conservat a Biblioteca Universitària de Heidelberg.







# Podem escoltar la forma d'un tambor?

L'autora mostra com amb equacions matemàtiques és possible obtenir informació sobre característiques físiques dels instruments musicals.

Per **Marina Logares**

## «Començarem, doncs, entenent quanta informació podem saber d'un instrument musical només escoltant-lo.»

**El matemàtic polonès Mark Kac** va llançar el 1966 aquesta pregunta a la comunitat matemàtica: podem escoltar la forma d'un tambor? La pregunta pot semblar una autèntica bogeria: tret del cas d'habilitats sinestèsiques, veiem formes i escoltem melodies. Però si la simplifiquem matemàticament, podrem veure que és una pregunta perfectament vàlida. Començarem, doncs, entenent quanta informació podem saber d'un instrument musical només escoltant-lo. Això sí, suposarem que estem entre les persones —enormement afortunades: una entre deu mil!— que tenen una oïda perfecta.

Començarem, doncs, amb el que matemàticament s'anomena el model unidimensional del nostre problema; és a dir, ens preguntarem si podem escoltar la forma de la corda, per exemple, d'una guitarra. Però què volem dir amb la forma de la corda d'una guitarra? Com que es tracta d'una corda, poca cosa més podem dir de la seva forma que la seva longitud. En tot cas, podríem parlar del material (i, per tant, la densitat) amb què està fabricada, així com de la tensió amb què ens la trobem, però són propietats físiques que per simplificar la nostra anàlisi obviarem. És a dir, per a l'arma de la geometria només ens interessarà com a «forma» la longitud de la corda.

Imaginem que disposem d'una corda de longitud desconeguda i que, per tant, la denotem amb la lletra  $L$ . La nostra corda de guitarra està fixada als seus extrems a la clavilla i al pont, però a l'hora de mesurar la corda ens adonem que  $L$  és realment la distància entre el pont i la celleta, ja que aquests són els punts on la corda no es mou mai. La nostra corda està representada, matemàti-

cament parlant, per l'interval  $[0, L]$ . La pregunta aleshores és: sabrem determinar la longitud de la corda si l'escoltem sonar? I, al revés: determinarà la longitud de la corda el so? La resposta a la segona pregunta és el primer que s'aprèn en un curs de guitarra: en trepitjar amb un dit els diferents trasts, obtenim diferents notes en copejar la corda. D'aquesta manera, la segona pregunta obté

un sí rotund. Amb diferents longituds de la corda, obtindrem diferents notes musicals o, el que és el mateix, diferents freqüències.

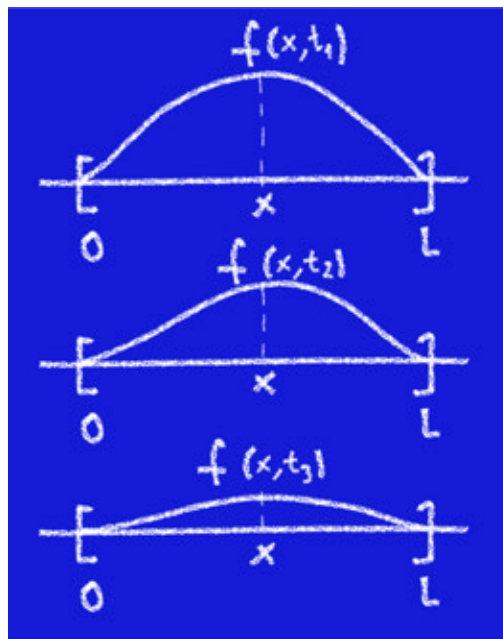
Posem fil a l'agulla. Les vibracions de la nostra corda les representarem mitjançant una funció:  $f(x, t)$ . La funció ens diu quant es desplaça verticalment la corda a cada punt  $x$  de l'interval  $[0, L]$  i a cada moment del temps  $t$ .

Recordant que els extrems de la corda estan fixos (i la corda, tensa), trobem dues condicions que ha de complir la nostra funció  $f(x, t)$  i que són  $f(0, t) = 0$  i  $f(L, t) = 0$  en tot moment  $t$ , ja que el punt  $0$  i el punt  $L$  són els nostres extrems de l'interval.

D'altra banda, sabem que una corda vibrant ha de satisfer l'equació d'ones, és a dir:

$$\frac{\partial^2 f}{\partial t^2} = \frac{\mu}{T} \frac{\partial^2 f}{\partial x^2}, \quad (1)$$

on  $\mu$  és un nombre real que representa la densitat lineal de la corda i  $T$  és un altre nombre real que representa la tensió de la corda. Tot i això, per simplificar els càlculs considerarem a partir d'aquest moment que la densitat i la tensió tenen el valor d'una unitat; és a dir:  $\mu = T = 1$ . El





significat de  $\partial$  consisteix a considerar petits increments de la funció  $f(x, t)$  en cada variable, i això es coneix com a derivada parcial de la funció i es llegeix com a «derivada de la funció  $f$  respecte a  $x$ » o «derivada de la funció  $f$  respecte a  $t$ »; el 2 significa que aquest procés s'executa dues vegades.

En matemàtiques, les equacions es llegeixen, i això té una raó de ser. La lectura i l'anàlisi aturada d'una equació no només ens ajuden a saber com la resolrem, sinó que, fins i tot sense resoldre-la, ens donen moltes dades sobre la solució futura. En el nostre cas, la part esquerra de l'equació (1) representa l'acceleració en el punt  $x$ , de la qual sabem per la segona llei de Newton que és proporcional a la força emprada per moure la corda. La part dreta de l'equació (1) representa la curvatura de la corba dibuixada per la corda i l'equació ens diu que com amb més força es toca la corda de la guitarra, més es corba la corda (i es pot trencar si es toca amb massa força). Això és fàcilment observable, però hem de pensar en les equacions com la informació que necessitaríem si no haguéssim vist mai una guitarra i ens trobéssim tocant amb una en una habitació a les fosques.

L'equació (1) és, en llenguatge matemàtic, una «equació en derivades parcials» que es resol amb un mètode molt senzill conegut com a mètode de separació de variables. Aquest mètode consisteix primer a considerar que la nostra funció de les variables  $x$  i  $t$  en realitat està composta pel producte de dues funcions cadascuna d'una sola variable, és a dir:

$$f(x, t) = g(x)h(t), \quad (2)$$

on demanem que  $g(0) = g(L) = 0$ , de manera que continua complint la condició  $f(0, t) = f(L, t) = 0$ . Substituint-ho a (1), obtenim:

$$g(x)h''(t) = h(t)g''(x)$$

o, equivalentment, fora dels valors en què  $g$  o  $h$  s'anul·lin, tenim:

$$\frac{h''(t)}{h(t)} = \frac{g''(x)}{g(x)}. \quad (3)$$

L'equació (3) té una particularitat important: a la part esquerra tenim funcions que només depenen de la variable temporal  $t$ , mentre que a la part dreta tenim funcions que únicament depenen de la variable espacial  $x$ . El fet d'estar igualades implica que totes dues han de ser una constant que suposarem negativa, és a dir:

$$g''(x) = -\lambda g(x) \quad (4)$$

$$h''(t) = -\lambda h(t), \quad (5)$$

on  $\lambda$  és un nombre real positiu.

Les possibles solucions a (4) són les funcions  $\sin(\sqrt{\lambda} x)$ ,  $\cos(\sqrt{\lambda} x)$  i les seves combinacions lineals, per la qual cosa de manera més general escrivim  $g(x) = A\sin(\sqrt{\lambda} x) + B\cos(\sqrt{\lambda} x)$  i recordem que ha de satisfer les condicions de contorn abans esmentades, és a dir,  $g(0) = 0$ . Ara bé, ja que  $\cos(0) = 1$  i  $\sin(0) = 0$ , la condició  $g(0) = 0$  implica que  $B = 0$ , i obtenim:

$$g(x) = A\sin(\sqrt{\lambda} x). \quad (6)$$

També sabem que  $g(L) = 0$ , és a dir,  $A\sin(\sqrt{\lambda} L) = 0$ , però com que la funció sinus s'anul·la en els múltiples de  $\pi$ , aquesta condició ens diu que:

$$\sqrt{\lambda} L = n\pi.$$

Aquesta darrera expressió és fantàstica!, ens dona que el valor de la constant  $\lambda$ , abans desconeguda, és, doncs:

$$\lambda = \frac{n^2 \pi^2}{L^2}. \quad (7)$$

D'altra banda i com que ara coneixem  $\lambda$ , podem resoldre de manera anàloga l'equació (5) i obtindrem:

$$h(t) = C\sin(\sqrt{\lambda} t) + D\cos(\sqrt{\lambda} t),$$

on les constants  $C$  i  $D$  estan determinades per la configu-



## «Conèixer la freqüència a què sona una corda és el mateix que conèixer-ne la longitud, és a dir, la seva forma.»

ració inicial i la velocitat de la corda. El període d'aquestes funcions sinusoidals és  $2\pi / \sqrt{\lambda}$ , per la qual cosa la seva freqüència, la quantitat de vegades que la funció recorre un període complet per unitat de temps, és  $\sqrt{\lambda} / 2\pi$ . Com que ja coneixem  $\lambda$ , substituint les incògnites pels valors a (7) podem dir que la freqüència de la funció  $h$  és  $n / 2L$ , on  $n$  recorre els nombres naturals, de manera que obtenim que les freqüències amb què vibra la corda de la guitarra són  $1 / 2L, 2 / 2L, 3 / 2L$ , etc. La primera freqüència,  $1 / 2L$ , es coneix com a fonamental, és a dir, el to de la corda que estem estudiant amb la densitat i la tensió que haguem considerat inicialment

I hem resolt la pregunta! Al món unidimensional de les cordes, conèixer la freqüència a què sona una corda és el mateix que conèixer-ne la longitud, és a dir, la seva forma.

Amb aquestes armes tornem, doncs, a la pregunta inicial: què passa amb un tambor? Ara, en lloc de l'interval de la recta real  $[0, L]$ , tenim una regió del pla que anomenarem  $D$ . Les coordenades d'un punt en aquesta regió les denotarem per  $(x, y)$ . I, igual que fèiem amb la guitarra, ens oblidarem de com fem vibrar aquesta membrana, i de la densitat i la tensió de la membrana.

Representarem el moviment de la membrana per la funció  $f(x, y, t)$ , que quantifica el desplaçament vertical del punt  $(x, y)$  al moment  $t$  de la vibració. De nou, a cada moment,  $f(x, y, t)$  ens dona la foto del comportament de la membrana en vibrar. La funció  $f$ , per tant, satisfà l'equació d'ona en dues variables:

$$\frac{h''(t)}{h(t)} = \frac{\Delta g}{g(x, y)},$$

La membrana del tambor està, per descomptat, fixada amb un cercol o similar, que tindrà una forma qualsevol i que és la que volem descobrir, per la qual cosa demanem que  $f(x, y, t) = 0$  per a tots els punts  $(x, t)$  que estiguin a la vora de la regió  $D$ .

Seguint els mateixos passos que abans, assumim que  $f(x, y, t) = g(x, y)h(t)$  i arribem a l'equació

$$\frac{h''(t)}{h(t)} = \frac{\Delta g}{g(x, y)}$$

on  $\Delta g = \frac{\partial^2 g}{\partial x^2} + \frac{\partial^2 g}{\partial y^2}$  es coneix com el *laplaciana* de la funció  $g$ . De nou, tornem a obtenir una solució per a  $h(t)$ , però trobar una solució per a

$$\frac{\Delta g}{g(x, y)} = -\lambda$$

és una cosa extremament complicada sense imposar condicions extremes a la regió  $D$ .

El 1992, C. Gordon, D. Webb i S. Wolpert, usant tècniques de la geometria riemanniana, van construir dos tambors amb formes diferents que sonen igual, responent, doncs, a la pregunta inicial amb un no rotund. Ara bé, encara ens podem preguntar: què podem escoltar del tambor? Hilbert en el seu temps es feia aquesta mateixa pregunta en els mateixos termes matemàtics però per a la radiació de cos negre. El seu estudiant Hermann Weyl va mostrar que el que podem escoltar és l'àrea del tambor. ●

# De la física de l'estat sòlid a la contracultura de Kurt Vonnegut

L'impacte científic i tecnològic dels avenços en l'estudi de l'estat sòlid de la matèria no ha tingut gaire repercussió en les creacions de ficció.

Però hi ha excepcions, com la novel·la *Cat's Cradle*, de Kurt Vonnegut, que l'autora d'aquest article analitza juntament amb altres obres.

Per **Sònia Estradé**



## «En els darrers anys, molts dels avenços científics més destacats han tingut a veure amb la física de l'estat sòlid.»

**Els materials sòlids** es formen a partir d'àtoms densament empaquetats, que interactuen intensament. Aquestes interaccions produeixen les propietats mecàniques, tèrmiques, elèctriques, magnètiques i òptiques dels sòlids. Depenent del material implicat i de les condicions en què es va formar, els àtoms es poden disposar seguint un patró geomètric regular (sòlids cristal·lins, com la sal) o bé irregular (sòlids amorfs, com el vidre).

Les forces entre els àtoms d'un cristall poden adoptar diverses formes. Per exemple, en un cristall de clorur de sodi (sal comuna), el cristall està format per sodi i clor iònic i es manté unit a enllaços iònics. En d'altres, els àtoms comparteixen electrons i formen enllaços covalents. En els metalls, els electrons es comparteixen entre tot el cristall en unió metàl·lica. Finalment, els gasos nobles no experimenten cap d'aquests tipus d'enllaç. En forma sòlida, els gasos nobles es mantenen units amb les forces de Van der Waals, resultants de la polarització del núvol de càrrega electrònica de cada àtom. Les diferències entre els tipus de sòlids resulten de les diferències entre la seva unió.

En els cristalls, la periodicitat dels àtoms, la manera com estan ordenats, determina les seves propietats macroscòpiques.

Molts materials poden cristal·litzar de maneres diferents, segons quina sigui la configuració de mínima energia per a una temperatura i una pressió determinades. En alguns casos es poden trobar configuracions metaestables, corresponents a un mínim local d'energia i on es necessita algun tipus de pertorbació per arribar a la forma de mínima energia. En nanociència sabem que algunes fases que no són estables macroscòpicament, sí que apareixen en nanomaterials.

Per exemple, el carboni pur, segons els enllaços implicats, es pot presentar com a diamant o com a grafit. En el grafit, els enllaços dels àtoms es formen en plans, i

aquests enllaços estan separats dels tres veïns més propers per un angle de  $120^\circ$ . En el diamant, els àtoms formen tetraedres amb els quatre veïns més propers. Els tetraedres són rígids, els enllaços són forts i, de totes les substàncies conegudes, el diamant té el major nombre d'àtoms per unitat de volum, motiu pel qual és alhora el més dur i el menys compressible. En el grafit, els enllaços entre els veïns més propers són encara més forts, però els enllaços entre plans són febles, de manera que es pot trencar fàcilment per aquests plans. El grafit està format per una o dues monocapes d'aquests plans del grafit, i es va obtenir per primera vegada per exfoliació. O, per exemple, la forma normal del gel a la superfície de la Terra és gel Ih, una fase que forma cristalls amb simetria hexagonal. Un altre gel amb simetria cristal·lina cúbica, gel Ic, pot aparèixer a l'atmosfera superior. Si l'aigua es congela molt ràpidament, es pot aconseguir una fase amorfa. A mesura que augmenta la pressió, el gel forma altres estructures cristal·lines. A partir del 2019, se n'han confirmat 17 experimentalment i teòricament se'n preveuen diverses més. Quan es col·loca entre capes de grafit, el gel forma una xarxa 2-dimensional quadrada.

I no només això: les irregularitats en les disposicions ideals dels àtoms, els defectes en la xarxa cristal·lina, també tenen un paper crític en les propietats dels materials. Per exemple, el LED blau, imprescindible per obtenir il·luminació LED de color blanc, no s'hauria pogut fabricar sense una enginyeria de defectes en materials semiconductors.

En els darrers anys, molts dels avenços científics més destacats han tingut a veure amb la física de l'estat sòlid. És el cas del descobriment dels quasicristalls, que ens ajuda a entendre millor com s'estructura la matèria; la magnetoresistència gegant, amb importants implicacions en sistemes d'emmagatzematge de la informació; les piles de combustible, per donar resposta a la crisi energètica, o els filtres de *spin*, imprescindibles per a la computació quàntica. Tots han donat lloc a un premi Nobel recent, com també ho han fet la descoberta del grafit i la del LED blau.

Imatge de fons: explosió de la bomba atòmica sobre Nagasaki (1945). Fotografia: Charles Levy.





Malgrat aquest impacte científic i tecnològic, la física de l'estat sòlid no sembla haver fascinat la ment de les creadores i els creadors de ficció de la manera que sí que ho han fet altres disciplines com ara la relativitat, l'astronomia, la biologia evolutiva o la intel·ligència artificial.

Una de les poques instàncies (l'única?) en què la física de l'estat sòlid és la base d'un relat de ciència-ficció és en la novel·la *Cat's Cradle*, de Kurt Vonnegut, publicada el 1963. La premissa és la creació d'una nova fase de l'aigua per a ús militar, el gel-9, que, en contacte amb l'aigua líquida, la converteix en un cristall de gel-9 de manera irreversible.

En la novel·la, una mostra de gel-9 acaba en una illa fictícia del Carib, San Lorenzo, que és una dictadura militar. En aquesta illa, s'hi practiquen secretament una religió, el bokononisme, un compendi d'ensenyaments nihilistes i cícnics sobre la vida i la voluntat de Déu, amb un interès especial per les coincidències i l'atzar, i rituals a primera vista absurds, recollits en un text sagrat anomenat *Els llibres de Bokonon*, escrit en forma de cançons de calipso. En la novel·la es revela que Bokonon, el fundador de la religió, un antic líder de l'illa, va crear el bokononisme per distreure els seus habitants de la pobresa i la desesperació de les seves vides. Per dotar el bokononisme de glamur i interès, Bokonon va fer prohibir la seva pròpia religió i se'n va anar a viure amagat a la selva. Unes celebracions militars i patriòtiques a San Lorenzo precipiten la catàstrofe.

A *Cat's Cradle* trobem molts dels temes de l'obra de Vonnegut, com ara les conseqüències del capitalisme salvatge en la distribució de la riquesa i la situació de la gent més pobre. També la manca de sentit de les coses que ens passen, de l'existència en general, i un escepticisme marcat envers la idea de la llibertat personal, fins i tot del lliure albir (en una altra de les seves novel·les, *Slaughterhouse 5*, un personatge no sabem si viatja en el temps entre dife-

rents punts de la seva vida o si té una malaltia neurològica, però, en qualsevol cas, no canvia res, va recorrent el circuit). I en aquest sentit, fa una crítica al paper de la religió tant per alienar-nos i no deixar-nos confrontar amb les estructures que possibiliten l'explo-tació i la pobresa, com per alienar-nos i no deixar-nos confrontar amb la falta de sentit de tot plegat. Però no només a la religió, també a

l'espiritualitat que exportem de països exòtics, o a la cultura pop (llegint la novel·la, és impossible no imaginar-se Bokonon cantant com Harry Belafonte).

El suïcidi per foc és un altre tema habitual de les obres de Vonnegut que apareix a *Cat's Cradle*. L'autor torna sovint a la teoria que «moltes persones no són aficionades a la vida», i es basa per afirmar-ho en la manera com hem anat destruint el medi natural i fabricant dispositius com ara les armes nuclears, que poden fer desaparèixer a tothom.

L'obra de Vonnegut és profundament antimilitarista i antinacionalista. *Slaughterhouse 5*, per exemple, és una crítica del bombardeig aliat a la ciutat de Dresden, que el mateix Vonnegut va viure com a soldat nord-americà. A *Cat's Cradle* es parla de nació com un grup de persones que s'imaginin que tenen una connexió que realment no existeix, una agrupació que no té cap sentit.

En altres obres contemporànies de la contracultura nord-americana, com ara *Catch-22*, el que es proposa quan es critiquen els valors de la societat del moment, el nacionalisme o un estament militar jerarquitzat i burocratitzat on s'han d'obeir ordres sense sentit, és un individualisme orientat a la diversió i a la irresponsabilitat, una cultura masculina de la festa i de perseguir noies, un individualisme de la *bro culture*. Malgrat que aquest corrent segueixi ben viu en alguns àmbits, en general les obres de la contracultura es fan més difícils de llegir pel públic contemporani que potser fins i tot la

## «L'obra de Vonnegut és profundament antimilitarista i antinacionalista.»

seva resposta reaccionària; penso, per exemple, en *American Pastoral*.

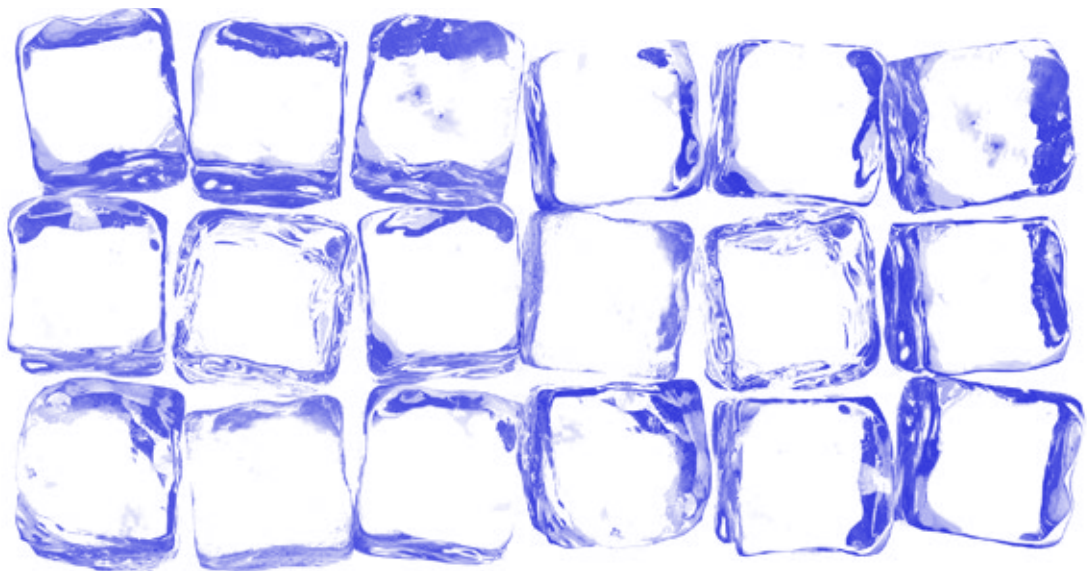
Vonnegut se separa d'aquesta tradició de la contracultura (i, per tant, envelleix millor) perquè per a ell el que hem de fer és més aviat ajudar-nos els uns als altres a fer-nos passar de la millor manera possible aquest tràngol que és l'existència.

Emparentada, per exemple, amb l'obra de teatre *Els físics*, de Dürrenmatt, pel seu to de farsa i pel seu pessimisme davant del futur, *Cat's Cradle* és una de les moltes produccions literàries que s'enfronten al món posterior a la Segona Guerra Mundial i l'adveniment de la bomba atòmica qüestionant el paper dels científics que desenvolupen tecnologies amb indiferència per les implicacions i els usos que aquestes tecnologies puguin tenir en mans dels governs i els militars. Aquesta interpellació ha tingut diverses respostes des de la física, implícites o explícites. Quan Richard Feynman diu que «la física és com el sexe: pot donar resultats pràctics, però no ho fem per això», ens està oferint la idea que la física és una cosa divertida que fa un grup de gent especialment intel·ligent per diversió i que,

per tant, aquest grup privilegiat pot declinar qualsevol responsabilitat, molt a la *Catch-22*. Veus més contemporànies, com Karen Barad, ens fan notar que els científics i les científiques sempre formen part de l'aparell que crea noves realitats a través dels descobriments de la física. Per tant, la política i l'ètica sempre són part de la feina científica, i si sembla que no és així, és per circumstàncies històriques específiques que amaguen deliberadament aquesta realitat. Per exemple, per a Barad, l'ètica i la política formen part de com la tecnologia de la bomba atòmica es va desenvolupar i entendre i, per tant, formen part de la ciència, i no només de la filosofia de la ciència o de la història de la ciència. Segons Vonnegut, però, tampoc no haurien pogut fer les coses de cap altra manera. ●

### Bibliografia

Les edicions catalanes de les novel·les citades en el text són les següents:  
 ROTH, Philip (2010). *Pastoral americana*. Trad. de Xavier Pàmies. Barcelona: La Magrana.  
 VONNEGUT, Kurt (2011). *Escorxadó-5*. Trad. de Manuel de Seabra. Barcelona: Proa.  
 — (2012) *Bressol de gat*. Trad. de Martí Sala. Barcelona: Males Herbes.



## Rio de Janeiro

# Elogi del límit

**Ciutat de grans contrastos,  
la identitat de Rio està marcada  
per la bellesa exuberant  
del seu paisatge.**

*Per* **Joan Moreno i Estanislau Roca**



**Escriure sobre Rio de Janeiro** ens porta a recórrer als clíxés que l'imaginari col·lectiu, animat per la música, el cinema i l'art contemporani, ha construït sobre aquest indret excepcional.

Rio de Janeiro és sinònim d'exotisme, exuberància i sensualitat, però també de desigualtat, marginalitat i violència. No és possible descriure Rio sense posar de manifest els contrastos d'una ciutat que es bressola amb la candidesa nostàlgica de la





La geografia excepcional de Rio de Janeiro n'ha condicionat l'arquitectura i l'urbanisme. © Freepick.

*bossa nova* que beu de la modernitat jazzística llatina i se sacseja amb l'eufòria rítmica de la samba que s'arrela en la dansa ritual africana. I tampoc no és possible presentar l'ànima carioca sense parlar d'una societat eclèctica i mestissa que s'amalgama en un folklore obert i acollidor i es reclou atemorida en els seus guetos exclusius de les *favelas*.

La mítica *cidade maravilhosa* de Jane Catulle flueix entre l'exuberància d'un paisatge excepcional i un cosmopolitisme cultural únic, no mancat de desigualtat i injustícia, que conjuga el millor de les tradicions americana, europea i africana. Una ciutat que s'ha forjat com a elogi del límit. La ciutat del *carpe diem* que oscilla en el límit difús entre l'Edèn i l'Avern.

Va ser el gener del 1502 quan una expedició portuguesa encapçalada per l'explorador Gaspar de Lemos va desembarcar a la badia de Guanabara i, confonent-la amb la desembocadura d'un riu, la va batejar com a Rio de Janeiro. El primer assentament estable no arribà, però, fins mig segle després, quan el colonitzador Estácio de Sá va fundar la ciutat de São Sebastião do Rio de Janeiro (1565) al marge occidental de la badia.

La imatge de la ciutat és indestruïble de l'espai geogràfic en què s'emplaça. La seva morfologia combina les formacions naturals escultòriques dels *morros* amb planures exuberants de vegetació selvàtica i tropical i platges infinites de sorra daurada, en un joc subtil en el qual natura i arquitectura dialoguen entre si. Amb una geografia especial, la ciu-



Aterro do Flamengo, una famosa zona d'oci de Rio de Janeiro. ©Freepick

tat va haver d'aprendre a pensar-se i créixer en el límit entre l'aigua, la terra i el cel.

Des de la seva fundació entre el Morro do Castelo i el Morro do São Antônio, avui desapareguts, la ciutat s'ha anat desplegant al llarg de la línia costanera, creant una seqüència d'escenografies urbanes que han esdevingut icòniques en l'imaginari universal. Cap a l'oceà, la façana de l'avinguda Atlàntica s'erigeix com una gran muralla blanca davant de Copacabana i segueix a ponent per Ipanema i Leblon. Aquesta façana d'arquitectura anònima de fins a deu plantes d'alçària és un dels escenaris paradigmàtics de la modernitat brasilera de postguerra. Cap a l'interior de la badia, des de Botafogo fins al *centrão* passant pel Flamengo, amb Roberto Burle Marx i Affonso Eduardo Reidy es va aconseguir guanyar sòl a la badia, després de desmuntar els esmentats Morros de São Antõ-

nio i de Castelo, per construir el gran parc litoral de l'Aterro, que va ser un exemple magnífic per al projecte d'obertura al mar de la ciutat de Barcelona.

Rio és una ciutat de ciutats —o una gran metròpoli— amb una població d'uns tretze milions d'habitants que, per la presència de les muntanyes entremig, mai no sembla d'una extensió incommensurable. Hi trobem molts racons incopsables i d'altres que formen part de l'esfera col·lectiva, com l'estadi municipal de Maracanã, bressol llegendari del futbol que va arribar a acollir més de 150.000 persones —diuen que fins a 200.000— a la final del campionat del món entre el Brasil i l'Uruguai, l'any 1950, i remodelat per als darrers Jocs Olímpics, on es van celebrar tant la cerimònia d'inauguració i com la de clausura. Un altre element diferencial és el Sambódromo, dissenyat per l'arquitecte Oscar Niemeyer com un espai per a

## «La ciutat del *carpe diem* que oscil·la en el límit difós entre l'Edèn i l'Avern.»

grans esdeveniments a l'aire lliure, entre d'altres —el més rellevant— el que des del 1984 veu desfilar les escoles de samba durant la gran festa del carnaval que culmina al febrer, després de la preparació de tot l'any.

Un altre dels límits icònics de Rio de Janeiro és la franja entre la ciutat construïda i la natura, com ara l'Estrada das Paineiras que culmina al Morro do Corcovado, on sovint trobem companys de curses entrenant. Situada en una posició semblant a la carretera de les Aigües de Barcelona, esdevé una talaia privilegiada des de la qual es redimensionen les mesures habituals i es pot gaudir d'un seguit de vistes que es van desplegant sobre la ciutat i l'horitzó atlàntic, sovint barrejades amb emergències naturals com la del Pão de Açúcar. Hedonisme i cinestèsia es conjuren en la fruïció d'experimentar aquest recorregut de seqüències panoràmiques canviants. Potser la més significativa és la del conjunt d'elements urbans que envolten la Lagoa Rodrigo de Freitas, com ara l'Hipòdrom, amb un canal que el travessa i que permet, junt amb el canal de Leblon, la renovació de les aigües de la *lagoa*. O el situat al seu costat, l'Instituto de Pesquisas – Jardim Botânico, inicialment fet construir pel rei de Portugal Dom João VI quan va arribar al Brasil fugint de la invasió napoleònica i que va continuar el seu fill Pedro I, el primer emperador del Brasil, amb la intenció de camuflar una fàbrica de pólvora militar. El jardí presenta una de les majors col·leccions de plantes del món i va ser reconegut com a reserva de la biosfera per la Unesco el 1998.

Som arquitectes i no podem deixar de recomanar un dels millors edificis de l'Amèrica del Sud. Ens referim a l'emblemàtic edifici del Ministério da Educação e Saúde, projectat per Le Corbusier i els arquitectes del moviment modern Oscar Niemeyer i Lúcio Costa. També us en podríem recomanar d'altres, però ens interessa reproduir les paraules següents d'Alvaro Siza:

M'agradaria ser arquitecte a Rio.

M'imagino que, quan fas una errada, ràpidament acudeix la Natura. A les terrasses i finestres i a les portes, del primer al vigèsim pis, broten fulles, flors, branques, enllaçant cases i penyals. Els carrers estan coberts per les copes dels arbres; les enfiladisses creixen sobre les façanes i les escarpes, atenuen la violència de la llum i de les formes...

I cal entendre la natura com a empara de l'arquitectura i, a Rio, arquitectura i natura es fonen en un conglomerat especial. La ciutat és, sobretot, paisatge que li dona identitat i, a més, és enveja de Niterói, una ciutat situada a l'altre costat de la badia i la qual, com diu l'amic Joël de Souza Dutra, el millor que té és la vista de Rio.

La natura no solament protegeix la ciutat i és part implícita de la seva essència. És on sovint els carioques troben els altars per retre homenatge a les creences de la seva religió d'origen africà, tant als boscos com al mar. Així, no és estrany trobar gent al Parc Nacional de la Floresta de Tijuca, sobretot en dates religioses de les cultures africanes, deixant ofrenes als *orixás*, els seus sants, en petites capelletes. O potser la tradició més coneguda i espectacular és la que es manifesta a la platja de Copacabana, amb milions de carioques vestits de blanc, llançant a l'aigua de l'oceà flors del mateix color com a ofrena a aquest element sobrenatural, en l'emotiva nit de cap d'any.

Rio ens captiva i, com Barcelona, somia desperta, estima i es fa estimar, i té molt poder... ●



## Anna Bosch Miralpeix

# Investigar el buit



Beirut (2013).



Anna Bosch, per Roger Rossell.



New York (2007).



La Fundició (2007).



New York (2007).



Bira, Senegal (2008).

**Anna Bosch Miralpeix** (Sant Esteve de Palautordera, 1982) compagina dues facetes professionals: la fotografia, activitat que la porta a viatjar i entrar en contacte amb realitats diverses, i la docència. A més, impulsa projectes multidisciplinaris vinculats a Barcelona. En aquesta ciutat va formar part, des dels seus inicis, del col·lectiu Ruido Photo (2004) i del Centre de Fotografia i Mitjans Documentals de Barcelona (2012, actualment Fuga).

En els seus treballs fotogràfics intenta capturar atmosferes que expliquin realitats socials. Ha mostrat

la duresa de la vida a Llatinoamèrica posant el focus en les relacions amb els Estats Units, en la immigració, en la vida de les classes més humils i en la recerca del somni americà (*Sin norte*, 2009, i *Las flores del rancho*, 2011). Aquestes experiències contrasten amb el que mostra en un dels seus darrers projectes, *Bubble Beirut*, en què el retrat de les elits libaneses serveix per abordar la realitat d'un país en conflicte constant, del qual les classes altes viuen al marge. És en aquest sentit que podem dir que l'obra d'Anna Bosch retrata un buit: el dels que viuen aliens a les amenaces que els envolten. ●

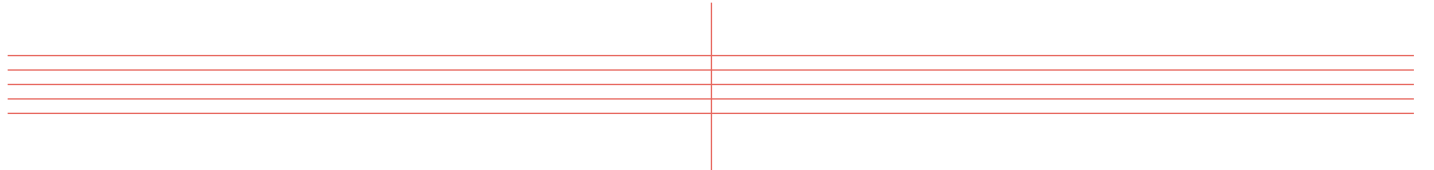
**LA NOSTRA  
LLENGUA  
ÉS LA TEVA  
VEU**

**Fem que la tecnologia  
parli català.  
Entra i dona la teva veu.**



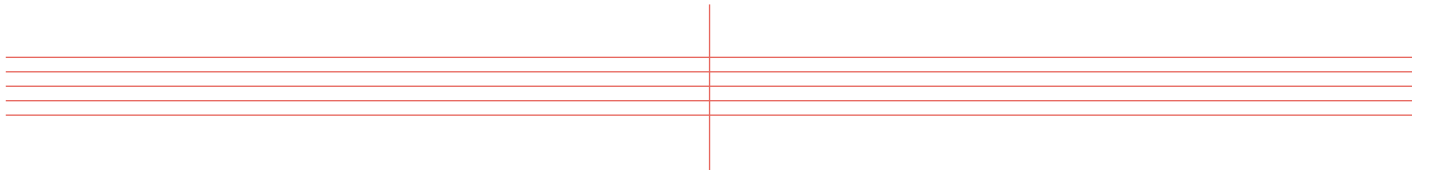
Fotografia d'Anna Bosch.





**Un compàs d'amalgama és el resultat de la suma de dos o més compassos simples o compostos, diferents entre si i unificats en el context d'una partitura musical.**

**Amalgamar opinions i visions diferents, a partir d'una mirada contemporània sobre la realitat passada o present de la cultura.**



Edicions de  
la Universitat  
de Barcelona

*Llibres de ciència,  
cultura i actualitat*



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

Edicions

Si us voleu subscriure a  
COMPÀS D'AMALGAMA,  
adreceu-vos a:  
comercial.edicions@ub.edu

Adolf Florensa, s/n  
08028 Barcelona  
Tel. 934 035 430  
www.edicions.ub.edu

