

# CULTURA, LENGUAJE Y REPRESENTACIÓN

Revista de Estudios Culturales de la Universitat Jaume I - Volumen 18 - Noviembre 2017

# CULTURE, LANGUAGE & REPRESENTATION

Cultural Studies Journal of Universitat Jaume I - Volume 18 - November 2017



ISSN: 1697-7750

## Comité editorial / *Editorial Board*

---

### DIRECCIÓN / EDITORS

José Ramón Prado Pérez – prado@ang.uji.es  
Vicent Salvador Liern – vicent.salvador@uji.es

### COMITÉ CIENTÍFICO / ADVISORY BOARD

José Luis Blas Arroyo (Universitat Jaume I)  
Freda Chapple (University of Sheffield)  
Marianna Chodorowska-Pilch (University of Southern California)  
Santiago González Fernández-Corugedo (Universidad de Oviedo)  
Giuseppe Grilli (Universidad Roma Tre)  
Amelia Howe-Kritzer (University of St Thomas)  
Georges Laferrière (Université du Québec à Montréal)  
Humberto López Morales (Comisión Permanente de las Academias de la Lengua Española)  
Juan Vicente Martínez Luciano (Universitat de València)  
Emilio Ridruejo Alonso (Universidad de Valladolid)  
Carmen Silva Corvalán (University of Southern California)  
Ezra Talmore (Editor, *The European Legacy*)  
Hernán Urrutia Cárdenas (Universidad de Deusto y del País Vasco)

### COMITÉ DE REDACCIÓN / REVIEW EDITORS

Antonio Ballesteros González (Universidad de Castilla-La Mancha)  
José Luis Blas Arroyo (Universitat Jaume I)  
María José Coperías Aguilar (Universitat de València)  
Juan Carlos Fernández Serrato (Universidad de Sevilla)  
María José Gámez Fuentes (Universitat Jaume I)  
María del Pilar Moliner Marín (Universidad de Salamanca)  
Eloísa Fernanda Nos Aldás (Universitat Jaume I)  
Ignasi Navarro i Ferrando (Universitat Jaume I)  
Sonia París Albert (Universitat Jaume I)  
Santiago Posteguillo Gómez (Universitat Jaume I)  
José Ramón Prado Pérez (Universitat Jaume I)  
Francisco José Raga Gimeno (Universitat Jaume I)  
Elizabeth Russell (Universitat Rovira i Virgili)  
Auxiliadora Sales Ciges (Universitat Jaume I)  
Salomé Sola Morales (Universidad Santiago de Chile)  
Miguel Teruel Pozas (Universitat de València)  
Mónica Velando Casanova (Universitat Jaume I)

**CULTURE,  
LANGUAGE  
AND REPRESENTATION**

Cultural Studies Journal  
of Universitat Jaume I  
Volume 18 – November 2017

**CULTURA,  
LENGUAJE  
Y REPRESENTACIÓN**

Revista de Estudios Culturales  
de la Universitat Jaume I  
Volumen 18 – Noviembre 2017

© Del text: els autors i les autores, 2017

© D'aquesta edició: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2017

Edita: Publicacions de la Universitat Jaume I. Servei de Comunicació i Publicacions

Campus del Riu Sec. Edifici Rectorat i Serveis Centrals. 12071 Castelló de la Plana

Fax: 964 72 88 32

<http://www.tenda.uji.es> e-mail: [publicacions@uji.es](mailto:publicacions@uji.es)

ISSN: 1697-7750

DOI: <http://dx.doi.org/10.6035/CLR.2017.18>

Dipòsit legal: CS-34-2004



Qualsevol forma de reproducció, distribució, comunicació pública o transformació d'aquesta obra només pot ser realitzada amb l'autorització dels seus titulars, llevat d'excepció prevista per la llei. Dirigiu-vos a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)) si necessiteu fotocopiar o escanejar fragments d'aquesta obra.

# Índice / Contents

## Artículos / Articles

- 7 Tired of Nice People? An Appraisal-based Approach to Trump's Dichotomies  
RUTH BREEZE
- 27 El desprecio, la técnica y el lenguaje: sobre el rechazo de Heidegger a la expresión cinematográfica  
AARÓN RODRÍGUEZ SERRANO
- 45 Continuities of Being: Animals, Bodies, Things, and New Aliens in Fina Miralles' Conceptual Work  
MARGALIDA PONS JAUME
- 67 New Brand Management Scenarios on the Spanish Market  
ELENA FERNÁNDEZ-BLANCO / PALOMA DÍAZ-SOLOAGA / JORGE CLEMENTE  
MEDIAVILLA
- 83 La representación crítica de la inmigración: Cine documental, videojuegos e intervención social  
ROBERTO ARNAU ROSELLÓ
- 103 Mecanismos de descortesía en la tertulia periodística de tema político  
MARINA GONZÁLEZ SANZ

## Reseñas / Book reviews

- 121 *Poesia actual: vivències i art*, de Germà Colón Domènech, Rosa Agost Canós i Santiago Fortuño Llorens (eds.) (Josep Marqués Meseguer)
- 126 *Oriente Medio, Oriente roto. Tras las huellas de una herida abierta*, de Mikel Ayestaran (Diego Ventura Cebrián García)
- 129 *Justícia i llengües minoritzades en l'ordre postmonolingüe*, de Esther Monzó Nebot i Joan Jiménez Salcedo (eds.) (Marta Renau Michavila)
- 133 *Uncertain Futures: Communication and Culture in Childhood Cancer Treatment*, de Ignasi Clemente (Adéla Kořátková)

## 139 Autores / Authors

## 141 Estadísticas / Statistics



## **Artículos / *Articles***





# Tired of Nice People? An Appraisal-based Approach to Trump's Dichotomies

¿Harto de personas simpáticas? Un análisis de las dicotomías de Trump basado en la teoría de la valoración

**RUTH BREEZE**  
**UNIVERSIDAD DE NAVARRA**

---

Artículo recibido el / *Article received*: 06-04-2017  
Artículo aceptado el / *Article accepted*: 18-07-2017

**ABSTRACT:** Political discourse is rich in dichotomies, but there is considerable variation in the way this rhetorical strategy is used. This article explores the dichotomies in two of Donald Trump's high-profile pre-election speeches, showing how the speaker uses a full range of attitudinal resources to exploit their persuasive effects. To ensure a systematic analysis, Appraisal theory is used, which proves productive to analyse political speeches on the different levels proposed, particularly when the regions of affect and judgement/appreciation are considered holistically.

*Keywords:* emotion, politics, discourse analysis, Appraisal, affect.

**RESUMEN:** El discurso político se sirve de las dicotomías, pero la aplicación concreta de esta estrategia ofrece una variación considerable. En este artículo se estudian las dicotomías que surgen en dos de los discursos más conocidos de la campaña electoral de Donald Trump, y se investiga cómo el hablante usa una amplia gama de recursos actitudinales para conseguir unos efectos persuasivos potentes. La teoría de la valoración, aplicada aquí para sistematizar el análisis de los textos, se demuestra fructífera para el abordaje de los discursos políticos en los distintos niveles propuestos, especialmente cuando se consideran de forma holística los niveles del afecto y del juicio/apreciación.

*Palabras clave:* emoción, política, análisis de discurso, la teoría de la valoración, afecto.

## INTRODUCCIÓN

The framing of the world in terms of dichotomies (good-bad, right-left, old-young, tolerant-intolerant, etc.) is one of the mainstays of political (and other) rhetoric. Perelman and Olbrechts-Tyteca (1969: 239) characterise this as the argument «by division», in which a positive argument is presented in opposition to a «foil» which is formed by its negation, or at least, the negation of some of its features. This produces the assumption of disjunction, even if the two sides are not formally contradictory. Since one side is obviously wrong, bad or paradoxical, the other side appears to be right, good and logical. In Schopenhauer's words, «to make the opponent accept a proposition, the contrary must be presented with it in a rather crude way, so that the interlocutor, not wishing to be paradoxical, accepts our proposition» (1996: 414).

However, although the creation of (real or false) dichotomies is a stock in trade of political speeches, not all types of politician use it to the same extent, or in the same manner. Moffitt (2016) has recently drawn out attention to the way in which populist politicians draw up their lines of attack: on the one hand, they position themselves with the people against an elite that is perceived to be out of touch with the people's needs and wants; on the other, they may also position themselves with the «ordinary» people in opposition to certain groups (immigrants, for example) who are constructed as a problem for the «people». The exact positioning varies considerably with context: for example, the Dutch populist leader Wilders presents immigrants, particularly Muslim ones, as an aggressive force which threatens the «cowardly» Dutch government (van Leeuwen, 2014), while Syriza's discourses position the Greek people as victims of the increasingly neo-liberal policies implemented by mainstream political parties and the austerity policies of the Troika (Stavrakakis and Katsambekis, 2014).

One salient recent example of a strongly populist political style is to be found in Donald Trump's campaign speeches, in which he establishes stark dichotomies in order to break through the invisible barriers surrounding the political platform and secure his own place on the stage. Arguably, this «outsider» discourse became one of the key features of his campaigning style: it enabled him to exploit a weak point in the Republican party's armour in order first to launch an effective attack, and ultimately to hammer his advantage home. What is interesting here is not only the «what» of these dichotomies, that is, what people, groups or entities are represented as being on «our» side or as being our «enemies», but also the «how». What discursive means does

Trump use to rope in or exclude particular entities from his mental world, and how does he sustain this vision? Trump's discursive style has attracted some interest from linguists (Schumacher and Eskenazi, 2016), in a study comparing presidential candidates in terms of lexical and grammatical complexity and range. These linguists found that Trump's language was the simplest, comparable to the language expected of 12-year-olds in US schools. Along similar lines, Petrovic (2016) takes the view that Trump appeals to a wide range of insecure voters through his use of «indecisive, yet blunt, language»: he «uses a public platform to incite personal and collective anxieties and nationalism through private speech discourse», with emotive language that such voters would normally encounter in their more intimate circles. According to Petrovic, «Trump speaks in public, openly and unapologetically, the way many people whisper at home». Another popular analysis by Lakoff (2016a) draws attention to various strategies such as repetition, labelling and use of family metaphors, which in his opinion Trump uses in the service of an underlying schema that can be summarised as a return to «strict father morality». In a second article (2016b), Lakoff describes Trump's style as «careful and very strategic», and goes as far as to say «his words and his use of grammar are carefully chosen, put together artfully, automatically, and quickly». Interestingly, he points to one salient feature of Trump's speeches, which is that he often provides the first half of a sentence, then stops so that his audience can finish it in their minds (or out loud). Such strategies are extremely effective, in that they not only generate empathy with listeners, but they actually make the audience think that they have said it themselves. However, although Lakoff's analyses are highly insightful, they are directed toward a popular readership, and have only the most general analytical underpinning. In what follows, I set out a principled methodological approach to analysing political discourse, and apply it on two of Trump's most high-profile campaign speeches.

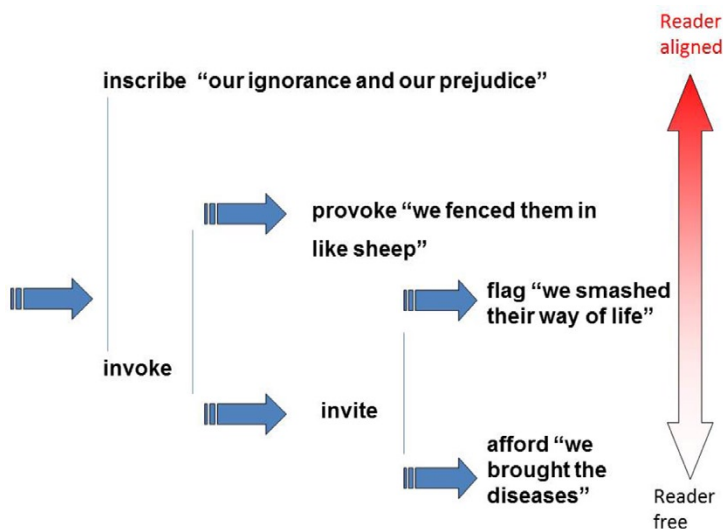
## **THEORETICAL BACKGROUND**

Discourse analysts have approached political speeches in a vast number of ways, using methods ranging from classical rhetoric to pragmatics and corpus analysis (Chilton, 2003). Although many of these approaches are useful and provide insights into both political communication and the workings of discourse, the approach adopted is often methodologically eclectic and unsystematic (see Breeze, 2011). With a view to conducting a balanced and rigorous

analysis, I take my starting point in Appraisal analysis (Martin and White, 2005), as this is broad enough to cover the different linguistic and discursive aspects involved in political rhetoric, but systematic enough to allow consideration of the different discursive layers involved. This research will also touch briefly on multimodal aspects of Trump's staging, insofar as this is relevant to our understanding of his discourse.

In the Appraisal system, which has been widely used to analyse media and educational discourses, attitude is divided into three regions, judgement, emotion and appreciation, as manifestations of these in language can be traced and coded separately. However, Martin and White (2005: 60-69) explain that it is important to understand that a kind of «double coding» must often be applied. The text naturalises a reading position that directs readers towards certain «affectual inscriptions» invoking judgement and/or appreciation (guilty, embarrassed, proud, jealous, ashamed, etc.) which constitute an emotional reaction to behaviour we approve or disapprove of. In other words, although one region is perhaps uppermost at any given moment (e.g. affect when someone says «I was furious»), one or more of the others may be present implicitly (e.g. a negative judgement of the person she was furious with). In fact, in the case of persuasive genres such as political speeches, this type of double coding is extremely common, since skilled speakers maximise their chances of convincing their listeners by making best use of a powerful arsenal of both emotional and rational language.

For this reason, rather than starting from judgement, appreciation or affect as separate regions of the system, I apply the general scheme for conveying attitude through different strategies (2005: 67), reproduced in summary form in Figure 1. Even from the brief excerpts used by way of illustration, it is possible to see that different aspects of affect, appreciation and/or judgement are typically combined in the same phrases. Importantly, even though very different affordances are used, we can stand back from the actual manifestations of attitude and ask whether the attitude here is actually inscribed, that is, expressed explicitly, or whether it is invoked, that is, the text offers us clues to the reading position that the author would like us to share. As Figure 1 shows, «inscribed» attitude is relatively simple to identify, while «invoked» attitude can fall into different categories depending on the strength of the connotation, or the extent to which we need to read between the lines to find out what the author feels.



**Figure 1. Strategies for inscribing and invoking attitude (from Martin and White, 2005: 67)**

In this study, I will analyse in depth the attitudinal resources found in the two speeches, exploring how the different strategies for inscribing and invoking attitude are used, and determining where particular strategies favoured by Trump can be placed in this taxonomy. Finally, I shall also take into account the multimodal dimension of the speeches insofar as this too expresses attitude and has a bearing on the overall message, adding a further dimension to the Appraisal system.

One final background aspect concerns the nature of affect and its effects. Emotional reactions are both visceral and complex: they are harder to explain, and harder to control. For example, when Trump says «I am very rich», we can identify his emotion as pride. But this is likely to provoke some other kind of emotion in his listeners: possibly admiration, but perhaps envy. Similarly, when Trump asserts that a particular group is «attacking» or «killing» the United States, although he is talking about aggression, the reaction of the listeners is likely to be fear, shame or anger. For this reason, after examining Trump's dichotomies in terms of the Appraisal framework, I will turn to what could be termed the «affective impact» of his assertions, and show how this links with empirical research about emotions in politics.

## THE SPEECHES

My analysis centres on two of Trump’s most high-profile pre-election speeches, namely the one held in July 2015 when he announced that he would stand for the Republican nomination, and his acceptance of the nomination in July 2016. As might be expected when intense media attention is guaranteed, these speeches are vehement, punchy and hard-hitting. From our point of view, however, they also provide an insight into one politician’s way of building and sustaining a dichotomised worldview.

An analysis of the contents of the two speeches brought out a set of important contrasts that are established in each one. As Figure 2 shows, although these are similar, the emphasis is slightly different in each case: for example, the 2015 speech dwells more on controlling illegal migration, while in 2016 the focus has widened to law and order in general, seen in contrast to a general background of violence, including terrorism.

July 2015	July 2016
Trump – politicians	Trump – Hillary Clinton
Trump – Obama	Safety and prosperity – crisis
USA – China	Law and order - terrorism and violence
USA – Middle East	Honesty – spin
USA – Mexico	Prosperity – poverty, unemployment, disastrous deals
Americans – migrants	Strength – weakness
Action – talk	With Clinton – with the American people
Strength – weakness	Third world conditions – make America great again
Smartness and competence – incompetent, self-seeking politicians	
Bring back the American dream – the American dream is dead	

**Figure 2. Dichotomous pairs established in Trump’s 2015 and 2016 speeches**

## EXPLORING ATTITUDE

Following the analytical structure mapped out in Figure 1, we will see that in both cases Trump makes use of the full range of possibilities for inscribing and invoking attitude.

### *Inscribed attitude*

Inscribed attitude – the most obvious realisation of affect, judgement and appreciation – is to be found in abundance in negative evaluations of the political classes: «Politicians are all talk and no action», «Any politician who does not grasp this danger is not fit to lead our country», or «Get rid of the fraud. Get rid of the waste and abuse». Here, negative evaluation is presented as negative judgement (of people) and negative appreciation (of actions), but at the same time, the use of highly charged lexis means that these utterances are strongly infused with affect. Interestingly, in the 2015 speech Trump reserves many of his explicitly inscribed negative evaluations for the current president, Obama:

But he wasn't a cheerleader. He's actually a negative force. He's been a negative force. He wasn't a cheerleader; he was the opposite. (Trump, 2015)

It is therefore not surprising that in the 2016 speech, the instances of inscribed negative judgement centre around the figure of Trump's main rival, Hillary Clinton:

America is far less safe and the world is far less stable than when Obama made the decision to put Hillary Clinton in charge of America's foreign policy. (...) Her bad instincts and her bad judgement (...) are what caused the disasters unfolding today. (Trump, 2016)

Trump also leaves his audience in no doubt about his opinion of rivals on the international stage, in particular China and Mexico, where affect is combined with negative appreciation (and invoked judgement) in items such as «outrageous» and «devastating»:

We are going to enforce all trade violations against any country that cheats. This includes stopping China's outrageous theft of intellectual property, along with their illegal product dumping, and their devastating currency manipulation. (Trump, 2016)

*Invoke: provoke*

Although the examples of inscribed attitude are striking, Trump makes sparing use of this, and is inclined to prefer the other strategies set out in Figure 1. One of his favourites is that of provocation: he does not voice a negative evaluation using nouns or adjectives, but rather provokes one in the listener by stating a situation and leaving the reader to draw the obvious conclusions. In Martin and White's terms (2005: 67), when Trump says «they are laughing at us», this is an instance of «provoke»: the judgement is not explicit, as in «her bad judgement», there is no lexical infusion, but the use of «us» pushes the reader into aligning with the speaker's appraisal of the situation and, of course, with his emotional reaction to this humiliation.

Let us consider another characteristic example in which the difference between «inscribe» and «provoke» is illustrated. Note that in this specific extract, no negative adjective is attributed to Clinton and no negatively-connoted noun is used to describe her. Instead, the situation is stated bluntly through a series of stark contrasts presented in order (ISIS, Libya, Egypt, Syria):

In 2009, pre-Hillary, ISIS was not even on the map... Iraq had seen a big reduction in violence. Iran was being choked by sanctions. Syria was somewhat under control. After four years of Hillary Clinton, what do we have? ISIS has spread across the region and the entire world... Iraq is in chaos. Iran is on the path to nuclear weapons. Syria is engulfed in a civil war and a refugee crisis that now threatens the West. (Trump, 2016)

But perhaps the most interesting feature of this extract is the way that the speaker establishes this series of contrasts, the negative pole always associated with Clinton's decisions, and then builds up to a climax as follows:

After 15 years of wars in the Middle East, after trillions of dollars spent and thousands of lives lost, the situation is worse than it has ever been before. This is the legacy of Hillary Clinton: Death, destruction and terrorism and weakness. (Trump, 2016)

Here, the provocation reaches a peak that is sharpened by extreme gradation that combines the rhetoric of quantification («trillions») with an emphatic comparative («worse than ever before»). The evaluative message is then hammered home («this is the legacy...»). We should note the final detail, which provides a key to how this «provocation» fits into Trump's grander scheme: the words «destruction and terrorism» can be reasonably assumed to provoke



an emotional reaction of dread, but this is accentuated in a peculiar way by the addition of the word «weakness». This final touch actually provides a crucial connecting wire between the desolate panorama in the Middle East and the United States itself: «weakness» here constitutes an oblique but obvious reference to the international standing of the United States under Obama, and serves to heighten the general aura of fear that this part of the speech is intended to provoke. Furthermore, the effect is not limited to fear. The fact that there is a recognisable figure who can be blamed for these disasters means that fear (a difficult emotion in politics, as we shall see below) is likely to be transmuted into anger, which is more conducive to Trump's own strategy.

Let us consider another excerpt from the 2015 speech, in which Trump talks about the people crossing the border from Mexico. Again, opposite poles are established, here between Americans, who are «the best and the finest», and Mexican immigrants:

It's true, and these are the best and the finest. When Mexico sends its people, they're not sending their best. They're not sending you. They're not sending you. They're sending people that have lots of problems, and they're bringing those problems with us. They're bringing drugs. They're bringing crime. They're rapists. (Trump, 2015)

Although the vocabulary used («drugs», «crime», «rapists») indicates a negative evaluation, Trump's strategy for presenting these ideas is to state them baldly, as though this were an objective report of events. It might appear that each of these sentences considered separately, though highly tendentious, is an instance of «afford», that is, a statement of fact. However, when they are taken together as a sequence, the repeated use of action verbs such as «sending» and «bringing», implying deliberate movement of negatively-charged entities, is evidently a way of provoking a response of fear and, perhaps, anger in the listeners. The use of these repeated fragments, the piling up of semantically similar chunks and the listing of words with a similar affective loading come together to intensify negative affect and judgement to provoke listeners (Martin and White, 2005: 144). But we should note that at the very end there is a subtle change in strategy: the final noun «rapists», with its high negative loading, is actually used to refer to Mexicans. Thus the final twist in this sequence is realised through a move from «provoke» to «inscribe»: this inscription is the exception rather than the rule, used to mark a climax in what we might call Trump's system of attitudinal graduation.

One other very prominent way in which Trump «provokes» his audience is by the use of the short narratives which are interspersed through the speeches.

Narratives are not mentioned explicitly by Martin and White (2005), but stories in themselves definitely play a role in the expression of attitude, and in discursive strategy. That is to say, in this case, even though these narratives do contain other aspects of attitude (inscribed or invoked attitude to the actors involved, the actions taken, etc.), the narratives in themselves, as discursive artefacts, constitute a kind of provocation: such stories or anecdotes, used in a political speech, are a rhetorical weapon in the hands of the speaker. They are always told for a reason, to illustrate a particular point, and to trigger a particular kind of emotional reaction in the listener, usually initially fear, which then catalyses anger. The following mini-narrative from the 2016 speech is typical of the way Trump builds up the impact of his stories:

One such border-crosser was released and made his way to Nebraska. There, he ended the life of an innocent young girl named Sarah Root. She was 21 years old and was killed the day after graduating from college with a 4.0 grade point average. Her killer was then released a second time, and he is now a fugitive from the law. I've met Sarah's beautiful family. But to this administration, their amazing daughter was just one more American life that wasn't worth protecting. One more child to sacrifice on the altar of open borders. (Trump, 2016)

The start of the narrative links it to the theme of migration built up with considerable deployment of quantitative rhetoric and negatively charged lexis over the previous segment, culminating in: «They are being released by the tens of thousands into our communities with no regard for the impact on public safety or resources.» After this lurid background, Trump homes in on a particular case. It is perhaps unnecessary to comment on the inscribed judgement and affect that establish the stark contrast between the migrant and his victim («killer» and «innocent, young girl»). More interesting is the way this tragic event is infused with political meaning. As so often happens, here agency holds the key to ideology (Fowler, 1993): the point is not just the inscribed negative judgement and affect used to depict the migrant, but the implication that the true agent responsible for the girl's death was «this administration». Notably, in the coda which constitutes the «moral» of the story, the victim is an «amazing daughter», an «American life», a «child» whom the establishment has intentionally sacrificed for political reasons. This ending again rams home the point of the story, provides a sense of closure, but most importantly, uses negative affect, first fear, then anger, to align the audience with Trump's own stance towards immigration – and towards the political establishment.

Another mini-narrative, this time from the 2015 speech, follows a similar structure, though with a different ideological target. Here too, Trump's starting

point is a more abstract account of the situation, in this case regarding comparisons between the USA and its global rivals. He then summarises the main thrust of what he has been saying, before taking a small narrative detour that emphasises his main points:

Our enemies are getting stronger and stronger by the way, and we as a country are getting weaker. Even our nuclear arsenal doesn't work. It came out recently they have equipment that is 30 years old. They don't know if it worked. And I thought it was horrible when it was broadcast on television, because boy, does that send signals to Putin and all of the other people that look at us and they say, «That is a group of people, and that is a nation that truly has no clue. They don't know what they're doing. They don't know what they're doing.» (Trump, 2015)

We may note how he starts by identifying other countries as «enemies» and creating a contrast between infused «stronger and stronger» attributed to the «enemies» and «weaker» attributed to the United States. This in itself is likely to engage a complex of emotions that probably combine fear with shame and frustration. He then launches into a mini-narrative about nuclear weapons, embellished with strong affect in the style of an informal anecdote («because boy, does that send signals»), which serves to raise the tension, exacerbate the sense of fear («I thought it was horrible»), and provoke a sense of shame in the audience («that is a nation that truly has no clue»). This culminates in the repetition of «they don't know what they're doing», repetition being a classic intensification strategy (Martin and White, 2005: 144) that is extremely provocative – and highly characteristic of Trump's personal style.

### *Invoke: invite*

Two further aspects of the expression of attitude are also worthy of discussion in this context. The first of these is flagging, namely the use of marked or «non-core» lexis which «invokes» attitude (Martin and White, 2005: 66), as in their example «we smashed their way of life», where the word choice evokes a specific attitudinal reading (Hood and Martin 2005; Hood 2010). As Martin and White (2005) state, flagging lies between provoking an attitude and affording it, so its comprehension is more context-dependent than in the case of provoke. Trump makes some use of this, but as we shall see, his rhetorical approach is such that he rarely leaves much to the audience's imagination. For example, when he speaks of «the forgotten men and women of our country», in itself the word «forgotten» entails a sense of sadness, a feeling of injustice,

and an inclination to take those people's part. «Forgotten» thus flags a negative emotion. However, in the case of Trump, we observe that «forgotten» forms part of a sustained negative prosody:

I have visited the laid-off factory workers, and the communities crushed by our horrible and unfair trade deals. These are the forgotten men and women of our country, and they are forgotten, but they will not be forgotten long. These are people who work hard but no longer have a voice. I am your voice.

Each negatively flagged vocabulary item («crushed», «horrible», «unfair», «forgotten») is important in building up the effect, but we should note that the repetitions («forgotten», «voice») and the polarity of the two juxtaposed positions («they are forgotten, but they will not be forgotten long», «no longer have a voice. I am your voice»), together, are what weave these separate instances of flagging into a structure that generates provocation. Anger at those who «forgot» is placed alongside hope, in «I am your voice».

The last category in the Martin and White (2005) taxonomy is the one which generally proves most elusive and most difficult to code (Tilakaratna and Mahboob, 2013). The issue is that instances of «afford» are only attitudinal in relation to the specific context, so the lexical or other items used to convey them might seem neutral to a reader who is not familiar with a particular mindset or situation. For example, the evaluative valence of «public» and «private» in some cultures might not be accessible, or might be misinterpreted by readers from other cultures where these items have neutral loads or even opposite evaluative valence. The attitude conveyed by «afford» is thus highly embedded, only accessible to someone in the reading position of the «ideal reader» (Tilakaratna and Mahboob, 2013: 74).

Examples of affordance in Trump's speeches are harder to isolate, because we have to read the text out of the context, which we know only too well. For instance, a statement such as «our GDP was below zero» is an affordance: it could be interpreted as a statement of fact, were it not for the context, which makes it clear that this is just one more attack on Obama. In fact, Trump's «neutral» affordances often play a special role in the prosody of the text. Let us consider the neutral adverb «finally» and the harmless adjective «straightforward» in the following excerpt:

It is finally time for a straightforward assessment of the state of our nation. I will present the facts plainly and honestly. We cannot afford to be so politically correct anymore. So if you want to hear the corporate spin, the carefully-crafted lies, and the media myths – the Democrats are holding their convention next

week. Go there. But here, at our convention, there will be no lies. We will honor the American people with the truth, and nothing else. (Trump, 2016)

The use of the word «finally» heightens the impact of his message, if this is «finally» happening, it is because this has not been happening before, because the political establishment does not want it to happen. Again, «straightforward» might also seem to be neutral. Yet this «straightforward assessment» is precisely the critical, negative evaluation of the political scenario that Trump offers, drawing on the populist trope of «straight talking» as a way of engaging «what people really think» (Stanyer, Salgado and Strömbäck, 2016; Moffitt, 2016). So the apparent innocence of «finally» and «straightforward» is illusory. These words underline the urgency of Trump's «solution», and the «honesty» of his message, contrasted with «corporate spin» and «carefully-crafted lies». Within the specific discourses of populist politics, «straightforward» has taken on special positive connotations that it lacks elsewhere. However, the appraisal invoked through such instances of «afford», though embedded, is accessible to listeners who experience the wider discursive context of this part of the speech, because it is apparent from the immediate context that an ideological conflict is being posited. Unlike the highly embedded appraisal analysed by Tilakaratna and Mahboob (2013: 87), Trump's afforded attitude simply helps to naturalise positions that are explicit in other parts of the text.

One striking instance of this phenomenon is Trump's use of the word «nice», a word that is conventionally positively connoted in normal speech. Trump memorably states, in his 2015 speech which is primarily directed against Obama:

So the reporter said to me the other day, «But, Mr. Trump, you're not a nice person. How can you get people to vote for you?» I said, «I don't know.» I said, «I think that number one, I am a nice person... I think I'm actually a very nice person.» But, I said, «This is going to be an election that's based on competence, because people are tired of these nice people. And they're tired of being ripped off by everybody in the world.» (Trump, 2015)

Here, we see that Trump takes hold of a comment that was intended as an attack on him («not a nice person»), and uses it as a weapon against his rival, Obama, whose image as a «nice guy» was well established. Rather than denying the «niceness» of Obama, which would have been difficult, Trump chooses to set up another of his dichotomies, in this case one which places «niceness» in opposition to «competence». In his riposte «This is going to be an election that's based on competence, because people are tired of these nice people»,

Trump effectively puts his finger on what many Americans were feeling about Obama: his perceived weakness or indecisiveness, his failure to defend American interests, his «uninspiring» performance. In this immediate context, «nice» thus becomes a term of disparagement, contrasted with «competent». Trump does not need to spell out the implicature: Obama is «nice», but he is not competent; Trump is «not nice», therefore he is competent. In fact, despite the obviousness of much of Trump's political rhetoric, it is important to note that much of its impact rests on implicatures, which afford attitude rather than stating it. His characteristic slogan «make America great again», though not original (NBC News, 2016), invokes both a sense of entitlement based on former glory, and a feeling of anger at the present situation. This emotive contrast explains the intense exploitation of this motif on the Trump campaign: his 2016 nomination acceptance speech ends with chanting: «We will make America strong again... We will make America great again».

One final aspect of «afford» relates to multimodal representations, and serves to illustrate how factors external to language impinge on the Appraisal system. In his 2015 speech, Trump declares the following:

So we have to rebuild our infrastructure, our bridges, our roadways, our airports. You come into La Guardia Airport, it's like we're in a third world country... You look at these airports, we are like a third world country. (Trump, 2015)

In fact, this was to become a leitmotif of his campaign. Obviously, «third world» is not positively connoted. Though more derogatory than the politically-correct term «developing country», its negative valence is not extreme -it could flag negativity, or merely afford it. However, this speech is being delivered on a platform in front of thousands of people. Trump's backdrop consists entirely of huge US flags. He wears red, white and blue. It is not the same to say «we are like a third world country» on this stage, as to say it in against a neutral background. The entire visual message conveys intense patriotism, and the verbal message provides the opposite pole to yet another dichotomy: «the United States» versus «a third world country». Because this is nowhere stated explicitly, and it is up to the participant to accept or reject the multimodal message, this seems to belong to the category «afford». Again, the multiple affective and judgemental impacts of this polarisation serve to heighten the sense of crisis (Moffitt, 2016), and to trigger patterns of fear and shame leading to anger which constitute the characteristic affective configuration of current populist discourses.

Salient examples of the different types of attitude from the two speeches are shown in Figure 3, which provides a revised attitude scheme based on

Martin and White (2005: 67) incorporating two new features: the strategy of provoking the audience through the use of mini-narratives designed to make a point and trigger affect/judgement, and the affordance of affect/judgement/appreciation through multimodal messages in which a verbal affordance is contrasted with a visual one.



**Figure 3. Revised strategies for inscribing and invoking attitude based on analysis of Trump's speeches**

## DISCUSSION

We have seen how two of Trump's high-profile speeches operate through a full range of attitudinal resources, and that the accumulation of different effects is given coherence and power by their positioning within a highly polarised vision of affairs in which the American people is represented as the victim of the political establishment. Although the effects of this might seem obvious, it is worth devoting some time to exploring just why this is so. Trump's election victory was doubtless conditioned by many factors, but his ability to connect with a large proportion of the electorate must surely have been one of them, and analysis of his use of the attitude system may shed some light on the power of his discourse and provide parallels with populist discourses elsewhere.

The «visceral potency» of particular images or ideas, which evoke a whole range of associations amounting almost to a world view, has been amply discussed elsewhere (Marcus, Neumann and MacKuen, 2000: 4-9). The interplay between affect and cognition is one of the areas of current interest in political psychology, not least because the classic «think first and feel second» understanding of political decision making has been considerably undermined, as evidence from neuroscience and elsewhere increasingly suggests that affect not only determines our reactions to stimuli that have been processed cognitively, but actually plays a role right from the start, influencing «when and how we think about things» (Marcus, Neumann and MacKuen, 2000: 9). In a recent empirical study of people's political behaviour during the financial crisis, Wagner (2014) demonstrates that citizens are likely to experience fear or anger in the face of negative external events. But importantly, these two emotions have very different political effects: anger is likely to lead individuals to attempt to remove the source of harm. Anger is associated with something being unfair (as well as having someone to blame) – something that should not have happened on moral grounds, something that is an offence against one's self esteem (Lazarus 1991). In contrast, fear activates the avoidance system, leading people to adopt risk-averse behaviour patterns (Wagner, 2014). The political consequences of this are immense, since the emotion that is triggered will influence whether people vote for radical change or cling to a safe option. In fact, the emotion that is aroused may even affect whether people choose to vote or not: during election campaigns, anger has been found to generate political engagement by increasing factors positively related to participation (Weber, 2013).

As Wagner (2014) has shown, the specific emotional reaction to situations of crisis depends largely on the nature of blame assignment. Individuals are more likely to react with anger if they think that the threat facing them is due to the actions of an agent who should have placed greater weight on their welfare. Anger is the likely emotional reaction if the perceived threat has an identifiable external cause, in other words, a scapegoat. To some extent, fear may serve to spark a chain reaction that leads to anger, particularly if «tribal» loyalties are aroused and threats to our own home territory or physical integrity are posed (Lutz, 2016). But even here, fear will only transform into anger if a suitable target can be provided. Other researchers in political emotion have come to similar conclusions via a different route. For example, MacKuen et al. (2010) suggest that exposure to unfamiliar situations generates anxiety and makes people more willing to compromise, while recurring conflict with familiar adversaries leads to anger and polarisation of pre-existing divisions.



In our context, we should note that the logic behind Trump's speeches draws on both fear and anger. He brings both these areas of emotional engagement to the forefront, but notably always places negative attitudes side by side with an agent that can be blamed. As a result, Trump's words are likely to instigate productive anger rather than just fear. In fact, the patterns of affect and judgement analysed above show that when Trump invokes fear, he almost always presents a causal agent who can be blamed. However illogical the causal connections might seem on objective analysis, the emotional connection is made – and so is the transposition from vague fear to purposeful anger. By reviving familiar topoi, Trump reopens existing wounds, telling people what they have often heard before, and thereby fuelling rage.

On this point, we may also note that Trump takes special care with aggressive language: his speeches graphically show how «the people» are under attack, and dwell on defending the victims, rather than attacking the perpetrators. Populism was classically defined by Mudde (2004: 543) as a «thin-centred ideology» that relies on a view of society as formed by a homogeneous mass of «the people» and a corrupt elite which seeks its own interests at their expense. Trump's Manichean discourses posit a struggle of precisely such a nature, in which the «people» is positioned against a political class and those whom it protects at the people's expense. Unlike Ted Cruz, who promised to «hunt down and kill the terrorists» (Lutz, 2016), thereby inspiring fear of Ted Cruz rather than of the terrorists, Trump repeatedly stresses that terrorists and other out-groups «are the people that want to kill us». This instigates fear that boosts his campaign by triggering anger in the audience. It is interesting that for a politician with a reputation for extreme views, Trump's speeches are remarkably free of verbal aggression, except when it comes to his political rivals. His message can be encapsulated in the eminently tweetable phrase from the July 2016 speech: «America is a nation of believers, dreamers, and strivers that is being led by a group of censors, critics, and cynics». It remains to be seen how this «thin-centred ideology» develops under the pressures of real political activity: in particular, it will be interesting to observe whether Trump will founder on the paradox of populism, namely that the closer populists get to power, the less they can claim to represent the people (Taggart, 2000), or whether he will manage to perpetuate the crisis in some way in order to legitimise his ongoing programme (Moffitt, 2016).

Finally, regarding the attitude system within Appraisal, it has proven productive to analyse political speeches on the different levels proposed, but considering the regions of affect and judgement/appreciation holistically. This exploration brings to light the importance of considering all the attitudinal

features of a text in relation to specific underlying cognitive structures (here, polarisation) and specific affective loadings (fear and anger). It also shows that other discursive devices absent from Martin and White's system (2005), such as mini-narratives and multimodal messages, play an important role in the attitudinal dimension of the text. This approach would appear to offer ample opportunities for further study of political discourse and performance.

## ACKNOWLEDGEMENTS

The author wishes to acknowledge the support of the Spanish Ministry of Economy and Competitiveness (Mineco), through the research project: *Imagining the people in the new politics*, Ref. FFI2015-65252-R.

## REFERENCES

- BREEZE, R.** (2011): «Critical discourse analysis and its critics», *Pragmatics* 21 (4): 493-525.
- CHILTON, P.** (2003): *Analysing political discourse: theory and practice*, London, Routledge.
- FOWLER, R.** (1993): «Hysterical style in the press», in **GRADDOL, D.; O. BOYD-BARRETT** (eds.) (1993): *Media texts: authors and readers*, Clevedon, Multilingual Matters. 90-99.
- HOOD, S.** (2010): «The persuasive power of prosodies: radiating values in academic writing», *Journal of English for Academic Purposes*, 5: 37-49.
- HOOD, S.; J. MARTIN** (2005): «Invoking attitude: the play of graduation in appraising discourse», in **WEBSTER, J., C. MATTHIENSEN; R. HASAN** (eds.) (2005): *Continuing discourse on language*, London, Equinox.
- LAKOFF, G.** (2016a): «Understanding Trump», *Huffington Post*, 22 July.
- LAKOFF, G.** (2016b): «Understanding Trump's use of language», *Huffington Post*, 24 August.
- LAZARUS, R.** (1991): *Emotion and adaptation*, Oxford, Oxford University Press.
- LUTZ, A.** (2016): «Neuroscientist: Donald Trump's meteoric rise can be explained by four basic human instincts», *Business Insider*, 30 July, <<http://www.businessinsider.com/neuroscientist-donald-trump-effect-2016-7>>.
- MACKUEN, M.; J. WOLAK; L. KEELE; G. E. MARCUS** (2010): «Civic engagement: resolute partisanship or reflective deliberation», *American Journal of Political Science*, 19: 440-458.

- MARCUS, G. E.** (2002): *The «sentimental» citizen: emotion in democratic politics*, University Park, Pennsylvania State University Press.
- MARCUS, G. E.; W. R. NEUMANN; M. MAC KUEN** (2000): *Affective intelligence and political judgment*, Chicago, University of Chicago Press.
- MARGOLIN, E.** (2016): ««Make America great again.» Who said it first? », *NBC News*, 9 September, <<http://www.nbcnews.com/politics/2016-election/make-america-great-again-who-said-it-first-n645716>>
- MOFFITT, B.** (2016): *The Global Rise of Populism: Performance, Political Style, and Representation*, Stanford, Stanford University Press.
- PETROVIC, S.** (2016): «The American dichotomy: Private and public language in the 2016 presidential race», *The Harvard Political Review*, 9 October.
- SCHOPENHAUER, A.** (1996 [1831]): *Eristische Dialektik oder die Kunst, Recht zu behalten*, vol. 4, Zürich, Haffmans.
- SCHUMACHER, E.; M. ESKENAZI** (2016): *Technical Report*, Carnegie Mellon University Language Technologies Institute, <[http://reap.cs.cmu.edu/Papers/Technical\\_report\\_16-001\\_Schumacher\\_Eskenzi.pdf](http://reap.cs.cmu.edu/Papers/Technical_report_16-001_Schumacher_Eskenzi.pdf)>
- STANYER, J.; S. SALGADO; J. STRÖMBÄCK** (2017): «Populist Actors as Communicators or Political Actors as Populist Communicators», in **AALBERG, T. ; F. ESSER; C. REINEMANN; J. STRÖMBÄCK; J. DE VREESE** (eds.) (2017): *Populist political communication in Europe*, New York, Routledge.
- STAVRAKAKIS, Y.; G. KATSAMBEKIS** (2014): «Left-wing populism in the European periphery: the case of Syriza», *Journal of Political Ideologies*, 19 (2): 119-142.
- TILAKARATNA, N.; A. MAHBOOB** (2013): «Appraisal in the time of conflict: coding evaluation through textual and contextual analysis», *Linguistics and the Human Sciences*, 8 (1): 63-90.
- TRUMP, D.** (2015): *Campaign Launch Speech*, 16 June.  
— (2016): *Nomination Acceptance Speech*, 21 July.
- VAN LEEUWEN, M.** (2014): «Systematic stylistic analysis. The use of a linguistic checklist», in **KAAL, B.; I. MAKS; A. VAN ELFRINKHOF** (eds.) (2014): *From text to political positions. Text analysis across disciplines*, Amsterdam, John Benjamins. 225-244.
- WAGNER, M.** (2014): «Fear and anger in Great Britain: blame assignment and emotional reactions to the financial crisis», *Political Behavior*, 36: 683-703.
- WEBER, C.** (2013): «Emotions, Campaigns, and Political Participation», *Political Research Quarterly*, 66 (2): 414-428.



# El desprecio, la técnica y el lenguaje: sobre el rechazo de Heidegger a la expresión cinematográfica\*

## Contempt, Technology and Language: About the Heidegger's Rejection to the Cinematographic Expression

AARÓN RODRÍGUEZ SERRANO  
UNIVERSITAT JAUME I

Artículo recibido el / *Article received*: 04-03-2016  
Artículo aceptado el / *Article accepted*: 18-04-2017

RESUMEN: El presente artículo analiza la posición del cine dentro de la teoría estética de Martin Heidegger. Frente a la importancia que la arquitectura o la poesía desempeñó en la particular construcción filosófica del autor alemán, el cine tuvo para este un lugar secundario. La reciente publicación del primer volumen de sus *Cuadernos negros* en castellano ha ofrecido a los investigadores una gran cantidad de material al respecto que nos permite sistematizar y explicitar lo que aparecía sugerido en el resto de su obra: para Heidegger, el cine solo podía ser pensado desde sus relaciones con la *técnica* –entendida en su vertiente alienadora, propia de los modos de vida inauténtica– y el *lenguaje* –considerado siempre en oposición a los elementos estrictamente visuales–. Nuestro trabajo desarrollará ambos parámetros, demostrando no solo la conexión que lo cinematográfico mantiene entre ellos, sino también que el desprecio heideggeriano por el cine funciona como una respuesta política, conectada profundamente con los parámetros sobre los que se desarrolla tanto su filosofía anterior a la *kehre* como sus textos posteriores a la etapa del rectorado.

*Palabras clave*: Heidegger, cine, técnica, lenguaje, estética.

---

\* Este artículo ha sido posible gracias a la financiación del Ministerio de Economía y Competitividad para el subproyecto I+D «El sistema de investigación sobre prácticas sociales en comunicación: mapa de proyectos, grupos, líneas, objetos de estudio y métodos» (CSO2013-47933-C4-4-P), y de la Universitat Jaume I en el marco del proyecto «La crisis de lo real: la representación documental e informativa en el entorno de la crisis financiera global» (P1·1A2014-05), ambos bajo la dirección de Javier Marzal Felici.

ABSTRACT: Our work analyzes the role that cinema played on the aesthetical theory of Martin Heidegger. If the architecture or the poetry were notably relevant on the philosophical development of the german author, the cinema was always relegated to a secondary position. The recent publication of the first volume of the *Black notebooks* in Spanish has given us a new amount of material for systematize and explain the darkest suggestions that we found in other places of his bibliography: for Heidegger, cinema could only be understood in connection with the *technology* –understood in an alienating way– and the *language* –considered always in his direct opposition to the visual elements. Our work will develop both concepts, showing not only the connection of the cinematic experience between them, but also how the contempt that Heidegger shown about the cinema works as a kind of political answer, deeply connected with the basic philosophical parameters developed before the *kehre* and after his years in the Friburg's principalship.

*Keywords:* Heidegger, cinema, technology, language, aesthetics.

## 1. INTRODUCCIÓN

Cuando Curt Paul Janz analizó el desinterés de Nietzsche por la pintura, se limitó a esbozar la lacónica y misteriosa expresión: «No era un *hombre de ojos*» (1988: 197). Una frase similar podría ser acuñada, sin duda, para las reflexiones posteriores que Martin Heidegger dedicó al arte cinematográfico desde las primeras anotaciones en los diarios íntimos hasta los ataques frontales de sus últimas conferencias. Resulta curioso –pero también, como veremos, indudablemente coherente– que el creador de uno de los sistemas político-estéticos más crípticos y reivindicados del siglo xx despreciara de manera explícita el que sin duda fue el arte que se hizo cargo de la cristalización estética de las tensiones más notables de su tiempo.

Ciertamente, la torpeza de Heidegger a propósito de las artes visuales comienza mucho antes de que su pensamiento diera su famoso «giro» (*kehre*), en el que se encuadra gran parte de su teoría estética. La célebre confusión sobre la pintura de Van Gogh (1995: 23-24), localizada en *El origen de la obra de arte*, apunta una suerte de déficit, de falta de rigor que el filósofo no tendrá a la hora de estudiar los textos poéticos de Hölderlin o de Trakl (1983, 1989). Desde luego, no hay rastro del cine en los textos de su primera etapa. Sin embargo, algunos de los problemas de su hipotética inclusión en el sistema estético heideggeriano ya están esbozados en *Ser y tiempo*, muy especialmente en lo que atañe al uso del lenguaje y al *habla* (*Rede*) como existenciarario, y a la

conexión que algunos teóricos posteriores han creído ver con el uso poético del lenguaje (Arce Carrascoso, 1977: 16; Nunes, 2000: 104-105).

En el conjunto de textos que intentaron abordar la manera en la que las manifestaciones artísticas contribuían a realizar un *desvelamiento* (*aletheia*) –o a fundamentar las relaciones entre verdad, historia y ser– el filósofo no dudará en posicionarse explícitamente contra la expresión cinematográfica. La hipótesis principal del presente trabajo es, precisamente, que el sistema estético heideggeriano erró al no considerar en ningún momento la existencia de un *lenguaje cinematográfico*, y reducir así el cinematógrafo a una especie de golosina técnica. Detrás de esta idea, inevitablemente, se oculta todo un programa político de rechazo a la universalidad de las imágenes.

Para desbrozar esta idea partiremos de la siguiente metodología. En primer lugar, haremos un breve recorrido por los distintos matices que hasta la fecha hemos podido encontrar en aquellas aplicaciones de la teoría fílmica que querían valerse del aparataje heideggeriano, intentando localizar qué tipo de problemas filosóficos soslayan y dónde están las carencias a las que nuestra investigación debe responder. En segundo lugar, acudiremos a la propia escritura de Heidegger para localizar aquellos pasajes en los que rechaza explícitamente lo cinematográfico e intentaremos acotar las claves de dicha conducta. Este segundo punto es especialmente relevante considerando que emplearemos como fuente principal (pero no única) la reciente traducción al castellano del primer tomo de *Cuadernos negros* (2015), que han ofrecido una notable nómina de fragmentos inéditos que clarifican y exponen con toda brutalidad la verdad de la mirada heideggeriana. Para ello, dividiremos el campo de estudio en dos secciones diferenciadas que coinciden, a su vez, con los dos aspectos principales en los que se sitúa el cine en el contexto heideggeriano: *técnica* y *lenguaje*.

## **2. DE LA TEORÍA DE HEIDEGGER AL ANÁLISIS FÍLMICO: ANTECEDENTES**

Como es bien sabido, el hecho de que Heidegger no demostrara gran interés por lo cinematográfico no ha evitado que su escritura fuera reivindicada por propios y extraños en diferentes estudios fílmicos. Los propios discípulos del autor fueron los primeros en celebrar, torciendo su propia escritura, la posibilidad del cine como motor de una reflexión filosófica. Así, por poner un único ejemplo, Lévinas celebró el poder del primer plano como un desvelador del Otro (2000: 73), en una dirección que anticipaba la teorización de la *imagen-afección* o *imagen-rostro* por parte de Deleuze (1984: 131-150). Desde enton-

ces, el uso de elementos heideggerianos en su aplicación al análisis filmico se ha orientado, de manera general, como una suerte de búsqueda de conexiones conceptuales más o menos lejanas entre ciertos conceptos concretos del pensar del filósofo y su posible concordancia con elementos *temáticos* aislados. De este modo, por ejemplo, se ha hablado tangencialmente del «olvido del ser» en la obra de Ingmar Bergman (Puigdomènech López, 2004: 113), del concepto de la «cosa» (*Das Ding*) en el cine de Theo Angelopoulos (Vidal Estévez, 2015: 51) o del tratamiento de la angustia (*Angst*) en la filmografía de Stanley Kubrick (Rodríguez Serrano, 2015a). En otra dirección, también se han propuesto estimulantes lecturas del cine que se realizaba en plena República de Weimar en conexión con las teorías del primer Heidegger, siendo sin duda especialmente rigurosa la aproximación del filósofo Luis Arenas (2007, 2011), que demostró las conexiones subterráneas entre ciertos fragmentos de *Ser y tiempo* y el cine expresionista. Como se puede apreciar, se trata siempre de ejercicios hermenéuticos en torno a nombres de la alta cultura fílmica que permiten trazar una suerte de línea operativa entre una breve parcela de la reflexión heideggeriana y un corpus determinado.

En esta dirección, el autor cinematográfico que más ha sido «leído» en relación con Heidegger ha sido, sin duda, el Terrence Malick anterior a *El árbol de la vida* (*The tree of life*, 2011). El hecho de que Malick fuera profesor de fenomenología en el MIT y tradujera textos del propio Heidegger antes de comenzar su labor como director de cine (Davies, 2009: 569-570) parece autorizar el trazado de intereses, conexiones y resonancias entre ambos autores. Así, se han generado estudios en torno a la postura ante la muerte (Sinnerbrink, 2006), la finitud del *Dasein* (Fusternau y MacAvoyLeslie, 2007) o incluso la percepción del mundo desde la perspectiva de las herramientas (*Zeuge*) y la modificación de la naturaleza (Morrison, 2007). No obstante, el giro protagonizado por Malick en 2011 al arrojararse a un cine de poderosas resonancias espirituales (Latorre, 2013) problematiza gravemente el propio núcleo teológico heideggeriano desde una perspectiva que no pueden cubrir con facilidad ni sus primeros textos sobre fenomenología de la religión (2005) ni las constantes referencias a la «ausencia de los dioses» o la presencia de los «divinos» de su segunda etapa (1994).

El problema, sin duda, aparece cuando intentamos localizar algún aparataje de análisis filmico –una suerte de sistema que nos permita pensar lo cinematográfico en su totalidad, y no únicamente en pequeñas aplicaciones concretas– que pueda entroncarse y permearse con precisión al pensamiento de Heidegger. Ya hemos mencionado a Deleuze y a su consciente negación de la herencia heideggeriana, pero tampoco estaría de más citar los esfuerzos desarrollados



por, pongamos por caso, Bernard Stiegler (2004) o Patrick Crogan (2006, 2010) para actualizar, desde perspectivas tan urgentes como la reformulación de la teoría técnica de las relaciones humanas o los nuevos marcos de discusión ideológica posmoderna, la herencia del filósofo alemán. Tanto Stiegler como Crogan se apropian, hasta donde les resulta posible, de las herramientas heideggerianas hasta toparse con la evidencia de elementos «socialmente excluyentes» en la teoría estética del filósofo. Otro tanto puede decirse del trabajo desarrollado en nuestro país por José Antonio Palao Errando, quien en diversos momentos de su exhaustivo *La profecía de la imagen mundo* (2004: 47-52, 95-100) utilizó las bases de la teoría heideggeriana sobre la técnica para poner en duda los espejismos que rodean el saber aparentemente instituido por las imágenes informativas. Desde un aparataje de complejas resonancias psicoanalíticas y con la combinación de diversas teorías sobre la naturaleza de la imagen, Palao Errando se vale de las rugosidades de la crítica de Heidegger a una cierta manera de entender la investigación y el progreso científico para atacar la manera en la que ciertas imágenes afirman generar un conocimiento riguroso y socialmente avalado.

Lo que pensamos proponer en las siguientes páginas no niega, sino que de alguna manera pretende completar y reforzar, los estudios propuestos tanto por Stiegler/Crogan como por Palao Errando. El hecho de que Heidegger considerara el cine como una suerte de bestia negra o de enemigo que debía batirse tiene que ver tanto con su vinculación con la técnica que el filósofo conectaba con una racionalidad neutra o «desarraigada» (*entwurzelt*) –idea que se encuentra en los trabajos citados– como con el hecho de que la expresión estética cinematográfica no pudiera configurar un lenguaje «desvelador» –conectable con un hipotético pasado que permitiera la apertura de la comunidad mítica hacia el ser–, en el sentido en el que lee los textos poéticos que configuran su particular corpus estético. En el epígrafe central del trabajo nos valdremos de los textos heideggerianos para rastrear y explicitar ambas ideas.

### 3. EL CINE EN LOS TEXTOS DE HEIDEGGER. UN ANÁLISIS CRÍTICO

#### 3.1. *El cine en relación con la técnica*

En su célebre conferencia a propósito de *La cosa (Das ding)*, de la que hablábamos anteriormente, Heidegger comenzaba afirmando lo siguiente:

Todas las distancias, en el tiempo y en el espacio, se encogen. A aquellos lugares para llegar a los cuales el hombre se pasaba semanas o meses viajando

se llega ahora en avión en una noche. Aquello de lo que el hombre antes no se enteraba más que pasados unos años, o no se enteraba nunca, lo sabe ahora por la radio, todas las horas, en un abrir y cerrar de ojos. El germinar y el crecimiento de las plantas, algo que permanecía oculto a lo largo de las estaciones, lo muestra ahora el cine a todo el mundo en un minuto. Los lugares lejanos de las más antiguas culturas los muestra el cine como si estuvieran presentes ahora mismo en medio del tráfico urbano de nuestros días. El cine, además, da testimonio de lo que muestra haciéndonos ver al mismo tiempo los aparatos que lo captan y el hombre que se sirve de ellos en este trabajo. La cima de esta supresión de toda posibilidad de lejanía la alcanza la televisión, que pronto recorrerá y dominará el ensamblaje entero y el trasiego de las comunicaciones (Heidegger, 1994b: 143).

La distinción inicial de *La cosa* parte de la diferencia entre dos conceptos clave: lo *cercano* o la *cercanía* (*Nähe*) frente a sus simulacros. El cine queda configurado en el epígrafe de apertura como un mecanismo técnico cuyas funciones incluyen la mostración de aquello que antes permanecía oculto mediante el acto de *forzar* los flujos temporales (la flor) o los flujos espaciales (la ciudad). Sin embargo, este desvelamiento no tiene nada que ver, como mostraremos, con la *aletheia* propia de la obra de arte ni con los mecanismos de la temporalidad (*Zeitlichkeit*) por los que el pasado se relaciona con nuestra experiencia del presente y del futuro.

De hecho, quizá sin saberlo, Heidegger pone en guardia a los guardianes de su legado precisamente en dos puntos que serán clave para toda su filosofía posterior a la *kehr*. El acto de violentar la flor por el cinematógrafo ataca frontalmente sus teorías sobre los flujos de la naturaleza y la necesidad de arraigarse a la tierra y de tomar como referencia el flujo natural del tiempo (las cosechas, las estaciones, los rituales de su comunidad mítica...). Del mismo modo, y como veremos en el siguiente epígrafe, los «lugares lejanos de las más antiguas culturas» serán, en su aparataje estético, el lugar en el que residen, mediante el lenguaje y la expresión poética, aquellos caminos que nos permiten acceder al ser y a nuestra labor histórica. El cinematógrafo, por el contrario, los traslada nada menos que a las urbes, a los escenarios de la modernidad en los que se encarna la destrucción de su proyecto político. Las ciudades son lugares de mestizaje, de perversión de los orígenes, allí donde campa la habladería (*Gerede*) que, entre otros riesgos, nos conduce al olvido del ser.<sup>1</sup>

---

1. Cuando Heidegger introduce la *habladuría* en *Ser y tiempo*, se preocupa por no proponer una interpretación explícitamente negativa. Sin embargo, a nosotros nos interesa especialmente la segunda parte del parágrafo 35, en el que conecta de manera explícita *habladuría* y *desarraigo* (2009: 188). Especialmente después de la *kehr*, la ciudad será el espacio de los desarraigados,

El arranque de *La cosa* no es, ni mucho menos, un ejemplo aislado. De hecho, si bien *La cosa* se pronunció públicamente en un ciclo de conferencias en Bremen en 1941 (Backman, 2015: 189), Heidegger ya venía esbozando en sus diarios privados esta conexión entre cine y olvido del ser prácticamente desde los años treinta, probablemente después de su salida del rectorado. La primera referencia explícita al desprecio al cinematógrafo se encuentra situada en el cuaderno negro *Reflexiones IV*, en el párrafo 290. En este caso, el autor propone un dibujo del espectador «que va al cine todas las semanas» y al que acusa de tener «un gusto vulgar» (2015: 236).

Sobre este breve apunte merece la pena hacer, al menos, dos comentarios. En primer lugar, el comentario está localizado en un párrafo en el que se queja amargamente de la instrumentalización de la ciencia por parte de los jefes nazis y del pragmatismo con el que parecían dirigir las inversiones hacia una «ciencia para el pueblo». Heidegger no se plantea en ningún momento que dicha ciencia tenga un trasfondo homicida (Goetz, 2014; Rodríguez Serrano, 2015b), sino que se resiente ante la idea de que no se valore en su justa medida el esfuerzo por llegar a «lo más digno de ser cuestionado». En segundo lugar, esto confirma parcialmente la brillante teoría de José Luis Molinuevo cuando interpreta *El origen de la obra de arte* como una suerte de respuesta a las teorías estéticas propugnadas por el gabinete de Goebbels (Molinuevo, 1998: 21). Como es bien sabido, el papel que el ministro de Propaganda dedicó al séptimo arte en la cristalización estética del Tercer Reich fue absolutamente fundamental (Moeller, 2001). Para Heidegger, el cine formaba parte de los mecanismos expresivos que defendían aquellos miembros del partido nacionalsocialista que, en su opinión, no comprendían las relaciones entre el destino histórico y la fuerza desveladora de la obra de arte –y que, dicho sea de paso, se oponían de manera más o menos abierta a sus propios intereses de promoción académica y adquisición de poder (Fariás, 2009: 262-271; Safranski, 2000: 314-316).

Pero volvamos al problema de la *cercanía* (*Nähe*) y de la *lejanía* (*Ferne*). Como ya hemos visto en *La cosa*, Heidegger desprecia la manera en la que, a su juicio, el cine anula las distancias y contribuye a los excesos de la técnica. Siguiendo la lectura de Rocha de la Torre (2007: 58-60), podemos contar al menos con dos contextos distintos en los que tiene sentido hablar de cercanía

---

de los que han cortado sus relaciones originarias con el mundo y sus misterios, los que no han aceptado la posición ante el mundo propia del *habitar* (Duque, 2008; Heidegger, 1994a). El cine estará indisociablemente conectado en el pensamiento heideggeriano, como veremos, con esa idea de inmediatez, cercanía y velocidad propias del *desarraigo*, es decir, propias de la «mala *habladuría*» en tanto que portadoras de un lenguaje encubridor. Véase también al respecto su artículo «¿Por qué permanecemos en la provincia?» (1963).

en Heidegger: uno, aparentemente objetivo y mensurable, que podríamos conectar con la simple conexión espacial entre dos objetos. Otro, mucho más interesante para nosotros, que guarda relación con los célebres «dispositivos de emplazamientos» (*Gestell*) que señalan cómo la técnica genera ciertos modos de existencia humana concreta. En el primer caso, Heidegger no cae en las trampas de retornar a los planteamientos positivistas sobre la experimentación del espacio tiempo –en una fecha tan temprana como 1924 ya había escrito notables páginas al respecto (1999: 50-51)–, sino que sugiere una manera concreta en la que el cine, mediante la abolición de la distancia, podría estar fomentando un tipo de existencia inauténtica. El séptimo arte, como mostrador universal –y en breve matizaremos esta idea–, tiene en la teoría heideggeriana una labor que no acerca, sino que antes bien, mediante el espejismo de la inmediatez y la celeridad, oculta todavía con mayor fuerza la manera en la que el lenguaje se conecta con lo originario. El cine es sinónimo de progreso, esto es, de competencia que conduce directamente al vacío:

Todavía nos seguimos moviendo en la época del progreso, solo que durante un tiempo se aspiraba al progreso como un patrimonio internacional y hoy se lo proclama como la competencia entre las naciones: las «mejores» películas y los aviones «más rápidos»... los medios más seguros para no demorarse ya en ninguna parte creciendo hasta convertirse en algo, sino para poseerlo todo de buenas a primeras y de una vez. ¿Y luego? Ir dando tumbos en el gran vacío, gritando cada uno más fuerte que los demás (2015: 304).

Esta idea –que forma, por lo demás, uno de los pilares de su *Introducción a la metafísica* (2001: 43)– conecta directamente el cine con la negación de ese encuentro con el ser y con la verdad que se da en la cercanía mediante el lenguaje. Posteriormente, también en los *Cuadernos negros*, volverá a añadir:

Nos traen a diario gigantescas cifras crecientes de las velocidades de los aviones, de las distancias recorridas, de las lejanías sobrepasadas, del número de espectadores que van al cine y de oyentes de radio. ¡Si por una vez quisiéramos echar cuentas –lo que por fortuna no podemos– de cuánta es la distancia hasta lo ente y hasta la fuerza esencial de las cosas que se activa cuando aquellas «necesidades» de incremento hasta lo gigantesco se consolidan y aumentan, de cuanto ahuecamiento de lo ente se está propagando ahí! (2015: 354).

El cine, por lo tanto, es velo para la verdad, simulacro, en el límite es incluso experiencia que invita a la cuantificación («número de espectadores»). Es un ejercicio propio de la lectura de la técnica en Heidegger: al crear una imagen concreta del mundo –es decir, al ser una suerte de metafísica–, establece

*a priori* la manera en la que nos relacionamos con las cosas: «Lo radicalmente nuevo es el modo como la realidad resulta ahora desvelada. Las cosas son ahora esencialmente objetos de encargo, siempre dispuestas en su función a ser requeridas para sus posibles usos» (Rodríguez, 2006: 162).

Al traer aquí con absoluta inmediatez cualquier objeto, cualquier paisaje o cualquier rostro, el cine cosifica y arranca el misterio en su recepción. Lo convierte en un mecanismo significante enlazado en una especie de red de intereses ocultadores cuyo objetivo, a la postre, es hacer que el hombre olvide sus conexiones con la historia y, en el límite, que pueda realizar el doble movimiento que exige la temporalidad: encaminarse al pasado originario para, a partir de él, proyectarse hacia un futuro (hacerse cargo de la propia muerte). Esto nos lleva, necesariamente, a la problemática del cine como lenguaje.

### 3.2. *El cine en su relación con el lenguaje*

Si Heidegger englobó con tanta facilidad el cine dentro de los mecanismos por los que la visión metafísico-técnica de la realidad estaba en proceso de dominar el mundo es, sin duda, porque en su particular aparatage filosófico no tiene sentido afirmar, como hizo André Bazin en el cierre de su particular ontología: «El cine es un lenguaje» (2001: 30). De hecho, como queda consignado en varios lugares de su bibliografía, Heidegger considera que hay una enemistad expresa entre elementos visuales y auditivos y la palabra como portadora de la verdad (2015: 306).

Algunos estudios, como el de David Espinet, han querido proponer en el primer Heidegger una suerte de «fenomenología de la audición». La gran aportación de su trabajo no es tanto el particular análisis de ciertos pasajes de *Ser y tiempo*, como su sugerencia de que el rechazo de Heidegger por los elementos visuales responde a una voluntad de superar la fenomenología husserliana, basada en la *presencia* (aprehensión principalmente visual) del fenómeno. Espinet propone la posibilidad de una «des-visualización de la fenomenología» (2009: 56). Esta misma teoría se encuentra también explicitada en trabajos de Antonio de la Cruz (2005), que ahonda en la manera en la que Husserl trazó una conexión entre *eidós* como aprehensión visual de la cosa que sería absolutamente incompatible con la concepción de la verdad heideggeriana.

En esta dirección, el cine levanta su aparatage estético específicamente como elemento de mostración, o si se prefiere, como elemento de significación mediante el uso de la forma filmica (Zumalde, 2011). Los estimulantes debates sobre las posibilidades lingüísticas de la expresión cinematográfica arrancaron

en 1924 (Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 1985: 159-226), tres años antes de la publicación de *Ser y tiempo*, con los escritos surgidos al hilo de la escuela soviética. Ciertamente, Heidegger en ningún caso parece haberse interesado por las discusiones ni los debates en torno a los aspectos del cine como lengua, lenguaje o sistema de signos. Mucho menos hubiera podido compartir la célebre diferencia entre «cine de poesía» o el «cine de prosa» debatida, entre otros, por Pier Paolo Pasolini y Eric Rohmer (1970). De hecho, para el filósofo, la misma idea de la mostración entraña una cierta universalidad que choca diametralmente con sus presupuestos sobre la intraducibilidad y sobre la manera en la que el lenguaje debería ser, mediante un retorno a los orígenes, la llave poética que desvelara la Verdad.

Sin duda, es necesario ir más despacio. En la concepción del lenguaje heideggeriano (Kockelmans, 1972; Mansbach, 2002), lo poético es necesariamente intraducible, genera raíces polisémicas en torno a significados que se han ido superponiendo y que difícilmente pueden ser captados desde fuera de la comunidad que los generó y que hoy puede volver a recuperarlos para realizar esa proyección hacia la Verdad que queda desvelada. Desde ahí ha de entenderse el célebre fragmento de la *Carta sobre el humanismo* que señalaba que el lenguaje era «la casa del ser y la morada de la esencia del hombre» (2000: 86). El lenguaje es casa, hogar, allí donde no puede darse lo propiamente angustioso, esto es, lo siniestro teorizado en *Ser y tiempo* bajo la fórmula «no-estar-en-casa» («*Zuhause-sein*») (2009: 207).

El cine, en el sistema de Heidegger, no es compatible con esta idea por diversas razones. La primera es el ejercicio mismo de mostración, que trae a nuestra presencia la cosa captada, *arrancada de lo real* por la cámara. Se trata, como hemos visto en el epígrafe anterior, de un acto que el filósofo podría considerar violento contra las normas de la naturaleza misma y de sus flujos, del propio devenir del tiempo y el espacio no dominado por la técnica. La cosa que queda colapsada en un plano sufre una doble paradoja: ya no tiene un espacio en el que existe en lo real, sino que además, es ahora dotada de tiempo filmico, y por lo tanto, sometida a una cierta modificación/violentación significativa mediante el montaje. Ni siquiera parece probable que experimentos de pura observación natural como las piezas de videoensayo *13 lakes* (James Benning, 2004) o el fragmento final de *Five dedicated to Ozu* (Abbas Kiarostami, 2003) consigan conjugar correctamente la propia naturaleza de su reproducción mecánica (Quintana, 2011: 124-127) con el proyecto estético desvelador de Heidegger.

En segundo lugar, tampoco podría ser compatible con las teorías del lenguaje cinematográfico propuestas a partir de los trabajos de Jean Mitry (1978),

ya que el francés se atrevió a negar el hecho de que el lenguaje verbal tuviera que funcionar como una suerte de *a priori* de la propia escritura cinematográfica. Para Mitry, el cine tiene un poder significativo y polisémico que nada tiene que envidiar a la poesía anterior al cine, con el hecho añadido además de que su poder evocador no es excluyente en comunidades, orígenes o sociedades dotadas de una cierta historicidad. Para Heidegger, la polisemia poética no es simplemente un rasgo estético capaz de generar belleza o de permitirnos acceder a un cierto desvelamiento: necesita obligatoriamente apuntar a las fuentes originarias de la comunidad, a los significados ancestrales, para poder servir en su acción desveladora. Una poesía que no sirva como dintel, como puerta de acceso entre un pasado (mítico) y un futuro (historicista) se deshace en sí misma, se agota. La idea de la temporalidad de la que hablábamos anteriormente necesita hilvanarse en el interior de la obra de arte, en la dialéctica cielo-tierra, necesita abrir un mundo más allá de la simple visión (Duque, 2015: 19).

Esto nos lleva a una tercera idea. Pese a que Heidegger en algún momento parece admitir que el cine puede servir para la expresión de identidades nacionales/comunitarias, nunca valorará el hecho de que, desde su nacimiento, el cine ensayara diferentes modos de representación cargados de su propia línea ideológica y de sus propios efectos significantes. Es más: nunca valorará el hecho de que una hipotética escritura fílmica –jamás, por supuesto, una subjetividad creadora en busca de una expresión universal–<sup>2</sup> pueda ser portadora de un camino hacia esos orígenes que conducen al desvelamiento.

Merece la pena señalar los dos ejemplos sobre los que se apoya esta idea. El primero de ellos se encuentra en el fragmento de la célebre entrevista que Heidegger realizó con Tezuka Tomio al hilo de *Rashomon* (*Rashômon*, Akira Kurosawa, 1950). El profesor japonés expone a Heidegger su queja de que la película le resulta «demasiado europea», a lo que Heidegger responde: «Creo haber percibido lo fascinante del mundo japonés, lo que le conduce a uno hacia lo misterioso. Por esto no entiendo por qué cita usted justamente esta película como ejemplo de la europeización que lo consume todo» (1990: 95). En seguida notamos cómo el sistema poético del filósofo muestra alguna fisura: él mismo reconoce haber percibido «algo misterioso», cuya naturaleza, además, es estrictamente «japonesa». Hay un rasgo comunitario en la escritura de Kurosawa

---

2. De hecho, aquellos que como el propio André Bazin apostaron por una versión «igualitaria» o «democratizadora» del cine no hicieron sino poner de manifiesto una vez más la incompatibilidad del sistema estético heideggeriano con sus propios deseos de que el cine, en efecto, fuera considerado como un lenguaje. Para una correcta comprensión de los problemas que el sistema democrático/humanista supone en el marco del pensamiento de Heidegger, remitimos a la consulta de Duque (1991).



que, después de todo, parece apuntar a un modo de ser propio, oculto, complejo, digno de ser desvelado. Un mundo, además, en el que se puede rastrear la temporalidad –un cierto pasado mítico, el Japón feudal, proyectándose hacia el futuro–. Del mismo modo, no hay que pasar por alto hasta qué punto podría el propio Heidegger sentirse molestado ante el hecho de que un extranjero le acusara de la «europeización» estética, precisamente a él, que llevaba décadas alertando sobre la necesidad de escapar de la «americanización» (*amerikanismus*) tecnológica dominante. Esto nos lleva directamente al segundo ejemplo que queríamos ofrecer, de nuevo localizado en los *Cuadernos negros*:

Pues lo que hoy resulta «configurante» [...] es el cine: el cine americano, chabacanamente sensiblero, «forma» hoy a los hombres a quienes aún se puede formar, y no solo en lo externo [...] sino que –hablando ordinariamente– forma sus «intereses anímicos y espirituales». ¿Qué incremento de los destrozos que causa el cine tiene que venir todavía para, paralelamente, rellenar en apariencia el creciente vacío, demorando la irrupción de la gran desolación? [...] Pero la más íntima fatalidad de esta situación no es, pese a todo, que el cine triunfe sobre los escritores ni que ambos se diluyan juntos en las aguas poco hondas de la «vivencia». Más desasosogante es esto otro: que precisamente la integridad y, sobre todo, el gran número de buenos escritores excluyan cada vez más la llegada de un *poeta* (2015: 378).

Con lo que, finalmente, en un único apunte podemos localizar la oposición que Heidegger detectaba entre la figura del «poeta» –que corría en paralelo con la del «político», y por supuesto, el «filósofo»–, en oposición a la del «cineasta», que corrompe con su ejercicio el acto mismo de la escritura. No se trata únicamente de una incompatibilidad, sino que Heidegger experimentó como una oposición los campos de la poesía y el cine.

Del mismo modo, nos interesa la manera en la que un cierto cine (el americano) es tratado como «chabacanamente sensiblero». Ciertamente, Heidegger se suma con esta afirmación a una larga tradición estética que desconfía de la mostración melodramática de los acontecimientos, cuya inspiración parece apuntar al Kant que en la *Crítica del juicio* nos alertaba contra los «dramas llorones [...] que juegan con los llamados (aunque falsamente) sentimientos nobles» (Kant, 2007: 210). Muy al contrario, Heidegger no fue consciente de que, como ha quedado demostrado posteriormente (González Requena, 2006), aquel cine «sensiblero» del *amerikanismus* estaba configurando un auténtico relato fundacional y comunitario, en oposición al discurso totalitario y de complejo sabor narrativo. El análisis de algunas piezas clásicas contemporáneas a los apuntes heideggerianos (Parrondo, 2013) ha demostrado cómo lo que se encontraba en su interior era un auténtico proyecto de configuración comuni-



taria y simbólica que no estaba demasiado lejos del proyecto estético-político heideggeriano.

#### 4. CONCLUSIONES

Entre 1951 y 1952, el Heidegger que había sobrevivido al proceso de desnazificación impartió uno de sus cursos más amargos y hermosos al hilo de la pregunta «¿Qué significa pensar?». En una de las sesiones, como de pasada, afirmó:

Seguramente nadie de los presentes ha pensado en serio lo que sucede cuando uno de ustedes, en lugar de decir «universidad», dice «uni». «Uni» suena como «film». Es cierto que el teatro cinematográfico sigue siendo una cosa esencialmente distinta de las escuelas superiores, donde anidan las ciencias (Heidegger, 2005a: 87).

El cine, en el límite, seguía teniendo incluso un estatuto inferior al de esas escuelas superiores donde los vencedores de la Segunda Guerra Mundial le habían prohibido impartir sus lecciones y donde el pensamiento técnico, pragmático, vinculado con el capitalismo norteamericano, al juicio de Heidegger, había comenzado a asentarse. Si bien no es este el lugar para defender hasta qué punto su inquietante profecía sobre la evolución de la técnica –y concretamente, de su implantación esencialmente finalista y economicista en las universidades europeas–, ha ido cumpliéndose punto por punto en los últimos años, no está de más señalar hasta qué punto consideró de alejados los núcleos del *saber* –esto es, de la Verdad– y las posibilidades del *decir* del cine.

Nuestro trabajo ha intentado exponer el núcleo de ese error fundamental de la teoría estética heideggeriana que fue su desprecio por lo cinematográfico, a partir de dos parámetros concretos: la técnica y el lenguaje. Sin embargo, como esperamos haber demostrado, no se trata de compartimentos teóricos diferenciados, sino antes bien, de dos rasgos íntimamente conectados en el pensar de Heidegger que se retroalimentan. Si el cine es técnica, entonces no puede ser poesía, y precisamente por no serlo, jamás permitirá llegar a la Verdad. Del mismo modo, si el cine es técnica, su *cercanía* (*Nähe*) es un efecto puramente engañoso, y por extensión, un efecto de violencia sobre la naturaleza, el tiempo, y las relaciones entre tierra y mundo. El tiempo filmico no puede ser leído en términos de temporalidad, ya que no cuenta con un pasado mítico al que retrotraerse para después avanzar hacia el futuro en busca de un nuevo comienzo.

En varias ocasiones hemos sugerido la idea –por lo demás, ampliamente explicitada en las referencias bibliográficas secundarias manejadas– de que el planteamiento estético heideggeriano encerraba, de manera irremediable, una construcción política. Nace en oposición al Goebbels de los Estudios UFA y se desarrolla en oposición al trazo americano del Modo de Representación Institucional. Los debates suscitados por el neorrealismo y el auge de la modernidad fueron, paradójicamente, encarados por sus mejores discípulos y sus enemigos íntimos. La libertad expresiva de las llamadas «modernidades filmicas» (Font, 2002) sirvieron para reforzar las escrituras políticas y estéticas de aquellos pensadores que, alertados por las conexiones del pensamiento –y no solo de la vida– de Heidegger con el nacionalsocialismo, le «traicionaron» y dieron luz a la llamada «izquierda heideggeriana». Nosotros hemos querido ofrecer, mediante el estudio de las últimas fuentes disponibles, un primer acercamiento a las causas de esa incomprensión, ese rechazo que lo cinematográfico despertó en una de las propuestas filosóficas más estimulantes y complejas de nuestra época.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARCE CARRASCOSO, J. L.** (1977): «Lenguaje y pensamiento en Heidegger», *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, 12 (12): 11-36.
- ARENAS, L.** (2007): «El último expresionista», en **SÁNCHEZ DURÁ, N.** (ed.) (2007): *Cultura contra civilización. En torno a Wittgenstein*, Valencia, Pre-textos. 81-102.
- (2011): *Fantasmas de la vida moderna. Ampliaciones y quiebras de lo subjetivo en la ciudad contemporánea*, Madrid, Trotta.
- AUMONT, J.; A. BERGALA; M. MARIE; M. VERNET** (1985): *Estética del cine: espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona, Paidós.
- BACKMAN, J.** (2015): *Complicated presence: Heidegger and the Postmetaphysical unity of Being*, Nueva York, State University Press (SUNY).
- BAZIN, A.** (2001): *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp.
- CROGAN, P.** (2006): «Essential Viewing», *Film-Philosophy*, 10 (2): 39-54.
- (2010): «Simulation, History and Experience in Avalon and Military-Entertainment Technoculture», *Digitaliconsor*, 4 (4): 99-113.
- DAVIES, D.** (2009): «Terrence Malick», en **LIVINGSTON, P.; C. PLANTINGA** (eds.) (2009): *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, Nueva York, Routledge. 569-580.

- DE LA CRUZ VALLES, A.** (2005): «El giro hermenéutico de la fenomenología: de Husserl a Heidegger», *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, 38: 1-8.
- DELEUZE, G.** (1984): *La imagen tiempo. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós.
- DUQUE, F.** (1991): «La guarda del espíritu. Acerca del “nacional-socialismo” de Heidegger», en *Heidegger: La voz de tiempos sombríos*, Barcelona, Ediciones del Serbal. 81-122.
- (2008): *Habitar la tierra: medio ambiente, humanismo, ciudad*, Madrid, Abada Editorial.
- (2015): *La comida del espíritu en la era tecnológica*, Madrid, Abada Editorial.
- ESPINET, D.** (2009): *Phänomenologie des Hörens*, Tubinga, Mohr Siebeck.
- FARIAS, V.** (2009): *Heidegger y el nazismo*, Mallorca, Objeto Perdido.
- FONT, D.** (2002): *Paisajes de la modernidad. Cine europeo, 1960-1980*, Barcelona, Paidós.
- FUSTERNAU, M.; L. MACAVO** (2007): «Terrence Malick’s Heideggerian Cinema: War and the Question of Being in “The Thin Red Line”», en **PATTERSON, H.** (ed.) (2007): *The Cinema of Terrence Malick*, Londres, Wallflower.
- GOETZ, A.** (2014): *Los que sobran. Historia de la eutanasia social en la Alemania nazi, 1939-1945*, Barcelona, Editorial Planeta.
- GONZÁLEZ REQUENA, J.** (2006): *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Valladolid, Castilla Ediciones.
- HEIDEGGER, M.** (1963): «¿Por qué permanecemos en la provincia?», *Eco (Bogotá)*, 6 (5): 472-476.
- (1983): *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*, Barcelona, Ariel.
- (1989): *Hölderlin y la esencia de la poesía*, Barcelona, Anthropos.
- (1990): *De camino al habla*, Barcelona, Ediciones del Serbal.
- (1994a): «Construir, habitar, pensar», en *Conferencias y artículos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 127-142.
- (1994b): «La cosa», en *Conferencias y artículos*, Barcelona, Ediciones del Serbal. 143-159.
- (1995): *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza Editorial.
- (1999): *El concepto de tiempo*, Madrid, Trotta.
- (2000): *Carta sobre el humanismo*, Madrid, Alianza Editorial.
- (2001): *Introducción a la metafísica*, Barcelona, Gedisa.
- (2005a): *¿Qué significa pensar?*, Madrid, Trotta.
- (2005b): *Introducción a la fenomenología de la religión*, Madrid, Siruela.
- (2009): *Ser y tiempo*, Madrid, Trotta.
- (2015): *Cuadernos negros (1931-1938)*, Madrid, Trotta.

- KANT, I.** (2007): *Crítica del juicio*, Madrid, Austral.
- KOCKELMANS, J. J.** (1972): *On Heidegger and Language*, Evanston, Northwestern University Press.
- LATORRE, J.** (2013): «El árbol de la vida y de la muerte. A propósito de Terrence Malick y Lars von Trier», en *Poéticas de la persona. Creación, responsabilidad y vigencia en la Comunicación Pública y la Cultura*, Salamanca, Comunicación Social. 137-150.
- LÉVINAS, E.** (2000): *De la existencia al existente*, Madrid, Arena Libros.
- MANSBACH, A.** (2002): *Beyond subjectivism: Heidegger on language and the human being*, Londres, Greenwood Press.
- MITRY, J.** (1978): *Estética y psicología del cine*, Madrid, Siglo XXI.
- MOELLER, F.** (2001): *The Film Minister - Goebbels and the Cinema in the «Third Reich»*, California, Edition Alex Menges.
- MOLINUEVO, J. L.** (1998): *El Espacio político del arte: arte e historia en Heidegger*, Madrid, Tecnos.
- MORRISON, J.** (2007): «Making Worlds, Making Pictures: Terrence Malick's "The New World"», en **PATTERSON, H.** (ed.) (2007): *The Cinema of Terrence Malick*, Londres, Wallflower.
- NUNES, B.** (2000): «Heidegger e a poesia», *Natureza Humana*, 2 (1): 103-127.
- PALAO ERRANDO, J. A.** (2004): *La profecía de la imagen-mundo: para una genealogía del paradigma informativo*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca. Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay.
- PARRONDO, E.** (2013): «Muerte y vida en el western: *La diligencia (Stagecoach, John Ford, 1939)*», *Trama & Fondo: Revista de Cultura*, 35: 127-144.
- PASOLINI, P. P.; E. ROHMER** (1970): *Cine de poesía contra cine de prosa*, Barcelona, Anagrama.
- PAUL JANZ, C.** (1988): *Friedrich Nietzsche. 2. Los diez años de Basilea. 1869-1879*, Madrid, Alianza Editorial.
- PUIGDOMÈNECH LÓPEZ, J.** (2004): *Ingmar Bergman: el último existencialista*, Madrid, Ediciones JC.
- QUINTANA, À.** (2011): *Después del cine: imagen y realidad en la era digital*, Barcelona, Acantilado.
- ROCHA DE LA TORRE, A.** (2007): «El concepto de cercanía en Martin Heidegger», *Eidos*, 7: 48-86.
- RODRÍGUEZ, R.** (2006): *Heidegger y la crisis de la época moderna*, Madrid, Editorial Síntesis.
- RODRÍGUEZ SERRANO, A.** (2015a): «Arquitecturas de la angustia: un diálogo entre Martin Heidegger y Stanley Kubrick», *Trama & Fondo: Revista de Cultura*, 38: 83-94.

- RODRÍGUEZ SERRANO, A.** (2015*b*): «Construir, habitar, pensar, exterminar. Heidegger y la arquitectura de Auschwitz», *REIA: Revista Europea de Investigación en Arquitectura*, 3: 153-164.
- SAFRANSKI, R.** (2000): *Un maestro de Alemania: Martin Heidegger y su tiempo*, Barcelona, Tusquets.
- SINNERBRINK, R.** (2006): «A Heideggerian cinema? On Terrence Malik's "The thin red line"», *Film-Philosophy*, 10 (3): 26-37.
- STIEGLER, B.** (2004): *La técnica y el tiempo*, vol. 3: *El tiempo del cine y la cuestión del malestar*, Gipuzkoa, Hiru.
- VIDAL ESTÉVEZ, M.** (2015): *Theo Angelopoulos*, Madrid, Cátedra.
- ZUMALDE, I.** (2011): *La experiencia filmica: cine, pensamiento y emoción*, Madrid, Cátedra.



# Continuities of Being: Animals, Bodies, Things, and New Aliens in Fina Miralles' Conceptual Work\*

Continuidades del ser: animales, cuerpos, objetos y nuevos  
aliens en el trabajo conceptual de Fina Miralles

MARGALIDA PONS JAUME  
UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS

Artículo recibido el / *Article received*: 20-07-2017  
Artículo aceptado el / *Article accepted*: 18-09-2017

**ABSTRACT:** In 1974, the Catalan artist Fina Miralles (Sabadell, 1950) presented in Barcelona *Imatges del zoo*, an installation evoking provocative tension between freedom and captivity, nature and culture, civilization and cruelty. In order to criticize living conditions in zoos, the exhibit combined photographic documents on zoological parks with live caged animals –including Miralles herself, who was locked in a cage, thus becoming both agent and part of the artistic artifact. One year earlier, Miralles had explored this very kind of critical blurring of borders (human and animal, life and death, natural and artificial, etc.) in the exhibit *Naturaleses naturals*, in which she mixed pebbles, grass, a tree, sand, two live hens, and hundreds of live snails with stuffed birds and pigeons. In *Matances* (1976-1977) the artist presented a series of photomontages that included works depicting dead animals. Following the path of the field of Animal Studies, which problematizes dichotomies as subject/object or animate/inanimate, my contribution aims to explore the *continuities of being* in Miralles' work. The uninterrupted connection between animals, bodies, natural elements, objects, and other *aliens* (such as the tree-woman and the dressed tree, two of her most significant performances) reveals an idea of subjectivity that goes beyond the humanist paradigm. It also promotes a rethinking of the notion of alterity, which means no longer what is alien to the self: it conveys, on the contrary, the idea that otherness is a necessary condition of one's identity.

*Keywords:* Fina Miralles, Animal Studies, subjectivity, alterity.

---

\* This article is part of the research project FFI2015-65110-P, AEI/FEDER, UE. I would like to thank Teresa Roig and Fina Miralles for their help in gathering the documentation for this article, and Dan Mosblack for linguistic contributions to the text.

RESUMEN: En 1974 la artista catalana Fina Miralles (Sabadell, 1950) presentó en Barcelona *Imatges del zoo*, una instalación que establecía una tensión provocativa entre libertad y cautividad, naturaleza y cultura, civilización y crueldad. Con el fin de criticar las condiciones de la vida animal en los zoológicos, la muestra combinaba fotografías tomadas en parques zoológicos con la presencia de animales vivos enjaulados —incluyendo a la propia Miralles, que, encerrada en una jaula, se convertía a la vez en agente y objeto del artefacto artístico—. Un año antes, Miralles había explorado una idéntica fusión crítica de fronteras (lo humano y lo animal, la vida y la muerte, lo natural y lo artificial...) en la exposición *Naturaleses naturals*, en la cual entremezclaba piedras, hierba, un árbol, dos gallinas vivas y cientos de caracoles vivos con pájaros y palomas disecadas. En *Matances* (1976-1977) la artista presentó un conjunto de fotomontajes que incluían representaciones de animales muertos. Siguiendo el camino abierto por el campo disciplinario de los Estudios Animales, que problematiza dicotomías como sujeto/objeto o animado/inanimado, mi contribución pretende explorar las *continuidades del ser* en la obra de Miralles. La conexión ininterrumpida entre animales, cuerpos, elementos naturales, objetos y otros *aliens* (como la mujer-árbol y el árbol vestido, dos de sus acciones más significativas) revela una idea de subjetividad que traspasa los límites del paradigma humanista. Además, dicha continuidad favorece la revisión de la noción de alteridad, que deja de designar lo alieno al yo para indicar, al contrario, que la otredad es una condición necesaria de la identidad.

*Palabras clave:* Fina Miralles, Estudios Animales, subjetividad, alteridad.

## 1. NEW SUBJECTS, NEW ALIENS, AND THE IDEA OF CONTINUITY

This paper presents some of the results of a research project on new subjects in contemporary Catalan literature and art. I understand *new subjects* to be those who inhabit the limits of normative subjectivity —that is, the subjectivity that constructs itself as rational, self-conscious, and non-hybrid, and which is commonly acknowledged to be incorporated in living intelligent beings. New subjects are therefore those that exist outside of the borders of what has been historically perceived as hegemonic in society, such as the ill, the abnormal, the *trans*, and the queer. However, the notion of new subjects also relates to the limits of humanness, and consequently, it is suitable to include other kinds of incarnations as well, such as the animal, the cyborg, and even the inanimate object.



Questions may be raised, of course, about the adjective *new*: if what defines these anormative subjectivities is sociological, sexual, or philosophical subalternity, why should we not talk about *other* subjects instead of *new* subjects? Nevertheless, I made my lexical choice intentionally. The notion of a strong and unified subjectivity brought about by the Enlightenment (the apogee of rationality) and Romanticism (the apogee of sentimentality) has become weaker and weaker, mainly because it rests upon the idea of a social, political, and ethical homogeneity that is no longer sustainable. In fact, a multitude of theoretical approaches (from psychoanalysis to disability studies) have long questioned the unicity of the self. In this sense the very fact of using the paradigm of alterity –the fact of speaking of *other* subjects– implies an act of power and an affirmation of the supremacy of some identities (the ones that identify themselves as *one* and not as *other*) that we cannot endorse. If we rethink the limits of the human, otherness must necessarily be redefined, too. Hence the title *new aliens* instead of the somehow redundant *other aliens*.<sup>1</sup>

In a 1982 essay titled *The Subject and Power*, Foucault declared that the goal of his work during the last twenty years had been to create «a history of the different modes by which, in our culture, human beings are made subjects,» and he defined «three modes of objectification» that transform humans into subjects (1982: 777). The first one is scientific objectivation, meaning for instance the objectivation of the speaking subject in grammar –let us remember that Émile Benveniste defined subjectivity as «the capacity of the speaker to posit himself as “subject”» (1971: 224)–, the producing subject in economy, the living subject in biology, etc. The second one is the objectivation of the subject through what Foucault calls «dividing practices» or normative divisions that constrict individuals, such as mad/sane, sick/healthy, or evil/good. The third one relates to auto-recognition, to «the way a human being turns him or herself into a subject» (1982: 778): this, for example, is how humans have learned to recognize themselves as subjects of sexuality. Broadly speaking, my aim here is to explore the second kind of objectivation of the subject described by Foucault.

I would like to reflect on these questions by taking some of the Catalan artist and writer Fina Miralles' works as case studies.<sup>2</sup> In 1973, Miralles pre-

- 
1. The notion of new subjects outlined in these paragraphs is further developed in my article «Animàlia o les extensions de la subjectivitat: possibilitats d'una mirada no antropocèntrica en la interpretació del subjecte de la cultura» (forthcoming).
  2. Artist *and* writer: for an analysis of the importance of language in Miralles' creative process, see Maia Creus (2015 b).

sented the exhibit *Naturaleses naturals*, for which she had gathered pebbles, grass, a tree, sand, two live hens, and hundreds of live snails, but also stuffed animals. One year later, in 1974, Miralles displayed *Imatges del zoo*, in which she combined photographic documents on zoological parks with five live caged animals: a dog, a cat, a sheep, a frog, and the artist herself locked in a cage during the business hours of the three days that the exhibition was open to the public (Hurtado, 2001: 56). In the *Matances* project (a long-term work displayed in 1978) Miralles used different techniques to show the connections between power and death and also, as she declared in an interview, «la unió de la persona com a ésser i les matèries naturals en un espai no natural» (Parcerisas, 2001: 43). The results of *Matances* were presented in a series of photomontages, some of which showed run over or skinned animals.

*Naturaleses naturals*, *Imatges del zoo*, and *Matances* have in common the presence of animals, and in all three of them, a subtle and yet provocative continuity is established between human and non-human creatures. I will be dealing mainly with the first two projects, with a brief final remark about the third one. In recent years, representations of animality in literary, artistic, and cultural productions have been addressed by the field of animal studies, an interdisciplinary area that «engages the many ways that human individuals and cultures are now interacting with and exploring other-than-human animals» (Waldau, 2013: 3).<sup>3</sup> Margo DeMello, who prefers the term *human-animal studies*, defines this area as «an interdisciplinary field that explores the spaces that animals occupy in human social and cultural worlds and the interactions humans have with them» (2012: 4). Regarding the goals of this not-so-new approach, Kary Weil suggests that theory's turn to animals «grows out of, on the one hand, a weariness with post-structuralism's linguistic turn and a resulting search for a postlinguistic and perhaps posthuman sublime and, on the other hand, an often conflicting turn to ethics that raises the question of our human responsibility to the animal\_other» (2012: xx). Among the theorists who have worked in this field one could highlight, in addition to the above-mentioned authors, Rosi Braidotti, Deleuze and Guattari, Derrida, Donna Haraway, Matthew Calarco, Harriet Ritvo, and Cary Wolfe, as well as Bataille's theory on religion and Kristeva's essays on abjection. Within the wider frame of what has been

---

3. Some suggest that a distinction should be made between *animal studies* and *animality studies*: «If animal studies can be seen as work that explores representations of animality and related discourses with an emphasis on advocacy for nonhuman animals, animality studies becomes work that emphasizes the history of animality in relation to cultural studies, without an explicit call for nonhuman advocacy» (Lundblad, 2009: 500).

called posthumanism, animal studies combine elements of philosophy, cultural studies, and natural sciences in order to question dichotomies such as subject/object, rational/irrational, or animated/inanimate. As Erica Fudge notes (*apud* Wolfe, 2009: 655), if earlier forms of history focused on human ideas about animals in which animals were mere blank pages onto which humans wrote meaning, this new approach «traces the many ways in which humans construct and *are constructed* by animals.» Following this disciplinary path, my contribution aims to explore the *continuities of being* as they appear in some of Miralles' creations. I believe that these continuities are bold and irreverent, not only because they put into question the centrality of humans, but also because they invalidate the idea of alterity that has structured contemporary Western thought on difference. This anthropocentric and authoritarian idea of alterity can be summarized in one sentence that combines the notions of alterity and possession: *I am the one, and the animal is the other: my other*. This is precisely the sentence that I intend to contradict.

The notion of continuity deserves some further reflection. In his discussion on animal-human relationships, Derrida makes very clear that his purpose is not to *erase* limits between human and non-human creatures, but to *multiply* and *complicate* these limits.<sup>4</sup> In this sense, he explicitly writes: «I have thus never believed in some homogeneous continuity between what calls *itself* man and what *he* calls the animal» (2002: 397). He adds:

So [my purpose] will in no way mean questioning [...] the limit between Man with a capital M and Animal with a capital A. It will not be a matter of attacking frontally or antithetically the thesis of philosophical or common sense on the basis of which has been built the relation to the self [...]. I have thus never believed in some homogeneous continuity between what calls *itself* man and what *he* calls the animal. (2002: 398)

Many other theorists (Deleuze, Giorgio Agamben, Matthew Calarco, etc.) have also referred –using different terms– to this idea of continuity. In particular, Calarco proposes the notion of *indistinction*, which he defines in opposition to *identity*. According to Calarco, identity theorists start with human-centered ethical frameworks and then try to show that these frameworks extend to include animals, «thereby founding continuity on the basis of animals exhibiting certain human traits or capacities» (2015: 49). For their

---

4. «Whatever I will say is designed, certainly not to efface the limit, but to multiply its figures, to complicate, thicken, delinearize, fold, and divide the line precisely by making it increase and multiply» (Derrida, 2002: 398).

part, indistinction theorists do not deny such continuities, but raise questions «about the ways in which such continuities tend to be portrayed as running unidirectionally from human to animal» (2015: 50). So, the difference is the direction in which continuity is perceived: «indistinction theorists attempt to develop ways of thinking about human beings, animals, and ethics in a manner that radically displaces human beings from the center of ethical reflection and that avoids many of the exclusions associated with lingering forms of anthropocentrism» (2015: 50).

Following this path, when I speak about continuities of being I am not denying the rupture between humans and animals (of course there is one), nor do I mean that humans, animals, and objects share the same level of essential properties (autonomy, consciousness, intelligence, etc.). I am just trying to call attention to the implicit hierarchization between these categories and the subsequent universalization of the human point of view whenever we talk about other (nonhuman) ways of existence/experience. In the conceptual works of Fina Miralles, this authoritarian hierarchy seems to fade: in her creations, the human body is covered with straw stalks, talks to trees, or is caged like an animal; live snail shells are painted as if they were stones or canvas; big squares made of grass float on the surface of the sea. Everything refers to fusion.

Fina Miralles' work has been studied by a remarkable number of critics and scholars,<sup>5</sup> and in 2000 an anthological exhibit entitled *De les idees a la vida* [From ideas to life] –with its corresponding catalog– was devoted to her in the Museu d'Art de Sabadell, following the artist's cession of her documentary collection to the museum. It can be said, therefore, that she is a fairly well-known creator, at least to the extent that conceptual artists are *well-known* by general audiences. My aim here is just to focus on a small area of her creative career: the de-centering of human subjectivity. The rereading of animality and the shattering of boundaries between humans, beasts, and objects –together with the investigation of the body and the idea of spatial translation, which I will not be addressing here– are nuclear issues in Miralles' conceptual work. I believe that these central concepts manage to expand the notion of subjec-

---

5. See, for instance, the works by Assumpta Bassas, Alexandre Cirici, Maia Creus, Agustí Hurtado, and Pilar Parcerisas included in the references list. Miralles has also been the subject of doctoral dissertations by Marta Pol (2012) –who focuses on the image of the tree as a key element in the artist's cosmology– and Laura de la Mora (2005) –who reads Miralles in the context of Land Art. In addition to these sources, the artist's webpage ([www.finamiralles.com](http://www.finamiralles.com)) provides very useful first-hand information on her actions, videos, and writings.

tivity by reinforcing the idea that the subject is not only the being capable of thinking rationally, but also the one capable of having experience –and even of *conducting* experience– and feeling and suffering in ways we humans cannot conceive.

## 2. CONCEPTUAL, FEMININE... AND ANIMAL

Contextualizing Miralles' figure means locating her in the complex map of conceptual art. According to Pilar Parcerisas (2007: 76), in the conceptual period (around 1970-75) Miralles devoted herself to the vindication of nature, borrowing some elements and procedures from *arte povera*, as shown, for example, in *Relacions*, where she explores the connections of the human being with elements such as straw, grass, stone, soil, and sand. Whereas in the post-conceptual period (around 1976-1980) Miralles engages in a more idealistic and critical reflection on ownership, power, and death, as is visible in the performance titled *Petjades* [Footprints] –in which she leaves footprints spelling her first and last name in the streets of Sabadell, while wearing shoes with soles stamped with the image of a man– and, especially, in *Matances*.

Defining conceptual art as the one in which the most relevant feature is the *idea* (or the *concept*) seems by no means sufficient. Peter Goldie and Elisabeth Schellekens recognize that conceptual art «does not employ one specific technique or art medium, nor can it be categorized according to one distinctive genre» (2007: xi), yet still they take the risk of outlining many of its distinctive features. In their view, conceptual art «aims to remove the traditional emphasis on sensory pleasure and beauty, replacing it with an emphasis on ideas and the view that the art object is to be “dematerialized,» that it «sets out to challenge the limits of the identity and definition of artworks and questions the role of agency in art-making,» «seeks [...] to revise the role of art and its critics, so that art-making becomes a kind of art criticism,» «rejects traditional artistic media,» and «replaces illustrative representation by what some call “semantic representation”» (2007: xii-xiii). For his part, Alexander Alberro (1999: xvi-xvii) proposes that some of the most recurring characteristics in conceptual art are the consideration of every one of the constituting elements of the artwork as equal components, the tendency towards dematerialization, the negation of aesthetic content, the abandonment of the valuation of technical manual skill, and the rejection of the idea of an «original, cohesive work» –for this last item, it is worth remembering that Marjorie Perloff (2010) defines the contemporary era as one of «unoriginal genius,» meaning that originality has ceased to be a

key value.<sup>6</sup> In conclusion, «the conceptual in art means an expanded critique of the cohesiveness and the materiality of the art object, a growing wariness toward definitions of artistic practice as purely visual, a fusion of the work with its site and context of display, and an increased emphasis on the possibilities of publicness and distribution» (Alberro, 1999: xvii).

What interests me is that the features mentioned above cast a shadow upon the Realm of the Artist –with capitals– hence putting into question the very notion of the hierarchy between the creator and the object of his creation. Much conceptual artwork shows that not only the figure of the artist/writer seems to vanish, but also that his or her power –the ability to control discourse– is eclipsed. Who is the subject of creation in, say, Joseph Kosuth’s *Titled (Art as Idea as Idea)* (1968), which uses as an inspiration a dictionary definition of the word *art*? Is it the artist or is it language itself?<sup>7</sup> Who is the subject of creation in the hand-painted snails that Miralles releases in a park? Is it the artist or is it the probably astonished snail crawling on the grass? The question of agency, a crucial one in animal studies, emerges here. As Susan McHugh states, one imperative for animal studies is «to conceptualize agency as more than simply a property of the human subject form» (2009: 489), so animals can be considered agents «of an order different from that of human subjectivity,» or, in other words, as «actors operating in accordance with a logic different from that of intentionality or psychological interiority» (2009: 491).

Miralles said in an interview that in the works she created by the end of the seventies «no hi ha la meva mà, no hi ha el sentiment, a mi el que em feia por era transmetre el meu sentiment» (Ubach, 2017: no page number). In many conceptual practices, the human creator camouflages him or herself among other beings and objects in the world without showing any superiority –we might recall, as a contemporary example, the chameleonic performances by Chinese artist Liu Bolin, who melts into his surroundings. What we find here is the artist taking a step back from the front line of traditional creativity– that is, creativity understood as either inspiration or craftsmanship, or a combination of both. Hence conceptual art is apparently quite a non-subjective practice in

---

6. «Originality is often defined by what it is *not* –not derivative, not arising from or dependent on any other thing of the kind, underived. And further: originality, whether in the arts or the sciences, is synonymous with novelty, invention, creativity, and independence of mind. [...] The “death of the author” in the years of poststructuralism meant, of course, the death of genius theory as well, with social theorists as Pierre Bourdieu turning their attention to the way culture creates the illusion of “genius” for the evidently gullible masses» (Perloff, 2010: 22).

7. It is worth remembering here that one of Kosuth’s emblematic creations is a composition made of neon tubing and wire entitled *Language must speak for itself* (1991).

which the artist manifests him or herself only as a gazer, a collector, or a selector, keeping control over the idea, but moving away from direct performance. This is why it offers a superb platform from which to problematize subjectivity.

Along with many conceptual artists who fought the formalist understanding of art, we find in Miralles a sort of personal war against forms and in favor of materials. About *Naturaleses naturales*, she writes:

El tractament dels materials naturals va orientat vers els criteris següents:

- a) Mostrar únicament la seva matèria.
- b) Patentitzar que no han sofert transformació.
- c) Posar en evidència que són naturals.
- d) Desposseir els objectes de llur caràcter d'objectes i accentuar-ne la pura existència física.
- e) Mostrar que el valor material pot substituir el formal.

Per tant, al col·locar una sèrie de materials en una galeria, al canviar el seu context, no s'intenta oferir la morfologia tectònica de l'espai on estaven inclosos en un principi (com reproduir un riu, un camp, una platja, etc.) sinó mostrar els diferents materials que els composaven (Miralles, 1975: no page number).

Why this resistance to form? One could argue that the idea of form implies an intervention on the matter –modeling, shaping, cutting, or just staring at it– and, therefore, an act of control by the artist/shaper/viewer, in other words, the imposition of one's subjectivity on matter. I will not go as far as saying that privileging materials over forms means setting these materials free from human control or giving them full autonomy from the artist, but I believe that it leaves the idea of authorship in a second plane (along with the corresponding notions of *genius*, *originality*, and *intention*). The result of this surrender of form is an extremely personal art, but, at the same time, a *personless* art: an art that does not impose itself as a human dominance on non-humans and things but as a companion to non-humans and things. As a consequence, the anthropocentric realm is severely compromised. Some of Miralles' experiments with fusing different elements show this anti-anthropocentric bias: in *Dona-arbre* she plants a third of her body in soil, in *Cobriment del cos amb palla* she dresses herself in straw, and in *Paraules a l'arbre* she seems to hold an intimate conversation with a tree.

Miralles' political views are strongly present in her works. This political bias is closely related to the importance of gender parameters, although the union between gender awareness and conceptualism is not free of problems. In the monograph *Genealogías feministas en el arte español*, Patricia Mayayo



(2013: 26-30) deploras that art critics remain silent about conceptual women.<sup>8</sup> According to others, however, the affiliation of conceptual Catalan women artists with feminism is less important than their social commitment,<sup>9</sup> and Miralles herself has shown some uneasiness with being labeled as feminist. In fact, when a journalist reminded her that she had been tagged as one, Miralles replied: «No m’hi sento. Després de la mort de Franco vaig fer peces que es podien dir feministes, però si hagués estat home hauria fet el mateix amb altres denúncies. Són les historiadores les que ho diuen, però jo sóc una dona lliure, un ésser humà» (Serra 2014).<sup>10</sup> Despite these nuances, Miralles can be understood to exist in a tradition of complicities with other Catalan women artists such *Sílvia Gubern*, *Eugènia Balcells*, *Àngels Ribé*, or *Tere Recarens*, but also with creators like *Judy Chicago*, *Suzanne Lacy*, *Sandra Orgel*, and *Aviva Romani* (Bassas, 2001: 92-101; 2013) –the Cuban American artist and performer *Ana Mendieta* could be added to this list.<sup>11</sup> The relevance of the

- 
8. Mayayo is very critical of *Pilar Parcerisas* and of the politics of exhibitions of the Barcelona Museum of Contemporary Art (MACBA): «Tampoco le concedía gran atención a este aspecto [*feminism*] Parcerisas en un libro más reciente, *Conceptualismo(s) poéticos/políticos/periféricos* [...]. Parcerisas sólo le dedica unas pocas páginas al asunto. A pesar de que consagra toda la segunda parte del libro [...] a analizar las relaciones que se establecen entre arte y política dentro de las prácticas conceptuales españolas, sólo trata de pasada el impacto de las políticas feministas en el arte del período al glosar el trabajo de *Eulalia*. Las relaciones del arte con el movimiento de mujeres se despachan en un breve párrafo [...]. No nos sorprenderá comprobar que el Museu d’Art Contemporani de Barcelona (MACBA), una de las instituciones que más ha contribuido en las últimas décadas a esta relectura del conceptualismo catalán, tampoco haya otorgado un papel relevante a los discursos feministas» (2013: 28-29).
  9. *Maia Creus* acknowledges that the 1960s were «la dècada de l’expansió definitiva de la teoria feminista de l’art, la cultura i la vida,» but she also states: «Aquesta realitat [...] no fou tan evident ni explícita al nostre país. Tal com elles mateixes subratllen, no es pot posar l’etiqueta feminista a les quatre artistes que exposaren a la Sala Tres: *Fina Miralles*, *Àngels Ribé*, *Eulàlia Grau* i *Concha Jerez*. Per sobre de la consideració feminista se sentien participants d’un estat de consciència ciutadana que a finals dels setanta intuïa que el carrer tornaria a ser seu» (Creus, 2012: 24-25). This opinion is to some extent revised in Creus, 2015 a.
  10. However, in a more recent interview she states: «Les vegades que he parlat amb les dones, els dic: però si tu tens tot el dret de ser qui ets! Tens tot el dret de fer la teva vida! No has de fer la vida dels altres, no t’has de donar al marit, als fills i als altres! El masculisme ve també de l’educació que moltes mares donen als seus fills mascles. Si tu tens una mare que t’ha respectat com a persona tens molta feina feta. Jo he sigut la *Fina*, no la filla femella, i els meus germans: el *Toni*, la *Maite* i la *Celi* ens van respectar com a persones des de petits. La meua mare em parlava com una persona amb coneixement» (Ubach, 2017).
  11. Compare, for example *Mendieta’s Rape Scene* with *Miralles’ Standard*, *Mendieta’s Blood and Feathers* and *Tree of Life* with *Miralles’ Dona-arbre* or *Recobriment del cos amb palla*, or *Mendieta’s Silhouettes* with *Miralles’ Petjades*.



links between body, territory, and gender become obvious if we pay attention to Miralles' exploration of corporality in pieces like *Dona-arbre* and *Standard*. Àngels Viladomiu identifies the performance *Dona-arbre* as the proposal of «una dona emancipada de la ciutat» (2006: 184) and connects it with works by Frida Khalo, Louise Bourgeois, and Ana Mendieta. Marta Pol considers that this performance shows «els primers indicis d'expressar, a través de la relació del cos humà amb l'entorn natural, el principi femení des d'una dimensió den-trítica [*sic*]» (2012: 41). For her part, Parcerisas describes *Standard* –a piece where the artist appears muzzled and sitting in a wheelchair– as an allegory of feminine paralysis in an objectifying world:

L'artista apareix emmordassada i asseguda en una cadira de rodes com a metàfora de la paràlisi de la dona que es veu obligada a mirar i a no dir res. Davant seu, una pantalla de diapositives projecta imatges d'una mare vestint la seva filla (les calces, les mitges, la samarreta, etc.) per tal de donar a entendre que a mesura que et vesteixen el cos, també et vesteixen la ment. També, al seu davant, un televisor emet un programa habitual amb imatges que reflecteixen com la dona és tractada a la TV i, finalment, sona una gravació amb un seguit de consignes i anuncis conformistes sobre una visió consumista de la dona com a objecte. (2001: 40-42)<sup>12</sup>

The two axes mentioned so far (the conceptual approach that erases the anthropocentric privilege of the author and the gender-based practice that both suggests the fusion between the female body and the environment and criticizes the objectifying discourses on women) create a pattern that becomes more complex, and extremely enriched, if intersected with the attention that is given to the role of non-human animals, as they bring out all sorts of unforeseen discomfort about our own human position. In this sense, Pramod K. Nayar points out that, according to philosophers critiquing humanism, «we do not at any point want to deal with a situation in which *the animal might know us in ways we do not understand*» (2014: 88). This very anxiety is also expressed by Derrida, who, using as a pretext the shame he feels when being naked and watched by his cat, reflects on the perversity of the human/non-human distinction and proposes substituting multiplicity for binarism: «beyond the edge of the *so-called* human, beyond it but by no means on a single opposing side, rather than “the Animal” or “Animal Life” there is already a heterogeneous

---

12. In her text *Testament vital* Miralles defines *Standard* as «una acció que evidència els valors tradicionals donats a la dona “standard”, inculcats des de la infantesa pels pares, els mestres, els marits, les lleis, l'església» (2008: 17).

multiplicity of the living» (2002: 399). Both Derrida and Nayar refer to a fear, an uneasiness caused by the proximity of animals. This uneasiness –which relates to the Freudian idea of the sinister, of what causes repulsion because it is perceived as both familiar and unfamiliar– encourages a change in the way we interpret the artistic representations of animals. Shouldn't we stop talking about animals as property or metaphors of ourselves and start seeing them as (new) subjects? Isn't it time to expel the human being from the center of the realm of subjectivity?

### 3. THREE WORKS FOR RETHINKING SUBJECTIVITY IN THE COMPANY OF ANIMALS

*Naturaleses naturals*, Miralles' second individual exhibit –and, according to her critics, her first important one– was presented in the Sala Vinçon of Barcelona in 1973.<sup>13</sup> As mentioned earlier, the exhibit consisted of the juxtaposition of natural and artificial elements, such as live and stuffed hens, plastic and wooden objects, plants, a tree, etc. Miralles described it like this: «En aquesta mostra es presentaven nou elements naturals sense manipulació i descontextualitzats, mostrant el seu procés i la seva qualitat de naturals. A la vegada, en el mateix espai hi havia quatre objectes compostats per elements naturals i elements artificials, a fi de mostrar i constatar la seva radical diferència de materials» (*apud* Pol, 2012: 94). The project used three complements (Hurtado, 2001: 53-55): the first one was the projection of a series of slides containing elements from the mineral, vegetal, and animal realms; the second one was a movie by Miralles (*Fenòmens atmosfèrics*);<sup>14</sup> and the third one involved two performances consisting of freeing a bunch of pigeons and painting hundreds of snails and later releasing them in the Parc de la Ciutadella.<sup>15</sup> In her brief essay *Materials naturals, materials artificials* Miralles broke down the objectives of *Naturaleses naturals* into four lines: «A) Approximation and

---

13. For a detailed description of the genesis and materialization of the project, see Pol, 2012: 94-129. 43 years after its conception, *Naturaleses naturals* was exhibited in the Museo Arqueológico Nacional (Madrid).

14. *Fenòmens atmosfèrics* is available at the Museu d'Art de Sabadell.

15. For more details on these complementary actions see Pol (2012: 26). *Fenòmens naturals* was a soundless 25-minute-long super-8 film; there are also audiovisual documents of the two performances (*Vol de coloms*, super-8, soundless, 9:29 minutes; *Deixada anar de cargols*, soundless super-8, 5 minutes long, recorded in Parc de la Ciutadella at the end of the exhibit).

differentiation between Artificial and Natural. B) The contradictions between Form and Matter. C) The contradictions between Concept and Object. D) Context and Change» (Miralles, 1975: no page number).<sup>16</sup> Regarding the first of these issues, she wrote:

Un dels exercicis va consistir en col·locar dins d'un galliner una gallina dissecada juntament amb dues de vives, realitzant la funció natural de gallina. Un segon treball va ser la deixada anar d'una vintena de coloms vius que en obrir-se la gàbia varen volar, mentre que tres coloms dissecats no varen poder desenrotllar la seva qualitat d'ocell. En aquesta mateixa mostra hi havien dos muntatges: l'un realitzat amb materials naturals, arbre i terra; l'altre amb materials artificials, planta de plàstic, gespa de goma i ocell dissecat. [...] Avui, en el mercat, a la venda, existeixen una quantitat desorbitada d'aquest tipus d'objectes anomenats decoratius, no són res més que la representació formal d'uns elements naturals. Les flors i les plantes de plàstic, [...] l'ocell mecànic que canta, els gossos que mouen el cap o els de porcellana a tamany natural [...]. Si a cada un d'aquests objectes el contraposéssim als seus originals obtindríem un resultat a nivell pràctic d'oposició natural-artificial. (Miralles, 1975: no page number)

Although *Naturaleses naturals* attempted to show the dialectics between natural and artificial, it was also an experiment on decontextualization and a reflection on the tensions between materiality and form. In Agustí Hurtado's view:

La instal·lació consistia en l'exposició contraposada de materials naturals amb materials artificials. Materials naturals trobats a la natura, sense cap transformació [...]. Materials artificials que posen de manifest que provenen d'un procés industrial i en el seu context normal són objectes iconogràfics amb una significació decorativa, però que en exposar-los fora del seu context canvien de significat i preval el seu valor com a material artificial. (2001: 53)

According to the art critic Alexandre Cirici, Miralles tends to present *samples* rather than *forms* in order to «desposseir els objectes de llur caràcter d'objectes i accentuar-ne la pura existència física» and to «mostrar que el valor material pot substituir el formal» (1974: 43). He summarizes the purpose of *Naturaleses naturals* in this fashion:

---

16. I am quoting the English translation included at the end of the text *Materials naturals, materials artificials*. For longer quotations of this same text I will be using the Catalan original.

[Miralles] organitzà una manifestació orientada cap a les quatre finalitats de patentitzar la naturalesa dels materials naturals i artificials, canviar llurs contextos, llurs semblances formals, llurs diferències materials, i manifestar la pèrdua d'importància que experimenten com a objectes. Un arbre hi vivia en una atmosfera limitada per plàstics i persianes, el camp llaurat s'estenia pel paviment artificial i les patateres eren plantades en testos. El peix artificial descansava, a l'aigua, entre peixos vivents, les gallines dissecades romanien quietes entre les que es movien. (1974: 44)

Miralles stated that in *Naturaleses naturals* «contraposava els valors de natural i artificial utilitzant materials extrets directament de la naturalesa, *sense fer-hi cap intervenció* [emphasis added], amb elements artificials formalment idèntics (planta de plàstic, ocell dissecat) però essencialment diferents: vida-mort» (A.M., 1992: 168). I believe that it is possible to link this idea of non-intervention in the materials collected from nature with what art critic Victoria Combalía called a *poetics of the neutral*. According to Combalía, in conceptual art reality is only what appears in front of our eyes: «es lo que aparece, y nada más. La realidad es neutral. Hay que “dejarla aparecer,” en un acto casi natural, sin manipulación ninguna» (1975: 71). Although the term *poetics of the neutral* has raised some controversy –probably because it seems to imply that conceptual art is incapable of political commitment– I claim that the notion of neutrality accurately describes the conception of non-imposing, non-hierarchical subjectivity that we encounter in Miralles' artwork. Moreover, I find it plausible to establish a connection between her vindication of nude materials and the Deleuzian idea of the body without organs (BwO). The BwO is the theoretical experiment of disarticulating the organism and opening our bodies to all sorts of connections. What is challenged by this idea is not the organ in itself but the (repressive) conception of the organism as a whole:

We come to the gradual realization that the BwO is not at all the opposite of the organs. The organs are not its enemies. The enemy is the organism. The BwO is opposed not to the organs but to that organization of the organs called the organism. [...] The BwO is not opposed to the organs; rather, the BwO and its «true organs,» which must be composed and positioned, are opposed to the organism, the organic organization of the organs. (Deleuze and Guattari 175-176)

The disarticulation of the organism attacks the idea of the body as a cluster of pieces by showing that any reunion of elements is nothing but a construct. It seems clear then that the idea of a body without organs compromises the notion of the existing limits between dead and alive, human and non-human, and, of

course, natural and artificial. The image of Miralles' half-buried body in *Dona arbre* is clearly ironic with regard to the idea of the organism.

All this could be related to philosopher Rosi Braidotti's thoughts on connections between species. Braidotti revives Spinoza's concept of the monistic universe: that is, the idea that matter, the world, and human beings are not dual entities structured according to opposition principles (here Spinoza is criticizing Descartes and his mind-body distinction). Although Spinoza's monistic model was long considered politically inefficient and holistic, it was given new life in the 1970s by a new group of thinkers (Deleuze, Macherey, Negri, etc.) as an antidote against the contradictions of Marxism. These new thinkers were interested in the idea that it is possible to overcome dialectic oppositions and understand materialism in a non-dialectic way. Therefore, Spinoza's legacy consists of an active concept of monism that allowed those thinkers and theorists to define matter as vital and self-organizing: a vitalist materialism. Instead of the «metaphoric habit» of constructing a moral and cognitive bestiary «in which animals refer to values, norms, and morals» (2009: 528), Braidotti suggests a material –she calls it «neoliteral»– relation with animals: «The old metaphoric dimension has been overridden by a new mode of relation. Animals are no longer the signifying system that props up humans' self-projections and moral aspirations. Nor are they the keepers of the gates between species. They have, rather, started to be approached literally, as entities framed by code systems of their own» (2009: 528). In this neoliteral relation the animal is not interpreted metaphorically but taken in its radical immanence. In a way, Miralles follows this kind of materialism.

All these issues reappear in *Imatges del zoo* (1974). The work was installed in a room with pictures of caged animals on the walls and featuring, in the middle of the room, five actual cages containing a dog, a cat, a sheep, a frog, and Fina Miralles.<sup>17</sup> It seems that the initial idea was to cage a child too, but Miralles could not find any parent who would volunteer to do this (Hurtado, 2001: 56). Miralles denied the connection between this exhibit and the anti-Francoist resistance, and she stated that her aim was to emphasize the manipulation of animals by humans,<sup>18</sup> thus rejecting, once more, the meta-

---

17. Parcerisas points out the idea of continuity: «Incluso la propia artista se encerró dentro de una jaula, subrayando así la naturaleza del hombre-mujer como especie animal» (2007: 81).

18. For his part, Hurtado denies not only the political bias of the work, but also its feminist character: «Es pensa, erròniament però amb una certa lògica, que, a causa del tema i la instal·lació en si, però sobretot de l'època i de les seves circumstàncies polítiques i culturals –últim any del franquisme– [...], que *Imatges del zoo* és una “metàfora” de la falta de llibertat política, cultural i social del país i una reivindicació d'aquests mateixos temes respecte a

phorical interpretation (or rather the *exclusively* metaphorical interpretation) of animal presence in her work. As Donna Haraway –talking about dogs in her *A Companion Species Manifesto*– says and repeats: «Dogs are not about oneself. Indeed, that’s the beauty of dogs. They are not a projection, nor the realization of an intention, nor the telos of anything» (2003: 11). Maia Creus considers that in *Imatges del zoo* «l’artista apunta a una constant en la cultura occidental hereva de l’humanisme romà i cristià i de la incomprensió, marginació i menyspreu de l’animal o la dona» (2013: 47-48), and she adds:

La fundació del zoològic com a parc temàtic de la cultura urbana, i el desplegament sistemàtic de la civilització industrial de la mort posava de manifest, sense reserves [...], la història d’una brutal relació de dominació no limitada als animals i la natura, sinó també de l’home sobre l’home. El cos de Fina Miralles engabiats al costat d’altres animals domèstics dins d’un espai expositiu ple de fotografies d’animals del zoo de Barcelona donava forma a una crítica punyent contra l’humanisme occidental: l’aparició d’una forma ultramoderna de poder i dominació global del món, el denominat biopoder. (2013: 48)

Although caging oneself is a somewhat classical form of protest –remember the PEN Club’s performance in which caged writers were «exhibited» on the Rambla of Barcelona to commemorate the Day of the Imprisoned Writer– Miralles’ captivity has a singular meaning: she becomes both agent and participant of her artistic piece. However, the nature of her participation is not totally evident. It is useful to recall in this respect the description of *Imatges del zoo* written by conceptual artist Lluís Utrilla, for it contains a fair amount of criticism:

A la gran sala blanca se sent la música estrident, molesta i alienadora d’un programa de televisió de gran anomenada entre els infants: «Había una vez un circooooo»... A les parets envoltant tota la sala fotografies, una al costat de l’altra amb imatges d’animals en un Zoo, amb la fal·làcia que representa la semilibertat o la decoració ambiental. [...] Dins les gàbies, animals que els homes consideren domèstics i que no estan normalment engabiats. Una mosca, la granota, el gat, el gos, un be i l’home. El gat i el gos notaren el captiveri d’una manera semblant, varen quedar com aclaparats, àdhuc amb símptomes físics de decaïment.

---

la situació de la dona en concret [...]. [D]e fet, més que possibles lectures feministes de l’obra de Fina Miralles en aquesta època, seria més adient fer referència a qüestions de caire antropològic, lligades als “costums” o fins i tot al “folklore”» (2001: 56).

El be es va rebel·lar, donant constantment cops contra la tela metàl·lica i omplint la sala amb els seus crits.

L'home (una dona), que hauria estat una bona experiència que es mantingués dins la gàbia durant tres dies, ho convertí en una acció tan sols teatral, en sortir cada dia en acabar l'horari de l'exposició. (1980: 96)

What Utrilla seems to be criticizing here is a kind of inauthenticity that he associates with the theatrical dimension of the performance, that is, with the substitution of representation for presence –which is the core of our reflection: if Miralles is intentionally performing some kind of dramatization, she posits a radical distance between herself and the rest of the animals, which are by no means intentional performers. Be that as it may, Utrilla's notes remind me of the exhibit *Postfotografia*, shown in Barcelona (Arts Santa Mònica) in 2013, in which the artist Thomas Mailaender presented *Chicken Museum*, a small farmyard in a display cabinet containing live hens. An anecdote of the exhibition seems relevant to me: the gallery staff were deeply annoyed when they learned they were supposed to clean up after the hens every morning. The discomfort shown both by the animals in Miralles' exhibition (in Utrilla's vision, at least) and by the staff in Mailaender's installation is indicative of the objectification implicit in any work that makes use of animals, even when the purpose of that work is to defend their rights. It therefore casts a subtle shadow on both projects, and this shadow takes the shape of a question: is it really possible to speak for the animals?

On the other hand, because of its classificatory structure (each beast is in its own cage), *Imatges del zoo* posits the question of what Barbara H. Smith (2004: 3-4) calls «ethical taxonomy.» The conceptions of and discourses on animals are determined by a polyphony of classifications based on non-neutral categories. For example, what allows us to distinguish between a savage beast and a pet? What determines if an embryo is a human being or not? (In this second case, the answer will depend on our position on abortion.) These cages/categories act symbolically as Foucault's «dividing practices,» or normative divisions (mentioned at the beginning of this article): they classify living creatures and set limits between them. By emphasizing these limits, Miralles unveils their arbitrariness.

Finally, I would like to make a brief comment on the *Matances* series (1976-1977), in which Miralles developed what Maia Creus called «una extensa cartografia documental, al·legòrica i simbòlica, de les relacions entre Poder i Mort» (2012: 23). In 1978 the project was presented in Barcelona (Galeria G) and in Sabadell (Sala Tres). The exhibition consisted of a multiple-object, a series of 34 photomontages, and a super-8 film. The multiple-object was the

installation «Diviértase matando,» a composition with shooting targets with human shapes and a bobblehead dog. The photomontages included several works centered on animals who confronted death in different ways –such as «Gat masque,» «El gos era,» «La guineu,» and «Gos amb màscara de gas»– but they also depicted human political executions –in fact, some of the montages were inspired by Goya’s *Los fusilamientos de la Moncloa*. As for the film, it showed a pig slaughter –Vivaldi’s *Concerto per Flautino* was used as the background music– mixed with images of Miralles’ childhood.<sup>19</sup>

According to the artist, her aim in *Matances* was to explore different physical and psychological forms of death in humans and animals together with the concept of manipulation (Miralles 2008: 17). The project had a political purpose –the post-dictatorial context in which it was conceived conferred strong social significance to it– but also an autobiographic one that was related to the death of the artist’s mother (Creus 2013: 48; Parcerisas 2001: 43). However, another –liminal, and yet essential– suggestion of the work is the criticism of the contemporary idea of subjectivity. The word *matances* refers both to humans and animals, thus denying the «radical break» (DeMello, 2012: 42) between the two groups and reinforcing their «deep continuity» (Calarco, 2015: 13). Distinctions are not made when it comes to talking about suffering, injustice, and repression. But at the same time *Matances* warns us about the difficulties of accepting such continuity. Surprising as it may sound, one example of this is smell. Due to the strong smell of formaldehyde and disinfectant in the room where the exhibition was shown, some of the visitors were forced to use masks. The smell of disinfectant functions as a protection against the fetidness of death, but it also serves as a metaphor for discontinuity. The stink incarnates the abject, the rotting, and the corruption of the flesh that equals us to animals, and it is for this reason unacceptable and needs to be covered with tangible or intangible barriers.

---

19. The 17-minute-long documentary *Matances. Poder i subjectivitat. Una lectura visual a l’arxiu Fina Miralles* (created in 2012-2013 by Maia Creus, Tamara Díaz, and Inés Martins with the participation of Victoria Sacco, and produced by the Fundació Ars and the Museu d’Art de Sabadell) explains the conception of the project and includes parts of this film. It is accessible on Vimeo (<https://vimeo.com/82548778>).



#### 4. DIS/CLOSURE

The works mentioned so far are not the only ones in which Miralles interacts with animals,<sup>20</sup> but they offer a solid ground for reflection. Of course these pieces of art are not univocal. Of course they raise questions about animal suffering. How would the real pigeons and hens react to the nearby presence of their sinister others (the stuffed pigeons and hens)? Were they scared? Were they anxious? Where did Miralles find the dead genet used in «Gat masqué»? What happened to it? How did it die? How would a human being react to seeing a stuffed person nearby? Remember the controversial *negre de Banyoles* [the black man from Banyoles], a taxidermized African warrior shown at the Museum of Banyoles until 2000, or the provocative human plastinations by German anatomist Gunther von Hagens. The border between presence and presentation is thin. The border between presence and violent representation is also thin.

Nonetheless, Miralles presents the idea of human/animal continuity in a suggestive way. The connection between animals, bodies, natural elements, objects, and other *aliens* (such as the tree-woman) in her works reveals an idea of subjectivity that goes beyond the humanist paradigm, and it also promotes a rethinking of the notion of alterity. There is a blurring between self and other in Miralles' work, and I believe a logical consequence of this blurring is the extension of the notion of subjectivity,<sup>21</sup> which ceases to be circumscribed by the limits of the rational self-conscious body. As a result of this extended notion of subjectivity, alterity means no longer what is alien to the self and becomes a necessary condition of one's identity.

---

20. See, for example, the piece *Mediterrani t'estim* (1978), in which Miralles synthesizes the ideas of death, manipulation, and animality: a funeral stone with the text «Fly seagull, be aware that man is here» lays on a surface covered with sand; on the wall, a fox skin with a bullet hole in the heart; and a mosquito net covers the space like a tent, symbolizing life in the mother's womb. For a description of this work, see Miralles 2008: 18. The action *La grenouille-fontaine, à propos de Marcel Duchamp*, in which she plays a frog, serves as a more contemporary example of Miralles' performance of animality: «La Fina va començar a fer la granota, movent-se com a tal i propulsant amb la boca grans rajos d'aigua [...]. Com va explicar després, ella mateixa se sentia granota de ben petita, així que no se n'havia pogut estar» (Casellas, 2012: 20).

21. «La escritura de Fina Miralles nos induce a resucitar, junto con la subjetividad del cuerpo, la subjetividad del paisaje [...]. El paisaje [...], junto con la palabra, forma parte del momento de nuestra individuación y subjetivación» (Creus, 2015 b: 70).

## WORKS CITED

- A. M. [Antoni Mercader]** (1992): «Josefina Miralles», in **PARCERISAS, P.;** **M. BADIA** (eds.) (1992): *Idees i actituds. Entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980...*, Barcelona, Generalitat de Catalunya / Centre d'Art Santa Mònica. 168-171.
- ALBERRO, A.** (1999): «Reconsidering Conceptual Art, 1966-1977», in **ALBERRO, A.;** **B. STIMSON** (eds.) (1999): *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge and London, The MIT Press. XVI-XXXVII.
- BASSAS, A.** (2001): «Fina Miralles: natura, cultura i cos femení, una perspectiva des del gènere», in **MIRALLES** (2001: 92-107).
- (2013): «Feminismo y arte en Cataluña en las décadas de los sesenta y setenta. Escenas abiertas y esferas de reflexión», in **ALIAGA, J. V.;** **P. MAYAYO** (eds.) (2013): *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, Madrid, This Side Up. 229-252.
- BENVENISTE, É.** (1971): «Subjectivity in Language», in **MEEK, M. E.** (ed.) (1971): *Problems in General Linguistics*, Coral Gables (Florida), University of Miami Press. 223-230.
- BRAIDOTTI, R.** (2009): «Animals, Anomalies and Inorganic Others», *PMLA*, 124/2: 526-542.
- (2013): *The Posthuman*, Cambridge, Polity.
- CHANDLER, J.;** **L. LIPPARD** (1968): «The Dematerialization of Art», *Art International*, 12/2 (February): 31-36.
- CIRICI, A.** (1974): «Les recerques de Josefina Miralles», *Serra d'Or*, 174 (March): 43-45.
- CREUS, M.** (2007): «Art conceptual. Crònica comparada Catalunya-Sabadell. 1960-1979», in **DD. AA.** (2007): *Sala Tres 1972-1979. En la ruta de l'art alternatiu a Catalunya*, Sabadell, Acadèmia de Belles Arts de Sabadell, Fundació Ars, Museu d'Art de Sabadell and Ajuntament de Sabadell. 95-203.
- (2012): «Fina Miralles, el cos de l'artista en l'art», *Quadern de les Idees, les Arts i les Lletres*, 185 (April): 22-25.
- (2013): «“Matances”. Poder i subjectivitat. Una lectura visual de l'arxiu Fina Miralles», *Quadern de les Idees, les Arts i les Lletres*, 189 (February-March): 47-49.
- (2015 a): «Fina Miralles. Dir el món en femení». *Quadern de les Idees, les Arts i les Lletres*, 202 (November-December): 20-24.

- (2015 b): «Fina Miralles. Naturaleza, paisaje, pertinencia» in **BLANCH, T.** (dir.) (2015): *Topografías de lo invisible: estrategias críticas entre Arte y Geografía*, Barcelona, Universitat de Barcelona. 64-75.
- DE LA MORA MARTÍ, L.** (2005): *Desplazamientos y recorridos a través del land art en Fina Miralles y Àngels Ribé* [doctoral dissertation], Department of Sculpture, Universitat Politècnica de València.
- DELEUZE, G.; F. GUATTARI** (2004): *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia* [trans. Briam Massumi], London and New York, Continuum.
- DEMELLO, M.** (2012): *Animals and Society. An Introduction to Human-Animal Studies*, New York, Columbia University Press.
- DERRIDA, J.** (2002): «The Animal That Therefore I Am (More to Follow)», *Critical Inquiry*, 28/2 (Winter): 369-418.
- FOUCAULT, M.** (1982): «The Subject and Power», *Critical Inquiry*, 8/4 (Summer): 777-795.
- GOLDIE, P.; E. SCHELLEKENS** (eds.) (2007): *Philosophy and Conceptual Art*, New York, Oxford University Press.
- HARAWAY, D.** (2003): *The Companion Species Manifesto. Dogs, People, and Significant Otherness*, Chicago, Prickly Paradigm Press.
- HURTADO GINER, A.** (2001): «De les idees a la vida», in **MIRALLES** (2001: 50-89).
- LUNDBLAD, M.** (2009): «From Animal to Animality Studies», *PMLA*, 124/ 2 (March): 496-502.
- MAYAYO, P.** (2013): «Imaginando nuevas genealogías. Una mirada feminista a la historiografía del arte español contemporáneo», in **ALIAGA, J. V., P. MAYAYO** (eds.) (2013: 19-30).
- MCHUGH, S.** (2009): «Literary Animal Agents», *PMLA*, 124/2 (March): 487-495.
- MIRALLES NOBELL, J.** (1975): *Materials naturals, materials artificials*, Barcelona, Edicions Alternes.
- MIRALLES, F.** (2001): *De les idees a la vida*, Sabadell, Museu d'Art de Sabadell.
- (2008): *Testament vital*, Sabadell, Edicions de Gràfic Set.
- NAYAR, P. K.** (2014): *Posthumanism*, Cambridge, Polity.
- PARCERISAS, P.** (2001): «De la naturalesa a la naturalesa», in **MIRALLES** (2001: 28-47).
- PERLOFF, M.** (2010): *Unoriginal Genius. Poetry by Other Means in the New Century*, Chicago, The University of Chicago Press.

- POL RIGAU, M.** (2012): *Anàlisi de l'obra plàsticovisual i poèticotextual de Fina Miralles: l'arbre com a reflex de la seva cosmologia* [doctoral dissertation], Universitat de Barcelona, Facultat de Filosofia i Lletres. <<http://hdl.handle.net/10803/107944>> and <[http://media.wix.com/ugd/b7fa61\\_8b33f814ef5f4d9e88eaf1c61af35211.pdf](http://media.wix.com/ugd/b7fa61_8b33f814ef5f4d9e88eaf1c61af35211.pdf)>.
- SERRA, C.** (2014): «Fina Miralles: “Ara hi ha un franquisme disfressat”», *Ara*, March 8. <[http://www.ara.cat/dossier/Fina-Miralles-linies-asf-jeljzdkf\\_0\\_1097890289.html](http://www.ara.cat/dossier/Fina-Miralles-linies-asf-jeljzdkf_0_1097890289.html)>.
- SMITH, B. H.** (2004): «Animal Relatives, Difficult Relations», *Differences. A Journal of Feminist Cultural Studies*, 15/1: 1-23.
- UBACH I FUENTES, M.** (2017): «Fina Miralles, la dona arbre» [interview]. *Proper*, 2. <[http://www.proper.cat/fina-miralles/?utm\\_content=buffer19b51&utm\\_medium=social&utm\\_source=facebook.com&utm\\_campaign=buffer](http://www.proper.cat/fina-miralles/?utm_content=buffer19b51&utm_medium=social&utm_source=facebook.com&utm_campaign=buffer)>.
- UTRILLA, L.** (1980): *Cròniques de l'era conceptual*, Mataró, Edicions Robrenyo.
- VILADOMIU, À.** (2006): *Baumkunst. L'arbre com a objecte, subjecte i territori d'experimentació en l'art contemporani* [doctoral dissertation], University of Barcelona, Sculpture Department.
- WALDAU, P.** (2013): *Animal Studies. An Introduction*, New York, Oxford University Press.
- WEIL, K.** (2012): *Thinking Animals. Why Animal Studies Now?*, New York, Columbia University Press.
- WOLFE, C.** (2009): «Human, All Too Human: “Animal Studies” and the Humanities», *PMLA*, 124/2 (March): 564-575.

# New Brand Management Scenarios on the Spanish Market

## Nuevos escenarios de Gestión de marcas en el mercado español

ELENA FERNÁNDEZ-BLANCO

UNIVERSIDAD PONTIFICIA DE SALAMANCA

PALOMA DÍAZ-SOLOAGA / JORGE CLEMENTE MEDIAVILLA

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

---

Artículo recibido el / *Article received*: 26-12-2016

Artículo aceptado el / *Article accepted*: 11-04-2017

**RESUMEN:** Los cambios profundos que han impactado sobre el mercado de la comunicación y la gestión de marca en los albores del siglo XXI han llevado a hablar de la aparición de un nuevo paradigma. Ese cambio sustancial, que transforma las relaciones tradicionales entre emisores y receptores, reclama una redefinición de los escenarios profesionales, de los agentes de la comunicación, así como de los receptores, a la hora de relacionarse con la información y con las marcas.

El presente estudio se realizó en el mercado español, prestando especial atención a los procesos de creación y gestión de contenidos, a través de una investigación cualitativa que combina tres técnicas –Delphi a expertos del mundo de los medios, marketing y publicidad; grupos de discusión con expertos en comunicación, marcas y medios, y entrevistas en profundidad a usuarios avanzados en nuevas tecnologías.

El objetivo principal de este artículo es mostrar una visión panorámica sobre el discurso de las marcas tanto de producto como corporativas, así como clarificar *qué* esperan y *cómo* reciben los públicos de interés estas comunicaciones.

Los principales hallazgos señalan una gran conciencia de cambio de los principales agentes, así como una percepción de protagonismo por parte de los públicos, que han acabado por asumir que la construcción de marca los afecta personalmente.

*Palabras clave:* gestión de marcas, intangibles, medios, publicidad, España.

**ABSTRACT:** Far-reaching changes that affected the communication and brand management market at the dawn of the 21st century led to talks about the birth

of a new paradigm. This significant change, which transformed relationships between senders and receivers, demands a redefinition of scenarios for professionals and communication agents, as well as for receivers taking an interest in the information and brands.

This study was carried out on the Spanish market, focusing largely on the creation and management of content through qualitative research combining three methods - Delphi for media, marketing and advertising experts, discussion groups with communication, branding and media experts, and in-depth interviews for advanced users of new technologies.

The main objective of this article is to provide a panoramic view of brand discourse for both products and companies, in addition to clarifying *what* public interest groups expect and *how* they receive such communications.

The main findings show that the principal agents are very aware of this change, and that the interest groups see themselves as protagonists and have accepted the fact that brand building affects them personally.

*Keywords:* Brand Management, Intangibles, Media, Advertising, Spain.

## INTRODUCTION

Brand management is understood to be how strategies are used by institutions to preserve, modify or build strong brands that grow and survive in highly competitive markets. Brand management has travelled far over the last century, and its entry into the new millennium brought a different focus on communication, which many authors were quick to call a «New Paradigm».

### 1. MAIN DIMENSIONS OF THE NEW BRAND MANAGEMENT ON THE SPANISH MARKET

With the arrival of the 21st century, strategic and commercial communication was found to have new approaches which could no longer be slotted into, or researched via the traditional media and strategic communication model and integrated marketing communications IMC (Díaz-Soloaga, 2002). Digital technology promotes and feeds great changes, and the role of the public and its influence on the media and publicity makes business communication and brands into a horizontal activity with a diverse presence, far removed from the control and inflexibility of the past.

This innovative model could be seen in the various communication systems and processes and needs to be redefined. The aim of this paper is to display the main dimensions of a new communication scenario that is shaping current brand management in the Spanish market.

To this end, four basic aspects contained in the study, which was performed between January and June 2015, must be presented.

### *1.1. The undeniable value of intangible assets*

Recently, corporate, commercial and persuasive communication has definitely turned towards the management of a company or institution's intangible assets (Cañibano and Sánchez, 2004; Hussi, 2004; Yalwe and Buscemi, 2004; Alloza, 2013). In this respect, creating value for corporations inevitably treads the path of managing intangible assets, with these understood as corporate social responsibility, corporate identity, organisational culture, and brand and reputation management. These aspects lack physical being, but are of prime importance in the smooth running of institutions. In fact, communication has been gradually dematerializing and moving away from the products to focus unexpectedly on these assets, which are supported by actions, results, behaviour, fulfilling promises and going through with proposals.

From the 1990s, Spain has witnessed a different way of communicating that has affected intangible aspects of companies and institutions in particular (Villafañe, 2014). Owing to the rapprochement between the areas of business management and communication management, we have witnessed the gradual integration of the communications department at management level, for making strategic decisions in the company. Added to this fact is the contribution of the stakeholder theory (Freeman, 1984, 2011) aimed at interest groups, which has provided a basic theoretical underlay for scientific literature on the management of intangible assets by incorporating the idea that the public and businesses share a common purpose. Therefore, a company extends its mission, vision and values and starts to look further afield toward a future that has to be built together with the other agents in civil, social and political life.

From this standpoint, companies and institutions try to build brand value from the concept of strategic alignment, where only strong brands with a difference, able to streamline their brand policies into the following three approaches, will survive:

- a) Commercial, centred on managing products for consumers.
- b) Multi-disciplinary, seeking value from various functional areas for the special interest groups.
- c) Corporate, aiming to integrate the company and stakeholders into the corporate brand (Hatch and Shultz, 2010).

On the other hand, still speaking of the Spanish market, many initiatives have acted as the driving force for the new scenario since the beginning of the 21st century. Worthy of mention is the work by the Global Observatory of Intangible Assets, which has been analysing communication and intangible asset management in Spain and Latin America every year for 15 years (Villafañe, 2014); the creation of Corporate Excellence consultancy as a think tank for intangible assets, with representation from the most pertinent companies in the IBEX 35 Spanish stock index, such as academic experts; the growth of professional associations, like DIRCOM (Association of Communication Directors), DIRSE (Association of Social Responsibility Directors), and AEBrand (Spanish Association of Branding Companies), among many more academic and professional undertakings.

According to this first unifying axis, talking about the management of intangible assets and brand management is almost like speaking of the same thing because, in short, companies, institutions and society as active agents have created a new ecosystem, where intangible assets are the real assets for all types of receiver.

### *1.2. The consumer as an asset in brand management*

Secondly, it should be said that consumers have altered the way they relate to companies and brands. Almost without wanting to, they have become key players in the new brand management scenario.

People have become immune to advertisements and show a profound knowledge of marketing. At the same time, they have developed extraordinary publicity skills, born of long experience of being exposed to the media, especially television, radio, the cinema, the press and the outside world. This means that many of the advertisers' efforts have been nullified, leaving companies open to investigating new formulas to reach out to the latest generation of consumers (Boschma, 2008, Gil and Romero, 2008). Lack of confidence in the intentions of publicity messages and brand strategies encouraged them to choose direct, participative communication methods, where they could have



an active role and become involved by generating content (Martí and Muñoz, 2006), to the point that they have now become senders of advertising messages or *prosumers*, taking part in the process of building a brand through storytelling (Salmon, 2008).

Marketing departments in companies no longer concentrate on a primary interest in their products and services, but pay attention to managing their consumers. From the 1990s, transaction marketing has been redirected towards marketing relationships, meaning that the consumer-customer is now seen as a company asset, whose capital value can be analysed from a financial point of view (Clifton, 2009, Cristopher, Payne and Ballantyne, 1994, Chiesa de Negri, 2005).

In the communication field, this approach is consolidated through the current theory, *Integrated Marketing Communications* (IMC), rooted in academic and professional areas. IMC promotes a consumer and communication-oriented view as a pivotal element in building relationships between the brand and its consumers and stakeholders (Schultz, Tannenbaum & Lauterborn, 1993). McCarthy's four Ps make way for the consumer-oriented view of the four Cs: consumer, cost, convenience, communication. Since then, the IMC concept has been greatly developed from various points of view and approaches placing integrated marketing communication within «management philosophy», «educational movement», or even «business management practice», (Porcu, Del Barrio and Kitchen, 2012: 319). Several authors have contributed to developing IMC theories (Duncan and Everett, 1993; Kotler, 1997; Percy, Rossiter and Elliot, 2012; Schultz, 1993; Schultz and Kitchen 1997; Pickton and Broderick, 2001 and Duncan and Muhler, 2004, among others).

### *1.3. The shared brand: the relevance of brand content and experience*

The loss of materiality which has been a feature of communication over the last 15 years was made possible by the growing importance that brands gave to the symbolism of consumption. Storytelling and the user's own contribution to creating the contents on social networks and platforms has facilitated the process which is now in full swing.

Faced with reduced traditional commercial communication, brands have resorted to new ways of continuing to build their image; after all, the brand belongs to consumers, who create it from myriad of impacts and experiences generated deliberately or accidentally by institutions. To achieve the so-called «brand resonance», in Keller's (2008) words, it is necessary to work from

prominence (brand awareness), brand performance, imagery, judgements and opinions.

For that reason, brands have opted for storytelling to build robust tales that strengthen brand value around ideas far removed from the product and company, and much closer to culturally shared ideas underlying society (Grant, 2012).

The use of storytelling, therefore, seems required but not enough, since it is now essential for the brand content to flow through the networks, various platforms and fragmented media. Certain content first went viral in about 2005-2006, but gave way to more sophisticated strategies to achieve record-breaking downloads, views, likes, etc.; in short, to gain brand recognition.

In professional practice, this has led to brands trusting in multi-channel content strategies, called *cross media*, multiple platforms, hybrid media, intertextual commodity, transmedial worlds, transmedial interactions, multimodality or intermedia, although the concept that has proved strongest was proposed by Henry Jenkins: transmedia storytelling (Scolari, 2013). Transmedia storytelling is a type of story that unfolds through many types of media, and in which some consumers play an active role in the expansion process (Scolari, 2013). Transferring this concept to brand management allows us to talk about branding transmedia, in that a brand uses not only television, cinema or any advertising medium, but also books, comics, webisodes/mobisodes, the Internet, apps, online video games, social networks, wikis and alternative reality games. In addition, the consumer becomes a «prosumer», since the media context and techno-digital changes have encouraged production of content.

Thus, content is a key factor nowadays for brands in Spain. This has to be understood as branded content, meaning not only advertising, but also entertainment promoted by the brand and its users through any type of media (bought, owned or earned).

However, together with the centrality of content, the value of brand experiences has become a key force in achieving an emotional relationship with the consumer and subsequent loyalty (Lenderman and Sánchez, 2008). The brand must be enjoyed, shared, experienced and even loved by all stakeholders (Gobé, 2001, Roberts, 2005 and Albert, Merunka & Vallete-Florence, 2008). Most companies on the Spanish market these days offer consumers brand experiences, obtained not only through communication, but also various ways of acting and presentation (doing).

In short, the new brand management involves combining the storytelling of a brand with its own storydoing, as it all influences the audiences' perception.

#### *1.4. The media, channels and creators*

To a large extent, the great changes in brand management have been advanced by the digital revolution, which has enabled the much desired interactivity between brands and consumers.

A technological convergence has arisen that allows the brand to be everywhere at once on various platforms and devices (Salaverría, 2005). This brand omnipresence makes the traditional media planning system much more complex, as finding micro-targets is more difficult in mass media, and changes to managing customised communication with each individual through interactive media and social networks.

Moreover, the media landscape has to deal with another set of convergences affecting brand management, especially content and narrative hybridisation making no difference between traditional types of information, fiction, entertainment and publicity (Fernández Blanco, 2008).

The far-reaching transformation in the media system has caused brands to stop thinking that the «paid» and mass media are the only valid ones for relating to their interest groups, and include the owned media (point of sale, site, e-commerce, employees and company social networks), and the earned media (conversations generated on the brand on social networks and other spaces) in their strategies. This means that these days good brand managers oversee the brand in bought media, through media agencies and their own means, mostly from the company, with the aim of generating conversations on social networks and blogs and to arouse interest among influencers.

There seems to be a glimpse of how the bought media support the brand in positioning and brand image, while the owned media try to work more with the customer's lifetime value through engagement and a close relationship.

Although this approach has only recently been included in media planning in Spain, it is certainly still slowly breaking into the media research market. It should be mentioned here that the leading companies in the Spanish advertising sector (Infoadex, Kantar Media, EGM) continue to handle formats of the earlier model, which give a scant explanation of the segmentation and diversification of the formats found in commercial communication, and which are managed in the agencies, associations and other corporate benchmarks. Therefore, it must be stated that the media industry is still plunged into a digital transformation process where its greatest challenge is to provide customised content relevant to the target markets.

## 2. OBJECTIVES

The main objective of this research is to define the new brand communication scenarios in the current market in Spain.

As secondary objectives, the first is to determine aspects defining the change of model that is happening in the interaction between brands and their various special interest groups. Second is to analyse the discourse by communication professionals and advanced users in relation to the new languages used and content and platforms, in order to find trends in the sector. Lastly, current systems for measuring the effectiveness of brand management are defined to determine its evolution.

## 3. METHOD

It was thought appropriate to use several techniques, due the complexity of the proposed objectives. The Delphi method was chosen, as it was decided that, since the 1960s, the study of discourse has been one of the most useful resources in research for establishing an approach to the underlying reasons for social change (Reguant-Álvarez and Torrado-Fonseca, 2016).

The method enables key factors to be detected, so as to find the latest trends relating to brands; in addition, the experts provide the information directly, with no intermediaries (Rowe and Wright, 1999).

In order to carry out field work with the technique, the professional categories were divided into four panels: Academics and research experts; those in the corporate field, marketing and advertising; and agency and media planning specialists. They were all recruited by e-mail and answered the questionnaires designed in two parts: the first was carried out on 27 March to 15 April 2015, and the second between 5 and 21 May 2015. Their opinions were gathered on the main lines of work and emerging innovation in brand management and communication processes associated with these: communication trends for the brand and consumers, effects of advertising on the commercial brand, content and formats in brand communication, the influence of consumers in managing and creating messages and measuring effectiveness.

Secondly, group discussions were held, which is an appropriate technique for explaining people's thoughts, that is to say, how they feel and explain their particular situations, based on discourse analysis as a way of obtaining information. The groups took place on 28 and 29 April and 5 May, with communication, brand, media and information and communication technologies (ICT)

specialists. All the participants were opinion leaders in general printed media, and specialist communication, advertising, branding, CSR and audiovisual media, new technologies, video games, social media, blogs and networks.

Thirdly, semi-structured, in-depths interviews were held based on a script. From 29 May to 9 June, work was carried out with the identified targets: advanced users and basic users, in order to be able to reconstruct the details of the discourse. The main focus was on the advanced users, with ten in-depths interviews (seven in Madrid and three in Barcelona), with a comparison group of four in-depths interviews with the basic users. This enabled the emerging learning of advanced users to be distinguished, in order to understand which facts deter their relationships with brands in the new technologies. The sample profile was of men and women aged between 25 and 45 years old, from the middle and upper-middle classes, who had to own more than one technological device, use the Internet daily, shop online, as well as being a habitual and active user of social networks. They had to be people who actively interacted with brands on social networks, looking for information about them or taking part in promotional campaigns, as well as generating their own content to give opinions, take part in forums, talk about their experience with the brand and follow other bloggers.

#### 4. FINDINGS

The wide qualitative research carried out enabled a reconstruction of the reality of the discourse concerning brand communication in the Spanish market. The main lines of discourse on brand communication were identified by the discourse analysis technique (Van Dijk, 1997), also aspects arising from management, structure, systems, processes, agents and emerging trends in the area.

We decided to classify the results from the study into two large groups—the views of professionals and those of users—in order to facilitate understanding.

##### *4.1. The view from media, communication and marketing professionals*

A notable finding from the view that Spanish communication experts have is that the discourse on the changes across the communication and media industry is largely redundant. The transformations affect structures, contents,

actors, consumption and return on actions. Therefore, the context of the change is horizontal and defined by six thematic areas:

- 1) *The digital scenario as a driving force in communication change.* For the professional sector, the digital world has changed the contents, as well as how they are shared, which in turn generates new ways of consumption.
- 2) *Content centrality.* A representative group from the experts questioned understood the new content to be a new language that the media and brands used to connect with their target groups, who have been bombarded by advertising to saturation point. In fact, they do not believe that the new types of branded content revolutionise advertising, but are re-workings of the traditional publicity editorials, whose efficacy and profitability are thrown into doubt by the measured results. Thus, the debate is re-opened between the independence of media content and performance. For the experts, advertising content of brands linked to media content means a loss of independence in exchange for ensuring the survival of the media.

Contrary to this view, other more «digital» professionals see the content as the key to a new type of customised communication marked by being creative, instantaneous and innovative –depending on the user, the format, the environment and device. Brands act as content platforms, and even the means, to transfer pertinent content to their customers.

- 3) *New senders: the influencers.* The interest displayed by the professionals toward the individual as a prescriber and influencer is important. This is the most radical change in recent years and alters the role of the media as senders into that of co-creators, together with consumers and users. It is something that also affects advertising and communication agencies by making the model veer toward an unknown sender not connected to the brand's commercial interests.
- 4) *New languages: from storytelling to storydoing, from the story to the experience.* Creating value for brands currently centres on the content and creation of experiences. Storytelling plays a pivotal role in this, as it aims to build a narrative consistent with the brand and in tune with the values promoted. The value has to be linked to a positioning in line with brand behaviour: storytelling to «storydoing». To achieve this connection with the consumer, brands are moving away from links

with corporations and institutions toward emotional, close, credible and human ones.

- 5) *From agenda setting to social agenda.* The media managers thought that agenda setting for the media was starting to be seriously affected by the networks' rules of immediacy and direct communication. The social agenda defined by the public is prevailing over the media's traditional selection criteria.
- 6) *New consumption generating different measurement requirements.* The new devices have given rise to highly fragmented target groups, displayed by multi-platform consumption, making it very difficult for measuring systems, as well as the return on communication actions. While recognising a positive side by opening up greater segmentation of targets, which benefits the brands, it is also understood that measuring results is not easy. Offline and online systems continue to be used and there are no new ways of evaluating and correlating efficiency variables.

#### 4.2. *Advanced users' views on new technologies*

In the light of the analysis of in-depths interviews conducted with advanced users of new technologies and the comparison group of basic users, the key factors currently defining their relationship with brands falls into five large subject areas:

- 1) *Online media as a new space for interaction.* The advanced user is certain that the introduction of new technologies has changed the paradigm of the relationship between brand and customer. In this latest context, traditional media are seen as rather impersonal channels in which it is becoming more difficult to gain visibility. This leads to a lower degree of satisfaction, as they are one-way media whose main function is to create an impact. Moreover, they are thought of as a space where consumers are more willing to relate to brands. In their opinion, brand presence in new technologies is essential, since it provides positive values, such as topicality, modernity, innovation, prestige and validity-existence.
- 2) *False bidirectionality of brands.* Digital users understand that there is still a state of transition from the classic model to a two-way one. They see it as a positive change, as it has generated a great deal of

dynamism in brand communication and uses many more channels; however, they describe the relationship as «false bidirectionality» for three reasons: lack of real interest in dialogue, the use of unsuitable channels, and the loss of content. Despite the positive assessment, users believe that brands could improve and move forward to a win-win situation. Brands and consumers must both take part in transmitting messages, because consumers need to feel that the brands are really listening to them and are committed to taking them into account. Advanced consumers have started to become rather tired of the excessive interest that brands display toward them, and would like to be the ones approaching brands voluntarily.

- 3) *The relationship must be based on experience.* Consumers want their relationship with brands not to be set only at a corporate level, but deem it important for the dialogue to be based on experience. Thus, the interviewees tended to reject and initially distrust what reached them from a strong institutional discourse (values, social responsibility, company news, etc).
- 4) *Adaptability required by channels and communication platforms.* Advanced users relate to brands through multiple online channels and technological platforms, since they are at an advanced stage of responsiveness. However, they are choosy in what they look for from each channel, and so it is important for brands to adapt their way of relating in each device. Brands must focus relationships on the following spheres:
  - *Loyalty and greater visibility* are the key methods of relating, as they help to generate word of mouth (WOM) communication. Consumers accept mass communications with a touch of personalisation in messages containing their name, or including offers, promotions and free gifts not tied to conditions, or when they have asked for the information themselves. Thus, advanced users see e-mail and social networks as the ideal platforms for this type of relationship.
  - Channels aimed at building *brand image and aspirations* are the ones that provide consumers with brand storytelling, usually in the form of entertainment. They offer a discovery, a novelty, a certain amount of excitement, fun or even surprise. Users identify social networks, portals and communities as the best channels for creating a brand image which is also more likely to go viral.



- Channels engaged in *functionality and operability* are where consumers visit the brands to find information, references, comparisons, ease of management, communication, etc. The most popular ones are: mobile-SMS, email, apps and forums. To a certain extent, it is an opportunity for the channels that are lagging behind in communication (SMS and e-mail).
- 5) *Active role as users, but little influence over brands.* Users are aware of their capacity to interact with the brand, but do not believe that this translates into a high degree of influence and power over it. They think that brands «make them feel» that they have power, but are doubtful of their real intention to listen since, for consumer influence to be real, brands would not only have to listen, but also put anything asked of them into practice.

## 5. CONCLUSIONS

Although the theory tells us that it is rather pretentious to talk of a new communication paradigm, in practice it is not so simple to apply traditional communication models to modern processes and systems.

Using research carried out throughout 2015, we found that communication agents have made substantial progress in becoming aware of their importance. So much so that normally passive users have completely naturally moved toward some kind of relationship with commercial brands. They expect an answer to their questions and requests, they stand up as spokesmen or ambassadors for brands and take an active part in building brand positioning territories. In consequence we can say that brand managers have to reach their objectives in a totally new way.

Dematerialization of brands during the early 21st century has given way to a new embodiment of brand values; a new stage has been reached where live dialogue and active listening is expected in both directions.

Brand management has become a fundamental discipline within the management of intangible assets, highlighting a greater interest in people, beyond consumers and users. In short, the trend leads to strong brands being those that tend to humanise exchange and transactional relationships, and focus on discourse seeking transparency and commitment through the management of their intangible assets.

## BIBLIOGRAPHY

- ALBERT, N.; D. MERUNKA; P. VALETTE-FLORENCE** (2008): «When consumers love their brands: Exploring the concept and its dimensions», *Journal of Bussines Research*, 61: 1062-1075.
- ALLOZA, A.** (2013): *Reputación corporativa*, Madrid, Lid Editorial.
- BENAVIDES, J.; A. MONFORT** (2015): *Comunicación y empresa responsable*, Pamplona, Eunsa.
- BOSCHMA, J.** (2008): *Generación Einstein. Más listos, más rápidos y más sociales. Comunicar con los jóvenes del siglo XXI*, Barcelona, Gestión 2000.
- CAÑIBANO, L.; M. P. SÁNCHEZ** (2004): *Lecturas sobre Intangibles y Capital Intelectual*, Madrid, AECA.
- CHIESA DE NEGRI, C.** (2005): *Las cinco pirámides del Marketing relacional*, Barcelona, Deusto.
- CLIFTON, R.** (2003): *The future of Brands in Brands and Branding*, London, The Economist.
- CRIMMINS, M.** (1992): *Talk about beliefs*, Massachussets, Massachussets Institute of Technology.
- CRISTOPHER, M.; A. PAYNE; D. BALLANTYNE** (1994): *Marketing relacional. Integrando la calidad, el servicio al cliente y el marketing*, Madrid, Díaz de Santos.
- DÍAZ-SOLOAGA, P.; G. BRUJÓ** (2013): «El sistema de evaluación de marca de Interbrand», en *Brand PR, las relaciones públicas de marcas*, Zaragoza, Ediciones Universidad San Jorge. 160- 174.
- DÍAZ-SOLOAGA, P.** (2002): «Construcción de marca en Internet: aplicación de un modelo interactivo», *Área Abierta*, 4: 1-10.
- DUNCAN, T. R.; F. MULHERN** (2004): *A white paper on the status, scope and future of IMC*, New York, McGraw Hill.
- FERNÁNDEZ BLANCO, E.** (2007): *¿Publicidad o información? La presencia de la publicidad en los informativos de televisión*, Sevilla, MAD.
- FERNÁNDEZ GÓMEZ, J. D.** (2013): *Principios de estrategia publicitaria y gestión de marcas. Nuevas tendencias de brand management*, Madrid, McGraw Hill.
- FREEMAN, R. E.** (1984): *Strategic management: A stakeholder approach*, Boston, Pitman.
- FREEMAN, R. E.** et al. (2011): *Stakeholder theory. The state of art*, Cambridge, Cambridge University Press.
- GIL, V.; F. ROMERO** (2008): *Crossuser: claves para entender al consumidor español de nueva generación*, Barcelona, Gestión 2000.

- GOBÉ, M.** (2001): *Branding emocional. El nuevo paradigma para conectar las marcas emocionalmente con las personas*, Barcelona, Divine Egg Publicaciones.
- GRANT, J.** (2012): *Brand innovation manifesto. How to build brands, redefine markets and defy conventions*, West Sussex, Wiley & Sons Ltd.
- HATCH, M. J.; M. SHULTZ** (2010): *Esencia de marca*, Madrid, Lid Editorial.
- HUSSI, T.** (2004): «Reconfiguring knowledge management - combining intellectual capital, intangible assets and knowledge creation», *Journal of knowledge Management*, 8 (2): 36-52.
- KELLER, K. L.** (2013): *Strategic Brand Management* (4th edition), London, Pearson- Prentice Hall.
- LENDERMAN, M.; R. SÁNCHEZ** (2008): *Marketing experiencial. La revolución de las marcas*, Madrid, ESIC.
- MARTÍ, J., P. MUÑOZ** (2008): *Engagement marketing*, Madrid, Prentice Hall.
- PERCY, L.; J. ROSSITER; R. ELLIOT** (2012): *Strategic Advertising Management*, Oxford, University Press.
- PICKTON, D.; A. BRODERICKS** (2005): *Integrated marketing communications*, Harlow, Prentice Hall.
- PORCU, L.; S. KITCHEN, P. J.** (2012): «How Integrated Marketing Communications (IMC) works?», *Comunicación y Sociedad*, 25: 313-348.
- ROBERTS, K.** (2005): *Lovemarks. El futuro más allá de las marcas*, Barcelona, Urano.
- SALMON, C.** (2008): *Storytelling. La máquina de fabricar historias y formatear mentes*, Barcelona, Península.
- SCHULTZ, D. E.; P. J. KITCHEN** (1997): «Integrated marketing communications in US advertising agencies: An exploratory study», *Journal of Advertising Research*, 37 (5): 7-18.
- SCHULTZ, D. E.; S. TANNENBAUM; R. LAUTERBORN** (1993): *Integrated Marketing Communications*, Chicago, NTC Business Books.
- SCOLARI, C. A.** (2013): «Transmedia Storytelling: Implicit Consumers, Narrative Worlds, and Branding in Contemporary Media Production», *International Journal of Communication*, 3: 586-606.
- VAN DIJK, T. A.** (1997): *El discurso como estructura y proceso*, Barcelona, Gedisa.
- VILLAFAÑE, J.** (2014): *La comunicación de los intangibles en España y Latinoamérica*, Barcelona, Gedisa.
- YOUNG, A.** (2014): *Brand media strategy. Integrated Communications planning in the digital era*, New York, Palgrave Macmillan.



# La representación crítica de la inmigración: Cine documental, videojuegos e intervención social\*

The critical of immigration: documentary films, videogames and social intervention

ROBERTO ARNAU ROSELLÓ  
UNIVERSITAT JAUME I

Artículo recibido el / Article received: 25-10-2015  
Artículo aceptado el / Article accepted: 28-07-2017

RESUMEN: El auge de las narrativas no lineales multimedia ha propiciado un aumento exponencial de la producción de contenidos audiovisuales que exploran las potencialidades discursivas asociadas al tipo de consumo visual contemporáneo, caracterizado por la reticularidad y conectividad del medio, la transmedialidad, la posibilidad de interacción, de geolocalización, de navegación, la movilidad de las pantallas, la atomización de las audiencias o la fragmentación del relato. En este contexto multiforme se abre un espacio para ciertos proyectos independientes de carácter transmediático, que despliegan sus propuestas significantes como un modo de poner en cuestión los mecanismos propios de la representación, de llevar más allá de la referencialidad discursiva sus creaciones, de proponer un marco interpretativo alternativo al hegemónico desde el que el interactor pueda construir su propia interpretación del universo narrativo. En este caso, nos detendremos en el estudio y análisis del proyecto *The Undocumented* (Marco Williams, 2013), cuya estrategia discursiva principal estriba en la triple materialización del producto: un documental cinematográfico transmedia que complementa la narración filmica con una aplicación interactiva multimedia en línea, *The Map of the Undocumented*, y el videojuego crítico *The Migrant Trail*.

*Palabras clave:* cine documental, documental expandido, inmigración, hipertexto, política.

---

\* El presente estudio ha sido financiado con la ayuda del proyecto de investigación de la convocatoria Universitat Jaume I - Bancaja, con el título «La crisis de lo real: la representación documental e informativa en el entorno de la crisis financiera global», código 11I301.01/1, para el periodo 2014-17, bajo la dirección del Dr. Javier Marzal Felici.

**ABSTRACT:** The rise of non-linear multimedia narrative has led to an exponential increase in the production of audiovisual contents exploring the discursive potential associated with the kind of contemporary visual consumption characterized by reticularity and media connectivity, transmediality, the possibility of interaction, geolocation, navigation, screens mobility, the fragmentation of audiences and the non-linear storytelling. In this multiform context, a space has been open for certain independent transmedia projects who display their significant proposals as a way of questioning the mechanisms of representation, to carry beyond the discourse referentiality their creations, to propose an alternative framework to the hegemonic interpretation from which the interactor can build his own interpretation of the narrative universe. In this case, we will stop in the study and analysis of the project *The undocumented* (Marco Williams, 2013), whose main discursive strategy lies in the realization of the triple product: a transmedia documentary film supplementing the film narrative with an interactive multimedia application on line, *The map of the undocumented*, and critical videogame *The migrant trail*.

*Keywords:* documentary film, expanded documentary, immigration, hypertext, politics.

## **1. INTRODUCCIÓN: CONTEXTOS DE RECEPCIÓN Y PRODUCCIÓN EN LA ERA DIGITAL**

La evolución y progresiva implantación de las narraciones transmedia en el panorama audiovisual del nuevo milenio ha supuesto un punto de inflexión en las concepciones sobre la distribución, el diseño y las potencialidades significantes de los productos audiovisuales. La diversificación de canales, soportes y plataformas en los que se materializan estas narraciones, asociada a la interactividad de sus potenciales usuarios, supone un campo de investigación tan amplio que es necesario concretar en el análisis de algunos productos particulares los rasgos de determinadas propuestas innovadoras para establecer conclusiones ajustadas a un objeto definido.

En el ámbito del videojuego se han generado proyectos originales en cuyo carácter confluyen diversas tendencias estéticas procedentes de ámbitos como el arte digital, el cine y la fotografía documental, el diseño, la ilustración y la crítica social. El desarrollo de plataformas y aplicaciones de contenido crítico está viviendo un momento de esplendor creativo sin precedentes, dada la combinación de circunstancias diversas que han favorecido la cristalización de una tendencia particular, basada en la crítica sociopolítica a través de herramientas

videolúdicas específicas, desarrolladas por programadores independientes al calor del poder expansivo de internet y del desarrollo paulatino de un determinado modelo de jugador crítico.

Por otro lado, el auge de las narrativas no lineales multimedia ha propiciado un aumento exponencial de la producción de contenidos audiovisuales que exploran las potencialidades discursivas asociadas al tipo de consumo visual contemporáneo caracterizado por la reticularidad y conectividad del medio, la transmedialidad, la posibilidad de interacción, de geolocalización, de navegación, la movilidad de las pantallas, la atomización de las audiencias o la fragmentación del relato.

En este contexto diverso, se abre un espacio para ciertos proyectos independientes de carácter transmediático que despliegan sus propuestas significantes como un modo de poner en cuestión los mecanismos propios de la representación, de llevar más allá de la referencialidad discursiva sus creaciones, de proponer un marco interpretativo alternativo al hegemónico desde el que el interactor pueda construir su propia interpretación del universo narrativo. En este caso, nos detendremos en el estudio y análisis del proyecto *The Undocumented* (Marco Williams, 2013), cuya estrategia discursiva principal estriba en la triple materialización del producto: un documental cinematográfico transmedia que complementa la narración filmica con una aplicación interactiva multimedia en línea, *The Map of the Undocumented*, y el videojuego crítico *The Migrant Trail*. La hibridación de formatos y medios propone el camino para una reflexión metalingüística y política, con (y desde) estas nuevas formas audiovisuales, dirigidas a aquellos espectadores dispuestos a sumergirse en experiencias narrativas activas que se extienden indefinidamente.

## 2. REFLEXIONES CONCEPTUALES DE BASE Y METODOLOGÍA

Para adentrarnos con ciertas garantías en descripciones conceptuales, que transitan por terrenos de naturaleza resbaladiza, hemos de iniciar nuestra argumentación realizando una serie de matizaciones relevantes en cuanto al uso de determinados conceptos que conforman el título de este trabajo. Trataremos de despejar las múltiples incógnitas que se suscitan en torno a los ejes teóricos fundamentales que abordamos.

Respecto al primero de los ejes, es necesario señalar que el laberinto terminológico que se ha generado en torno a las prácticas transmedia nos aboca a una confusión conceptual de partida generada por la enorme cantidad de conceptos usados para referirse a ellas. Términos como *cross media*, *intermedia*, *narra-*

*tiva aumentada, synergetics storyworlds, multimodalidad, multimedialidad, inmersividad, multiplataforma*, y muchos otros se han asociado, de manera desigual, a estas prácticas en el nuevo contexto comunicativo global. Cada uno de ellos, por su parte, destaca un aspecto concreto de este tipo de narraciones y trata de referirse a una misma experiencia esencial: la de una práctica interpretativa de producción de sentido basada en historias que se expresan mediante una combinación de lenguajes, medios y plataformas (Scolari, 2013: 25).

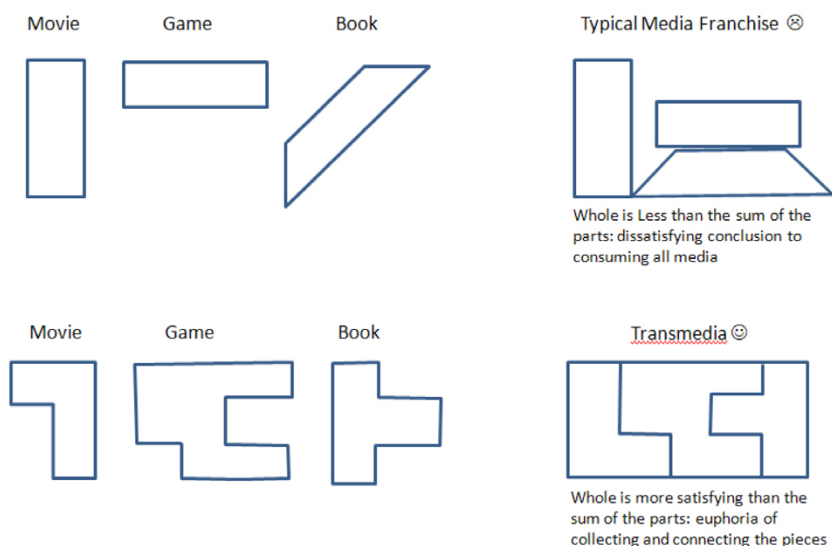
Sin embargo, a pesar de esta dispersión terminológica, es un hecho contrastable que el concepto *transmedia* y, en concreto, el conocido como *transmedia storytelling* (narrativa transmedia), se ha convertido en uno de los principales ejes de la investigación comunicativa por cuanto relaciona medios anteriormente dispersos en enunciados complejos y organiza narraciones multimodales que se diversifican en distintos soportes. Esta capacidad para aglutinar en torno a un término la cualidad de crear relatos más allá del formato específico en el que fueron concebidos y transformar las narraciones en piezas de un macrorelato o universo narrativo expandido lo convierten en una idea de alcance teórico destacable que ha emergido (y se ha puesto de moda, dicho sea de paso) en esta última década gracias a las investigaciones de diversos autores.

Henry Jenkins, del Massachusetts Institute of Technology, acuña inicialmente el concepto para referirse a aquellas estructuras narrativas diseñadas para fomentar la convergencia entre los distintos medios que canalizan las diversas formas de expresión de nuestra cultura (Jenkins, 2003). *Transmedia* sería, según Jenkins, el eje en torno al que se vertebra toda una corriente de producción de contenidos que se fundamenta en la construcción de relatos que fluctúan entre diversos espacios de significación. Este flujo canaliza la experiencia narrativa del usuario (ahora *prosumer*) a través de diferentes formatos que fomentan su implicación en el ulterior desarrollo e interpretación del relato. A raíz del impacto científico e industrial del concepto, otras investigaciones abordarán su estudio aportando nuevos puntos de vista al objeto.

Entre ellas, las investigaciones pioneras en España realizadas por Scolari proponen una caracterización del relato transmedia atendiendo a múltiples factores. Para él, una narración transmedia debe articularse en torno a cuatro ejes fundamentales que pueden convivir al mismo tiempo (aunque en distinto grado) en un mismo enunciado. En primer lugar, el producto se concibe para ser concretado en varios medios, que aportarán, a su vez, sus potencialidades expresivas específicas al espacio textual en cuestión (figura 1). En segundo lugar, se trata de una producción integrada en la que se combinan complementariamente los diferentes soportes del relato. En tercer lugar, su consumo se realiza desde un número considerable de dispositivos digitales diversos, como



ordenadores, teléfonos móviles, tabletas, televisores, etcétera. Por último, el uso de distintos medios responde a la necesidad discursiva de servir de soporte a las exigencias narrativas de un universo en construcción que depende del tipo de proyecto y formato en que se desarrolle (Scolari, 2013: 57).



**Figura 1**

Esencialmente, esta caracterización del concepto haría referencia a aquellos objetos textuales que se sitúan más allá del relato fundacional (el origen del discurso) y complementan el sentido del discurso en un espacio (hiper)textual extendido. Este espacio, que Genette denominó *paratexto*, integra una enorme diversidad de prácticas diegéticas (visuales y no visuales) que suponen ampliaciones potenciales del universo narrativo de una obra, de tal modo que refuerzan y extienden la narración, la completan, la estructuran y perfilan su sentido (Genette, 1997). En este sentido, la idea de transmedia remite a conexiones intertextuales que se remontan muy atrás en la historia de los medios audiovisuales, como demuestra la propia existencia de la cultura *mainstream*. Las

superproducciones cinematográficas que por su impacto cultural han superado con creces el espacio de la pantalla en las salas, como *Star Wars*, *Ghostbusters*, *Jurassic Park*, *Matrix* y otras muchas, ya anticipaban la capacidad de aumentar el espectro discursivo de la obra filmica para abarcar nuevos horizontes y formatos en historias que podían ser consumidas en soportes muy diversos. No obstante, hay que poner de relieve que el potencial de la narración transmedia no ha eclosionado hasta la implantación de la web 2.0 y ha ido desarrollándose al ritmo creciente de las tecnologías que la hacen posible, de modo que en el caso de las anteriores producciones tendríamos que hablar de objetos transmedia *avant la lettre*. En la era de internet, el carácter paratextual de buena parte de las narraciones digitales es consustancial al contexto tecnológico en el que nos movemos.

De otro lado, el papel desencadenante que desempeña la evolución de los dispositivos audiovisuales y los mecanismos tecnológicos en el desarrollo de nuevas subjetividades y modos de expresión a lo largo de la primera década del siglo XXI es un acontecimiento cognitivo sin precedentes. Sin abandonar las herramientas retóricas heredadas de los medios tradicionales, estas nuevas narrativas visuales han propiciado también nuevos usos, de modo y manera que han particularizado así sus capacidades expresivas y significantes. Precisamente, en la actualidad, la rápida evolución tecnológica y expresiva de los enunciados audiovisuales hace que asistamos también al desarrollo y a la cristalización de un contexto en el que estas transformaciones están generando verdaderas mutaciones en los modos de hacer, de ver y, en consecuencia, de pensar la imagen. Las tecnologías construyen los objetos hipertextuales que consumimos, al tiempo que modelan nuestra subjetividad, ensanchando los universos discursivos en los que se insertan los ubicuos productos culturales. Estos cambios vertiginosos del contexto de producción-recepción, además de implicar a los usuarios, suponen una prueba de adaptación para las industrias culturales que ven amenazado su modelo tradicional de negocio.

En este sentido se expresa Scolari (2013) cuando analiza la atomización de las audiencias y el impacto negativo de esta tendencia en la rentabilidad y la estructura del negocio actual de las industrias culturales. Así, las narrativas transmedia se presentan en el actual contexto de redefinición del espacio tecnológico-cultural como una posible solución para afrontar la fragmentación de las audiencias y la dispersión del negocio, dada su capacidad para proponer una experiencia común que abarca diferentes medios y dispositivos unidos por un mismo hilo o discurso narrativo. De este modo se produce una reagrupación de las audiencias en torno a un relato que transita de un extremo al otro del espectro mediático abarcando viejos y nuevos medios, atravesando géneros y

expandiendo su propio espacio narrativo. Si antes las audiencias estaban centradas en los medios, ahora lo están en los relatos, lo que implica un cambio sustancial en las estrategias de venta y agrupación de públicos dispersos que implementan las multinacionales de la industria del espectáculo.

Respecto al segundo eje en el que se sustenta nuestro estudio, destacaremos el tipo particular de videojuego o aplicación interactiva objeto de análisis, con el fin de establecer el marco teórico de referencia para comprender tanto el alcance significativo de sus propuestas, como el calado político de sus enunciados visuales. A partir del conocimiento de que en epígrafes posteriores de este estudio se analizará el videojuego crítico *The Migrant Trail*, restringimos nuestro análisis a un tipo particular de videojuego o aplicación interactiva en el que se privilegian aspectos que no tienen que ver con el entretenimiento (los denominados *serious games*). Más concretamente, en la línea de lo que Ian Bogost denomina *persuasive games*, se trata de videojuegos creados exclusivamente como vehículos de argumentos (casi siempre ideológicos) que pretenden influir a los jugadores y fomentan una interrogación dialéctica acerca de procesos y fenómenos del mundo real, pudiendo suscitar reivindicaciones o críticas en contra de la visión fija de las instituciones, gobiernos y corporaciones (Bogost, 2007: 57). Particularmente, aquellos definidos por Gonzalo Frasca, pionero en el estudio y diseño de videojuegos políticos independientes, como vehículo de experiencias de juego con perfil ideológico determinadas por sus propias reglas (Frasca, 2004: 41).

En una tentativa ambiciosa de delimitación del concepto, Michael y Chen amplían el alcance de los *serious games* a «aquellas herramientas de aprendizaje muy poderosas que permiten a los jugadores experimentar, aprender de anteriores errores y adquirir experiencia, de forma segura, en entornos peligrosos, sensibles o de alto riesgo» (Michael y Chen, 2006: 29). También Álvarez, que los identifica con aplicaciones informáticas cuyo objetivo es combinar al mismo tiempo aspectos serios tales como la enseñanza, la comunicación, la información u otros, con resortes lúdicos provenientes del videojuego (Álvarez, 2007: 15). En esta misma dirección apuntan otros autores, como los que consideran el «videojuego como un conjunto de experiencias en las que el jugador participa desde una perspectiva muy concreta, la del personaje que él maneja» (Gee, 2008: 23).

Otras aproximaciones teóricas describen entornos en los que se asocian valores morales o éticos a los videojuegos. De este modo, el concepto *gameplay ética* hace referencia a experiencias inducidas por el juego que pueden ser valiosas desde el punto de vista moral, en las que la interacción con el sistema lúdico a través de mecánicas y reglas requiere por parte del jugador un tipo de

reflexión ético/moral que va más allá del simple cálculo de estrategias óptimas para la consecución de un determinado objetivo (Sicart, 2009: 48). Por ello, este tipo de interacción requiere una definición de juegos que los considere como objetos con valores asociados a su diseño, en los que se establezca una relación con los jugadores basada en la limitación prediseñada de la «agentividad» (las acciones que el jugador/ agente pueden llevar a cabo en el marco de las reglas lúdicas, en definitiva, lo que el jugador puede *hacer*), orientada a crear dilemas éticos que solo pueden ser resueltos aplicando estrategias morales en la experiencia del juego.

De esta manera, la *gameplay ética* se estructura sobre tres principios básicos en torno a los que gira su específica creación de sentido y su marco referencial, que delimitan el horizonte de la experiencia del jugador en tanto actividad que ocurre en un entorno prediseñado. Estos elementos, primordiales en el proceso de diseño del juego, también pueden ser analizados como variables capitales de su potencial signifiante. Por un lado, el mundo del juego (*gameworld*) se erige como el envoltorio semántico del sistema de juego en el que se combinan narración y simulación; por otro lado, las reglas del juego componen su estructura formal, los límites en los que transcurre; por último, las mecánicas constituyen las acciones disponibles para que el jugador interactúe con el estado del juego. Gracias a estos componentes la *gameplay ética* se constituye como un proceso hermenéutico de juego en el que el jugador descodifica el sentido de su experiencia lúdica a través de la interpretación ético/moral del mundo del juego.

Para concluir, respecto al tercero de los ejes en los que se basa este trabajo, cabe referirse a las particularidades del género interactivo para resolver las incógnitas de nuestra ecuación inicial. Las aplicaciones interactivas en línea son artefactos comunicativos complejos que albergan muy diversos enunciados en su seno. Su estructura responde básicamente a un marco hipertextual compuesto por nodos (unidades semánticas que vehiculan un contenido o un concepto), vínculos (elementos que conectan los nodos entre ellos y permiten la navegación del usuario de uno a otro) y anclas (pequeña parte del nodo a la que se conecta el vínculo), a través del cual se manipulan los distintos medios (audio, vídeo, foto, dibujo, etcétera). Este marco funciona como una red de piezas interconectadas de información textual en la que la mayor carga de significado recae en la elección del modo de vincular los elementos de la información (Ribas, 2000: 36). De este modo, la estructura del hipertexto rompe con la linealidad y adopta diversas formas en función de la elección, la potenciación del papel del lector, la intervención, la inclusión de hipermedia, su propia complejidad estructural y los grados de variación de la trama, lo que supone

un planteamiento situado en los antípodas de la teoría literaria aristotélica (Landow, 2005: 271). De alguna manera, el hipertexto hace visible su propia condición discursiva mediante elementos que no están organizados según un orden lógico ni responden a una guía preestablecida de lectura, restringiendo el acto enunciativo a la interacción del usuario, desencadenante de la generación de sentido. Se fuerzan así los límites de la representación referencial para construir el sentido en otro lugar, con otros medios.

Una vez realizado este repaso, fundamental para implementar los análisis con cierta solvencia, nos proponemos establecer una metodología para hacer aflorar los planteamientos teóricos que hemos propuesto en los enunciados de los tres objetos clave de esta narración transmedia: el documental cinematográfico *The Undocumented*, la aplicación interactiva *The Map of The Undocumented* y el videojuego *The Migrant Trail*.

Es obvio que un análisis riguroso de los productos audiovisuales interactivos requiere herramientas específicas que trasciendan las limitaciones de las empleadas para el filme tradicional. Pero no es menos cierto que sin estas herramientas clásicas dicho análisis no tendría sentido. El análisis textual del documental no revelará la realidad o irrealidad de los hechos relatados, sino los mecanismos e ideologías a través de los que otorgamos sentido a esa «realidad en imágenes».

Por ello, la metodología que empleamos se concreta en dos vectores paralelos y complementarios. El primero, de corte clásico, se centra en la descripción contextual de los elementos significantes (condiciones contextuales de producción, distribución y exhibición del filme, determinación de un principio ordenador, inscripción en un modelo de representación determinado) y el análisis de los recursos expresivos (composición, fotografía, relación imagen/sonido, composición musical, interpretación) y narrativos (guion, relato, narrador, punto de vista y de escucha, enunciación filmica). El segundo, adaptado a los objetos interactivos, se centra en la relación entre el contenido (unidades de información), la estructura (vinculaciones semánticas y estructurales) y la presentación (interfaz, intermediario), por un lado, y en los tipos y modalidades de interacción (partida, temporal, espacial, testimonial, ramificada, hipertextual, preferencial, sonora, simulada-inmersiva), por otro. Con este esquema, que aporta elementos definitivos para el análisis hipertextual, sabremos cómo se organizan las distintas maneras de navegar en un desarrollo multimodal no lineal o cómo el usuario puede apropiarse en cierta medida de la narración y dejar huella de su presencia en ella.

### 3. PUNTO DE VISTA Y MARCAS ENUNCIATIVAS EN *THE UNDOCUMENTED*, MARCO WILLIAMS (2013)

El filme *The Undocumented* es un proyecto independiente dirigido por Marco Williams y producido por él mismo y Thomas Peyton, en colaboración con Full Frame, Hiptruth Productions, el Human Rights Watch Festival e Independent Lens, que se estrenó en salas en mayo del año 2013. Se trata de un trabajo documental que nos acerca a un episodio oculto de la historia fronteriza reciente de Estados Unidos. En él se narra la historia desconocida de los más de dos mil quinientos inmigrantes fallecidos en los últimos quince años al intentar cruzar desde México el desierto de Sonora (Tucson, Arizona) en busca de una vida mejor al otro lado de la frontera, en Estados Unidos.

Desde 1998, más de dos mil cuerpos y restos esqueléticos de inmigrantes clandestinos han sido encontrados en la zona sur del desierto de Arizona. Estas desapariciones, consecuencia directa de la política de inmigración estadounidense, han permanecido en el olvido dadas la incomodidad que generan en las altas esferas políticas estadounidenses y su impacto negativo en la opinión pública internacional. Su tratamiento filmico responde, pues, a un posicionamiento político concreto a favor de la memoria de los emigrantes y de la reforma legislativa pendiente en materia de inmigración. La intención del director es construir un documento filmico que sea una pieza más de las campañas de las organizaciones humanitarias para paliar el fenómeno y concienciar de esta dramática situación al espectador.

Tras leer un artículo sobre las muertes en el desierto, el cineasta afroamericano originario de Nueva York se traslada a Tucson (Arizona) en el verano de 2009, donde comienza el rodaje del filme con un equipo mínimo de producción, compuesto por un operador de cámara (el propio director) y un técnico de sonido directo. La mínima envergadura del proyecto obliga a buscar financiación y apoyos en todos los frentes posibles, de modo que inicialmente se pone en marcha una campaña de micromecenazgo a través del sitio web Kickstarter para impulsar la producción y financiar al menos las primeras semanas de rodaje. Poco a poco, a medida que la investigación avanza y el cineasta vislumbra la posibilidad de acabar la película, distintos apoyos se fueron consolidando (PBS, Independent Lens, HRWFF) para que la producción pudiese llevarse a cabo íntegramente.

Desde su concepción y las primeras fases de la preproducción, se trabaja sobre el filme como un posible proyecto multiformato que se despliegue en diversos soportes y adopte un carácter polimórfico, en forma de documental tradicional para su exhibición en salas y centros educativos, de aplicación inte-

ractiva y de videojuego. Esta estrategia transmedia, arriesgada en este caso por la falta de financiación que ponía en duda la viabilidad integral del proyecto, requiere necesariamente el trabajo de un equipo numeroso de profesionales encargados del desarrollo de las múltiples facetas del producto, al tiempo que una imprescindible precisión y homogeneidad en el aspecto global de los distintos objetos en los que se materializa la narración.

De este modo, el minimalismo inicial del proyecto queda descartado y las distintas facetas del diseño del producto se desarrollan incluso más que el filme original. Como en muchos otros casos, la extensión transmediática de la narración no nace de una planificación rigurosa de la comercialización del producto (transmedia estratégico), sino que se presenta como una expansión narrativa propiciada por las condiciones favorables del contexto mediático (transmedia táctico).

Desde un punto de vista narrativo, para ilustrar el drama de la inmigración la película se estructura en torno a la historia de Marcos Hernández, un inmigrante clandestino indocumentado de origen mexicano que fijó su residencia en Chicago tras cruzar el desierto de Sonora. Marcos trabaja en la ciudad para enviar dinero a su madre en México DF, que cuida de su hermano enfermo, a la espera de un trasplante de riñón. Pero el motivo principal por el que este personaje emigra a Estados Unidos reside en la búsqueda de su padre, desaparecido en el desierto de Sonora al tratar de entrar clandestinamente al país años atrás. Es un personaje que se encuentra inmerso en el perverso bucle de la inmigración ilegal.

Rodado en pleno verano del año 2009 en Arizona, el filme acompaña a Marcos en la búsqueda del rastro de su padre. Durante el transcurso de esta pesquisa, que se transforma poco a poco en una *road-movie*, colaborarán diversas instancias, que van aportando diferentes testimonios para hacer avanzar la narración: las organizaciones humanitarias locales, los agentes de las patrullas fronterizas que luchan para prevenir las muertes de los inmigrantes, los investigadores médicos y forenses, e incluso el Consulado de México, que trabaja en la identificación de los cadáveres, o los familiares de los fallecidos, que se enfrentan a la pérdida de un ser querido. Mediante sus cuerpos momificados conocemos las historias de seis inmigrantes y la forma en que grupos humanitarios colaboran, buscando pistas entre sus restos para identificarlos y devolverlos a sus seres queridos. Este crisol de personas involucradas en el infierno de la inmigración revela la extensión global de esta injusticia.

El carácter naturalizador de la puesta en escena responde a una estrategia observacional del director, que se acerca desde un punto de vista formal al proceder del *cinéma vérité*, buscando representar sin intervenciones, a través de la

naturalización del discurso filmico. Aun así, el filme no se construye como un diálogo pasivo entre los personajes y el narrador, sino que se revela como un catalizador de una doble búsqueda: la del padre de Marcos y la de representar la situación de los diversos agentes implicados en un problema que nos atañe a todos como seres humanos.

Esta estructura narrativa responde a un objetivo concreto que se fundamenta en la tensión que origina entre las diferentes subtramas del relato. El largometraje arranca con una secuencia-prólogo demoledora, que anuncia el alcance de la experiencia filmica que vamos a emprender, el funeral como metonimia, como muestra de la parte por el todo, como un destino teleológico que amenaza a cualquier inmigrante y, por extensión, a cualquier persona, a cualquier espectador. La intención del director es meridiana, situar al espectador ante la observación del abismo de la muerte (algo que a todos nos atañe de manera directa) para hacerle reflexionar sobre el destino final de los *cross-borders*, representando el que podría ser el estadio final de cada una de las historias individuales que se abordan en el filme (y todas las documentadas hasta la fecha). De algún modo, comenzar la narración por el final es una especie de *mise en abîme* que nos coloca ante la infabilidad de la tragedia, ante una historia que se retroalimenta por medio de una apuesta formal contundente. La planificación, angulaciones y ambientes generados por la iluminación natural construyen una atmósfera trágica, asfíxica, que acaba por envolver todo el filme.

Las acciones que nos muestra el autor a través de su propio punto de vista son directas, crudas, duras, y se nos restituyen como tales, desprovistas de artificios (por ejemplo, cuando los agentes fronterizos descubren a algunos indocumentados en el desierto y rescatan a otros a punto de morir, o los forenses indagan en los restos descompuestos e irreconocibles de otros).

Al margen de los procedimientos retóricos inherentes a cualquier discurso audiovisual, si hay una característica que identifica la puesta en escena en esta obra es, sin duda, la sobriedad y la austeridad. Probablemente el equipo reducido de producción condiciona este aspecto al tratarse de una producción independiente que no dispone de medios, pero podemos encontrar elementos diversos que explican esta elección estética. Un ejemplo lo tenemos en el hecho de que la motivación del relato proviene de una búsqueda, de una investigación, al margen de artificios visuales y trampantojos.

La investigación, como método con implicaciones científicas, jalona la narración y funciona como elemento dinamizador de la enunciación, como combustible para la máquina narrativa que se alimenta de las expectativas que van surgiendo del propio relato. Por eso, si nos fijamos en la anterior segmentación



secuencial, comprobaremos cómo la dialéctica entre exteriores e interiores en el filme no es casual, sino que apunala formalmente el discurso del realizador. Los espacios exteriores parecen estar reservados al trabajo de prospección y ayuda de las patrullas fronterizas, las organizaciones humanitarias y el desierto. Es el espacio que simboliza la amenaza, el riesgo, la acción perniciosa de la intemperie. En los exteriores el inmigrante se pierde, es detenido, muere o es encontrado cuando ya apenas quedan restos orgánicos de él. Cuando esta alternancia se ha repetido en más de una ocasión, cada vez que una secuencia arranca fuera de un espacio cerrado el espectador es capaz de anticiparse y deducir el carácter propio de esta. No se trata de que la estructura sea monótona, más bien al contrario, el director nos propone un modo de reforzar la idea de una dialéctica entre dos mundos opuestos, pero complementarios. Por su parte, los interiores representan el espacio de la ciencia, de la solidaridad, la identificación, el activismo social y la memoria familiar. Espacios de reconocimiento, sin iluminación artificial, íntimos, en los que podemos detenernos a conocer más profundamente a los personajes o podemos contemplar con detalle la labor y el esfuerzo de los profesionales. De ese modo, se cimienta una de las bases sobre la que descansa todo el documental: poner al espectador frente al esfuerzo de muchas personas para evitar y/o paliar el drama de unos semejantes y reflexionar sobre el drama de los clandestinos.

A pesar de que el montaje alterna secuencias de las patrullas fronterizas con otras que representan aspectos relacionados con los inmigrantes, el filme no plantea un discurso maniqueo, sino que se sumerge en un problema que implica a diferentes grupos de personas, familiares, agentes, forenses o activistas por los derechos humanos. La repetición y el abuso de un esquema inverso de identificación-búsqueda y búsqueda-identificación refuerzan el hecho de que se trata de un proceso desencadenado, en cualquier caso, por incógnitas cuya resolución se presenta, de nuevo, como un bucle infinito, una situación retroalimentada por las tensiones y desigualdades que genera el capitalismo salvaje. Resolver esas incógnitas es el trabajo al que se dedican los personajes, tanto el principal como todos los secundarios. Marcos no encuentra a su padre, tal como muestra la película que ocurre con la mayor parte de los desaparecidos en el desierto. La incógnita, en estos casos, es infinita.

Uno de los aspectos más interesante de la narración reside en el uso puntual del sonido que realiza el director. Hay un momento puntual en el que escuchamos la grabación de la voz del *coyote* (traficante ilegal de personas entre los dos países) a través del teléfono móvil de Marcos explicándole a este dónde abandonó a su padre. Es uno de los momentos más desesperantes de la película, en el que el plano frontal de Marcos inclinándolo el móvil hacia la cámara (en

una interpelación directa al espectador que borra de un plumazo el efecto de los elementos naturalizadores que pueblan el filme) no consigue concretar el espacio fuera de campo abierto por el sonido de la voz. La narración se traslada más allá de la imagen, a un espacio sonoro formalmente indefinido, en el que encaja la falsa tranquilidad y honestidad del testimonio. La crueldad de este fragmento coloca a cualquier espectador con cierta dignidad en una situación violenta, de rechazo instintivo.

Pero el trabajo narrativo en el ámbito sonoro no acaba ahí. Existe un vínculo intersecuencial de marcado carácter metalingüístico que se vehicula a través del sonido con un mecanismo expresivo más propio de la ficción (no entraremos aquí en la cuestión de la representación de la realidad a estas alturas). Esta metatextualidad evidencia la materialidad del texto filmico en una referencia explícita al propio relato que se cuenta, digamos, desde dentro. En la secuencia que transcurre en la coalición por los derechos humanos de Arizona, mientras asistimos al trabajo de las activistas, podemos oír la llamada del personaje conductor del filme que pide ayuda a esta organización para encontrar a su padre. Este hecho aislado no sería más que una especie de eco entre diferentes agentes narrativos del filme que hace referencia a la conexión (muchas veces invisible) entre ellos, incluso al margen de la diégesis. Pero cuando unas secuencias más adelante, ubicados en su casa, vemos en directo el momento de la llamada que antes solo hemos percibido a través de la banda de sonido, la referencia se torna explícita, ya no solo señala a las conexiones entre personajes de la historia, sino que se convierte en una marca enunciativa que busca la quiebra de la identificación del espectador para activar su espíritu crítico frente a las representaciones. Esta estrategia de *distanciamiento*, término acuñado por el dramaturgo Bertolt Brecht a principios del siglo pasado, utiliza técnicas diversas para recordar al espectador que está asistiendo a una representación y estimularlo a pensar sobre lo que está viendo. De este modo, a través de la narración, el espectador recupera la consciencia y se aleja de la representación para involucrarse o, al menos, tomar conciencia de la existencia de esa realidad mediada más allá de la pantalla.

Hemos visto en el análisis cómo el filme nos adentra en la realidad vivida en primera persona por algunos de los protagonistas de la historia, pero hay espacios de significación donde el filme no puede llegar. Para eso precisamente se desarrolla la vertiente transmedia del producto (<http://www.undocumented.com>) y se diseñan tanto la aplicación interactiva *The Map of the Undocumented* como el videojuego *The Migrant Trail*.

#### 4. EXPANSIÓN NARRATIVA Y DOCUMENTAL: *THE MAP OF THE UNDOCUMENTED Y THE MIGRANT TRAIL*

Como apuntábamos en el apartado metodológico, el análisis de los fenómenos transmedia es una tarea compleja, dada la convivencia de medios y estrategias de producción de sentido que combinan este tipo de narraciones. Según la representación de la figura 1, la narración transmedia no se concibe como una simple suma de medios autónomos cuya entidad es menor que la suma de las partes, sino todo lo contrario, como un acoplamiento perfecto de varios medios cuya entidad es muy superior a la de la suma de las partes y que ofrece mayores gratificaciones a los usuarios.

En el caso que nos incumbe, cada pieza ocupa su lugar en el puzzle y aporta con sus herramientas específicas de significación un valor añadido a cada una de las manifestaciones de la obra. Como punto de partida, un documental; como punto de encuentro de la estrategia transmedia, una página web. Si la intención formal de Marco Williams con el documental era tratar de que el espectador se identificara con los inmigrantes y las personas que los ayudan a través del mecanismo filmico de la observación, de la nula intervención del autor, con *The Map of the Undocumented* la retórica que facilita la identificación del espectador es llevada a extremos donde el cine no puede llegar. El usuario es situado ante una representación espacial cuyo motivo principal es un mapa como interfaz general, en la página de acceso (*home*). La posibilidad de manipular el tamaño del mapa y acercarnos a cada una de las cruces negras revela la entidad del problema que se vive en esa frontera, en la que los cadáveres se amontonan a apenas varios kilómetros de algunas de las ciudades más ricas de Estados Unidos, como Phoenix. Se trata de una aplicación-foro, que sirve de base de datos y de punto de intercambio informativo entre personas que buscan a sus familiares y los distintos cuerpos y organismos dedicados a evitar tal drama a ambos lados de la frontera. Como objeto 2.0, permite al usuario introducir datos (previo cotejo) o aportar cualquier tipo de soporte documental para que pase a formar parte del programa, e integra los datos en la visualización diseñada como ficha de cada cadáver encontrado sin identificar.

La interfaz es aparentemente sencilla. A pesar del volumen de datos que contiene hace inviable una experiencia completa del aplicativo, que está estructurado para responder más a un uso como base de datos, o de fuente de consulta para periodistas, investigadores, cuerpos policiales u organizaciones de ayuda humanitaria. La inmersión del usuario en la aplicación se realiza de inmediato, ya que estas aplicaciones en línea, como mecanismos abiertos y generativos se relacionan con su entorno a través de los modos de interacción y navegación y,

por tanto, exigen una participación por parte del espectador-usuario que excede el acto hermenéutico con el fin de identificar distintas lógicas de documentación de la realidad y nuevos modelos de subjetividad posibles.

Esta aplicación en particular se presenta como un tipo de enunciado digital con raíces en los videojuegos e hipertextos que ofrece sus propias formas o recursos expresivos, que requiere la aportación física del espectador para navegar por el material existente, y al permitir tal interacción proporciona al usuario una vía de composición abierta para descubrir su propio recorrido a través de su navegación. Mediante la interrelación de datos geográficos, físicos y fotografías de sus pertenencias (si las hay) se compone un perfil individual de cada una de las cruces, que transforman su inicial anonimato en una identidad concreta, de manera que se restituye la dignidad de cada inmigrante desaparecido.

La reflexión que plantea no es en absoluto inocente: si en el marco político actual los inmigrantes perecen sin ser identificados al atravesar las fronteras, tenemos herramientas que nos permiten hacer visible esa situación, solo es cuestión de diseñarlas en función de las necesidades concretas de un colectivo en situación precaria. La restitución de la memoria de los desaparecidos es la primera de las prioridades, pero también la construcción de herramientas de ayuda y solidaridad como la propia aplicación, o la reivindicación de una legislación acorde a la envergadura del problema. La senda que abre esta iniciativa se concibe como una herramienta para paliar el vacío comunicativo que existe en torno a este tema y extiende el alcance de la narración iniciada en el documental *The Undocumented* utilizando recursos hipertextuales que amplían el espacio textual inicial de sus enunciados individuales.

Precisamente, en este mismo aspecto incide el videojuego *The Migrant Trail*, aunque desde una perspectiva distinta y empleando otros mecanismos, más relacionados con la gamificación del universo narrativo propuesto por el documental cinematográfico. El juego supone la culminación del proceso por el cual se refuerza la identificación del usuario con el relato. Para empezar, *The Undocumented* nos sitúa, en primera persona, frente a las diferentes caras del conflicto mediante los recursos que le son propios (el erróneamente denominado *lenguaje cinematográfico*). Si queremos profundizar, *The Map of the Undocumented* organiza su estrategia en torno al potencial semántico y conectivo del hipertexto, y refuerza la identificación del espectador al dotar de identidad a los cadáveres anónimos. Para culminar esta escalada hacia la identificación a través de todos los medios, *The Migrant Trail* propone un viaje (también en primera persona) a través del desierto de Arizona que permite vivir la experiencia mediante el mundo jugable de un inmigrante que nunca puede llegar, o por medio del policía de la patrulla fronteriza que siempre gana, con

lo que perfila una posible doble identificación con los dos protagonistas principales del relato.

Por si esto fuera poco, es sabido que la capacidad de una aplicación interactiva no es comparable a la de un videojuego. Si queremos que los usuarios se adentren en la experiencia directa de un determinado universo narrativo, proponemos un juego y la participación está servida. Las mecánicas del juego, las acciones y las reglas configuran un espacio de significación muy complejo que incita a la participación y sustenta la producción de sentido en lo que el juego «permite hacer» (lo que se ha denominado *retórica procedural*). De este modo, el videojuego despliega una estrategia basada en la crítica sociopolítica a través de herramientas videolúdicas específicas en la que el sentido se construye a partes proporcionales (que no iguales) entre los distintos elementos del juego y el proceso hermenéutico llevado a cabo por el jugador. Es sobre él, en definitiva, sobre el que descansa la responsabilidad acerca de las decisiones adoptadas en el transcurso del juego. Si se juega como emigrante, es imposible atravesar el desierto, lo cual supone que las reglas definidas por los diseñadores no contemplan el éxito del viaje como un estadio final del juego. El significado es claro, la emigración no es una solución viable, ni deseable para nadie, la desigualdad genera dolor y las víctimas son presa de su propia situación geopolítica.

## **5. CONCLUSIONES: EL VIAJE HACIA LA MUTIMODALIDAD NARRATIVA**

Hemos comprobado, con el análisis de los tres productos principales que componen esta narración transmedia, cómo el universo diegético lanzado inicialmente desde el cine se ha concretado y ampliado con el hipertexto y se ha llevado hasta el extremo de la identificación del espectador con el videojuego. Este sería uno de los aspectos fundamentales de la aportación de este producto (y este artículo). La canalización de ciertos discursos críticos se ha articulado en torno a este tipo de desarrollos dado su potencial conectivo, intertextual y metarreferencial. La reflexión que se desprende de la interacción de los usuarios con estos productos no solo se refiere a los contextos sociales representados (en nuestro caso la inmigración), sino que se extiende a los modos de representación de esos contextos, es decir, a la construcción narrativa de esos discursos y a las distintas retóricas propias de cada medio. No cabe duda de que, como texto filmico, *The Undocumented* es sumamente interesante, dado que la forma filmica del relato modela su significado. Pero quizá lo más interesante de este

proyecto es, como hemos apuntado desde el principio, la estrategia transmedia que despliega el documental para ampliar sus enunciados visuales. Cada uno de los enunciados narrativo-visuales en los que ha cristalizado la extensión transmedia de la historia ha construido un acercamiento diferente al objeto, distinguible pero complementario de los demás. Se ha situado en un lugar de ese espacio textual donde no se solapa con el resto de los medios, ha contribuido como solo su especificidad le permite y ha ensanchado los límites de una narración que, por la naturaleza de su soporte inicial, resultaba estrecha. Si el documental cinematográfico ha dado sentido al drama de los indocumentados, ha sido de una manera lógica, basada en argumentos (aunque sean visuales, también existe –cómo no– una retórica de la imagen) que apelan a la verdad; por el contrario, la extensión transmediática del documental ha dado forma a este drama a través de un relato, que no apela a la verdad, en sentido estricto, sino a la verosimilitud, a la interpretación y la participación. La construcción de este cosmos verosímil, interpretable, abierto y multimodal necesita navegantes participativos, interactores que lleven la historia mucho más allá de lo que cualquier *story architect* hubiera podido imaginar.

Como universo narrativo, esta experiencia pertenece a un movimiento cultural de intervención sobre la realidad política contemporánea que, sin duda, supone un terreno fértil para la investigación. De hecho, la concreción de determinadas estrategias de representación en este producto particular revelan las capacidades significantes de estos enunciados visuales. Las posibilidades de la convergencia entre activismo político y narraciones transmedia están todavía en una fase inicial de desarrollo, tal como ocurre con su estudio. Frente a la ausencia de modelos en los que fundarse, los escasos intentos de hibridación transitan caminos muy diversos que buscan su propio espacio de expresión, en el que los medios desplieguen todo su potencial significativo y adopten las formas, reglas y diseños que la crítica social necesita para canalizar sus discursos en el contexto digital de la modernidad líquida. El viaje hacia la multimodalidad narrativa continúa.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ, J. (2007): *Du jeu vidéo au serious game. Approches culturelle, pragmatique et formelle*, tesis doctoral, Toulouse, Université Toulouse II.
- BOGOST, I. (2007): *Persuasive Games. The expressive power of videogames*, Cambridge, MIT Press.

- CATALÀ, J. M.** (2011): «Reflujos de lo visible. La expansión post-fotográfica del documental», *Adcomunica Revista de Estrategias de Comunicación*, 2, Castellón de la Plana, Asociación para el Desarrollo de la Comunicación.
- FRASCA, G.** (2004): «Videogames of the oppressed. Critical thinking, Education, tolerance and other trivial issues», en **HARRIGAN, E.; B. WARDRIP** (eds.) (2004): *First Person. New Media as Story, Performance, and Game*, Londres, MIT Press.
- GEE, J.** (2008): «Learning and game», en **SALEN, K.** (ed.) (2008): *The ecology of games*, Cambridge, MIT Press.
- GENETTE, G.** (1997): *Paratext: Threshold of interpretation*, Londres, Cambridge University Press.
- JENKINS, H.** (2003): *Transmedia Storytelling*, MIT Technology Review, enero.
- LANDOW, G.** (2005): *Hipertexto 3.0: teoría crítica y nuevos medios en la era de la globalización*, Barcelona, Paidós.
- MICHAEL, D.; CHEN, S.** (2006): *Serious games: educate, train and inform*, Boston, Thomson Course Technology.
- RIBAS, J. I.** (2000): *Caracterització dels interactius multimedia de difusió cultural. Aproximació a un tractament específic, els «assaigós interactius»*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, Facultat de Comunicació.
- SICART, M.** (2009): «Mundos y sistemas: entendiendo el diseño de gameplay ética», *Revista Comunicación*, 7.
- SCOLARI, C.** (2013): *Narrativas transmedia: donde todos los medios cuentan*, Barcelona, Deusto Ediciones.





# Mecanismos de descortesía en la tertulia periodística de tema político

## Verbal impoliteness in the political talk show

MARINA GONZÁLEZ-SANZ  
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

---

Artículo recibido el / *Article received*: 25-05-2017  
Artículo aceptado el / *Article accepted*: 27-07-2017

**RESUMEN:** Este artículo presenta las conclusiones de una investigación global acerca del funcionamiento de la descortesía verbal en la tertulia periodística española de tema político, emitida a través de la radio y la televisión. Específicamente, además de constatar que el tema político no constituye un obstáculo para la aparición de actos verbales descorteses, pretendemos observar la incidencia que factores como el medio, el sexo o el rol del hablante poseen en el empleo de la descortesía verbal. El análisis del corpus, compuesto por un conjunto de transcripciones que alcanza las veinticuatro horas de grabación, nos ha permitido constatar la presencia de los tres tipos de actos de habla descorteses característicos de las tertulias, tales como la interrupción, la expresión de desacuerdo y la descalificación. En lo relativo a las diferencias según el rol y el sexo del hablante, el estudio concluye que, por una parte, los tertulianos producen, como era de esperar, más actos verbales descorteses que los moderadores y, por otra, que los resultados obtenidos por las tertulianas en lo relativo al uso de descortesía supera, en los casos de la interrupción y la disensión, a los producidos por los tertulianos masculinos.

*Palabras clave:* descortesía verbal, tertulia política, medios de comunicación, discurso político, discurso e ideología.

**ABSTRACT:** This article presents the main results obtained from a global research about the impoliteness used in the Spanish political talk show, broadcasted in Radio and TV. Specifically, our purpose was to confirm that the political topic of the interaction does not avoid the use of verbal impoliteness, and to analyse the effect of parameters such as the speaker's gender or role in this phenomenon. By studying the corpus (formed by a set of transcriptions of 24 hours of recordings), three verbal impoliteness strategies (interruptions, disagreements and insults) have been delimited and characterised. According to the influence of the speak-

er's gender and role, the study concludes: commentators employ verbal impoliteness more frequently than moderators, and, generally speaking, female journalists utilise interruptions and dissensions more often than their male colleagues.

*Keywords:* verbal impoliteness, political talk show, mass media, political discourse, discourse and ideology.

## 1. INTRODUCCIÓN

A pesar de que la descortesía comenzó siendo la pariente pobre de los estudios de la cortesía (Locher-Bousfield, 2008: 2), en las últimas décadas han proliferado las investigaciones sobre el empleo de actos verbales descorteses (Culpeper, 1996; Kienpointner, 1997; Locher y Watts, 2005; Brenes Peña, 2012). Así, se ha demostrado su aparición en diversos tipos textuales, como en las conversaciones coloquiales (Haverkate, 1994; Briz, 2004), el discurso político o periodístico (Fuentes Rodríguez, 2011; González-Sanz, 2012) o el discurso mediado por ordenador (Fuentes Rodríguez, 2013).

En el caso particular de los medios de comunicación, los trabajos efectuados han permitido constatar una elevada presencia de descortesía en todo tipo de programas. No obstante, los primeros acercamientos a este ámbito de estudio parecían sugerir que el tema político, en sus apariciones en los medios de comunicación españoles, no favorecía la presencia de actos verbales descorteses (Fuentes Rodríguez y Alcaide Lara, 2008: 27). Para confirmar o desmentir esta hipótesis, analizamos la presencia de descortesía verbal en un tipo específico de discurso mediático de tema político: la tertulia política transmitida a través de la radio y la televisión españolas. Pretendemos, además, determinar cuáles son las principales estrategias de descortesía que emplean los participantes. Como objetivo secundario, observamos la incidencia que factores como el medio, por un lado, y el sexo o el rol de los interlocutores, por otro, poseen en la aparición de actos verbales descorteses. En este sentido, resulta conveniente recordar que trabajos anteriores han vinculado a la mujer con la búsqueda del consenso en la interacción (Coates, 1996: 102; Fernández Pérez, 2007: 58) y, en líneas generales, con un tipo de hablante más propicio a la expresión de cortesía (García Mouton, 1999: 81).

## 2. CORPUS Y METODOLOGÍA

Los objetivos expuestos *supra* se han alcanzado a través del análisis de tipo cualitativo-cuantitativo de un corpus formado por treinta y dos tertulias de tema político, que fueron emitidas entre los años 2009 y 2012.<sup>1</sup> La tertulia periodística de tema político constituye un subtipo de los programas de debate (*talkshow*) de gran éxito en nuestro país. Se emite tanto en radio como en televisión, y en ella varios expertos, en su mayoría periodistas o políticos, debaten sobre temas concernientes a la actualidad política española y, en menor medida, internacional. La interacción es regulada por un moderador, que se encarga, en principio, de distribuir los turnos de habla y de dar paso a las diferentes secciones o conducir el tema del programa.

Desde el punto de vista metodológico, para llevar a cabo el análisis cualitativo de los datos hemos analizado el corpus aplicando los principios teóricos de la lingüística pragmática, tal y como aparece formulada en Fuentes (2000 [2017]). Asimismo, hemos tomado herramientas teóricas procedentes de la teoría de la cortesía,<sup>2</sup> en concreto aquellas dedicadas al análisis de la (des)cortesía en un contexto mediático (Lorenzo-Dus, 2009). En este sentido, resulta esencial nombrar el trabajo pionero de Culpeper (2005), que analiza un nuevo tipo de programas, denominado *exploitative variants*, en los que la descortesía se alza como característica propia, hasta el punto de formar parte de su superestructura o tipo discursivo. Esta evolución ha sido igualmente constatada en los medios de comunicación españoles en programas de todo tipo, tanto en radio (López Martín, 2011) como en televisión (Fuentes Rodríguez y Brenes Peña, 2011; Brenes Peña, 2012; González-Sanz, 2013; Blas Arroyo, 2014; Brenes Peña y Fuentes Rodríguez, 2017).

- 
1. En concreto, se han analizado las transcripciones correspondientes a la siguiente nómina: *El gato al agua* (23/03/2010, 15/09/2011, 15/06/2012, 18/11/2012), *La noria* (19/09/2009, 03/10/2009, 08/11/2009, 17/09/2011), *El programa de Ana Rosa* (06/11/2009, 02/12/2009, 08/06/2010, 20/12/2010) y *Espejo público* (09/11/2009, 19/11/2009, 30/11/2009, 04/12/2009) en televisión; y *La linterna* (04/11/2010, 14/12/2010, 15/12/2010, 23/05/2011), *La noche de César* (03/07/2012, 10/05/2012, 16/09/2011, 26/03/2012), *Hoy por hoy* (01/03/2013, 05/03/2013, 13/03/2013, 26/02/2013) y *Herrera en la onda* (25/05/2011, 26/05/2011, 30/05/2011, 01/06/2011) en medio radiofónico. En el caso del estudio de la interrupción únicamente se ha analizado, dada la alta frecuencia de aparición de este fenómeno, una emisión de cada programa, en concreto los correspondientes a *La noria* (19/09/2009), *El gato al agua* (15/09/2011), *El programa de Ana Rosa* (20/12/2010), *Espejo público* (30/11/2009), *Herrera en la onda* (30/05/2011), *Hoy por hoy* (01/03/2013), *La linterna* (23/05/2011) y *La noche de César* (03/07/2012).
  2. Cfr. Brown y Levinson (1978 [1987]); Kienpointner (1997); Bravo (2003).

En lo que respecta al estudio cuantitativo, hemos partido de un conjunto de datos homogéneo, en tanto que pertenece al mismo tipo de discurso, y que recoge material procedente de forma equitativa de radio y televisión, lo que garantiza la fiabilidad de las conclusiones extraídas del contraste entre ambos. Finalmente, es necesario indicar que en el estudio de las variables de rol y sexo del hablante ha sido necesario ponderar los resultados para extraer conclusiones fiables.<sup>3</sup>

### 3. ANÁLISIS DE LOS DATOS

A través del profundo estudio que hemos realizado (González-Sanz, 2014), cuyas conclusiones exponemos en este artículo, hemos podido comprobar que el tema político no constituye un obstáculo para la presencia de la descortesía verbal. Todo lo contrario, este fenómeno ha pasado a formar parte de este tipo discursivo. Este hecho se desprende tanto de la dirección y producción de los programas, que no solo no impiden los enfrentamientos interactivos entre los participantes, sino que los incentivan (manteniéndolos simultáneamente mediante la división de pantalla), como de los comportamientos interactivo y discursivo del moderador, que no frena los conflictos inmediatamente y que produce, al igual que los comentaristas, actos verbales descorteses.

A continuación, se ofrece un análisis formal y funcional de las estrategias de descortesía que más frecuencia tienen en el corpus analizado.

#### 3.1. *La interrupción*

La simple observación de un fragmento cualquiera de las tertulias periódicas analizadas revela un constante uso de la interrupción por parte de los participantes de la interacción, quienes la utilizan como mecanismo de imposición de la opinión propia y como medio para impedir la expresión del juicio ajeno.

Este fenómeno ha sido uno de los más estudiados dentro del campo de la (des)cortesía verbal. Los trabajos más recientes han superado las primeras aproximaciones, que afirmaban que la interrupción constituía una violación del adecuado intercambio en el turno de habla (Sacks *et al.*, 1974), y han aceptado

---

3. Para ello, hemos analizado las cifras porcentuales de los fenómenos emitidos por cada hablante en función de su grado de participación en las tertulias, esto es, su número total de intervenciones.

la presencia natural del fenómeno en muchas conversaciones (Gallardo Paúls, 1993: 213; Bañón Hernández, 1997; Briz Gómez, 1998: 58), que puede llegar a ser, incluso, de tipo cooperativo (Goldberg, 1990; Murata, 1994: 387; Tannen, 1994: 53; Cestero Mancera, 1999: 432). En el caso específico del ámbito hispánico, los hablantes parecen mostrar una tolerancia mayor a la interrupción que los hablantes de otras procedencias (Cestero Mancera, 1999: 433; 2007: 11).

No resulta extraña, por tanto, la abundancia de interrupciones en las tertulias periodísticas de tema político, que muestra una interacción regulada por el mecanismo de autoselección del turno de habla, y en la que se produce frecuentemente una lucha por el turno de habla: hasta un 32 % de los intercambios presenta carácter conflictivo. No obstante, esto no implica que todas las interrupciones analizadas posean una naturaleza descortés: todo lo contrario, existen en nuestro corpus interrupciones de tipo cortés (1) o neutro (2):

- 1) Miguel Ángel Rodríguez: ¡ya! lo que pasa es que ee-e frente a una ley –de libertad religiosa y OTRAS↑/ está el principio de de contraprestación– no se dice contraprestación [pero ¡en fin!]  
 Amparo Estrada: [de reciproci]dad  
 Miguel Ángel Rodríguez: de-de reciprocidad ¿no?

(*Espejo público*, 30/11/2009)<sup>4</sup>

- 2) Carlos Rodríguez: yo creo que el movimiento del 15M tiene-tiene dos posibilidades SEGÚN sea como nos plantearon al principio↓ es decir§  
 Moderador: §nos quedan treinta segundos doctor↑  
 Carlos Rodríguez: a ¡pues!- o bien eres independiente↑ o bien eres de izquierda↓/ si eres independiente es como el movimiento argentino ese de ¡QUE SE VAYAN TODOS! [...]

(*Herrera en la onda*, 30/05/2011)

En (1) la tertuliana A. Estrada interviene antes de que finalice la intervención del contertulio M. Á. Rodríguez, lo que le hace incurrir en un solapamiento. No se produce ningún intento de reparación de la imagen por parte del hablante interrumpido, dado que el fin ha sido cooperativo.<sup>5</sup> El ejemplo (2), por su parte, constituye una muestra de interrupción neutra producida por el mode-

4. Hemos realizado la transcripción de los fragmentos basándonos en el modelo Val.Es.Co. (Briz y Grupo Val.Es.Co., 2002), si bien hemos efectuado algunas modificaciones, que se explican por tratarse de un tipo discursivo diferente, y que están disponibles en González-Sanz (2014: 53-55).

5. *Cfr.* Bravo (1999) para el concepto de imagen.

rador del espacio, que está cumpliendo sus funciones de regulador del turno de habla, por lo que la imagen del interlocutor interrumpido no resulta afectada.

Junto a estos empleos es posible hallar, claro está, ejemplos de interrupciones durante el desarrollo de la tertulia que poseen carga descortés, si bien no todas conllevan el mismo grado de descortesía y ataque a la imagen del interlocutor que ha resultado interrumpido; dependen de aspectos tales como que introduzcan alguna discrepancia con el interlocutor interrumpido, que se produzcan de forma continuada, etc.<sup>6</sup> El seguimiento de más o menos parámetros determina la mayor o menor carga descortés de cada interrupción. El siguiente fragmento ilustra diferentes tipos de interrupciones en virtud de estos elementos de descortesía:

- 3) Cristina López Schlichting: yo§  
 Moderadora: §Cristina  
 Cristina López Schlichting: no como ministra de justicia↑ porque tus bromas son un poco// ee sencillas↓ evidentemente↓/ [yo↑ lo lo que estoy hablando son cosas que yo- no son]=  
 Antonio Miguel Carmona: =[no↓ no te lo tomes a mal tampoco]=  
 Cristina López Schlichting: opiniones↓ son cosas que la gente sabe=  
 Antonio Miguel Carmona: ¡vaya!§  
 Cristina López Schlichting: §=por ejemplo↓ forma de pagar que probablemente se manifieste dentro de poco↓// el ministerio de Exteriores hace una maletita↓// coloca ahí los cuatro millones de dólares↓/ contrata a un bufete en Londres↓/ le da el dinero en términos de asesoría diplomática↓§  
 Antonio Miguel Carmona: §¿el ministerio?  
 Cristina López Schlichting: por ejemplo↓/ te estoy explicando hipótesis que corren en los→=  
 Antonio Miguel Carmona: es un ejemplo§  
 Cristina López Schlichting: §=en los ee-→ en los buró- *offices* internacionales sobre cómo se hacen estas cosas↓  
 Antonio Miguel Carmona: pero Cristina↑ perdona que te interrumpa↑ [si el gobierno dice que no↓]  
 Cristina López Schlichting: [perdóname un segundo Carmona↑]  
 Antonio Miguel Carmona: por qué dices [que sí]↑  
 Cristina López Schlichting: [pero]→ puedo acabar↑ [digo]  
 Antonio Miguel Carmona: [si el] gobierno dice que no↓  
 Cristina López Schlichting: no↓ [yo lo que digo es que-]  
 Moderadora: [perdonar un momento↑] os voy a dar [un dato]

(*El programa de Ana Rosa*, 20/12/2010)

6. Los parámetros seleccionados están basados, parcialmente, en la propuesta de Bañón (1997) y pueden consultarse en González-Sanz (2014).

Si revisamos el contexto en que tiene lugar esta interacción, podremos observar cómo la tertuliana C. López Schlichting, poseedora del turno de habla por asignación de la moderadora, es interrumpida en múltiples ocasiones por su adversario, A. M. Carmona. El ataque a la imagen del otro derivado de la aparición de la interrupción se ve reforzado por la insistencia de la acción: el tertuliano interruptor no solo es consciente de que su interlocutor no ha terminado su intervención, sino que repite en varias ocasiones este acto de habla descortés.

Según el medio de difusión, la televisión presenta un mayor índice total de interrupciones: el 60 % de las interrupciones (un total de 1.137) son producidas en tertulias televisivas, frente al 40 % correspondiente a las tertulias radiofónicas. En ambos casos obtenemos una cifra similar de interrupciones descorteses, cercanas al 90 % de las producidas. Si atendemos a la emisión de interrupciones descorteses (938 producidas en toda la tertulia) según el rol y sexo del hablante, encontramos los siguientes resultados:

**Tabla 1: Interrupciones descorteses en la tertulia atendiendo a las variables rol y sexo del hablante**

Rol y sexo del hablante	Número absoluto de ocurrencias	Número de intervenciones	Distribución porcentual
MHTv	17	211	8,06 %
MMTv	15	81	18,52 %
THTv	385	814	47,30 %
TMTv	168	377	44,56 %
MHRd	19	318	5,97 %
MMRd	5	31	16,13 %
THRd	190	566	33,57 %
TMRd	139	461	30,15 %

La tabla muestra las interrupciones emitidas por los participantes de la tertulia, que son diferenciadas por rol y sexo.<sup>7</sup> Es necesario, por un lado, destacar

7. Las siglas corresponden a moderador hombre (MH), moderadora mujer (MM), tertuliano hombre (TH), tertuliana mujer (TM) y al medio a través del cual se retransmite la tertulia: televisión (Tv) o radio (Rd).

la importancia que la variable de rol conlleva en el comportamiento comunicativo de hombres y mujeres, puesto que se constata un mayor uso de interrupciones en los dos medios por parte de las moderadoras, frente a sus homólogos masculinos, que parecen mostrarse más reticentes a la hora de interrumpir a sus interlocutores. En lo relativo a la utilización de interrupciones por parte de los tertulianos, los datos muestran unos resultados bastante equitativos, sin que podamos detectar grandes diferencias según los parámetros de sexo del hablante y del medio de difusión.<sup>8</sup>

### 3.2. *La disensión*

Otro de los mecanismos descorteses que se encuentra a disposición de los hablantes para dañar la imagen del interlocutor es la disensión, entendida como la manifestación de oposición o contrariedad respecto a lo aseverado por otros interlocutores. No obstante, esta carga descortés prototípica difiere en función de parámetros como los rasgos socioculturales de la comunidad de habla o el tipo de discurso al que pertenezca la interacción. La tertulia política, género de naturaleza polémica que propicia la manifestación de opiniones contrarias, rebaja el valor descortés que *per se* posee este acto de habla.

Desde la perspectiva lingüística, la disensión constituye la segunda parte de un par adyacente (Levinson, 1983; Schiffrin, 1994; Brenes Peña, 2011), que adquiere una función ilocutiva reactiva o reactivo-iniciativa (Herrero Moreno, 2002). Para analizar la formalización lingüística de los actos disensivos producidos en el corpus hemos partido del modelo de análisis para los actos de habla propuesto por S. Blum Kulka *et al.* (1989). Desde esta perspectiva, la disensión constituye un acto de habla complejo, que está compuesto por los siguientes movimientos: un movimiento preparatorio, que funciona como un elemento introductorio del acto y que suele formalizarse en las tertulias a través de estructuras apelativas o fórmulas de tratamiento; el acto central, esto es, la unidad mínima a través de la cual se puede realizar el acto de habla, que, en el corpus que manejamos, suele componerse de fórmulas negativas o estructuras metacomunicativas, y, finalmente, el movimiento de apoyo, entendido como una unidad externa al acto de habla que está destinada a intensificar o atenuar

---

8. La diferencia más acusada la encontramos entre las interrupciones de los moderadores radiofónicos y las de sus homólogas femeninas, aunque no resulta relevante dado que únicamente contamos en el corpus con una moderadora de tertulia radiofónica, lo que nos impide generalizar esta afirmación.



su fuerza ilocutiva, donde encontramos objeciones, concesiones y rectificaciones. La pauta habitual para la manifestación de rechazo de la tesis ajena se corresponde con un acto central modificado a través de movimientos preparatorios, como elementos apelativos:

- 4) Antonio Miguel Carmona: lo primero que tengo que decirte es darte mis más sinceras felicitaciones↓/ es la primera vez de mucho-/ desde muchos años que te conozco que durante VEINTE minutos has estado hablando↑ y no has pronunciado el nombre de Zapatero↓

Isabel Durán: *Carmona*↑/[no he esta(d)o veinte minutos]

Antonio Miguel Carmona: [gracias Isabel/ gracias Isabel]/

(*La noria*, 17/09/2011)

Del total de actos disensivos analizados (1.171), casi el 62 % fueron emitidos en las tertulias televisadas, el 38 % restante pertenece a las tertulias de radio. Atendiendo a la incidencia de las variables de rol y sexo del hablante, obtenemos los siguientes datos:

**Tabla 2: Disensiones emitidas en las tertulias según las variables de medio, rol y sexo del hablante**

Rol y sexo del hablante	Número absoluto de ocurrencias	Número de intervenciones	Distribución porcentual
MHTv	26	1451	1,79 %
MMTv	39	582	6,70 %
THTv	492	5122	9,61 %
TMTv	188	1771	10,62 %
MHRd	66	1656	3,99 %
MMRd	1	176	0,57 %
THRd	209	3162	6,61 %
TMRd	150	1776	8,45 %

Las hablantes vuelven a superar, por lo general, a los participantes masculinos, si descontamos los resultados correspondientes a la producción de

disensiones por parte de las moderadoras de tertulias radiofónicas.<sup>9</sup> En el caso del tertuliano, los datos revelan, como decimos, una mayor frecuencia de uso de actos de habla disentivos por parte de las contertulias, tanto en las tertulias televisivas como en las difundidas a través de la radio.

### 3.3. *La descalificación*

El último acto de habla descortés presente en las tertulias analizadas cuyo estudio abordamos es la descalificación, entendida como la expresión de ataques centrados en la figura del individuo, cuya imagen se pretende agraviar. Para analizar el empleo que los moderadores y, sobre todo, los contertulios realizan de este mecanismo de descortesía, hemos atendido al foco de la descalificación, entendido como el individuo al que va dirigido el ataque, sus posibilidades de formalización lingüística o el plano en el que opera la descalificación.

Para profundizar en el foco de la descalificación, esto es, el individuo cuya imagen se desea agraviar, hemos partido de estudios previos (Fernández García, 2001; Ilie, 2001; López Martín, 2011), que apuntaban la posibilidad de que los efectos que conlleva la producción de un acto descortés en una interacción trascendieran la propia situación comunicativa. En consecuencia, no hemos analizado únicamente aquellas descalificaciones centradas en atacar la imagen de uno de los interlocutores, sino también las dirigidas al aludido, un individuo que es mencionado pero que no presencia el intercambio comunicativo. Estos actos de habla descorteses están preferentemente contruidos sobre cuestiones ideológicas, de manera que afectan no solo al aludido, sino a todo su grupo ideológico. Esta hipótesis ha quedado constatada a partir de las reacciones mostradas por los tertulianos que forman parte del grupo ideológico del aludido, cuya imagen ha resultado atacada: formulan contraataques o exigen labores de reparación de su imagen. Se trata, por tanto, de manifestaciones de descortesía grupal (Kienpointner, 1997; Kaul de Marlageon, 1992) de naturaleza ideológica (*cf.* González-Sanz, en prensa).

A pesar de que somos conscientes de que la descalificación puede manifestarse por medio de diferentes mecanismos, por razones de espacio nos centramos en el insulto, considerado el recurso clásico para atacar la imagen del otro (Haverkate, 1994: 78; Gómez Molina, 2006), aunque estudios recientes han constatado su naturaleza polivalente y no siempre descortés, en virtud de

---

9. V. nota 7.

diferentes parámetros (Luque *et al.*, 1997: 19; Harris, 2001: 469). No obstante, en un discurso periodístico como en el que nos encontramos, su empleo entraña, por lo general, una fuerte carga descortés (González-Sanz, 2010; Díaz Pérez, 2012: 175). Desde la perspectiva formal, los analistas suelen distinguir entre los insultos verbales codificados lingüísticamente, esto es, aquellos que han experimentado en algún grado un proceso de desemantización y rutinización (García-Medall, 2008: 668) y los no codificados, es decir, aquellos que adquieren valor descortés en determinadas interacciones, en virtud del uso, del contexto o de la interpretación que efectúen las instancias discursivas implicadas (Colín Rodea, 2003; Díaz Pérez, 2012: 180-181). Dentro del primer grupo, únicamente hemos detectado un caso de insulto lexicográficamente marcado como tal: «hijos de puta», dirigido a un aludido ausente del estudio. El resto, a pesar de que también constituyen expresiones ofensivas, carecen de marcas lexicográficas en los diccionarios generales consultados. Estos insultos, entendidos como actos de habla específicos empleados para agredir la imagen del otro,<sup>10</sup> pueden aludir a diferentes ámbitos de la personalidad del interlocutor:

- Cualidades intelectuales: idiota, inepto o cretino.
- Cualidades morales: cínico, hipócrita, malvado y miserable.
- Cualidades o comportamientos sociales: absurda, ridícula y ñoña, animal de poder y escrúpulos, arrogante y autoritario, canalla, energúmeno, mafioso, mentirosa, nefastos o sinvergüenza.

Por otro lado, contamos en el corpus con un relevante número de insultos que, a pesar de no estar codificados lingüísticamente (Colín Rodea, 2003: 164; Díaz Pérez, 2012: 181), en la tertulia política funcionan como descalificativos del otro (Luque *et al.*, 1997: 156). Estos insultos pueden ser de carácter general, como «burócratas», «cobarde», «chapuceros», «fracasado», «incompetente», «irresponsables» e «insolidarios». Sin embargo, también pueden referirse específicamente a aspectos negativos en el ámbito político. Así, es posible hallar insultos que aluden a prácticas políticas no deseables, como «demago-

---

10. Adoptamos la definición de Colín Rodea (2003: 154), según la cual [e]l insulto es una acción verbal y/o no verbal, sancionada como ofensiva; cuyas unidades léxicas pueden, o no, representar en sí mismas una carga insultante al evocar conceptos socialmente convenidos para ello. El insulto puede ser un acto de habla o ser tan solo una parte del acto mismo. Enmarcado en una situación comunicativa, el insulto es un recurso del locutor/interlocutor cuya fuerza ilocucionaria se expresa como agresión. [...] El uso de palabras lingüísticamente marcadas en contextos que normalmente le son vedados llega a evidenciar las diferencias sociales al romper las convenciones.

go», o a cualidades escasamente valoradas desde el punto de vista ideológico, a saber, «maniqueo», «meapilas», «sectaria» o «xenófobo».

En términos cuantitativos, se producen más descalificaciones en televisión (treinta y una ocurrencias, lo que representa el 77 %) que en radio (nueve, esto es, el 23 %). Atendiendo a la variable de sexo del hablante,<sup>11</sup> se observan los siguientes resultados:

**Tabla 3: Distribución ponderada de las descalificaciones emitidas en función de las variables de medio y sexo del hablante**

Sexo del hablante	Número absoluto de ocurrencias	Número de intervenciones	Distribución porcentual
THTv	25	5122	0,49 %
TMTv	6	1771	0,34 %
THRd	6	3162	0,19 %
TMRd	3	1776	0,16 %

Como se desprende de la tabla, en el caso de la descalificación no encontramos un mayor uso por parte de las participantes mujeres; las mayores diferencias dependen del medio en el que se difunde la tertulia, siendo la televisión el más propicio para la aparición de insultos.

#### 4. CONCLUSIONES

La realización de esta investigación nos ha permitido constatar que la descortesía forma parte de la superestructura o tipo discursivo de la tertulia periodística de tema político. Atendiendo al medio de difusión podemos afirmar que, en líneas generales, existe mayor presencia de descortesía en las tertulias políticas televisadas que en las radiofónicas. Por tanto, parece que, aunque la descortesía se propaga por el discurso mediático en general, lo hace de forma más patente en el medio televisivo, lo cual, además, justifica la mayor cantidad de trabajos previos dedicados al empleo de este fenómeno en programas tele-

11. Hemos eliminado la variable rol en el análisis de las descalificaciones, puesto que prácticamente no existe ninguna ocurrencia de descalificaciones emitidas por el moderador.

visivos. No obstante, sería deseable analizar una mayor variedad de formatos y con ello incorporar la variable medio de difusión con el fin de ahondar en la incidencia que este factor posee en la producción de descortesía verbal.

En lo relativo al rol del hablante, los resultados muestran, como era de esperar, un mayor uso de descortesía por parte de los contertulios. No obstante, como decíamos más arriba, la aparición de descortesía en las intervenciones del moderador es una prueba más de que el fenómeno ha calado en este tipo discursivo. Esta práctica comunicativa también puede interpretarse en el ámbito de la evolución de la instancia discursiva del moderador, que va acercándose progresivamente a la de un tertuliano más, dando su opinión y mostrándose descortés con el otro.

Si nos fijamos en la incidencia de la variable sexo del hablante, podemos afirmar que, en líneas generales, encontramos mayores índices de empleo de descortesía por parte de las mujeres que de los hombres, en especial en los casos en los que desempeñan el rol de tertuliano. En primer lugar, las tertulianas interrumpen más y lo hacen de una forma más descortés, lo que puede explicarse aludiendo a la desigual presencia de hablantes hombres y mujeres en las tertulias: en más de un tercio del corpus no hay ni una sola tertuliana y, en los casos en los que participan mujeres, suelen encontrarse en clara minoría. Esto implica que hombres y mujeres obtienen el turno de forma desigual, por lo que no es de extrañar que las tertulianas recurran más frecuentemente a la interrupción para obtener el turno de habla y aumentar así su presencia en esta interacción comunicativa.

En segundo lugar, encontramos también un mayor empleo de actos disintivos en el discurso de mujeres en comparación con las intervenciones masculinas en casi todos los roles. Este resultado vendría a contradecir las conclusiones obtenidas por estudios anteriores (Coates, 1996: 102; Fernández Pérez, 2007: 58), que vinculan a la mujer con la búsqueda de consenso en la interacción, y confirmaría la importancia que adquiere el contexto en el estudio de esta cuestión: en el caso de las tertulias políticas, las mujeres se han adaptado a la situación comunicativa, que se caracteriza por una elevada presencia de la manifestación de disensión a lo largo de todo su desarrollo, hasta el punto de que sus resultados superan en ocasiones a los obtenidos por sus homólogos masculinos. Los datos correspondientes a la emisión de descalificaciones son, por el contrario, inferiores en el caso de las mujeres. En este sentido, es posible contemplar la posibilidad de que las tertulianas se decanten por procedimientos diferentes al insulto para descalificar (*cf.* González-Sanz, 2014), en un intento por evitar las repercusiones negativas que el uso del insulto puede entrañar para la imagen del hablante.

En líneas generales se percibe, por tanto, un uso más acusado de las estrategias de descortesía por parte de las hablantes femeninas que de los masculinos, por lo que podríamos encontrarnos ante un caso en el que las mujeres, conscientes de la situación comunicativa en la que se encuentran, se rebelan contra los rasgos lingüísticos tradicionalmente considerados femeninos (ser más cortés, interrumpir menos) (García Mouton, 1999: 81), en un intento por equiparar su comportamiento al de los hombres, participantes tradicionales de las tertulias políticas, así como por compensar una presencia inferior a la masculina e igualar su poder interactivo en el discurso (Mills, 2005: 272).

Este estudio nos ha permitido, igualmente, constatar la necesidad de incorporar al análisis de fenómenos pragmáticos, como la (des)cortesía verbal, factores tales como el tipo discursivo, el tema o el contexto, que son claves para conseguir una descripción rigurosa de su funcionamiento en el discurso.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAÑÓN HERNÁNDEZ, A. M.** (1997): *La interrupción conversacional. Propuesta para su análisis pragmlingüístico*, Málaga, Analecta Malacitana.
- BLAS ARROYO, J. L.** (2004): «Factores condicionantes en la producción y recepción de la descortesía en un *reality show*. Una aproximación variacionista», *Revista de Filología*, 32: 17-43.
- BLUM-KULKA, S.; J. HOUSE; G. KASPER** (1989): «The CCSARP coding manual», en *Cross-cultural Pragmatics: Requests and Apologies*. Norwood, NJ. Ablex. 273-294.
- BRAVO, D.** (1999): «¿Imagen “positiva” vs. “Imagen negativa”? : pragmática sociocultural y componentes de face», *Oralia. Análisis del Discurso Oral*, 2: 155-184.
- (2003): «Actividades de cortesía, imagen social y contextos socioculturales: una introducción» en **BRAVO, D.** (ed.) (2003): *Actas del Primer Coloquio del Programa EDICE «La perspectiva no etnocentrista de la cortesía: identidad sociocultural de las comunidades hispanohablantes»*, Estocolmo, Universidad de Estocolmo. 98-108. <<http://www.edice.org/descargas/1coloquioEDICE.pdf>>.
- BRENES PEÑA, M. E.** (2011): *Actos de habla disentivos: identificación y análisis*, Sevilla, Alfar.
- (2012): *Descortesía verbal y tertulia televisiva. Análisis pragmlingüístico*, Berna, Peter Lang.
- BRENES PEÑA, M. E.; C. FUENTES RODRÍGUEZ** (2017): «Impoliteness and Thematic Variation in Spanish Television Interviews», *Studies in Media*

- and Communication*, 5 (1): 50-62, <<http://redfame.com/journal/index.php/smc/article/viewFile/2332/2442>>.
- BRIZ GÓMEZ, A.** (1998): *El español coloquial en la conversación. Esbozo de pragmagramática*, Barcelona, Ariel.
- (2004): «Cortesía verbal codificada y cortesía verbal interpretada en la conversación», en **BRAVO, D.; A. BRIZ** (eds.) (2004): *Pragmática socio-cultural: estudios sobre el discurso de cortesía en español*, Barcelona, Ariel. 67-93.
- BRIZ GÓMEZ, A. Y GRUPO VAL.ES.CO.** (2002): *Corpus de conversaciones coloquiales*, Madrid, Arco/Libros.
- BROWN, P.; S. C. LEVINSON** (1978 [1987]): *Politeness. Some universals in language usage*, Cambridge, Cambridge University Press.
- CESTERO MANCERA, A. M.** (1999): «La interrupción en la conversación en lengua española», en **FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, J.; C. FERNÁNDEZ JUNCAL; M. MARCOS SÁNCHEZ; E. PRIETO DE LOS MOZOS; L. SANTOS RÍOS** (eds.) (1999): *Lingüística para el siglo XXI: III Congreso de Lingüística General*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca. 429-343.
- COATES, J.** (1996): *Women Talk*, Oxford, Blackwell, <[http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/24466/Cooperacion\\_Cestero\\_LR\\_2007\\_05.pdf?sequence=1](http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/24466/Cooperacion_Cestero_LR_2007_05.pdf?sequence=1)>.
- COLÍN RODEA, M.** (2003): *El insulto: estudio pragmático-textual y representación lexicográfica*, tesis doctoral, Barcelona, <[www.tdx.cat/handle/10803/7493](http://www.tdx.cat/handle/10803/7493)>.
- CULPEPER, J.** (1996): «Towards an anatomy of impoliteness», *Journal of Pragmatics*, 25 (3): 349-367.
- (2005): «Impoliteness and entertainment in the television quiz show: The Weakest Link», *Journal of Politeness Research*, 1 (1): 35-72.
- DÍAZ PÉREZ, J. C.** (2012): *Pragmalingüística del disfemismo y la descortesía*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Carlos III.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, F.** (2001): «Ironía y descortesía», *Oralia. Análisis del Discurso Oral*, 4: 103-127.
- FERNÁNDEZ PÉREZ, M.** (2007): «Discurso y sexo. Comunicación, seducción y persuasión en el discurso de las mujeres», *Revista de Investigación Lingüística*, 10: 55-81.
- FUENTES RODRÍGUEZ, C.** (2000 [2017]): *Lingüística pragmática y Análisis del discurso*, Madrid, Arco/Libros.
- (2011): «Cortesía e imagen en las preguntas orales del Parlamento español», *Cultura, Lenguaje y Representación*, Revista de estudios culturales de la Universitat Jaume I, 9: 73-88, <<http://www.e-revistas.uji.es/index.php/clr/article/viewFile/86/80>>.

- (2013): «Los comentarios en la prensa digital», en **FUENTES RODRÍGUEZ, C.** (ed.) (2013): *Descortesía para el espectáculo: estudios de pragmática variacionista*, Madrid, Arco/Libros. 199-247.
- FUENTES RODRÍGUEZ, C.; E. R. ALCAIDE LARA** (2008): *(Des)cortesía, agresividad y violencia verbal en la sociedad actual*, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía.
- FUENTES RODRÍGUEZ, C.; M. E. BRENES PEÑA** (2011): «Descortesía verbal y televisión: hacia una nueva superestructura», en **ALCOBA, S.; D. POCH** (eds.) (2011): *Cortesía y publicidad*, Barcelona, Ariel. 63-78.
- GALLARDO PAÚLS, B.** (1993): «La transición entre turnos conversacionales: silencios solapamientos e interrupciones», *Contextos*, 9 (21-22): 189-220.
- GARCÍA MOUTON, P.** (1999): *Cómo hablan las mujeres*, Madrid, Arco/Libros.
- GARCÍA-MEDALL, J.** (2008): «El insulto desde la pragmática intercultural», en **ÁLVAREZ, Á.; A. BUENO; S. HURTADO; N. MENDIZÁBAL** (eds.) (2008): *Lengua viva: estudios ofrecidos a César Hernández Alonso*, Valladolid, Universidad de Valladolid. 667-680.
- GOLDBERG, J. A.** (1990): «Interrupting the discourse on interruptions. An analysis in terms of relationally neutral power and rapport-oriented acts», *Journal of Pragmatics*, 14 (6): 883-903.
- GÓMEZ MOLINA, J. R.** (2006): «El análisis del insulto desde la etnografía del habla», en **CASADO, M.; R. GONZÁLEZ; M. V. ROMERO** (eds.) (2006): *Análisis del discurso: lengua, cultura y valores. Actas del I Congreso Internacional* (Universidad de Navarra, Pamplona, noviembre de 2002), Madrid, Arco/Libros. 2231-2246.
- GONZÁLEZ-SANZ, M.** (2010): «Funciones del insulto en debates políticos televisados», *Discurso & Sociedad*, 4 (4): 828-852.
- (2012): «Aproximación teórica a los actos de habla de la acusación y el insulto. Contexto político», *Interlingüística*, 21 (1): 481-494.
- (2014): *Tertulia política y (des)cortesía verbal*, tesis doctoral inédita, Sevilla, Universidad de Sevilla, <<https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/24302>>.
- (2016): «Empleo de la ironía en la tertulia política. Análisis cualitativo-cuantitativo», *Tonos Digital*. Revista electrónica de estudios filológicos, 30, <<http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/download/1423/823>>.
- (en prensa): *Tertulia e ideología. La mediatización del pensamiento político*, Berna, Peter Lang.
- HARRIS, S.** (2001): «Being politically impolite: extending politeness theory to adversarial political discourse», *Discourse & Society*, 12 (4): 451-472.
- HAVERKATE, H.** (1994): *La cortesía verbal. Estudio pragmatolingüístico*, Madrid, Gredos.



- HERRERO MORENO, G.** (2002): «Los actos disentivos», *Verba: Anuario Galego de Filoloxia*, 29: 221-242.
- ILIE, C.** (2001): «Unparliamentary Language: Insults as Cognitive Forms of Ideological Confrontation», en **DIRVEN, R.; R. FRANK; C. ILIE** (eds.) (2001): *Language and ideology, II: Descriptive cognitive approaches*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins. 235-263.
- KAUL DE MARLANGEON, S.** (1992): «La fuerza de cortesía-descortesía y sus estrategias en el discurso tanguero de la década de los '20», *RASAL*, 3: 7-38.
- KIENPOINTNER, M.** (1997): «Varieties of rudeness: types and functions of impolite utterance», *Functions of Language*, 4 (2): 251-287.
- LEVINSON, S. C.** (1983): *Pragmatics*, Cambridge, Cambridge University Press.
- LOCHER, M. A.; D. BOUSFIELD** (2008): «Introduction. Impoliteness and power in language», en **BOUSFIELD, D.; M. A. LOCHER** (eds.) (2008): *Impoliteness in Language. Studies on its Interplay with power in Theory and Practice*, Berlín, Mouton de Gruyter. 1-16.
- LOCHER, M. A.; R. J. WATTS** (2005): «Politeness theory and relational work», *Journal of Politeness Research*, 1 (1): 9-33.
- LÓPEZ MARTÍN, J. M.** (2011): «Radio e ideología: la ridiculización a través del lenguaje», *Discurso & Sociedad*, 4 (4): 763-791, <[http://www.dissoc.org/ediciones/v04n04/DS4\(4\)Lopez.pdf](http://www.dissoc.org/ediciones/v04n04/DS4(4)Lopez.pdf)>.
- LORENZO-DUS, N.** (2009): *Television Discourse. Analysing language in the media*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- LUQUE, J.; A. PAMIES; F. J. MANJÓN** (1997): *El arte del insulto*, Barcelona, Ediciones Península.
- MILLS, S.** (2005): «Gender and politeness», *Journal of Politeness Research*, 1 (2): 263-280.
- MURATA, K.** (1994): «Intrusive or cooperative? A cross-cultural study of interruption», *Journal of Pragmatics*, 21: 385-400.
- SACKS, H.; E. A. SCHEGLOFF; G. JEFFERSON** (1974): «A simplest systematics for the organization of turn-taking for conversation», *Language*, 50 (4): 696-735.
- SCHIFFRIN, D.** (1994): *Approaches to Discourse*, Oxford, Blackwell.
- TANNEN, D.** (1994): *Gender and Discourse*, Oxford, Oxford University Press.



## Reseñas / *Book reviews*

---

*Poesia actual: vivències i art*, de Germà Colón Domènech, Rosa Agost Canós i Santiago Fortuño Llorens (eds.). Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2017, 142 p., ISBN: 978-84-16546-36-7, 15 €. *Ressenyat per Josep Marqués Meseguer, Universitat de Perpinyà Via Domicia*

Reseña recibida el / *Review received*: 22-07-2017  
Reseña aceptada el / *Review accepted*: 17-09-2017

Les pàgines del volum *Poesia actual* se senten i es volen vives. No expressen només unes *vivències* passades des d'un *art* o inclinacions estètiques concretes; els mots d'aquest recull de veus (compendi editat del curs d'estiu que la Fundació Germà Colón Domènech impartí a la Universitat Jaume I els dies 13, 14 i 15 de juliol de 2016 amb el mateix nom) són espores al vent en cerca d'un espai fèrtil on poder germinar. La poesia, prenent cos. A dins la terra, a dins de cada lector, de cada oïdor... Aquesta poesia actual, castellana, catalana i gallega reunida ací, poua en la paraula fonda feta creació de l'esperit, per tal de projectar-se amb més força cap enfora i així connectar amb l'altre.

Per tractar l'efecte que la poesia pugua realitzar en l'altre, cal referir-se

primer a un mateix. L'individu encarna l'*alfabet en blanc* de la poesia, segons defèn José Luis Rey en el seu article: la paraula poètica permetria crear el nostre esperit, acostar-nos a una dimensió espiritual composta tant d'elements transcendents com quotidians. Segons Rey, el poeta actuaria com un element magnètic envers el món, «capaz de absorber el universo entero y sus misterios para darles formulación en la palabra» (121). Aquesta connexió amb el món en el procés creatiu, Luis García Montero la comprèn eminentment des de la soledat de l'individu. La soledat no suposaria la seua incomunicació, sinó més aviat la consolidació d'un espai d'independència des d'on conrear la consciència personal. La poesia actuarà així com un camp obert a l'emancipació «cuando nos

transforma la intimitat, nos educa sentimentalment en uns valors cada vegada més lliures i més respectuosos per a la convivència» (112). El *solitari*, glossa Montero, és aquell que podrà esdevenir *solidari*: «No crec que se pugui sostenir cap tipus de somni públic, polític, en les places si no va aparellat aquest somni d'un procés d'emancipació de la pròpia intimitat» (113).

Aquesta experiència vital íntima serà, segons Montero, la veritat del poeta, una petita o *modesta* veritat, feta a l'alçada de la pròpia consciència. I, ara, una *veritat necessària*, segons explica Francesc Parcerisas. L'autor accepta que, «atès que tota experiència és individual, tota veritat també ho deu ser, en tant que l'única via d'accés que hi tenim és la individualitat», però hi veu una segona dimensió, més enllà de l'individu, fruit de la possibilitat de comprensió, d'apreciació de la capacitat artística de l'autor en el seu entorn: ara, «la veritat és un acord social, en constant transformació [...], lligada estretament a les formes de la cultura i de la civilització» (79).

«Com és possible que amb aquest gran amor que els dos sentim tu continuï sent tu i jo continuï sent jo?» (80). Els versos citats per Parcerisas ens permeten copsar que, per a aquesta comprensió del poeta en l'entorn, l'amor potser siga el canal més profund que comunica la intimitat de l'individu cap a

l'exterior. Així ho entén Montero, per a qui el mòbil amorós no només és, de nou, «un mitjà de construcció de la meua pròpia intimitat», sinó també «un mitjà de reflexió sobre la realitat» (112); «concibo la poesia com un àmbit d'hospitalitat, un àmbit de diàleg amb l'altre. I en aquest sentit, la poesia amorosa és un exemple clar de la tradició del diàleg amb l'altre» (113). Precisament, Guillermo Carnero manifesta que és *obra de l'amor* la recuperació de la dimensió de la *realitat* en la seua darrera poesia; a diferència de la primera etapa on el poeta se sentí «segregat de la realitat», cosa que el feu fugir «al artifici de la cultura i de l'art, [...] abdicant de la vida» (105). Val a dir que, davant l'extrema oposició que estableix Carnero entre l'experiència de l'amor com a (re)connexió amb la realitat i la vida, i la cultura com a experiència de fugida cap a l'artificialitat i la mort, l'autor acaba reconciliant totes dues vivències (més o menys realistes, naturalistes o culturalistes) dins d'un àmbit continu i divers pel que fa a les possibilitats de recreació poètiques («Es idéntica la capacidad como detonador poético de un paisaje real a la de uno descrito en una obra literaria o representado en una obra de arte figurativo»; 93), per bé que el paisatge, segons Carnero, «ocupa el primer lloc entre aquestes coses amb l'ànima, és a dir, aquelles que nos permeten expressar de algun modo las

“hondas realidades [espirituales] que carecen de nombre”» (93).

El poeta, doncs, cerca amb l'amor, la natura, l'art... Hi estableix relacions, compartint veritats de tota mena; una d'elles, per exemple, la trobem en la fragilitat de l'existència humana davant la (major, però tampoc eterna) perdurança de la natura: «“seiem l'un al costat de l'altre, la muntanya i jo, / fins que només queda la muntanya”» (82). La citació per Parcerisas d'aquests versos de Li Bai (pertanyents a la lírica Tang escrita als segles VII i VIII) en què l'individu es meravella davant l'enorme bellesa natural, permeten fondre el jo poètic en l'univers; de fet, recorden la pintura paisatgística de Xia Gui (segles XII-XIII) en què l'individu se situa als marges dels rotlles i gràcies al qual, en un afany posthumà segons el geocrític Bertrand Westphal (2016: 235), la seua condició antropològica en la perifèria asseguraria que avui continuem recordant i reconeixent aquests autors xinesos. A l'altre extrem d'aquesta dimensió, Alejandro Duque apunta que l'anomenada *poesia de l'experiència* (on trobem la *nueva sentimentalidad* de Montero) «ha desplaçat moltes vegades a la veritat estètica» tot afavorint «la veritat biogràfica». Segons Duque, el repte per a aquesta tendència poètica seria «apel·lar a un “yo autobiogràfico” pero que al mismo tiempo sea un yo universal, un yo sin *ego* (hasta donde eso sea posible), en el que

todos podamos reconocernos e identificarnos» (70). En aquest sentit, Montero sembla justament dialogar amb la tesi de Duque quan afirma que «el poeta [...] muchas veces tiene que aprender a borrarse a sí mismo, tanto como a ponerse, para que la verdad no sea solo de él cuando se pone sino del lector cuando habita el poema y lo hace suyo» (113). De nou, totes les tendències i equilibris entre el poeta i el món semblen integrables dins el testimoni xinès que ens ofereix (remuntant-nos al segle IV a. n. e.) el llibre *Zhuang zi* (1996): «de la instrucció tècnica a la superació de la tècnica i a l'oblit d'un mateix en l'acte creador». Heus ací l'esperit profund d'una poètica, allò que nodreix en l'individu el principi vital (Para, 2016: 14).

En efecte, el diàleg caracteritza l'acte poètic i l'acosta als orígens de l'experiència vital i estètica:

No creo en las grandes rupturas poéticas y más que las originalidades, que a veces son muy partidarias de las verdades con mayúsculas, creo en la personalidad, en la lectura personal de la tradición que nos da los datos suficientes para encontrar nuestro propio mundo. Y en ese sentido, escribir es elegir una tradición, el reescribir una tradición (115).

Com emmarca Ferran Carbó, poetes propers estèticament a Montero com Miquel Martí i Pol o

Joan Vinyoli també sentiran la necessitat de practicar la poesia com a arrelament vital tant en el pla individual com col·lectiu, «com a eina i forma [...] de construcció d'una existència personal, amatòria i nacional» (23). Tanmateix, el fet que totes tres tradicions poètiques castellana, catalana i gallega hagen perdut coetàniament la seua funció de guia social a partir dels anys setanta i vuitanta, convertirà aquesta poesia en «una activitat minoritària i [...] de pràctica més personal i íntima, la qual cosa permet que pugui ser més independent i crítica» (17). Una independència que, d'aleshores ençà, és element constituent d'una poesia sense generacions ni moviments, que més aviat compta amb certes promocions i tendències dins «un mapa complex i divers» on conviuen la diversitat d'estètiques i la pluralitat de veus (35); una poesia, en definitiva, també anomenada de *canon abierto* en la qual, com destacava Montero, opta per «afirmar su personalidad frente a la idea de pertinencia al grupo» (Duque, 73). Un exemple clarificador sobre el comportament d'aquests nous creadors l'ofereix Yolanda Castaño respecte a la *Xeración dos 90* gallega. Segons ella, aquesta reeixí perquè, malgrat no compartir l'estètica, era un grup humà que compartia l'ètica: mentre la creació poètica es forjava en la més absoluta independència literària de cada individu (on, a més, les dones començaren a obrir-se pas,

deixant de ser «objetos pensados a sujetos pensantes»; 53), «a la hora de la proyección socioliteraria, lo que se observa es exactamente lo contrario: un sentido de lo colectivo, una unión y complicidad que llevó a los protagonistas de esta generación a emprender iniciativas conjuntas, ya de tipo editorial ya de dinamización cultural» (50). I si adés eren el fanzín, el fulletó i els recitals els que actuaven com a plataformes d'intercanvi poètic, ara Internet actua en tota la seua immensitat.

De fet, aquesta és precisament una de les qüestions clau que plana sobre aquest volum d'inici a fi: com fer arribar la poesia al públic en temps de desprestigi i marginalitat del gènere poètic, no només en l'àmbit social sinó també literari? Seguint Castaño, la poetessa remarca d'entrada la incomunicació cultural que limita els intercanvis entre els diversos territoris i llengües de l'Estat: «dentro de España, no existen flujos demasiado dinámicos con la literatura catalana, la vasca y la gallega. [...] Nuestras literaturas conocen así todo lo malo de resultar ajenas, más todo lo malo de resultar supeditadas a España» (46). Constreñiments polítics a banda, la capacitat comunicativa de la poesia podrà eixamplar-se, com precisa Parcerisas, a través de la traducció, donant «forma en la nostra llengua a aquella veritat [...] que ens hem esforçat per copsar en l'original» (87). Així ho proposa Edicions del

Buc, editorial valenciana dedicada exclusivament a la difusió de la poesia, la qual ha publicat, en edició bilingüe gallec-català, *Poesía última de amor e enfermedad* (1992-1995), de Lois Pereiro (2016). Precisament Francesc Bononad, del Buc, explica al volum els seus interessos editorials: «Publiquem el que ens agrada perquè sí, que és com dir per si de cas, per si algun dia s'esdevé alguna cosa. Editar ens manté alerta, que és com dir que ens manté vius» (133). Practiquen l'*acció directa* amb recitals i presentacions perquè aposten, sense intermediaris però en xarxa, per la connectivitat «de tota la vida», la que permeten els llibres, siguen de l'època que siguen, amb una mirada sense clixés cap al que anomenen *retrofutur*. En aquest mateix sentit, Maria Josep Escrivà, d'Edicions 96, insisteix en la necessitat de recuperar l'origen oral de la poesia, recitada o cantada, com a eina de difusió per a les publicacions poètiques, bé es tracte de lectures en veu alta o d'espectacles de tota mena (com els dos que poguérem gaudir durant el curs d'estiu i que han quedat fora d'aquest recull). Per fi, al servei de qualsevol estratègia, Josep Antoni

Fluixà (Edicions Bromera) rebla que cal que la poesia, sobretot, es faça entendre, no «en el sentit literal que demanem als fets descrits en un text narratiu o els arguments exposats en un assaig. Però, sens dubte, sí des d'un punt de vista emotiu o de sensibilitat estètica» (138); Alejandro Duque també s'hi referia al·ludint al to: «Poetas que han aprendido que lo importante en poesía es no equivocarse de tono. El tono, ese encaje del adecuado decir, que a la larga es el responsable de que el poema funcione como algo vivo e intenso y consiga atraer al lector con su poder de fascinación» (75).

En síntesi, el volum *Poesia actual: vivències i art* ens ofereix un passeig plaent per la poesia actual d'arrel llatina a l'Estat espanyol. Les veus que s'hi agrupen reflexionen profunda i críticament sobre els reptes socioliteraris a què s'exposa la creació i la difusió poètiques avui dia, acompanyades en tot moment del vers, siga dit, siga llegit. Reprenent Vinyoli (23), *dessota / de cada mot hi ha un pou*. Un pou, ací, fet font. Ben viu.

---

\* *Oh foll Amor!*, «Viatger que s'extravia», a càrrec de Pau Sif, Josep Vicent Tallada i Samuel Iborra (13/06/17) i també «Poemes i cançons», amb Rafa Xambó i Isabel Garcia Canet acompanyats al piano per Salva Vázquez (14/06/17).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- PARA, J.-B.** (2016): «Rituals del plaer d' ésser», en CERDÀ, J. P. (2016): *Cants populars de la Cerdanya i el Rosselló*, Barcelona, Editorial Mediterrània.
- PEREIRO, L.** (2016): *Poesia última de amor e enfermidade (1992-1995) / Poesia última d'amor i malaltia (1992-1995)*, La Pobla de Farnals, Edicions del Buc.
- WESTPHAL, B.** (2016): *La Cage des méridiens*, París, Les Éditions de Minuit.
- PRECIADO, I.** (ed.) (1996): *Zhuang Zi, «Maestro Chuang Tsé»*, Barcelona, Kairós.

*Oriente Medio, Oriente roto. Tras las huellas de una herida abierta*, de Mikel Ayestaran. Barcelona: Ediciones Península, 2017, 302 pp. 17,90 €. Reseñado por Diego Ventura Cebrián García, periodista

Reseña recibida el / Review received: 31-08-2017  
Reseña aceptada el / Review accepted: 17-09-2017

Oriente Medio se resquebraja en pedazos, sumido en eternos conflictos bélicos que cada día ocupan las secciones de internacional de nuestros diarios. A través de un recorrido guiado y testimonial por los principales países en guerra, el libro que reseñamos ofrece una visión holística de la historia más reciente de este territorio.

Mikel Ayestaran, nacido en Beasain (Guipúzkoa), es periodista freelance, aunque colabora con los grupos EiTb y Vocento como corresponsal de guerra. Afincado en Israel desde 2015, recorre las principales

zonas calientes de Oriente Medio, con el fin de mostrar las vicisitudes de sus guerras, así como su contexto e impacto.

La obra está dividida en catorce capítulos, cada uno de ellos dedicado a un país e hilados de forma cronológica. La narración da comienzo en enero de 2004, cuando el periodista debe cubrir el terremoto de Bam (Irán), y prosigue a través de las guerras de Líbano, Irak, Georgia o Afganistán, entre otras. También introduce al lector en el nacimiento de la Primavera Árabe y en los mediáti-



cos asesinatos de Osama Bin Laden o Muamar Gadafi. Por último, debido a la gravedad del conflicto y a su repercusión internacional, el autor otorga un mayor espacio narrativo a la guerra de Siria, a sus refugiados y al incipit de los grupos terroristas, en especial del Estado Islámico.

A través de un discurso testimonial, basado en la recopilación de las crónicas y entrevistas que el periodista ha ido realizando durante una década, el autor muestra una fiel representación de los hechos más significativos de Oriente Medio. La voz del narrador en primera persona actúa como eje vertebrador de una historia polifónica, apoyada en los testimonios de los afectados. Siempre a través de un estilo claro y conciso, exento de cualquier literaturización que pudiera ensordecir la importancia de los hechos.

Es así como la obra consigue transmitir un mensaje que aspira a ser objetivo, en el que se le otorga mayor peso a la crítica y a la denuncia de las víctimas que a cualquier clase de interpretación personal. Por lo tanto, este libro resulta de imprescindible lectura para todas aquellas personas que deseen conocer los avatares de dichos conflictos y quieran conformar una visión estructurada y resumida de su actualidad.

Esta particular guía bélica y sociológica de la historia reciente de Oriente Medio hace especial hincapié en el análisis de los momentos previos a cada conflicto y de sus conse-

cuencias físicas y psicológicas. Irak, por ejemplo, al que dedica el tercer capítulo del libro, sufre la herencia de una guerra que frenó cualquier posibilidad de progreso. Con el paso de los años, la convivencia y el respeto entre iraquíes va desapareciendo y sus habitantes terminan por reagruparse en diferentes zonas geográficas según su religión o secta. Todo ello, custodiado por un ejército estadounidense que observa cómo el país se ahoga en una constante pugna entre suníes y chiíes, que está muy lejos de terminar.

El comienzo del año 2011 trajo consigo el punto de inflexión en Oriente Medio. El suicidio de Mohamed Buazizi, ante la imposibilidad de vivir en un país corrupto y absolutista, fue la chispa que incendió Túnez y que desembocó en la conocida como Primavera Árabe. Este joven de 26 años se convirtió en el icono de la lucha frente a la tiranía, que desencadenó una serie de protestas y manifestaciones secundadas por un pueblo coartado por regímenes dictatoriales; anacrónicos a ojos del lector occidental.

El espíritu revolucionario de Túnez rápidamente se propagó por Egipto, Yemen o Libia, donde los enfrentamientos entre civiles y el Estado dejaron miles de muertos y heridos. Esta revolución representaba la lucha de un pueblo con ansia de libertad que combatía contra poderes caducos. Sin embargo, no todas las revueltas obtuvieron el mismo resultado. Algunas originaron guerras internas que dieron

pie al nacimiento y/o fortalecimiento de grupos opositores armados, que en muchos de los casos se convirtieron en formaciones terroristas.

Esa lucha entre malos y peores, como el mismo autor la define, es la causante de la actual guerra de Siria. Este país, que destacaba por ser un territorio seguro en un mar de inestabilidad, se encuentra sumido desde 2011 en un conflicto bélico sin precedentes, que comenzó por la lucha de libertades—como en sus países vecinos—pero que con el tiempo ha provocado una guerra abierta entre el Gobierno de Bashar al-Ásaad y el Estado Islámico. El califato yihadista se expande por Oriente Medio, ondeando su bandera negra y sembrando el terror mediante atentados y asesinatos, con el firme objetivo de instaurar la interpretación más radical del islam. Y en medio de esta cruenta guerra, en la que toman partido las principales potencias mundiales, se encuentran los millones de sirios, desplazados o refugiados, que emprenden un éxodo masivo que termina frente a las puertas cerradas de Europa.

Actualmente, los refugiados ponen a Occidente en jaque ante la imposibilidad, o la pasividad, de albergar a las personas que escapan del terror de sus países de origen. Es precisamente este punto el que ocupa el final del libro y donde el autor expone su visión más crítica. La descripción del día a día en los campos de refugiados, donde se palpa la angustia y la

desesperación por recuperar una vida perdida, representa la consecuencia directa de años de destrucción, en los que Oriente Medio pierde paulatinamente su tejido social y su identidad cultural.

Todo ello está presente en un libro de narración fluida y accesible al público que pretende adentrarse en el tema tratado. Siempre apoyado en aclaraciones y, sobre todo, en un lenguaje ameno, *Oriente Medio, Oriente roto* ofrece un acercamiento fidedigno a la idiosincrasia de este territorio. Complemento de gran utilidad para entender y descifrar con ojo crítico la actualidad sobre los conflictos que, lejos de terminar, desangran a una población con más preguntas que respuestas.

La obra se encuadra, así, en el relato testimonial, fuertemente vinculado al trabajo periodístico, pero con ciertas pinceladas metanarrativas. Esta hibridación es fruto de la recopilación de piezas periodísticas realizadas por el autor, que conforman un extenso reportaje en el que el yo presencial del narrador se entremezcla con las voces de terceras personas. El autor ha practicado una operación integradora de las distintas crónicas, ancladas en la actualidad de cada momento de escritura, para diseñar un producto bibliográfico con vocación de perdurabilidad: un relato de conjunto que confiere perfil y sentido a los datos y se convierte en herramienta para la reflexión.

*Justícia i llengües minoritzades en l'ordre postmonolingüe*, de Esther Monzó Nebot i Joan Jiménez Salcedo (eds.). Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 2017.

*Ressenyat per Marta Renau Michavila, Grup TRAP (Traducció i Postmonolingüisme), Universitat Jaume I*

Reseña recibida el / Review received: 03-07-2017

Reseña aceptada el / Review accepted: 13-05-2017

La societat actual no pot veure's com una successió d'espais monolingües que vertebrin les societats i donen sentit a les fronteres sinó com una conjuminació de tensions entre grups lingüístics amb contactes complexos que desafien els límits i configuren identitats postmonolingües. Amb aquesta premissa, el volum *Les llengües minoritzades en l'ordre postmonolingüe* recull contribucions que, davant els canvis introduïts pels nous fluxos migratoris i la davallada de l'estat-nació com a ideal polític, opten per la "diversalitat" (Bernabé et al., 1989: 41), és a dir, l'harmonització conscient de les diversitats preservades. Des de disciplines i experiències territorials variades, les autores i els autors del volum comparteixen la voluntat de qüestionar l'esperit monolingüe que ens ancora a ordres tradicionals i no ens deixa observar el sorgiment dels nous valors, costums i jerarquies (Clifford, 1988: 15).

Els editors del volum plantegen en la introducció la importància que la llengua ha tingut i continua tenint (Monzó Nebot, 2017) per definir l'autoritat i exercir el poder. En revisar el plantejament d'inici del volum, Monzó i Jiménez estableixen un lligam primordial entre les formes individuals de percepció, interpretació i acció i les identitats socials i, des de la teoria de la identitat social (Tajfel, 1982), defineixen una base motivacional per a la minorització, que ja no s'observa com a situació sinó com a resultat d'interaccions simbòliques que deriven del llenguatge simbòlic propi d'una cultura i conflueixen en l'imaginari col·lectiu. Amb aquest plantejament, Hebenstreit es planteja, des de la perspectiva de la teoria dels valors, si la mediació que traductors i intèrprets executen entre les diverses identitats d'aquest espai postmonolingüe hauria d'intensificar l'èmfasi en l'ideal de justícia com a valor professional, especialment en les situacions més extremes, com poden ser

els processos de sol·licitud d'asil. Des de la sociologia de les professions, Ohranovic esbossa un plantejament similar on el centre de l'actuació i de les possibilitats de progrés de la traducció i la interpretació és l'ideal de servei a qui necessita mediació per poder fer-se comprendre i per poder atribuir sentit al que l'envolta. En aquest intent de fer sentit, Rodríguez Muñoz reclama una actuació més decidida d'interprets i traductors per esbrinar les necessitats dels clients i incorporar competències psicosocials en la formació dels futurs professionals i Leal Lobato arriba a reclamar un canvi d'orientació en la formació i la pràctica de la interpretació de conferències per poder acarar els reptes de la multiculturalitat en fòrums internacionals on els drets indígenes i les formes de concepció no occidentals prenen el paper que els pertoca com a membres de ple dret de la família humana, tal com afirma la carta fundacional de l'organització de Nacions Unides. També Sijilmassi planteja el paper de la traducció i la interpretació en l'exercici dels drets humans i les obligacions internacionals dels estats i investiga com afecta la disponibilitat de mediació lingüística i cultural en la integració i el desenvolupament de les persones migrants.

En aquest sentit, cal recordar que els ponts que basteix la traducció i la interpretació no són unidireccionals i que no tan sols són els migrants els que es beneficien de la mediació, sinó

que les societats d'acollida amplien, a través del contacte amb la diferència, el seu cosmopolitanisme i la seua capacitat per acarar un món d'una diversitat creixent. En aquest sentit, la contribució de Molines Galarza es planteja, des de la desconstrucció, per què la traducció editorial tendeix a eliminar el postmonolingüisme dels originals literaris escrits en alemany reduint les veus dialectals a llengües estàndard, i qüestiona l'acceptació d'aquest fet com a norma de traducció (Toury, 1978) apel·lant a l'ètica professional per construir un món plural. Li observa aquesta mateixa pluralitat en un territori ben diferent, la Xina, i en el context de la interpretació i traducció judicials per observar de forma crítica com les polítiques de traducció d'un estat deixen fora de la representació institucional les minories ètniques. Aquesta mateixa conclusió és la que observa Moreno Pérez en l'anàlisi de la informació que l'administració posa a disposició dels ciutadans hispanoparlants als Estats Units d'Amèrica del Nord. Després d'examinar els criteris de traducció de la versió en espanyol dels webs institucionals federals, l'autora observa un biaix innegable que perpetua la minorització i la marginalització d'un grup i la perpetuació d'una relació d'autoritat definida pels coneixements lingüístics on l'espanyol esdevé sinònim d'*altre* i el fa estranger a casa.

Continuant amb la situació sociolingüística de l'espanyol als EUA, Gasca Jiménez planteja un estudi sobre el significat de la traducció i la interpretació per a joves bilingües i sobre com la pràctica d'aquesta activitat de forma *natural* (Harris, 1977) influeix en la competència traductora dels joves. Des dels resultats, importants per a la formació però també per a la identitat, es reclama una revalorització de la traducció i la interpretació. També en l'àmbit de l'educació, Frasset Porta observa la regulació educativa imposada per França a l'illa de la Reunió i com la política lingüística s'ha conduït per destruir el crioll com a eix vertebrador d'una societat.

La intervenció institucional s'observa des d'una perspectiva diferent en la contribució de Sanz, on es comenta detalladament el marc jurídic de l'audiodescripció a Europa i a l'Estat espanyol i es denuncia la inactivitat i la deixadesa normativa i executiva. En aquest article, la desminorització es planteja com un dret en una societat que depèn de les relacions internacionals i que ha de salvaguardar els drets humans, també els socials i econòmics. En la mateixa línia de pensament, Segura Sabater comenta com la Universitat ha d'actuar en representació de les minories i l'atenció als drets lingüístics a través dels conceptes de seguretat lingüística i subsidiarietat lingüística (Riera Gil, 2017). L'actuació institu-

cional es veu també amb ulls crítics en la contribució de Pérez Senra, que tracta la interpretació de tribunals centrant-se en la llengua de signes i en la falta de definició del rol que la intèrpret hi té. Aquest article insisteix en la importància del desequilibri de poders entre un sistema judicial que s'expressa amb una llengua verbal i que qüestiona simbòlicament les necessitats de les comunitats sorda i sordcega.

Domènech i Gelpí, sense menysprejar els esforços de representació de la comunitat catalanoparlant i de creació de recursos per a una llengua minoritzada, com els que presenten Casademont i Carod en aquest volum, observen també un biaix en la creació de materials per a la traducció cap al català que obvia el paper de traductors i intèrprets en la normalització i la difusió de la llengua. Sobre aquest argument, les autores revisen els recursos existents i ofereixen una tipologia que detecta els buits que serien necessaris per incrementar l'eficiència de la traducció i la interpretació cap al català en el camp del dret.

La qüestió de la representació es reprèn en la contribució de De Higes Andino, que estudia com es processa el multilingüisme en la ficcionalització cinematogràfica dels processos de migració i diàspora en el moment de la creació però també en el moment de la subtítolació o el doblatge de les pel·lícules, on intervenen altres agents

amb visions diferents de com s'ha de representar la diversitat lingüística o quines possibilitats poden acceptar els diferents públics. La representació serveix també Zörweg per estudiar com els conflictes interprofessionals causats entorn de la interpretació de tribunals es transmeten a la societat a través de la premsa. L'estudi de l'autora mostra com el recurs a intèrprets no professionals per part del sistema judicial crea conflictes que la premsa transmet a la societat silenciament les polítiques de contractació i transmeten, en canvi, una visió essencialista on la traducció i la interpretació esdevé sinònim de desordre i cosificació de les inadequacions d'un sistema que no té prevista la diversitat lingüística. També Zambrano tracta la intervenció d'intèrprets no professionals en els tribunals comentant un cas històric als EUA on el Tribunal Suprem va acceptar la revisió d'una causa d'un tribunal inferior no ja per la falta d'intèrpret sinó per la falta de

qualitat en la interpretació per part d'una intèrpret no professional.

Distingint els intèrprets *no professionals* dels intèrprets *naturals* (Harris, 1977), la formació dels quals no procedeix d'una instrucció reglada, Hassan es planteja si els intèrprets naturals amb determinades experiències vitals (un bilingüisme circumstancial que els permet el contacte directe amb la societat on es parla una llengua) poden exercir la interpretació amb estratègies d'eficiència comparable a les que utilitzen els professionals. En concret, l'article se centra en els mecanismes de gestió de l'estrès durant la interpretació en hospitals.

En conjunt, el volum presenta una perspectiva original on la traducció i la interpretació s'ofereixen com a eines de connexió entre les comunitats "majoritzades" i la societat postmonolingüe que defensa la intercomprensió com a procés indispensable en la creació del proper ordre mundial.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

**BERNABÉ, J.; P. CHAMOISEAU; R. CONFIA**NT (1989): *Éloge de la créolité*, París, Gallimard.

**CLIFFORD, J.** (1988): *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge, Harvard University Press.

**HARRIS, B.** (1977): «The Importance of Natural Translation», *Working Papers on Bilingualism*, 12: 96-114.

**MONZÓ NEBOT, E.** (2017): «Polítiques de traducció i interpretació contra la glotofòbia», *Blog de la Revista de Llengua i Dret* de 2 de

març. En línia: <<https://eapc-rld.blog.gencat.cat/2017/03/02/politiques-de-traduccio-i-interpretacio-contra-la-gltofobia-esthermonzo/>>.

**RIERA GIL, E.** (2017): *Why Languages Matter to People. Communication, identity and justice in Western democracies. The case of mixed societies*, Barcelona, Generalitat de Catalunya.

**TAJFEL, H.** (ed.) (1982): *Social Identity and Intergroup Relations*, Cambridge, Cambridge University Press.

**TOURY, G.** (1978): «The nature and role of norms in literary translation», en **HOLMES, J. S.; J. LAMBERT; R. van den BROECK** (eds.) (1978): *Literature and Translation. New Perspectives in Literary Translation*, Leuven, Acco. 83-100.

*Uncertain Futures: Communication and Culture in Childhood Cancer Treatment*, de Ignasi Clemente. Chichester: Wiley-Blackwell, 2015. pp. 248. ISBN: 978-1-118-90971-3  
Reseñado por Adéla Kořátková, Universitat Jaume I

Reseña recibida el / *Review received*: 17-09-2017  
Reseña aceptada el / *Review accepted*: 25-09-2017

En un mundo complejo como el nuestro, los problemas no suelen tener una única solución. No solo eso, sino que un problema no es, a fin de cuentas, más que una construcción mental y discursiva que plantea los términos de las reacciones posibles frente a una situación conflictiva. Los cánceres –así, en plural, se exorciza mejor esa categoría simplificadora– generan sin duda conflictos personales y sociales, y de una manera más cruda cuando los que experimentan la dolencia

son jóvenes o niños. Articular esa problemática consiste en delimitar el universo de lo posible y las vías de solución. Es decir: planear las condiciones de abordaje de las situaciones conflictivas, que en este caso combinan lo biomédico con lo comunicativo sin excluir, está claro, lo emocional. El libro que ahora reseñamos aborda con valentía estas cuestiones, por lo que se refiere a la faceta comunicativa, desde una posición comprometida éticamente que combina los intereses



epistemológicos de la antropología y del análisis conversacional.

En nuestra sociedad, hay pocos tabús tan notorios como el de hablar con los niños sobre las enfermedades consideradas graves. En la mayoría de casos, existe una sobreprotección de los menores y no se les cuenta nada de lo que ocurre o, como mucho, una versión edulcorada. Sin embargo, no sabemos qué ocurre cuando una enfermedad seria como el cáncer les afecta. En este caso, es imposible alejarlos de la comunicación con los profesionales de la salud ni ocultarles toda la información. Estos niños deberán pasar una parte de su vida entre las paredes de los ambulatorios y hospitales, donde deberán hablar y colaborar con el personal sanitario. La comunicación entre los pacientes menores de edad, los padres y los médicos es, precisamente, el tema central de este volumen.

Ignasi Clemente, profesor de la City University of New York, combina su visión de lingüista con la de antropólogo para analizar el material recopilado y, sobre todo, la experiencia adquirida durante su trabajo de campo en la unidad de cáncer pediátrico de un hospital de Cataluña. El autor sigue durante quince meses a diecisiete pacientes (niños de tres a seis años y jóvenes de once a dieciocho), veintidós padres, ocho pediatras, dos cirujanos oncológicos, trece enfermeros pediátricos, dos maestros de hospital, un psicólogo pediátrico, un trabajador social pediátrico y tres voluntarios del

hospital con experiencia propia con el cáncer.

En su texto no pretende llevar a cabo una crítica de la praxis médica catalana a la hora de gestionar la información que se proporciona a los pacientes infantiles y a sus padres, sino un análisis de la misma. No se trata de un manual prescriptivo que diga qué estrategias son las correctas y cuáles no para informar a este tipo de pacientes como los lectores verán, una simplificación así sería imposible. El enfoque de Clemente es mucho más profundo y basado en un marco teórico que combina la etnografía y el análisis de la conversación. Su análisis no es nada mecánico, ya que aplica una perspectiva más bien antropológica y no se obsesiona buscando reglas generales para incluir a todos estos pacientes en una misma categoría. Los conceptos teóricos que maneja se desarrollan a lo largo de todo el libro, entretejidos con las historias, las experiencias, las transcripciones de conversaciones reales y las representaciones gráficas que dibujan la escena y los interlocutores, para que los lectores puedan visualizar cada situación.

El libro desarrolla cuatro argumentos sobre cómo se da información a los niños y a los jóvenes y cómo estos participan de las decisiones sobre su propio tratamiento del cáncer. El primero es sobre la estrategia comunicativa de dar o no dar ciertas informaciones a los enfermos. Lo que vemos es que muchos participantes



de estas conversaciones, incluso los médicos, prefieren evitar o substituir la palabra *cáncer* cuando se refieren a la enfermedad. El segundo argumento es que todos los observados intentan mantener fuera de sus conversaciones la incertidumbre y los aspectos negativos de la enfermedad, incluso los niños, pues también ellos participan de una negociación constante sobre qué aspectos de sus experiencias se hablará y sobre cuáles no. El tercer argumento que se plantea el libro es que los desacuerdos sobre los límites de la conversación sobre el cáncer son observables en las largas negociaciones de *juego del gato y el ratón* sobre qué constituye una respuesta suficiente. En este *juego*, los pacientes –sin rebajar la autoridad de los médicos– intentan obtener más informaciones de las que los profesionales les quieren proporcionar.

Los médicos, por lo tanto, tienen que mantener un equilibrio entre responder a ciertas preguntas y evitar que sus respuestas causen malestar, angustia, estrés o incerteza. Una *incerteza* que aparece muy acertadamente en el título del libro (*Uncertain Futures*), pues cuando nos sumergimos en el estudio de las conversaciones vemos que es precisamente esto lo que intentan evitar en muchos casos tanto los padres como los médicos. Las noticias inciertas son, a veces, casi más torturadoras que las malas. La inseguridad sobre qué pasará (y cuándo y cómo) se acrecienta con la sospecha de que

la respuesta no la saben ni los profesionales.

Quienes *protegen* a los pequeños y a los jóvenes no son, por lo tanto, exclusivamente sus padres, sino también los profesionales sanitarios. Además, ellos son los que tienen que emplear una serie de estrategias para saber esquivar ciertas preguntas, ya que no es lo mismo cuando la pregunta la hace el médico y el paciente responde que cuando es al revés. En la secuencia pregunta-respuesta iniciada por el paciente, ya no queda tan claro quién tiene el control sobre la situación. Los médicos pueden prepararse las preguntas que ellos harán a un paciente en concreto, pero no todas las respuestas a las preguntas que ellos, a su vez, deberán afrontar. En cuanto a los padres, se suelen alinear con los médicos para proteger a sus hijos de las preocupaciones que les podrían causar ciertos datos sobre su enfermedad, pero también se observan casos en los que los familiares se aprovechan de la iniciativa de los jóvenes para obtener más información de los profesionales.

El cuarto argumento describe cómo la *participación* de los niños en las conversaciones sobre su enfermedad refleja, paradójicamente, su *exclusión* de las decisiones sobre sus tratamientos. Los pacientes pediátricos en realidad no participan en la toma de estas decisiones, o como mucho pueden tomar decisiones menores (no dejarse operar el día de su cumplea-

ños, por ejemplo). Las preguntas que hacen para obtener más información son su manera de intentar participar en la gestión de su enfermedad. Pero parece ser más importante proteger a los niños que dejarles tratar con el cáncer a su manera. Como apunta Clemente, en algún caso las preguntas no respondidas o la evitación de ciertos temas tampoco han ayudado al paciente infantil a sentirse mejor. La voluntad de participar en las conversaciones sobre su tratamiento se nota especialmente en el grupo de los pacientes jóvenes, ya que a menudo insisten en continuar con un tema cuando los médicos quieren ya pasar a otro.

Gracias a los datos proporcionados en el texto y al microanálisis sociológico realizado por el autor, podemos observar cómo se construye el rol social de cada una de las categorías representadas (paciente, progenitor y médico). Obviamente, todas ellas tienen derechos y obligaciones diferentes. Las estrategias comunicativas permiten a los participantes del discurso cumplir las diferentes expectativas y responsabilidades morales que vienen con cada rol distinto. Los padres, por ejemplo, tienen un rol muy marcado, ya que son los protectores de sus hijos y hacen de filtro de informaciones y emociones.

Las unidades de cáncer infantil crean una especie de comunidad con una interacción muy frecuente entre sus miembros, ya que viven y tratan

la enfermedad conjuntamente y partes de sus vidas están entrelazadas. Conforme va avanzando el tratamiento, los padres, los niños y los médicos se conocen mejor entre sí y, en el caso de los dos primeros, también se van familiarizando con el espacio en el que se mueven. Así pues, para todas estas personas, el lugar que comparten en el hospital se transforma de un mero espacio físico institucional en un espacio social donde se desarrollan sus vidas. Con tantas horas de inmersión en cuestiones sanitarias, los pacientes y sus padres se convierten en *expertos* en el cáncer y cada vez dominan mejor los procedimientos y el léxico especializado.

El autor tiene una conexión personal con el cáncer, como nos explica en un prefacio muy emotivo. Además, como persona plurilingüe tiene en cuenta también la dimensión sociolingüística, ya que nos describe la cultura y la práctica discursiva en el contexto bilingüe de Cataluña. Todo ello hace que se fije también en los detalles de qué lengua o lenguas habla cada familia analizada.

El texto está organizado de una manera muy lógica y fácil de seguir. Además, cada capítulo contiene un cuadro de *cuestiones clave* (*Key Issues*). Lo único que podría despistar a los lectores es el hecho de que en el texto vayan apareciendo informaciones sobre los diferentes pacientes y se vaya saltando de uno a otro según el concepto teórico que se está tratando.

Por suerte, en el anexo hay una pequeña reseña con los datos más relevantes de cada uno de los niños.

Esta obra aporta un punto de vista muy inusual, ya que es de las pocas que examinan directamente la comunicación entre los niños enfermos, sus padres y el personal sanitario. Para los lingüistas y los antropólogos será interesante, sin duda, este enfoque, mientras que los profesionales de la salud agradecerán la descripción de las estrategias comunicativas y los ejemplos de conversaciones llevadas a cabo por sus colegas con un aná-

lisis profundo por parte del autor. Las estrategias que emplea el personal sanitario son diversas y, a veces, incluso contradictorias. Los médicos tienen que ir adaptándose a la situación comunicativa y a las circunstancias para acertar la manera de decir las cosas o silenciarlas. En definitiva, Clemente nos ofrece un análisis muy completo de la situación comunicativa en una unidad pediátrica del cáncer en Cataluña y nos plantea muchas preguntas alrededor de cómo y en qué medida tienen que participar los niños y los jóvenes en su tratamiento.



## *Autores / Authors*

---

### **ROBERTO ARNAU ROSELLÓ**

Grupo de Investigación ITACA,  
Departament de Ciències de la  
Comunicació, Universitat Jaume  
I, Av. de Vicent Sos Baynat, s/n,  
12071, Castelló de la Plana.  
rarnau@uji.es

### **RUTH BREEZE**

GRADUN, Instituto Cultura y  
Sociedad, Universidad de Navarra,  
31009, Pamplona (Navarra).  
rbreeze@unav.es

### **JORGE CLEMENTE MEDIAVILLA**

Universidad Complutense de  
Madrid, Facultad de Ciencias de  
la Información, Av. Complutense,  
s/n, 28040, Madrid.  
jclemen@ucm.es

### **PALOMA DÍAZ-SOLOAGA**

Universidad Complutense de  
Madrid, Facultad de Ciencias de  
la Información, Av. Complutense,  
s/n, 28040, Madrid.  
pdiaz@ucm.es

### **ELENA FERNÁNDEZ-BLANCO**

Universidad Pontificia de Sala-  
manca, Facultad de Comunica-  
ción, C/ Henry Collet, 90-98,  
37008, Salamanca.  
efernandezbl@upsa.es

### **MARINA GONZÁLEZ-SANZ**

Universidad de Sevilla, Depart-  
tamento de Lengua Española,  
Lingüística y Teoría de la Litera-  
tura, Facultad de Filología, Uni-  
versidad de Sevilla, C/ Palos de  
la Frontera, s/n, 41004, Sevilla.  
mgsanz@us.es

### **MARGALIDA PONS JAUME**

LiCETC, Universitat de les Illes  
Balears, Campus UIB, Edifici  
Ramon Llull, Carretera de  
Valldemossa, km. 7,5, 07122,  
Palma.  
margalida.pons@uib.cat

### **AARÓN RODRÍGUEZ SERRANO**

Departament de Ciències de la  
Comunicació, Universitat Jaume  
I, Av. de Vicent Sos Baynat, s/n,  
12071, Castelló de la Plana.  
serranoa@uji.es



## Estadísticas / *Statistics*

---

Artículos recibidos / Article submissions: 27

Artículos aceptados / Accepted articles: 6

Artículos internacionales / International submissions: 16; aceptados / accepted: 0

Artículos nacionales / Domestic submissions: 13; aceptados / accepted: 6





# Normas de publicación CLR

## 0. Consideraciones generales. Política editorial

CULTURA, LENGUAJE Y REPRESENTACIÓN. CLR es una publicación de carácter científico-académico, de periodicidad anual, dedicada a la investigación en el área de los estudios culturales. Cada número aborda de manera monográfica alguno de los espectros relevantes de las representaciones de la cultura en sus diferentes manifestaciones (social, política, educativa, artística, histórica, lingüística, etc.), poniendo un especial énfasis en los acercamientos interdisciplinarios e innovadores en el análisis de las mismas.

Su objetivo consiste en la divulgación de propuestas relevantes para la comunidad científica internacional dentro de la disciplina de los estudios culturales, para lo cual expresa su compromiso con la publicación de contribuciones originales y de alto contenido científico, siguiendo los parámetros internacionales de la investigación humanística.

La aceptación de artículos para su publicación estará condicionada al dictamen positivo de dos evaluadores externos. La presentación de un trabajo para su evaluación implica que se trata de material no publicado previamente y que no se encuentra en fase de evaluación para otra publicación.

En el caso de que un artículo previamente publicado en *Cultura, Lenguaje y Representación* quisiese ser publicado por su autor en otro medio, el mismo deberá mencionar a esta revista como lugar de publicación original. Para cualquier duda al respecto se recomienda consultar con la dirección de la revista.

## 1. Presentación de originales

- Los originales podrán presentarse en español o inglés.
- La extensión de los artículos no sobrepasará las 25 páginas (6000-8000 palabras aprox.) a doble espacio.
- Se deberá incluir un resumen de un máximo de 150 palabras y entre 4 y 8 palabras clave.
- Las reseñas de publicaciones relevantes tendrán 3-5 páginas (900-1500 palabras aprox.).
  - La reseña deberá incluir: título completo del libro; los nombres completos de los autores en el orden en que aparecen citados en el libro; lugar de publicación; editorial; año de publicación; número total de páginas (ej. XII + 234); ISBN; precio (si se conoce).
  - El autor de la reseña debe enviar 2 copias de la misma a la editorial del libro reseñado.
- Las contribuciones se realizarán de manera electrónica en documento de WORD o RTF.

## 2. Información personal

La información personal y de contacto del autor aparecerá en una hoja aparte. Se incluirá la siguiente información: *a)* título del artículo; *b)* nombre y apellidos del autor; *c)* institución de trabajo; *d)* dirección postal de contacto; teléfono; fax; dirección de correo electrónico.

**3. Formato**

- Los originales deberán estar mecanografiados a doble espacio, justificados, con letra Times New Roman 12.
- Para las notas se utilizará la letra Times New Roman 10 e interlineado sencillo. En ningún caso se utilizarán las notas al pie para acomodar las citas bibliográficas.

**4. Citas**

- Se utilizarán comillas españolas en la siguiente gradación (« ‘ ’ ») cuando el texto citado no supere las cuatro líneas.
- Para las citas de cuatro líneas o superiores se deberá indentar el texto y separarlo del resto del texto mediante un retorno.
- Se utilizará el sistema de citas abreviadas, incorporadas en el cuerpo del texto, utilizando el siguiente formato: Marqués (2016a, 32); (Solà, 2008: 115).
- Cuando existan referencias a más de un autor dentro de un paréntesis, las mismas deberán ir separadas por un punto y coma, y ordenadas cronológicamente.
- Las omisiones textuales se indicarán por puntos suspensivos entre corchetes: [...]; igualmente, los comentarios del autor dentro de una cita irán entre corchetes.

**5. Bibliografía**

- La bibliografía debe presentarse al final de la obra, ordenada alfabéticamente por autores o autoras, y ajustada a los siguientes criterios:

En la bibliografía, los nombres de las personas citadas se separarán con comas (,), menos el penúltimo y el último que irán separados con conjunción (sin coma). Por ejemplo: Monlleó Peris, Rosa, Iván Medall Peris y Alfredo Fornas Pallarés.

**a) Libros**

- Olaria, Carme. 2007. *Un passeig per la prehistòria*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Moro Ipola, Micaela y Laura Mezquita Guillamón. 2015. *Entrena't les neurones: programa de rehabilitació neurocognitiva per a pacients amb trastorn mental greu*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Monlleó Peris, Rosa, Iván Medall Peris y Alfredo Fornas Pallarés. 2014. *Biografies rescatades del silenci. Experiències de guerra i postguerra a Castelló*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Altava Rubio, Vicenta, Francisco Gimeno Agost, Gil Lorenzo Valentí, Inmaculada Pérez Serrano e Isabel Ríos García Molina. 2010. *Situacions d'aula. Materials docents d'ús disciplinari*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.

En caso de que sea necesario citar la colección a la que pertenece el libro:

- García Marzá, Domingo. 1999. *Teoria de la democràcia*. Colección Universitat, 3. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.

- Se incluye el número de edición (y, en su caso, el de reimpresión) después del título del libro:

- Porcar Orihuela, Juan Luis. 2016. *Un país en gris i negre*. 2.<sup>a</sup> edición. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.

**b) Libros electrónicos**

- Welch, Kathleen E. 1999. *Electric Rhetoric: Classical Rhetoric, Oralism, and a New Literacy*. Cambridge: MIT Press. <http://www.netlibrary.com>.

**c) Artículos en publicación periódica**

- Igual Castelló, Cristina. 2017. «Solimán el Magnífico y Roxolana. El poder del turco en la cultura visual y escrita de Occidente». *Potestas*, 9: 233-260.

**d) Partes, capítulos... de un libro colectivo**

- Solà, Joan. 2008. «Castelló 75». En *Les Normes de Castelló fan 75 anys. Homenatge de la premsa*, ed. Vicent Pitarch. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.

**e) Si la autoría se adjudica a una institución**, se le da el mismo tratamiento tipográfico.

- TERMCAT. 2008. *Diccionari d'infermeria*. Madrid: LID.

**f) Año.** Si hay más de una obra del mismo autor o autora publicada el mismo año, se indicará con una letra justo después del año, sin separación, de redonda:

- López Cantos, Francisco José. 2016a. *Tecnología audiovisual*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- —. 2016b. *Tecnología de la comunicación*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.



# Guidelines for publication CLR

---

## 0. Notes to contributors. Editorial Policy

CULTURE, LANGUAGE AND REPRESENTATION. CLR is an annual scholarly publication devoted to the discipline of cultural studies, whose scope is aimed at the international academic community. Each issue deals monographically with a relevant aspect of the representation of culture in its various manifestations (social, political, educational, artistic, historical, linguistic, etc.), encouraging interdisciplinary and innovative approaches in the field of cultural research. The journal is committed to academic and research excellence by publishing relevant and original material that meets high scientific standards.

Submission of a paper will be taken to imply that it is unpublished and is not being considered for publication elsewhere. Articles will undergo an independent evaluation by two external referees, who will advise the editors on the suitability of their publication.

Publication elsewhere of an article included in *Culture, Language and Representation* requires that the author acknowledge that it has first appeared in the journal. If in doubt, authors are advised to contact the editors.

## 1. Manuscript submissions

- Contributions may be written in English or Spanish.
- The length of the articles should not exceed 25 pages, 6000-8000 words approximately.
- Include an abstract of maximum 150 words and 4 to 8 descriptive keywords.
- Book reviews will be 3-5 pages (900 to 1500 words aprox.).
  - Reviews should include: full title of book; full name of author(s) in the same order as they appear in the book; place of publication; publisher; year of publication; number of pages (e.g. xii + 234); ISBN; price (if known).
  - Reviewers are encouraged to send two copies of their review to the publishers of the book reviewed.
- Submissions should be made electronically (WORD or RTF document for PC).

## 2. Personal information

Personal and contact information of the contributor must appear on a separate sheet, including the following: *a)* Article title; *b)* Full name of contributor; *c)* Institutional affiliation; *d)* Contact address; telephone number; fax; e-mail address.

## 3. Layout

- Manuscripts should be double-spaced and justified throughout, using Times New Roman, 12 points fonts.
- Footnotes will be single-spaced, using Times New Roman, 10 points fonts. Avoid the use of footnotes to accommodate bibliographical references.

#### 4. Quotations

- Use quotation marks in the following sequence (“ ‘ ’”) for quotes not exceeding 4 lines.
- Quotations longer than 4 lines should be indented in a new paragraph.
- References must be incorporated in the body of the text, using the following model: Peeters (2016a); (Auerbach 2016, 168–169).
- When reference is made to more than one author in a parenthesis, these should be separated by a semicolon and arranged chronologically.
- Textual omissions will be indicated by suspension points within brackets [...]; authorial commentary in a quoted text will also appear within brackets.

#### 5. Bibliographical references

- The references should appear at the end of the work, ordered alphabetically by authors' surnames and in compliance with the criteria listed below.

The first author's name is inverted and the others are given in the normal order. When there are various authors, their names should be separated by commas, except before the name of the last author, which should be preceded by the conjunction “and” without a comma, as follows:

Monlleó Peris, Rosa, Iván Medall Peris and Alfredo Fornas Pallarés.

##### a) Books

- Abellán Nebot, José Vicente. 2017. *Manufacturing process planning*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Moro Ipola, Micaela and Laura Mezquita Guillamón. 2015. *Entrena't les neurones: programa de rehabilitació neurocognitiva per a pacients amb trastorn mental greu*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Monlleó Peris, Rosa, Iván Medall Peris and Alfredo Fornas Pallarés. 2014. *Biografies rescatades del silenci. Experiències de guerra i postguerra a Castelló*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- García Molina, Irene et al. 2016. *Intervención mediante historias complejas de teoría de la mente. Meteduras de pata, juicios morales e ironías*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.

When the book collection needs to be referred to:

- García Marzá, Domingo. 1999. *Teoría de la democracia*. Colección Universitats, 3. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- The number of edition (and, where appropriate, reprint) is placed after the title of the book:
  - Swan, Michael. 2016. *Practical English Usage*. 4th edition. Oxford: Oxford University Press.

**b) E-books**

- Welch, Kathleen E. 1999. *Electric Rhetoric: Classical Rhetoric, Oralism, and a New Literacy*. Cambridge: MIT Press. <http://www.netlibrary.com>.

**c) Articles in periodical publications**

- Igual Castelló, Cristina. 2017. “Solimán el Magnífico y Roxolana. El poder del turco en la cultura visual y escrita de Occidente”. *Potestas*, 9: 233-260.

**d) Parts, chapters, etc. in collectively written books**

- Solà, Joan. 2008. “Castelló 75”. En *Les Normes de Castelló fan 75 anys. Homenatge de la premsa*, ed. Vicent Pitarch. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.

**e) Authorship attributed to an institution**

- TERMCAT. 2008. *Diccionari d'infermeria*. Madrid: LID.

**f) Year**

- If more than one publication by the same author in the same year is included, it should be marked with a lowercase letter in Roman type, after the year, without a space:

- López Cantos, Francisco José. 2016a. *Tecnología audiovisual*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- —. 2016b. *Tecnología de la comunicación*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.

## Boletín de subscripción CLR / *Order form CLR*

---

Si tiene interés en recibir alguno de los números de la revista o subscribirse a la misma, háganos llegar sus datos:

*If you are interested in taking out a subscription to the journal, or receiving any separate volume, fill in the following form:*

Nombre:

*Name:*

Apellidos:

*Surname:*

Domicilio:

*Postal address:*

Localidad:

*City:*

Código postal:

*Post code:*

País:

*Country:*

Correo electrónico:

*e-mail address:*

Volumen / volúmenes:

*Volume/s:*

Subscripción anual:

*Annual subscription:*

Número de copias:

*Number of copies:*

Precio por unidad: 12 €. Método de pago: tarjeta de crédito.

*Price per item: 12 €. Method of payment: credit card.*

*Información de la tarjeta de crédito / Credit card details*

Tipo de tarjeta / *Credit card type*

Titular / *Name as it appears in card*

Número / *Number*

<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="text"/>	-	<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="text"/>	-	<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="text"/>	-	<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="text"/>
----------------------	----------------------	----------------------	----------------------	---	----------------------	----------------------	----------------------	----------------------	---	----------------------	----------------------	----------------------	----------------------	---	----------------------	----------------------	----------------------

Fecha de caducidad / *Expiry date*

Igualmente, puede hacer su pedido en la página web de la revista: [www.clr.uji.es](http://www.clr.uji.es).

*You may make your purchase by accessing the journal's web page: [www.clr.uji.es](http://www.clr.uji.es).*

---

Enviar a: / *Forward this form to:* Universitat Jaume I  
Servei de Comunicació i Publicacions  
Campus del Riu Sec - Edifici Rectorat  
12071 Castelló de la Plana - Spain



CLR aparece indexada en / *CLR is currently indexed in*

---

MLA Directory of Periodicals

MLA International Bibliography

ABELL (Annual Bibliography of English Language and Literature)

ISOC (Centro de Información y Documentación Científica –CINDOC– del CSIC)

IBZ-IBR

LATINDEX

SCOPUS

EBSCO

ULRICH

ERIH (int. 2)

ANEP

DOAJ

FRANCIS

**ARTÍCULOS / ARTICLES**

- 7** Tired of Nice People? An Appraisal-based Approach to Trump's Dichotomies  
**RUTH BREEZE**
- 27** El desprecio, la técnica y el lenguaje: sobre el rechazo de Heidegger a la expresión cinematográfica  
**AARÓN RODRÍGUEZ SERRANO**
- 45** Continuities of Being: Animals, Bodies, Things, and New Aliens in Fina Miralles' Conceptual Work  
**MARGALIDA PONS JAUME**
- 67** New Brand Management Scenarios on the Spanish Market  
**ELENA FERNÁNDEZ-BLANCO / PALOMA DÍAZ-SOLOAGA / JORGE CLEMENTE MEDIAVILLA**
- 83** La representación crítica de la inmigración: Cine documental, videojuegos e intervención social  
**ROBERTO ARNAU ROSELLÓ**
- 103** Mecanismos de descortesía en la tertulia periodística de tema político  
**MARINA GONZÁLEZ SANZ**

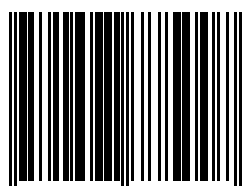
**RESEÑAS / BOOK REVIEWS**

- 121** *Poesia actual: vivències i art*, de Germà Colón Domènech, Rosa Agost Canós i Santiago Fortuño Llorens (eds.) (**Josep Marqués Meseguer**)
- 126** *Oriente Medio, Oriente roto. Tras las huellas de una herida abierta*, de Mikel Ayestaran (**Diego Ventura Cebrián García**)
- 129** *Justícia i llengües minoritzades en l'ordre postmonolingüe*, de Esther Monzó Nebot i Joan Jiménez Salcedo (eds.) (**Marta Renau Michavila**)
- 133** *Uncertain Futures: Communication and Culture in Childhood Cancer Treatment*, de Ignasi Clemente (**Adéla Kot'átková**)

**139 AUTORES / AUTHORS**

**141 ESTADÍSTICAS / STATISTICS**

ISSN: 1697-7750



9 771697 775007