

## REFLEXIONES SOCIOCRÍTICAS SOBRE LA ALTERIDAD. EL OTRO MODELO HEGEMÓNICO Y EL TERCER INTERPRETANTE.

### Ejemplo de caso: entre imagen improbable y figura banalizada. El árabe en la cultura francesa

*Monique Carcaud-Macaire\**

#### RESUMEN

No hay neutralidad en las palabras cuando se trata de enfrentar el sujeto cultural de la alteridad. Un primer propósito aquí es considerar el lenguaje: dos palabras permiten al angloparlante precisar el alcance semántico de la noción misma: “alteridad” y “otredad”. La “alteridad” es un concepto filosófico que, a nivel ideológico, se puede distinguir del interrogante “ser otro”. Ambos términos, no obstante, conducen a una teoría del sujeto social, noción clave de los estudios sociocríticos. Esta es la razón del por qué, partiendo de mi propio mecanismo conceptual llamado interpretante *Tiers* (el mediador/interpretante “tercero”), mi objetivo es recordar y apuntar la importancia fundamental de los contextos discursivos y de la interacción entre las fases y los ajustes de los procesos que ocurren cuando los grupos sociales enfrentan un Otro, sea éste real o supuesto. Igualmente intento ilustrar estas observaciones y debates con la noción árabe del Otro que emerge en la cultura francesa y progresivamente se construye a través de imágenes, más precisamente, en las películas de los Treintas. Una figura cercada por discursos algo contradictorios, lo arábigo se construye a lo largo de la historia mediante esquemas aprendidos, hechos y aceptados. El comparar esta figura con la que emerge en los filmes algerinos, es particularmente sugerente. La identidad emergente es elaborada por la “otredad”, previamente promovida dentro del discurso social y validada por la cultura del anterior colonizador. **Palabras clave:** alteridad, otredad, interpretante *tiers*, sociocrítica, imágenes de lo arábigo, morfogénesis, estudios culturales, intermedialidad, sujetos coloniales y poscoloniales.

#### ABSTRACT

There is no neutrality for words. This is the first thing we can say when we intend to cope with the cultural question of alterity. My first aim is to take into account the matter of language. Two different words allow the English speaking people to precise the semantic scope of the notion itself : “alterity” and “otherness”. Alterity is a philosophical concept, which, on the ideological level, can be distinguished from the question of the “being other”. Both terms, however, aim at a theory of the social subject, key notion to the field of sociocritical studies. That is the reason why my purpose will be, starting from my own notional device called *Tiers* interpretant (mediating/interpreting “third”),

---

\* Doctora, Universidad Paul Valéry, Montpellier III, Francia  
Recepción: 27/3/08 - Aceptación: 29/5/08

to recall and point out the fundamental importance of speech contexts, and of the interplay between phasing and adjusting processes which occur when social groups come to face an Other, whatever real or supposed he is. I also intend to illustrate these observations and debates with the Arabic Other emerging in French culture and progressively built through images, more precisely, films of the thirties. Figure invested by somewhat contradictory discourses, the so-called Arabic, is built all along history with learned, ready-made and recognized schemes. To compare this figure with that one emerging in Algerian films is particularly suggesting. The identity coming through is laboured by the “otherness” formerly promoted inside social discourse and made valid by the culture of the former colonizer.

**Key Words:** Alterity, otherness, tiers interpretant, socio-criticism, images of the Arabic, morphogenesis, cultural studies, intermediality, colonial and post colonial subjects.

Mi propósito no constituirá un estudio exhaustivo de la cuestión que, con bastante imprudencia por cierto, he querido abordar en este congreso. Como mucho, se tratará de poner en evidencia algunos marcadores, y un acercamiento parcial de la relación “morfo-genética” que representaciones socio culturales construidas a lo largo del tiempo establecen entre los materiales de representación artística, en cualquier momento de la historia considerada que sea. No insistiré sobre el hecho de que la reflexión en la cual me adentro retoma para prolongar las proposiciones sobre los procesos morfo-genéticos, que he tenido la ocasión de presentar en los precedentes congresos de Morelia y de Montpellier. Continuar a explorar el origen, el universo y la vida de formas, interrogando la realidad de la imagen (concreta o no) en la “imagen” – que tiene el sujeto—de la realidad del mundo y de sí mismo, me parece que tiene que seguir siendo una prioridad. Cuestionar paralelamente el espacio del cognitivo, señalando las relaciones entre forma, saber y memoria, y constituyendo las conexiones entre forma y “semioesfera” (Sebeock, 1997), me parece también muy importante. Las formas culturales, lo sabemos, son el resultado de la Historia, espacio tiempo estructurado en función de representaciones y figuraciones simbólicas, de discursos múltiples cuya circulación es regida por instituciones.

A partir de la conocida oposición *identidad/alteridad*, aquí analizada en una perspectiva sociocritica, esta ponencia se propone cuestionar la capacidad generativa, así, semiótica del Tercer Interpretante en la emergencia de las representaciones culturales y referencias sociales. Proceso

esencial de estructuración (se puede también decir de sintonización), el Tercer Interpretante es articulador, en la morfogénesis de las creaciones artísticas y culturales, de los morfogenes, pequeñas unidades conceptuales participando de los discursos que circulan en la sociedad. La cuestión de la representación del Árabe en la cultura francesa me servirá de ejemplo.

## 1. La imagen del otro, un espacio marcado por la cultura

La alteridad es un concepto filosófico, que actualmente se encuentra en el centro de la reflexión sobre los fenómenos interculturales. En el plan ideológico, este exige ser interrogado, lo que presupone enfoque y reciprocidad, inscribiéndose en una teoría del sujeto. Identificar lo otro dicen los filósofos, esto es el fundamento de la consciencia del ser (Hegel) es aceptar renunciar su “mêmeté” (“mismidad”) en el altar de la alteridad.

Paul Ricoeur, en *soi-même comme un autre* busca a redefinir el sujeto (individual) por oposición entre el “YO”, marca del egocentrismo y el “sí” que ofrece apertura en la alteridad. Él invita así a interrogarse sobre la realidad dual expresada por “sí mismo”, L’ipséité por una parte, la identidad por otra. Para él pensarse así mismo como “otro” es reconocer la validez de ese otro en la construcción de su propia identidad.

Visto que los sujetos individuales pertenecen a varios sujetos transindividuales (Goldmann, 1964) sobre los cuales se articula el sujeto cultural (Cros, 1995), ¿Será que pensarse a sí mismo depende de mecanismos vueltos más complejos

a causa del encaje de los discursos sociales marcados por la historia? La teoría sociocrítica nos invita a pensar que la cuestión de ser otro es muy compleja, y que la noción filosófica es susceptible de difracción. El término anglosajón “otherness” que significa la identidad por el no-mismo especifica un aspecto de la cuestión. Concepto renovado en los campos del post colonial y de la post modernidad, la otredad (otherness) refiere principalmente a la alteridad cultural, cuya importancia se impone a los críticos que analizan el choque de las culturas y de las civilizaciones en particular Amin Maalouf, Edward Said et Gayatri Spivak

Pertenciente al medio natural del sujeto individual y colectivo, el otro es configurado por el lenguaje y las representaciones, es variado en lugares-tipos y comportamientos particulares, es descrito como « miroir et repoussoir à la fois » ( espejo y rechazo a la vez) y se muestra como un objeto de fascinación, sino de confrontación, de pérdida o de exclusión.

Cada “Otro”, apenas surge, corresponde en consecuencia a jerarquizaciones ideológicas, a una modelización específica de espacios simbólicos o concretos, espacios interiorizados por el sujeto que proyecta este otro frente a su “yo”.

En la cultura de una época de eslóganes, DIATRIBES, artículos e ilustraciones de prensa, imágenes de comunicación usual o de propaganda, pinturas, literaturas, fotografías, películas proponen conjuntos diferenciados de representación pero que dejan ver convergencias, sostenidas por sistemas de valores y por discursos. Estos ilustran y testimonian a la vez del arraigamiento profundo de percepciones subjetivas e intersubjetivas que se han transformado en doxa. Los formatos particulares, los términos y las imágenes que sean sintagmas fijos o no, corresponden a elecciones estéticas y de composición, que no dan a ver el lugar de la alteridad como un espacio ordinario, sino que lo transforman en un espacio territorial que transpone estrategias identificatorias, espacios marcados por la labilidad, las zonas de sombras y las formas hegemónicas ligadas a un contexto sociohistorico.

## 2. Enfoque sociocrítico sobre los dispositivos de morfogénesis : el trabajo del tercer interpretante

Crear supone la movilización consciente y no consciente a la vez de un saber, de una competencia cultural que inscribe entre otras cosas, el imaginario social y un manejo de estructuras objetivas. Esta movilización no puede ser concebida de otra manera más que como un proceso dinámico ya que el acto de creación desconstruye el material cultural y la *redistribuye* en esta nueva forma que es el texto que engendra.

Vale decir que en la obra cultural, está adormecida una “memoria intratextual” o sea que más allá del enunciado explícito, un conjunto de *virtualidades*, elementos formales y representaciones codificadas, aptas a volverse constructivamente sentido.

Leer una obra, consumir un producto cultural supone una movilización análoga, por parte del lector o del espectador, esta es la competencia (de lectura), y de un saber cultural impregnado de imaginario colectivo. Este material cultural relativamente estable y la competencia del sujeto percibiente no excluyen sin embargo cierto número de presuposiciones de orden ideológicas cuando ocurre el pasaje a otro contexto lingüístico y sociológico. El aspecto dual e interactivo de esta movilización presupone una “compenetración” esta, naturalmente hace coincidir el espacio de creación con el espacio de recepción.

Se puede decir que el reglaje que se produce es el de la compenetración entre la *discursividad* y *las representaciones* elaboradas por el acto de producción cultural, y por las percibidas / producidas / construidas en el momento mismo de la recepción por el destinatario/ consumidor del objeto cultural. Cuando las practicas culturales y artísticas se confrontan con las practicas discursivas, y es el caso de la adaptación, interviene una suerte de dispositivo (relevante del automatismo), un mecanismo de reglaje (pero no de clausura) del sentido, de reajuste podríamos decir, bajo el impulso determinante de las circunstancias propias a los contextos de producción y de recepción de la obra cultural. Este es el dispositivo que yo propongo llamar **Tercer**

**interpretante**, extrapolando en una mira crítico materialista, la teoría del signo de C.S Pierce.

Recurrir a la noción globalizante de “Tercer” permite integrar la dimensión colectiva de la creación cultural y de la doble incidencia, sobre esta, de su contexto genético (EC83) por una parte, y por otra parte de lo que releva de la modelización. Así se permite subrayar la eficacia del no consciente sociocultural en la producción de formas y de significaciones.

La noción de tercer interpretante, me parece designar un espacio de mediación dinámica que gestiona la operación de lectura del texto –material / soporte- precedente al acto de producción de una textualidad nueva, y hasta la operación de escritura. El tercer interpretante aparece como un operador de productividad semiótica de forma que el reglaje que él constituye gestiona la desconstrucción del material primario (la realidad percibida) que él redistribuye en material constitutivo de nuevas formas (de sentido) gracias a la “competración” que esta realiza entre los datos de nuevas estructuraciones. La reestructuración producida así es más marcada cuando hay transferencia de relaciones semióticas hacia otro sistema modelizador que, de hecho, en si mismo responsable de cierto número de reactivaciones o de desplazamientos de significaciones. La noción de tercer interpretante pues, un espacio de mediación, ya que; las líneas precedentes quisieran haberlo demostrado, *generador de alteridad esencial*.

Esta mediación es necesariamente dinámica, visto que los datos formales, las representaciones y los discursos se estructuran al re-estructurarse, dado que, anteriormente a la escritura que los engendra, ellos tienen un estatus semiótico previo a saber, el de una realidad concreta y de una autonomía en su contexto intratextual de origen. Me parece posible adelantar, que es el funcionamiento del tercer interpretante el que “pondría cara a cara” elementos mórficos procedentes de contextos heterogéneos, creando así el advenimiento del sentido a través del advenimiento de formas, es decir según los postulados de la sociocrítica, la morfogénesis (EC 1990).

El tercer interpretante, como principio genérico motor, desestabilizaría lo que podríamos llamar “morfogenes” existentes anteriormente a

las formas de representación y del discurso. El los reajustaría con la acción de elementos comunicadores de las estructuraciones (las formas) nuevas, y movilizadas por el imaginario (socializado, ideologizado), pero pertenecientes a otros contextos discursivos.

Noción teórica apuntando a especificar la clase de un fenómeno, el tercer interpretante constituye, si se quisiera aceptar esta metáfora, un generador de funcionamiento semiótico, ni bien haya un proceso de “textualisatio”. La escritura como la lectura, efectúa una “concretización”. Descodificando y codificando nuevamente formas que ya están ahí, ella *actualiza* y da figuración a virtualidades de sentido, al mismo tiempo ella *virtualiza* a otras.

Si cuestionamos el advenimiento del sentido en la representación figurativa, se deben considerar los diferentes niveles de operación transformativa y simbólica de la materialidad concreta resultantes en la realidad perceptiva dentro de esa perspectiva, la representación se trabaja y se distribuye en tres niveles:

- Lo *figural*: Nivel del ideológico (lugar de las categorizaciones y de la funcionalidad discursiva)
- Lo *figurable*: nivel de la modelización y de la enunciación verdaderamente semiótico
- La *figura*: nivel del enunciado y de la semántica contextual, (lo de la estructuración)

Pienso que el tercer interpretante efectúa las negociaciones al nivel de la formación de lo *figurable*. Los morfogenes se encuentran ahí y permiten la proyección programática de la socialidad (lugar del discurso social) y la proyección programática de lo ideológico (lugar de interdiscursividad y de la funcionalidad de las hegemonías).

El tercer interpretante modula la diferenciación de los morfogenes, y las concretizaciones de estos en formas estructuradas (actúa a nivel del *significante*) esta modulación es influyente para las estructuras del comportamiento y la praxis social. Entiendo la forma en el sentido de Hjelmslev, porque es adquirida, elaborada y transmitida por el aprendizaje es eminentemente

social, ya que cultural. Es un saber- una estructura cognitiva, y no perceptiva. (groupe mu 92)

Se puede decir que el tercer interpretante organiza una genética del desarrollo de las formas (artísticas, sociales, discursivas, culturales) y el desarrollo genético de ellas. Así el tercer interpretante constituye un concepto operativo fundamental de la crítica morfogenética de la cultura porque permite poner a prueba las nociones de base de la morfogénesis que son 1) la circunstancia 2) la concretización 3) la diferenciación de las formas conceptuales construidas por los preceptos en el acto del sujeto en sociedad (vale decir, sujeto social, sujeto ideológico, sujeto del deseo en concreto el sujeto cultural).

### **3. La alteridad: una cuestión de puesta en sentido del ser. La otredad: una cuestión de puesta en imagen del otro**

No hay neutralidad posible para las palabras. Ellas son en efecto, portadoras de una carga social y cultural que las ata a la historia. Tomaré como ejemplo la palabra “raza”, pues me permite abordar desde ya, aunque sea a grandes rasgos, el ejemplo en el que me quiero esmerar: el invento del “Árabe” como “Otro”

La enciclopedia da un sentido común de la palabra: la raza, designa el linaje, y significa pues, “ lo que se transmite”. Durante la Restauración, se nota una evolución, ya que para Guizot, en 1820 el término designa un grupo que comparte las características comunes cualitativas (la nobleza, el tercer estado), o simbólicas (“la raza de los invasores”). Algunos años más tarde dos autores al interrogar el origen de la filiación del hombre, Amédée Thierry en 1828 y William E Edwards en 1829, y empleando la palabra “raza” según modalidades diferentes, han contribuido a articular el dominio de la historia natural a la de la historia factual. *L'histoire des Gaulois* de Amedée Thierry maneja la noción conjugando características (rasgos sociales, cualidades morales) y filiación. Este trabajo de demostración, cuyo espíritu sobrevivirá durante muchos años en los manuales escolares, será el libro de referencia

en la materia a lo largo del siglo XIX. Pero ninguna definición dependiente de determinaciones físicas es dada, cosa que subraya Marie France Piguet en su apasionante estudio de la cuestión.

“Al querer probar con el ejemplo de los galos que efectivamente existen razas en la *gran familia humana*, Amédée Thierry intenta demostrar la existencia de grupos humanos distintos que presentan una permanencia de identidad a lo largo de tiempos y advenimientos. (Marie France PIGUET, « Observation et histoire. Race chez Amédée Thierry et William F. Edwards ». *L'Homme*, 153, *Observer, nommer, classer*, 2000. <http://lhomme.revues.org/document6.html>)

Willam F Edwards, que también busca los rastros de una natura determinada en los individuos, opone a esta definición la noción de *tipo*, característico de un pueblo, herramienta de determinación de “la identidad de raza”. Los primeros fundamentos del racismo son así planteados Clasificaciones verán la luz en particular con Armand de Qatrefaces en su *introduction à l'étude des races humaines*, donde perfila un cuadro de las “razas blancas o de las que pueden ser consideradas como tales” según la repartición que disocia tronco, ramas, gajos, familias. Al principio del siglo XX, representarse la especie humana como un compuesto de razas entre las cuales algunas son superiores a otras es un lugar común científico que se populariza rápidamente. Acaba de ser recordado el sentido de la palabra raza y su evolución en Francia a partir de la época de la enciclopedia siglo 18- años 30.

Podemos notar varias cosas: primero se identifica una practica social discursiva, la de los científicos que se interrogan sobre el origen del hombre. Notaremos luego, que el concepto de raza aparece como concepto ordenador fundamental del sujeto cultural francés de la restauración, y que su emergencia estrictamente contemporánea de la conquista de la tierra de Argelia; y de la sub-alter-nización de sus habitantes por los conquistadores. En fin, notaremos que en el hito de la expansión colonial, las ideas de selección natural, de competencia entre las razas son teorizadas caucionando por anticipación los hechos de enfrentamiento de la colonización.

Paralelamente, otro concepto fundamental estructura los discursos y las referencias de la época: el de **civilización**. Por otra parte, los textos polémicos que utilizaban la leyenda del origen germánico de la nobleza han hecho posible una lectura de la historia, del cambio y de la revolución... por la **conquista** y la resistencia de ésta. Es con el trasfondo de este discurso social ofendido que se efectúa en 1830 la conquista de Argelia.

**Civilización, conquista, raza** constituyen así lo que yo llamo los morfógenésis activos en la cultura de la época. Administrados por el tercer interpretante que, al trabajar el material discursivo, generan la dimensión dialéctica de substratos semióticos (los elementos mórficos (CROS 1992) de las representaciones simbólicas, y, tratándose del Árabe, inician una mirada cultural sobre el Otro que metamorfosea la concepción primera que recibía en las consciencias y permitiendo la afirmación de ipseidad colectiva. En efecto, la realidad discursiva al materializar este material ideológico viene a desconstruir lo que había comenzado a construir el Orientalismo naciente. En otros términos, las categorizaciones resultantes de la práctica lingüística científica (la interrogación sobre el origen del hombre), vienen a chocarse con las resultantes de otras prácticas sociales y de la práctica artística. La imagen improbable del oriental objeto de deseo y de búsqueda, se banaliza así progresivamente en enemigo e inferior, objeto de conquista.

A partir de ahí, de texto en texto, de estructuración en estructuración, la micro-semiótica elaborada se encuentra informada por los mismos elementos mórficos, conceptos ordenadores de representación: alto / bajo, exclusión / integración, lindero (margen) / centro, caos / orden, diversidad / unicidad. Esos sistemas de opuestos traslucen evidentemente a nivel verbal o, por ejemplo, a nivel de la caracterización social de los personajes, pero se notan también en la escenografía del plano, donde se encuentra así transcrita en la estética, por la escritura, la realidad del funcionamiento social. A esto se añade, según el caso, una eventual estereotipia y la articulación del discurso subyacente en los ideosemas.

Lo que se encuentra construido es a la vez el modelo hegemónico, y una representación

prescrita por el sujeto cultural. Para comprender a su justa medida el invento discursivo resultante del reajuste nocional, no es inútil volver rápidamente sobre el funcionamiento de la mediación del Orientalismo, proveedor de imágenes del Otro, espejismo de identidad que hace revivir una imagen del Oriente creada en Francia a partir del siglo 18 (Montesquieu, *les lettres persanne*, 1721). “*Invention de l’Occident*” (“El invento del Occidente”) para retomar los términos tan conocidos de Edgard SAID (1976), las condiciones materiales de su expansión en la cultura son organizadas por las empresas de conquista imperial que marcaran el siglo XIX francés. Muy tempranamente sustituido, o asumido por el discurso de los letrados (Hugo, Lamartine, y luego Nerval y Flaubert)<sup>1</sup> y de los científicos (los “Estudios Orientales” consagrados a la arqueología que existen desde el final del siglo 18), este Oriente fantaseado: inmóvil, exótico, misterioso y erótico que confirmará la “prueba fotográfica”, contrasta con el universo en plena reestructuración de la sociedad industrial emergente. Incluso es el antídoto. Cierta prototipía del oriental se configura así, que se trate de China, Egipto Magreb. Paisajes desérticos, jinetes en el campo, cuerpos de mujeres lascivamente expuestos, bañados de colores calientes que expresan la luminosidad, ofrecen una superposición del Oriente real y del Oriente soñado<sup>2</sup> por el sujeto cultural occidental, que revela así los contornos identitarios.

Lo que está en juego en y por las prácticas artísticas encuentra eco en ciertas prácticas sociales, en particular la del “Grand Tour” (“La Gran Vuelta”). La práctica del viaje en Oriente se inicia al mismo tiempo que los grandes descubrimientos de sitios arqueológicos, cuyos vestigios son saqueados y llevados al Occidente. Esto se vuelve rápidamente una suerte de rito de acceso al conocimiento de modelos en el medio intelectual francés, extendido a los europeos, que cristaliza sueño y deseo, manifestando, para lo que es el sujeto y a su nivel individual la misma pulsión de conquista que la que conduce al imperio colonial francés. Pero la conquista concierne el saber sobre las civilizaciones y el cuerpo de las mujeres en un momento de la historia en que la afirmación de la identidad “burguesa conquistadora” (Charles

Morazé) de la era industrial naciente codifica rígidamente los usos y costumbres sociales.

Esos objetos de deseo (ruinas / rastros de la excelencia pero también del ciclo de las civilizaciones; mujeres de piel ambarina y la ropa tornasolada) se volverán muy pronto en objetivo rápidamente mercantilizados con la ayuda de nuevas tecnologías del momento: en primer lugar la fotografía, fijación de lo real percibido/ recibido como concreto e inmutable (1839), luego el cine que sanciona irremediamente la “verdad” de las imágenes añadiendo a la huella, el movimiento. (a partir de 1895. Los operadores Lumière filman el Cairo)

Morfo-gene nuevo, resultado del renuevo de la técnica y del progreso, la **concretización** acaba de inter-actuar con los ya evocados (conquista, raza, civilización) y, por un juego de ajustes y de negaciones, inervar discursos y representaciones. **La realización del sueño y del deseo pasa necesariamente por la proyección del Otro y su apropiación por un “YO” que se alimenta de este y se lleva a cabo como tal.** En el caso presente, esta **apropiación opera en la otredad** no vista como tal, ya captada / fijada y por eso **asignada a la inmovilidad representativa por la técnica** de impresión fotográfica, la relación se establece entre tecnicidad e ideología aunque paradójicamente, el monocromo se instala durante cierto tiempo. El lazo establecido entre tecnicidad e ideología a través de la práctica, me parece fundamentalmente importante para la comprensión de los procesos de reajuste à la obra en la edificación de este Otro que se volverá muy rápidamente una imagen banalizada, mecánicamente reproducible: el Árabe.

En efecto con la reproducción en papel (el calotype se utiliza paralelamente al daguerreotype desde 1850), una difusión más ampliada de imágenes se hace posible, corroborando y diciendo “de veras” lo que dibujos y pinturas habían contribuido a mostrar, yendo hasta influenciar la práctica del retrato fotográfico. En efecto se ven llegar los fondos exóticos para los retratos femeninos en particular con ruinas, rayos de luz y rosas en cascada, y que retocan a menudo con un toque de color los artistas fotógrafos. Por un proceso paradójico de inversión (ya que el Árabe

soñado se está volviendo el Otro desvalorizado) y de reemplazo, la representación de la mujer francesa la proyecta en un objeto deseable, ya que está instalada en los signos de este lugar, de este lejano conquistado, de este espacio investido de imaginario y de mito. (entre otros, el de Antinea)

Al hacer esto, el “aquí” se adueña de lo “lejano” del Otro, un lejano cortado a medida, que digiere para exhibirlo en imágenes de lo mismo como Otro. A modo de ejemplo, recordemos que la referencia a la odalisca frecuentará los lugares de encuentros amorosos mercantiles, esas “maison” (casa) (el “aquí” del universo domestico) dichas “close” (de citas) como los harems (el “allá” del universo exótico).

Así, las imágenes venidas del arte pictórico primero, de la fotografía luego, en fin del cine han contribuido a consolidar a lo largo del siglo XIX al principio del XX encontrando nuevos avatares en los relatos de la literatura popular. Nos encontramos ciertamente con harems y desiertos atractivos, bárbaros y saqueos, odaliscas y eunucos, pero también “roumis” valientes y “árabes”, con instinto belicoso temible y más o menos dotados para la traición, a la alteridad peligrosa. Se acaba de examinar la practica artística del orientalismo y la practica social del viaje al oriente, que intervienen como mediación en la elaboración en la figura del árabe como Otro.

El conjunto contribuye a forjar una configuración densa, incluso, rígida de los esquemas en el imaginario cultural francés y a hacer recibida una representación mas bien improbable de la realidad física y del régimen societal del “Oriente”, los del Magreb en particular. Así se fija una parte de la memoria histórica alimentada al mismo tiempo por la realidad factual de los episodios de conquista y de colonización. La extensión y después la consolidación del imperio colonial francés, se va a legitimar mientras que nacen relaciones inseguras con los pueblos sometidos cuya diversidad cultural (beduinos, cabiles, tuareg, árabes, otomanes) es negada a causa de la limitación dentro de un espacio geográfico único que solo homogeniza la ideología imperial.

**La unicidad artificial así creada, oculta las diferencias y las jerarquías sociales que son tangibles.** Además la dimensión identitaria

potencialmente instrumental de la lengua y de la religión participan a la hegemonía que progresivamente va a transformar este Otro vencido y sometido en “Arabo-musulmán”. Representación confirmada por el cine.

#### 4. L'Autre, l'Arabe

Dentro de los productos culturales, me parece que, el cine es un lugar privilegiado para buscar los procesos semióticos y también el funcionamiento del tercer interpretante, porque la imagen, en la evidencia de su iconicidad, es una combinación compleja y dinámica de categorizaciones y sistematizaciones múltiples. Así la imagen del cine me parece una lectura orientada, distributiva y significativa de la realidad y de su « Red » nocional y discursiva. Expresa también valores –todas cosas que han sido modelizadas por la morfo-génesis y la activación concomitante del tercer interpretante en el acto de creación cultural.

Un caso de figura interesante es propuesto por el cine francés de los años treinta y haré hincapié a modo de ejemplo en las películas de Jacques Freyder.

Personalidad notable de la creación cinematográfica, Jacques Feyder es considerado como el “maestro” que representa algo fundamental para los cineastas de generaciones siguientes, en particular, por haber sabido trabajar el renuevo de la materia de expresión cinematográfica cuando el advenimiento de cine hablado, por haber “fundido” el sonido en materialidad estética y semántica.

Dice Henri Langlois (fundador de la cinemateca Francesa): “Palabras que, a causa de la imagen, iban más allá de lo que parecían expresar, de los sonidos que no estaban ahí para amueblar el silencio, sino para añadir un mensaje de la imagen.” (Festival de Canes 1973, folleto del 24 de mayo)<sup>3</sup>

Esta citación es muy importante porque me permite subrayar lo que ha construido en el imaginario cultural la materialidad sonora cuando se trató, para el no consciente de los sujetos transindividuales, de banalizar figuras que rápidamente se volvieron consensuales. En segundo

lugar, subrayaré el papel que puede tomar, por la materialización de parámetros identitarios hegemónicos y a escondidas de sujetos que los manipulan, los progresos tecnológicos.

Jacques Feyer, en consecuencia, ha dejado una “obra ejemplar”, en la cual aisló *L'Atlantide* (1921, reestreno 1932) et *Le Grand Jeu* (1933).

El éxito colosal de l'Atlantide sigue siendo un evento en la historia del cine. El público en efecto, le reservó un verdadero triunfo, respuesta a la amplitud de medios puestos a la obra, al cuidado hecho en el trabajo de recorte. Se añade una filmación muy “escrita” (ya en ese momento), y la atención muy minuciosa aportada a personajes (terminaciones psicológicas, dirección de actores, verosimilitud cultural...) La puesta en escena y la puesta en imagen son también particularmente pulidas. La expresión del paisaje es notable, entretejiendo de lazos semánticos fuertes con los personajes y los ambientes caracterizados y muy precisamente representados. La película propone así la réplica de una imagen cultural “aprendida” y por eso reconocida por el público. (llamada patrimonial)

El modelado de las caras por la luz y el cuadro arquitectural gracias al decorado, la precisión de la actuación y de las expresiones, el suspenso metódico construido solicitan la identificación.

Se retoma triunfalmente la película ( en el Gaumont Palace) en 1932, cuando el cine se volvió “sonoro y parlante”, lo que dejó perplejo a ciertos críticos que tan solo lo explican por la referencia al libro de Pierre Benoît que le sirve de soporte, y a la amplitud de la puesta en escena.

Me parece por mi parte, que las circunstancias socio-históricas proporcionan algunos elementos explicativos complementarios y hasta diferentes. En el año 1930, y acompañado del relevo de la exposición colonial de 1931, se presenció la celebración del centenario de la conquista del suelo argelino por la armada francesa y la nación entera fueron invitadas a la contemplación de sus tres colores y de su imperio. Los marcadores discursivos de 1830 (raza, conquista, civilización), reducidos provisoriamente al estado de latencia a medida del tiempo toman un nuevo envión. Podemos legítimamente pensar



que toda una memoria cultural, alimentada, en esas circunstancias de justificaciones históricas y afirmaciones ideológicas, se encontró reavivada por un discurso de legitimación y una imagen consensual de la colonización, discurso refundador de antiguos valores y estructuraciones, que contribuyen a fijar nuevas imágenes: de sí y por lo tanto del Otro, colonizado.

“El indígena ignora que su crimen más grande es el de ser una imagen, una imagen fabricada de A a Z, “como una moneda falsa que tuviera curso legal” (Jean Cohen, *Les temps modernes* 1955)

Veo la confirmación de lo dicho, en esta otra obra de Feyder, *Le grand Jeu*, realizada en 1933, y en la cual (siempre según Langlois), fueron marcados definitivamente el cine francés y su destino. Para Francia, en efecto, la película inaugura una forma de puesta en espectáculo que arranca el cine al “mudo” y al “teatro filmado”, aunque una expresividad subrayada, un juego recurrente en los efectos de la duración, e incluso cierta teatralidad no estén ausentes de la realización. La interacción sonido/imagen aparece como una nueva construcción, fundamento de un realismo tan nuevo. Se impone al espectador la impresión que una “realidad arrancada a la vida cotidiana” (Langlois, sigue). Lo “verdadero” del mundo es a la vez concreto, tangible y mediado por el arte de la representación.

De hecho, el artificio se olvida, o por lo menos se difumina a causa de la dimensión dramática realizada con aún más eficacia luego que el operador (Meerson) había logrado borrar los diferentes granos de la imagen entre las tomas en el estudio y las otras en el decorado natural.

La secuencia del desfile me permite dar un ejemplo interesante: los legionarios son anunciados en off por la música; en la imagen, se ven niños árabes precipitándose a ver las tropas, y que ocupan el campo. Uno de ellos, ojos frente a la cámara, va caminando en el lado izquierdo de la carretera donde desfilan los legionarios. De repente su cara cambia, -- es visible que el niño se siente culpable--, y con rapidez se va fuera del campo, a la orden formal del operador. Notamos aquí la representación consensual del espacio, ligado a la situación de enunciado (luz, líneas

geométricas ordenadas, asociados al campo ancho). La escenografía del plano es “parlante” el espacio representado, tratado escénicamente, brinda un joyero para la legión, gracias a la honda profundidad del campo y a la utilización de un espacio sonoro ampliado por fuera de vista.

El Árabe participa del decorado. Su presencia parsimoniosa “sitúa” geográficamente la acción (el plano inicial); pero no sabría participar en el ser “visto”, ya que no está en el centro sino al margen ( cf el niño que se aparta precipitadamente, es evidente, que lo hace luego de una recomendación de un miembro del rodaje)

En el caso del film de Feyder, *Le Grand Jeu*, el proceso de reglaje ha desestabilizado las morfogenes construyendo la representación orientalista del Oriente. Las circunstancias históricas, después de cien años de colonización y de presencia francesa se transcriben en signos particulares en la figura del Árabe que es tratado como “couleur locale” y, en el mismo tiempo, como proceso de veridicción de la imagen así construida.

1986. La película *La Dernière image* de Mohamed Lakhdar Hamina, propone un uso diferente del primer plano (secuencias de movilizaciones o secuencias de reclutas negándose a combatir), la acción acontece a menudo en doble escena, o se sitúa en el espacio intermedio del plano. Los elementos naturales (exteriores) no un decorado, sino que es el medio ambiente. Así se nos propone toda una cartografía social que apunta al realismo. Sin embargo, esta es parasitada por un tufo de representaciones orientalistas de Argelia, como si la sola opción estética para expresar la colonización tuviera que pasar por el lenguaje y el formateo cultural y discursivo resultado del contexto de referencia del filme. Efecto de artificio y herencia cultural cinematográfica, el Árabe como Otro opera como encuadre de la visión y del imaginario por lo que es de los parámetros genéricos, en cuanto se trata de decirlo y de leerlo para decirse.

Es entonces en un espacio metódicamente caracterizado y distribuido que actúan los parámetros primarios de su representación. Sin saberlo, el director retoma por cuenta propia discursos y normas coloniales, cuando su proyecto

político es otro. En consecuencia se hace emerger bajo la representación de la alteridad, un conflicto discursivo vector de una imagen renovada aunque improbable, ya que la identidad que se manifiesta así es trabajada con esta otredad anteriormente construida y validada por la cultura del colonizador. En el mismo tiempo, en los morfo-genes activos se encuentra la *insumisión*. Ese concepto interviene en la morfogénesis de figuras como la del caballo repropio, y de los soldados insumisos.

Tomemos nota aquí, de un efecto de instrumentación discursiva en la cual se enuncia el no consciente. En *La Dernière image*, en la imagen “conforme” nuevamente empleada, el Árabe<sup>4</sup>, el Otro, su identidad, lo que hemos llamado su “no mismo” gracias a las mismas vías de proyección alienadas del sujeto colectivo que la ha visto un día identificado con una imagen cuyos paradigmas son cerrados. La representación de los argelinos, y de sus vidas en época de colonización, que la película propone, deja aparecer “propiedades emergentes” imputables a la evolución de la situación histórica. En particular la insumisión emerge como un concepto ordenador ya que este se observa en objetos múltiples: caballo recalcitrante que se esconde y se escapa, jóvenes apelados negándose a servir Francia.; institución que no respeta los nombres... ; así constatamos que aflora el decirse a **sí mismo** de un sujeto que puede legítimamente llamarse post colonial.

Este recorrido en la problemática de la alteridad nos permite ver bien que las formas

culturales se elaboran a base de datos variables, llevando en el presente las marcas del pasado; y de las prácticas post coloniales que cargan siempre con trizas del discurso post colonial, en particular por lo que es la textualización del otro. En efecto, el nudo histórico de la historia eventual, no es el de las prácticas discursivas y de los modelos hegemónicos, aunque son susceptibles de perdurar y de invertir en la negociación simbólica que precede el origen de las formas.

## Notas

- 1 “Árabe” aparece como un término de concretización ligado a la historia de Argelia y de sus habitantes.
- 2 Victor Hugo, que no fue a Oriente, publica en 1829 *Les Orientales* ; Lamartine *Souvenirs, impressions, pensées et paysages pendant le voyage en Orient*, en 1833 ; *Le Voyage en Orient* de Gérard de Nerval es de 1851 y *Salammô*, de Flaubert, de 1862.
- 3 La exposición del Instituto del Mundo Árabe, propuesta en el marco del año de Argelia, fue la ocasión de comprender mejor. Cf. *De Delacroix à Renoir, l'Algérie des peintres*. Paris, IMA t Hazan, 2003.
- 4 « Des mots qui, en raison de l'image, allaient au-delà de ce qu'ils paraissaient exprimer, des sons qui n'étaient pas là pour meubler le silence, mais pour ajouter au message de l'image ». (Festival de Cannes 1973, brochure du 24 mai).