

Romana Radlwimmer (ed.)

idea: identidad

**Negotiations of Cultural Identity
between Representation and
Imagination**



Neue Folge No. 36

Romana Radlwimmer (ed.)

idea: identidad

Negotiations of Cultural Identity between Representation
and Imagination

Augsburg 2018

Universität Augsburg

Institut für Spanien, Portugal- und Lateinamerikastudien (ISLA)

Instituto de Investigaciones sobre España, Portugal y América Latina

Januar 2018

Inhalt

Hanno EHRLICHER Zum Geleit	5
Romana RADLWIMMER Von glücklichen Räumen. Impresiones introductorias	7
Cosima Julia BALLMANN Entgrenzung und Entortung kubanischer Literatur im Exil.....	13
Fabiana BRAUNSTORFER Nur ein Augenblick? Graciela Iturbides <i>Juchitán de las Mujeres</i> und die hybride Sprengkraft von Fotografie.....	31
Mirele CIFRIC Sefardic Identity as <i>Nepantla</i> : An Interpretation through Images.....	49
Juliana HAZOTH The Question of Identity in <i>Abre los ojos</i> : Development and Concealing	75
Mark LUXENHOFER The Rhythm of Cinema. An Essay on the Resurrection of the Author.....	93
Moritz MAINKA Otriedad y espacio en la película <i>Branco sai, preto fica</i> (2014).....	107

Zum Geleit

Der vorliegende Band ist in der Neuen Folge der Reihe *Mesa Redonda* bereits der sechsunddreißigste und zugleich der fünfte, der unter meiner Leitung am Institut für Spanien-, Portugal- und Lateinamerikastudien der Universität Augsburg entstanden ist. Aus mehreren Gründen ist er aber ein besonderer.

Der erste Grund ist rein persönlicher Natur, denn es wird der letzte Band sein, der unter meiner Verantwortung am Standort in Augsburg entsteht, weil mein akademischer Weg mich in Kürze in andere Gefilde führen wird. Viel entscheidender ist aber der zweite Grund, der den Band aus den sonstigen ISLA-Produktionen der letzten Jahre heraushebt, denn auch wenn die Öffnung der Reihe für hervorragende studentische Arbeiten eines meiner Anliegen von Anfang an war, ist es das erste Mal, dass ein Sammelband mit ausschließlich studentischen Beiträgen vorliegt. Am Anfang von *idea: identidad* stand dabei ein Projektseminar der Herausgeberin, Frau Dr. Radlwimmer, das im Sommersemester 2017, im Jahr der Feierlichkeiten zum 250. Geburtstag Wilhelm von Humboldts im Grunde nichts Anderes verfolgte als die von diesem bei der Einrichtung der Berliner Reformuniversität leitgebende Idee von Universität als einer radikal forschungsorientierten Einrichtung. Der Weg zur Erkenntnis sollte im Seminar einer Universität Humboldtscher Prägung, das von der Einheit von Lehre und Forschung ausgeht, dabei für alle Beteiligten – Dozenten wie Studierende gleichermaßen – gangbar sein, haben doch alle Beteiligten prinzipiell als vernunftbegabte Wesen die gleiche Voraussetzung und mit Hilfe der Institution Universität auch die gleiche Möglichkeit des Zugangs zu den Quellen des Wissens.

Soweit, so bekannt, doch gleichzeitig hat diese Tradition, die am Anfang der Moderne stand, inzwischen ihre Selbstverständlichkeit weitgehend verloren. Dem Geist der Universität geht allmählich sein lebendiges Fleisch verloren, das im Zuge von Bologna zunehmend zu Ragout verhackstückt wird, zu kleinen und kleinsten, jedenfalls immer gut verdaulichen und leicht formal dokumentierbaren Portionen eines zielstrebigem Abarbeitens von „Workloads“ in einem kumulativen Prozess rein quantitativ konzipierten Lernens, dem der Zirkel des Verstehens, einst der Königsweg der Hermeneutik, gänzlich unverständlich geworden ist. Die studentischen Beiträge, die hier versammelt sind, folgen aber ganz unzeitgemäß und hartnäckig weiterhin der Humboldtschen Idee forschender Wissenschaft, welche die Individualität der Forschenden keineswegs ausschließt, sondern den Einzelnen umgekehrt als Maß aller Bildung begreift. Grundsätzliche Zielsetzung für die Bildung war dabei für Humboldt „soviel Welt als möglich in

die eigene Person zu verwandeln“. Beides ist in den vorliegenden studentischen Fallstudien zu kulturellen Identitätsverhandlungen ganz deutlich erkennbar, Persönlichkeit der Forschenden und Welthaltigkeit ihres Forschens, eine Welthaltigkeit, die sich nicht zuletzt auch darin zeigt, dass eine Mehrheit der Beitragenden und Beiträger sich auch noch der nicht unerheblichen zusätzlichen Mühe unterzogen hat, das eigene Denken in die Form einer der Weltsprachen zu bringen, die heute global dem Deutschen längst den Rang abgelaufen haben. *Enhorabuena* dazu und *congratulations*!

Hanno Ehrlicher (ISLA, Universität Augsburg)

Von glücklichen Räumen. Impresiones introductorias

Romana Radlwimmer

Identitätsfragen lösen oft Aushandlungsprozesse aus, die sich mit Existenz und Dasein befassen. Je nach Ausrichtung werden Identitäten etwa nach performativen oder ontologischen Gesichtspunkten beurteilt, und individuelle und kollektive Definitionen dazu tauchen, über Raum und Zeit hinweg, immer wieder auf. Ende des siebzehnten Jahrhunderts sah John Locke das „Sich-selbst-Gleichbleiben“ von Personen nicht als Beweis einer Substanz, sondern abhängig von der Ausweitbarkeit des Bewusstseins an. Derselbe Gedanke bewegt heute jene Theorien, die auf nicht-essentialistische Erklärungsversuche von Identität pochen, wenn sie Selbst- und Welterfahrung und damit verbundene Erwartungshorizonte hinterfragen. Über hundert Jahre vor Locke erzählte Bernal Díaz del Castillo in seiner Chronik von einem Gespräch zwischen Aztekenherrscher Moctezuma und dem Eroberer Hernán Cortés. Auf den angekündigten Missionierungszwang antwortet Moctezuma mit der Aufforderung, die eigenen und die anderen Götter jeweils gleich zu respektieren. Dieses Zeugnis der *conquista* nimmt Identitätszuschreibungen von Alterität, Differenz, Disparität und ihrer Integration voraus, wie sie auch in den Unabhängigkeitsbestrebungen des neunzehnten Jahrhunderts und das zwanzigste Jahrhundert hindurch Spanien und Lateinamerika miteinander in Beziehung setzen. Das Nachdenken über Identität ist in historische, politische und kulturelle Zusammenhänge eingebunden, bereitet Gegenwart auf Zukunft vor. Identität ist ein vielfach begangenes Forschungsfeld der Literaturwissenschaft; dass die Autorinnen und Autoren dieses Bandes beinahe ein Jahr vor seiner Publikation entschieden, ihre auseinanderdriftenden und aufeinander-treffenden Interessenslagen darin zu bündeln, entspricht der Weitläufigkeit und Zeitlosigkeit der Identitätsidee.

Die dem Sammelband vorangegangene wissenschaftliche Beschäftigung mit hispanistischen und lusophonen Identitäten fand zunächst im Rahmen eines Projektseminars statt, und darüber hinaus im *Jungen ISLA*, einer Plattform für Nachwuchsforschung des Instituts für Spanien-, Portugal- und Lateinamerikastudien (ISLA) der Universität Augsburg. Identitätsverhandlungen prägten dann fast ein ganzes Kalenderjahr des Jungen ISLA und übersetzen sich nun in *idea: identidad. Negotiations of Cultural Identity between Representation and Imagination*, der sechsdreißigsten Ausgabe von *Mesa Redonda*. Die vorliegenden Artikel stammen von Studierenden, die sich als Forscherinnen und Forscher

eigenständiger Untersuchungen begreifen. Ihre Prozesse zu begleiten bedeutete weniger Anleitung als Impulsgeben, mehr Forderung als Vorgabe, mehr Richtungsweisen als Rezeptverordnen; mehr Möglichkeit, mehr Zumutbarkeit, mehr Einfachheit, mehr Komplexität. Die Beteiligten des Jungen ISLA lasen sich durch spanische, lateinamerikanische, brasilianische, anders-topographische und topographielose Debatten, durch Süden und Norden, durch Peripherien und Zentren, durch ganze Jahrhunderte und Einzelmomente, durch Metamorphosen, durch Transformation und Statik, durch Erinnerung, Erzählung, Exil, Transition, Nationalismus, Sprache, Politik, Poetik, Poesie.

Die Bemühungen um Identitätsfragen führten im Juli 2017 zu einem eintägigen Studierendenkongress an der Universität Augsburg, dessen Titel *idea: identidad. Hispanistische und lusophone Realitäten, Fiktionen, De/Konstruktionen* die jungen Forschenden selbst gewählt hatten. Die in diesem Band versammelten Beiträge wurden auf dem Kongress erstmals erfolgreich der Öffentlichkeit präsentiert und von dort aus bis zur jetzigen Publikation weiter ausgearbeitet und verfeinert. Sie berücksichtigen die Vielzahl an Faktoren, die ein Denken an Identität voraussetzt. Neben den Autorinnen und Autoren dieser Ausgabe von *Mesa Redonda* präsentierten auch Tobias Herrmann, Sarah Nowotny und Janina Reiter am genannten Kongress des Jungen ISLA. Janina Reiter sprach zum Thema *Das mexikanische Tehuana Dress – Traditionelle Mode als Medium nationaler Weiblichkeit?* Reiter verwebte Oaxaca, Huipiles, Instagram und Ikonisierungen wie jene Frida Kahlos oder Sandra Cisneros‘ innovativ miteinander und distanzierte sich kritisch von Mestizajediskursen. Sarah Nowotnys lyrischer Prosabeitrag hieß *pertenecer / Zugehörigkeiten* und lotete jene hellen und dunklen Bereiche aus, in denen Identitäten jenseits von Festschreibungen erklärbar werden oder undurchsichtig bleiben. Tobias Herrmann stellte seine Forschung *Die Macht der Maske – Lucha Libre in der Transkultur* (leider ohne Maske) vor und warf die Frage auf, ob sich die Maske in politischen und populärkulturellen Phänomenen Mexikos jeweils überschneide.

Im Verlauf des Forschungsprozesses kristallisierten sich langsam *Bilder* als ein verbindendes Element heraus: Bilder als Vorstellungskraft, Einbildungen oder Verbildungen, die Identitäten konstituieren (wollen); bewegte Bilder des Films, endlose Bilder von Gemälden, unvermittelte Bilder von Fotografien, poetische Bilder sprachlichen Ausdrucks. Zwei Artikel dieses Bandes befassen sich mit der intermedialen Verschränkbarkeit von Literatur und Malerei, von Gemälde und sprachlichem Bild. Cosima Julia BALLMANNs *Entgrenzung und Entortung kubanischer Literatur im Pariser Exil* behandelt den 2010 erschienenen Roman

der kubanischen Autorin Zoe Valdés, *El todo cotidiano*, dessen Protagonistin Yocandra sich in Paris und auf Identitätssuche im Dazwischen befindet. Gemälde tauchen im Roman und in Ballmanns Analyse immer wieder auf und stehen mit der Narration in engem Zusammenhang, vor allem Humberto Castros *El viaje infinito*. Beide Medien führt Ballmann mit Identitätskonzepten eng, wobei sie sich an Ortiz' *transculturación* und Lösch/Breinigs *Transdifferenz* zwar lose orientiert, diese jedoch – und dies ist nur ein Hinweis auf die konzeptuelle Stärke Ballmanns – ihrer eigenen theoretischen Struktur, um literarische Identität verstehbar zu machen, vor allem aber dem Roman selbst (und dem Gemälde) unterordnet. Kubanische Exilidentität wird bei Ballmann zu einem Fließen, einem aquatischen Strömen, das sie jedoch zuvor aus *El todo cotidiano* kritisch herausarbeitet, vor allem in der wiederholt auftauchenden Idee der *balseira*, jener auf Flößen von der Insel geflüchteten und immer weitertreibenden Existenz. Die sich im Roman gegenläufig konstruierenden Identitäten und damit verbundene Spannungen deckt Ballmann in ihrer Vielschichtigkeit auf.

Mirela CIFRIC wiederum interpretiert in ihrem Beitrag *Sephardic Identity as Nepantla: An Interpretation through Images* jüdische Identitäten, die sich aus spanischer Vergangenheit heraus begreifen und davon abgrenzen, durch ihre eigenen Bilder. Gini Aldadeffs Roman *The Sun at Midday: Tales of a Mediterranean Family*, erschienen 2004, schlüsselt Cifric anhand der Notion von *Nepantla* auf, wie sie in dem 2015 posthum veröffentlichten Buch *Luz en lo oscuro* der Chicana-Autorin Gloria Anzaldúa auftaucht. Das umgeschriebene, weiter geschriebene Maya-Konzept *Nepantla*, so argumentiert Cifric, sei jener komplexe Zwischenraum, den die poetischen Fragmente um sephardische Kulturen in Alhadeffs Romanreise einnehmen. Dazu liest Cifric die bildhafte, poetische Anlage von Alhadeffs und Anzaldúas Schreiben zusammen. Cifric nähert sich an beide Textkörper anhand ihrer eigenen, zu Bildern – Zeichnungen, Malereien – geformten Vorstellungswelt an und macht, ausgewählte Zitate beider Autorinnen zusätzlich beifügend, auf deren Nahverhältnis aufmerksam. Damit setzt Cifric zweifach ein klares Statement: einerseits bekräftigt sie jene zeitgenössischen Versuche, die US-Latina/o Studies und sephardische Studien im literarischen und kulturellen Bereich bereits schüchtern verbinden wollen, und zeigt auf, wie diese zukünftige Identitätsdiskussionen sinnvoll bereichern können. Andererseits postuliert ihr Beitrag, dass literarische Interpretation und kulturelle Analyse sich spielerisch durch unterschiedliche Formate, und als solche, bewegen dürfen.

Literatur (und ihre Intermedialität) bleibt nicht das einzige im vorliegenden Band erforschte Bildmedium. Fabiana BRAUNSTORFERS konzeptuelle Poesie ver-

handelt, als Wissenschaft verkleidet, Wissenschaft verwandelnd, sich in Wissenschaft verwandelnd, das Medium Fotografie. Ihr Beitrag *Nur ein Augenblick? Graciela Iturbides „Juchitán de las Mujeres“ und die hybride Sprengkraft von Fotografie* findet im Konflikt, wie über Identitäten überhaupt nachzudenken sei, ohne ihnen im Akt des Festhaltens (des Bezeichnens oder des Abbildens) schon Gewalt anzutun, einen Ausweg im strategischen Essentialismus. Diese ethische Grundsatzüberlegung dient als medienkritischer Ausgangspunkt für weitere ästhetische Erkundungen; sie überkreuzt sich mit ihnen in einer pointierten Analyse von Graciela Iturbides fotografischer Kunst der 1980er Jahre. Kann, und wenn ja, wie, das Medium Fotografie einen von Hybridität geprägten dekolonialen Kontext wie jenen Juchitáns überhaupt begreifen? Wie subvertiert Juchitán die Definitionsmacht von Fotografie? Braunstorfers sprachlich und theoretisch ungemein gelungener Beitrag bietet hörenswerte Bild- und Kulturkritik aus einer Position heraus, die sich aus dem reflektierten Umgang mit sprachlicher Verletzlichkeit erklärt und gerade deshalb mit „westlichen“ Parametern sensibel umzugehen vermag.

Ein ähnliches Verständnis findet sich auch in Moritz MAINKAS auf Spanisch verfasstem Artikel *Otredad y espacio en la película „Branco sai, preto fica“ (2014)*, der aus den bewegten Bildern heraus tiefgreifende Einsicht in das anbietet, was Quijano *colonialidad*, Kolonialität, nannte: das breit gefächerte Nachwirken kolonialer Strukturen bis in die Gegenwart. Mainka folgt der dekolonialen Logik von *Branco sai, preto fica*, einem 2014 von Adirley Queirós gedrehten brasilianischen Film. Dieser legt die 1986 historisch belegte rassistische Schließung einer Diskothek in Ceilândia, einer der Satellitenstädte Brasílias, als futuristisches Science-Fiction-Szenario kultureller Erinnerungspolitik neu auf. Mainka stellt die Überschneidung von kritischer Raumkonzeption und Alterität fest; von der subalternisierten Szenerie wird aus der selbstbewussten Perspektive jener ethnisch, körperlich und sozial abgewerteten Protagonisten erzählt, die den gewaltsamen Übergriff von 1986 im Rollstuhl oder amputiert überlebten. Im brasilianischen Polizeistaat der Zukunft müssen die Ausgeschlossenen einen Ausweis vorzeigen, um zum Plano Piloto, dem reichen Zentrum Brasílias, zu gelangen. Eine gewaltfreie ‚bomba sonora‘ löst die Handlung auf und füllt die Hauptstadt mit peripheren Klängen des *fórró* oder des *funk carioca*. Mainkas Analyse belegt eindrucksvoll, wie der intersektionale filmische Raum die Dichotomie Zentrum/Peripherie anzweifelt und eine politische, kulturelle und narrative Alternative zu Ausschlussmechanismen erarbeitet.

Zwei weitere, auf Englisch verfasste Artikel denken speziell über die

Bildkraft des Mediums Film nach. Einen etwas älteren und dennoch aktuellen Film, nämlich Alejandro Amenábars *Abre los ojos*, interpretiert Juliana HAZOTHS *The Question of Identity in „Abre los ojos“: Development and Concealing* von einem narratologischen Standpunkt aus. Ihr Beitrag kreist darum, wie narrative Strategien Identitätsentwürfe filmisch vorantreiben oder verbergen. Hazoth bezieht sich auf bereits bestehende Forschung zum spanischen Kassenschlager von 1997, erweitert diese aber durch ein akribisches Ausbreiten jener narrativen Schichten, die die Identitäten der Charaktere César, Sofía und Nuria ausmachen. Die Autorin versenkt sich immer tiefer in das komplexe, unterbrochene Filmnarrativ, während sie erläutert, wie und warum die vorgestellten Identitäten, vor allem jene Césars, einer erzählerischen Entwicklung unterliegen, aber gleichzeitig verschleiert werden. Sie filtert unter anderem die im Film eingesetzten Elemente der Maske, der Fotografie und der Zeichnung heraus und erklärt, wie diese zu einem spanischen postmodernen filmischen Erzählen beitragen, in dem Identitäten sowohl konstruiert als auch radikal in Frage gestellt werden; in dem aber vor allem das Filmerzählen seine nie konkret fassbare Identität selbstreflexiv zelebriert.

Mark LUXENHOFERS *The Rhythm of Cinema. An Essay on the Resurrection of the Author* ist eine ebenso kreative wie konzeptuelle Auseinandersetzung mit dem Medium Film und seiner Beziehung zum Regisseur. Luxenhofers Perspektive, die von der Literaturtheorie ebenso wie vom eigenen langjährigen Erfahrungshorizont als unabhängiger Filmemacher und angehender Regisseur informiert ist, besticht in eben dieser Kombination. Sein breites, aus der Praxis kommendes Wissen zu Film und zum Filmen bindet er in hochtheoretische Fragestellungen ein. Es geht ihm sowohl um Autoridentität (zu der er, zu Recht, die Figur des Regisseurs erklärt) als auch um die Identität des Mediums Film, die, so seine These, ohne den Regisseur keinen Bestand hat. Damit weist er der Hermeneutik kritisch gegenüberstehende Ansätze wie jene von Roland Barthes polemisch und gelungen zurück. Zentrale Idee ist die des Rhythmus, die ein jeder Regisseur in der Zeitstruktur seines Films finden und festlegen müsse, um einen charakteristischen Stil (und damit filmische Identität) zu erlangen. Seine Argumentation untermauert Luxenhofer mit Überlegungen zu *Mise-en-scène* und Montage, zu Autorschaft und Publikum, und streift dabei, wie nebenbei, kinematographische Monumente der Filmgeschichte der Amerikas.

Die unterschiedliche Sprachwahl der verschiedenen Beiträge ergab sich aus der Frage der Kommunizierbarkeit, danach, wie jene Welt, die jede Publikation eröffnet, berührbar werde. Der Band ist alphabetisch nach Nachnamen

geordnet, er führt aber zugleich vom Deutschen ins Englische und schließt im Spanischen ab. Die Dominanz nicht-deutschsprachiger Artikel spiegelt sich auch in der englisch-spanischen Titelgebung dieser Ausgabe von *Mesa Redonda* wider.

Ein Projekt lebt von seinem Aktionsradius. *idea: identidad* ist maßgeblich auf Begeisterungsfähigkeit, Talent und Disziplin der studentischen Akteurinnen und Akteure zurückzuführen, doch ich meine, es ist auch kein Zufall, wenn ein solches Unternehmen mit Hanno Ehrlichers Professur für Romanische Literaturwissenschaft an der Universität Augsburg und seinen leitenden Funktionen als geschäftsführender Direktor des ISLA sowie als einem Herausgeber der Schriftenreihe *Mesa Redonda* zusammenfällt. Initiativen wie diese brauchen Orte, an denen sie sich ausbreiten können, Orte, die sie einladen zu existieren, Orte, die der unberechenbaren Offenheit und den verzweigten Umwegen von Forschung unbeeindruckt von der Jagd nach Leistungspunkten Zeit geben; nachhaltige Orte, die Qualität jenseits von unmittelbar kalkulierbarer, ökonomischer Verwertbarkeit ansetzen und zugänglich machen. Gaston Bachelard spricht von „glücklichen Räumen“, wo sich diese mit Bildern, Imaginarien, mit einer poetischen Grenzenlosigkeit füllen. Dass das kollektive Projekt *idea: identidad*, der Unvollständigkeit und Imperfektion allen Lebens bewusst, sich einen solchen glücklichen Raum vorstellte, und wenn es ihn fand, mit Einbildungskraft und Wirklichkeitsentwürfen füllte, sollte aus der vorliegenden Veröffentlichung hervorgehen.

Die anfänglichen Aushandlungen, die die Idee breiter angelegter wissenschaftlicher Nachwuchsförderung mit sich brachten, entwickelten sich schnell zum organischen Prozess, der nun, ohne in ihr aufzuhören, in dieser Publikation mündet. Die Hauptverantwortlichen des Jungen ISLA, so viel steht fest, tragen ihn weiter. An sie geht mein besonderer Dank: Cosima Julia Ballmann, Fabiana Braunstorfer, Mirela Cifric, Juliana Hazoth, Tobias Herrmann, Mark Luxenhofer, Moritz Mainka, Sarah Nowotny, Janina Reiter (in alphabetischer Reihenfolge). Weiter danke ich allen, die die Aktivitäten des Jungen ISLA begleiteten und die Herausgabe dieses Bandes von *Mesa Redonda* unterstützten. Danke speziell an Hanno Ehrlicher, Maria Fuso, Elvira Gómez Hernández, Isabelle Jaekel, Maximilian Leoson, Kirsten Süselbeck, Claudius Wiedemann. Das Jahr des Jungen ISLA neigt sich dem Ende zu. Die Stimmen, die es ephemere füllten und die nun doch gedruckt stehen, mögen es langfristig rekonstruierbar machen.

Entgrenzung und Entortung kubanischer Literatur im Pariser Exil

Cosima Julia Ballmann

„París era una rumba, no una fiesta; en tiempos de Hemingway, tal vez lo era, no en los de ella. En tiempos de Yocandra, París era un sueño gelatinoso, con trasfondo de rumba. Ella cerraba los ojos y soñaba con una ciudad intensa, infinita”.¹ Zoé Valdés‘ Roman *El todo cotidiano* wirft uns schon in den ersten Zeilen in ein Dazwischen. In das Dazwischen der Protagonistin Yocandra, die von Kuba nach Paris emigrierte. Zwischen Paris und Rumba.

In ihrem Roman thematisiert Zoé Valdés das Verlassen der Heimat, ausgelöst durch Exil und die daraus resultierende Suche nach der neuen Identität sowie dem neuen Zuhause. Sie ist eine Stimme unter den zeitgenössischen kubanischen Autoren und Autorinnen in der für kubanisches Exil relevanten Stadt Paris. Neben den bekannten kubanischen Zentren in den USA haben diese im literaturwissenschaftlichen Kontext bisher weniger Beachtung gefunden.² Die Autorin reflektiert auf poetische, autobiografische Weise ihre Ankunft in Paris und die ersten Jahre fern ihrer Heimat Kuba.³ Ihre Protagonistin Yocandra wohnt mit kubanischen, russischen und polnischen Künstlern, Musikern und Hippies zusammen in einem Hochhaus und erzählt von ihrem Alltag. Inmitten dieses intimen Mikrokosmos sowie als Kubanerin in einer anonymen Metropole findet sich die Protagonistin immer wieder auf Identitätssuche. Bevor der materielle Romantext beginnt, wird ihm auf der zweiten Seite das abgedruckte Gemälde *El viaje infinito* von dem kubanischen Künstler Humberto Castro vorangestellt. Er verließ Kuba 1989, lebte danach zehn Jahre in Paris und anschließend in den USA.⁴ Das Werk des Künstlers ist daher für die Frage nach der Identitätsfindung zwischen Welten ebenfalls spannend. Es lässt sich als ein zusätzlich in den Roman integriertes, textuell verstehbares Medium mit Zoé Valdés‘ Worten zusammenlesen.

Bei der Frage nach der Identitätsfindung möchte ich primär den Roman und das Kunstwerk sprechen lassen. Welche Identitätskonzepte bieten die Autorin und der Künstler und ihre beiden Medien Romantext und Gemälde an? Wie wird das

¹ Valdés 2010, 11.

² Gremels 2014, 11.

³ Ibid., 5.

⁴ Castro o. J.

Zuhause, als identitätsstiftendes Element, definiert? Die kulturwissenschaftlichen Konzepte der *transculturación* nach Ortiz und das der *Transdifferenz* nach Lösch und Breinig versuchen Konstruktions- und Dekonstruktionsprozesse von Identität und Alterität im Kontext des Kulturkontakts zu fassen und erweisen sich in der Romananalyse zusätzlich als sinnvoll. Meine Analyse folgt dem Romanverlauf und strukturiert sie in die Identitätselemente *Sowohl-als-auch*, *Abgrenzung*, *Entgrenzung* und *Entortung*. Der Schwerpunkt liegt auf den Begriffen der *Entgrenzung* und *Entortung*. Sie fordern aber den vorherigen Prozess der Identitätsfindung durch die anderen Elemente. Die aus der Romananalyse gewonnenen Ergebnisse der Identitätssuche werde ich anschließend mit den durch das Gemälde transportierten Aspekten abgleichen, um im letzten Kapitel vor der Schlussbetrachtung ein Identitätskonzept im Kontext des Kulturkontakts darzulegen.

Sowohl-als-auch

Yocandra ist von ihrer Heimat Kuba, „que quiso construir el paraíso pero creyó el infierno“,⁵ enttäuscht und flüchtet deshalb auf einem Floß von der Insel.⁶ Die Stadt Paris wählt sie als Zufluchtsort und sieht sich fortan konfrontiert mit „la lucha por hacerse un hueco en un país extraño“,⁷ der im Laufe der Narration Spuren und Veränderungen in ihrer Identität hinterlässt. Schon zu Beginn reflektiert die Protagonistin die Veränderung ihrer Umgebung in der Anpassung ihrer Sprache, indem sie das Genus des spanischen Wortes für Fluss in einen weiblichen transformiert. *El río* wird im französischen Ausland zum Neologismus *la ría*, um der Seine und damit der neuen Umgebung gerecht zu werden: „París era una rumba a orillas del Sena, los tambores batá repiqueteaban a lo largo del río, de la ría, agua hembra, [...]“.⁸ Der Neologismus *la ría* enthält sowohl spanische Charakteristika durch das Lexem *río* als auch französische durch das weibliche Genus des französischen Lexems für Fluss, *la rivière*, beziehungsweise der Seine, *la Seine*. Durch diese Angleichung des Genus adaptiert sie teilweise die französische Sprache und drückt gleichzeitig eine Verschmelzung zweier Sprachen und damit Kulturen aus. Das Gefühl des *Sowohl-als-auch* wird zum ersten Mal im Text thematisiert.

In Folge wird die Präsenz der französischen Kultur vor allem dadurch

⁵ Valdés 2010, 13.

⁶ Idem.

⁷ Idem.

⁸ Ibid., 12.

deutlich, dass die Protagonistin in ihrer spanischen Narration immer mehr französische Wörter auf natürliche Weise mit einfließen lässt. Zunächst übersetzt sie diese danach noch zusätzlich ins Spanische: „Los noruegos eran una pareja con un niño [...] que habían adoptado *la écolo-attitude*⁹, o sea, la actitud ecológica“.¹⁰ Nach zahlreichen Beispielen derselben Art verwendet sie einzelne französische Ausdrücke ohne die jeweilige spanische Übersetzung im Folgenden: „[...] – preguntó la Ida sólo por *politesse*“.¹¹ Sie sind nun nicht mehr komplementär, sondern ersetzend gebraucht. Durch das Inkludieren französischer Wörter und Ausdrücke gewinnt die französische Kultur immer mehr an Bedeutung. Yocandras Sprache bildet somit ihre Identität ab: Die französischen Wörter sind Teil ihrer Sprache so wie die französische Kultur Teil ihrer Identität wird. Die Fähigkeit, sich in zwei Sprachen auszudrücken und sich zu zwei Nationalitäten zugehörig zu fühlen, empfindet die Protagonistin zudem als Freiheit: „Soy francesa, soy europea, hablo y escribo en dos lenguas. Eso es ser libre“.¹² Yocandra ist frei von der Verpflichtung, sich für eine Nationalität zu entscheiden, was das Negieren der anderen zur Folge hätte. Sie unterliegt nicht dem negativen Zwiespalt des ‚entweder-oder‘, sondern besitzt den als Freiheit verstandenen und damit positiv konnotierten Zustand des *Sowohl-als-auch*.

Die neue französische Kultur wird zudem direkt thematisiert als das *Andere*, welches gehäuft auf zwei Seiten mit den Verben des Konstruierens und Dekonstruierens verhandelt wird. Die erste Feststellung in Bezug zu dem *Anderen* fällt durch ihren Parallelismus auf: „Me descompongo, me construyo con la memoria de otro, *je me suis détruit d'autrui*“.¹³ Das Spanische und das Französische werden durch die Übersetzung, die Akte des Konstruierens und Dekonstruierens durch antonymischen Gebrauch entgegengesetzt. Diese oppositionelle Darstellung bildet die Dichotomie ‚Eigenes versus Anderes‘ ab und wird zunächst als existente Größe dargestellt. Durch die Übersetzung bleibt das *Andere* jedoch nicht statisch in der Form *einer*, der vermeintlich anderen Sprache. Was nun als das *Andere* gesehen werden kann, wird in Frage gestellt und die Grenzen zwischen *Eigenem* und *Anderem* verschwimmen. Folglich wird die Dichotomie ‚Eigenes versus Anderes‘ wieder aufgehoben. Des Weiteren stellt Yocandra fest, dass sie sich anders und als Anderes konstituiere, „[se] había reconstruido, de otros, de

⁹ Die französischen Lexeme sind im Originaltext jeweils kursiv.

¹⁰ Valdés 2010, 46.

¹¹ Ibid., 105.

¹² Ibid., 247.

¹³ Ibid., 144.

otro, ausente“.¹⁴ Sie wiederholt diese Aussage nochmal, in welcher das *Andere* wieder in der französischen Übersetzung erscheint und dessen Signifikanz durch die Punctuation hervorsticht: „Yo me he reconstruido. *D’auitruí*“.¹⁵ Das *Andere* hat folglich die Macht, die Identität der Protagonistin zu konstruieren und rekonstruieren, aber auch zu dekonstruieren. Durch die Präsenz des *Anderen* als französische Kultur in der spanischsprachigen oder kubanischen unterliegt ihre Identität Konstruktions- und Dekonstruktionsprozessen. Durch die Konstruktion neuer Identitätselemente durch das *Andere* wird das *Andere* in ihre Identität inkludiert. Das *Andere* wird Teil ihrer Identität. Diese Beobachtung, dass das *Fremde* in uns selbst sei, stellte bereits Julia Kristeva¹⁶ fest und löst damit die Dichotomie ‚Eigenes versus anderes‘ ebenfalls auf.

Nach einem kurzen Aufenthalt in New York reist Yocandra wieder zurück in ihre selbst gewählte Heimatstadt Paris. Bei der Ankunft drückt sie ihr Identitätsgefühl in Bezug auf Paris aus, indem sie das Verhältnis zwischen der kubanischen und französischen Identität durch ein Wort ausdrückt: „¡Por fin llegué a París! ¡A mi París! ¡Qué manera de amar esta ciudad! ¡Me siento una parisina-habanera! ¿No debería decir habanera-parisina?“.¹⁷ Der Bindestrich stellt eine Verbindung zwischen der kubanischen und französischen Identität dar und dient der Protagonistin dazu sich selbst besser zu artikulieren. Sie wählt eine Bezeichnung, welche das Phänomen des *Sowohl-als-auch* in einem Wort widerspiegelt. Dieses beschreibt sie als Emotion: „Me siento una parisina-habanera!“,¹⁸ weswegen ich im Folgenden von dem *Gefühl* des *Sowohl-als-auch* sprechen werde. Indem sie die Reihenfolge der Identitäten, „habanera-parisina“ oder „parisina-habanera“, in Frage stellt, verdeutlicht sie zudem, dass diese keiner Hierarchie folgen. Die eine Identität ist nicht dominanter als die andere, die eine nicht angepasster als die andere. Sie ist *sowohl* „parisina“ *als auch* „habanera“.

Verschiedene Identitätstheorien versuchen, dieses Phänomen des *Sowohl-als-auch* zu erfassen. Das Konzept der *transculturación* (1963) wurde von Ortiz für den kubanischen kulturellen Kontext erstellt. Wie Ortiz bemerkt: „[El] proceso de tránsito de una cultura a otra la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también es distinta de cada uno de los dos“.¹⁹ Es entsteht eine neue

¹⁴ Idem.

¹⁵ Ibid., 145.

¹⁶ Kristeva 2016, 208-209.

¹⁷ Valdés 2010, 242.

¹⁸ Idem.

¹⁹ Ortiz 1973, 135.

Kultur, welche Elemente der Herkunftskulturen in sich trägt. Diese Elemente bestehen gleichberechtigt nebeneinander und nicht in hierarchischer Ordnung, wie es in dem zu seiner Zeit als aktuell geltenden Konzept der *acculturación*²⁰ definiert wurde. Gegen dieses stellt sich Ortiz bewusst, indem er betont, sein Konzept der *transculturación* „no consiste solamente en adquirir una distinta cultura“.²¹ Zusammenfassend bedeutet sein Konzept die Verschmelzung einer Kultur A mit einer anderen Kultur B zu einer neuen Kultur C, die Elemente von A und B beinhaltet.²² Das Ergebnis sei eine Synthese aus zwei Kulturen, welche in der folgenden Illustration dargestellt wird:

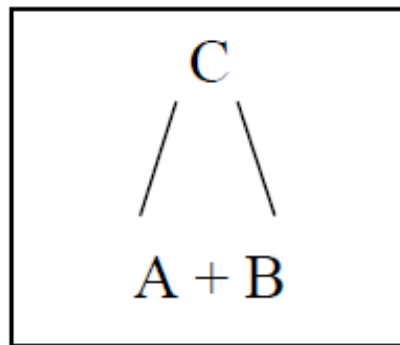


Fig. 1: Das Konzept der *transculturación*
(Ortiz, Illustration: Cosima Ballmann, 2017)

Das Konzept der *transculturación* bestätigt und untermauert damit theoretisch Yocandras Gefühl des *Sowohl-als-auch*. Die Elemente beider Kulturen sind durch den Gebrauch beider Sprachen, der Muttersprache sowie des Französischen, und durch die Fusion des spanischen Lexems *río* mit dem französisch weiblichen Genus für Fluss dargestellt. Die Selbstbezeichnung „parisina-habanera“ und das Infragestellen der Reihenfolge drückt zudem am treffendsten die gleichberechtigte Existenz beider kultureller Elemente ihrer Identität aus. Sie ist *sowohl* Kubanerin *als auch* Französin, *sowohl* „habanera“ *als auch* „parisina“ und dadurch gehört sie zu einer neuen Kultur, der Kultur C. Die Kultur C des Konzepts nach Ortiz entspricht dem *Sowohl-als-auch* in meiner Analyse.

Abgrenzung

Man könnte nun annehmen, die Elemente der Kultur A verschwinden im Sinne der Synthese, wie im Konzept der *transculturación* beschrieben. Dem gegenüber

²⁰ Ibid., 7.

²¹ Ibid., 134.

²² Koeder 2014, 45.

steht jedoch das starke Zugehörigkeitsgefühl zur kubanischen Gruppe, welches sich gegen das Konzept der *transculturación* stellt. Feststellungen in der Form „los cubanos somos [...]“ fallen durch ihre Frequenz auf und lassen darauf schließen, dass sich die Protagonistin stark der Gruppe der Kubaner zugehörig fühlt. „Somos así. Sólo funcionamos de forma tribal“,²³ „Así somos: desgraciadamente sociables“,²⁴ „Los cubanos somos seres muy raros, aparentamos ser hospitalarios“²⁵: dies sind nur einige Zitate, in welchen Yocandra ihre ethnische Zugehörigkeit anhand von nationalen Kulturmerkmalen beschreibt und sich dadurch von Anderen abgrenzt. Der abgrenzende Charakter von Kulturen, wie er hier dargestellt ist, lässt sich auch bei der Beschreibung der anderen Nationalitäten feststellen. Yocandra amüsiert sich über die Tanzkünste der Franzosen auf einem Fest und setzt sie denen der Kubaner vergleichend gegenüber, indem sie sie abwertet: „Los franceses, apartados, empezaron a dar brinquitos; a eso le llaman ellos bailar“.²⁶ Sie spielt hier auf humorvolle Weise mit Stereotypen wie auch in den anderen Zitaten dieses Kapitels, aus denen ein ironischer Unterton herauszulesen ist. Direkt verdeutlicht wird das in einem Zitat ihrer Mutter: „Mi madre decía que yo no parecía cubana por lo antisocial que siempre he sido“.²⁷ Auch wenn Yocandra nationale Seinsentwürfe ironisch kritisiert, so ist ihre kubanische Identität durch die Häufigkeit der Ausdrücke in der Form „los cubanos somos [...]“ als eine feste Größe ihrer Identität dargestellt.

Da in der zweiten Hälfte des Romans Ausdrücke nach diesem Schema nicht mehr vergleichend präsent sind wie in der ersten Hälfte, entsteht der Eindruck, dass der Abgrenzungsprozess abnimmt. Dennoch bleibt die kubanische Identität weiterhin ein fester Bestandteil von Identität, und wird durch die repetitive Erzählung von einem Bild unterstrichen: El „cuadro de Wifredo Lam“.²⁸ Es erscheint in der Narration ausschließlich unter dieser allgemeinen Bezeichnung als „Gemälde des Wifredo Lam“. Ob es sich um ein bestimmtes Gemälde des berühmten kubanischen Künstlers Wifredo Lam (1902–1982)²⁹ handelt oder was auf diesem zu sehen ist, wird nie erwähnt. Das Gemälde taucht durch die Figur der Mutter in der Narration auf, diese lässt es aus Kuba exportieren, bevor sie selbst

²³ Valdés 2010, 32.

²⁴ Ibid., 36.

²⁵ Ibid., 38.

²⁶ Idem.

²⁷ Ibid., 36.

²⁸ Ibid., 93.

²⁹ Hoffmann 2009, 223–226.

ausreist. In Paris wird es an der Wand gegenüber ihrem Bett aufgehängt³⁰ und erhält damit bereits einen besonderen Platz. Nach dem Tod ihrer Mutter erbt Yocandra das kubanische Gemälde. Dessen Bedeutsamkeit für Yocandra wird vor allem ersichtlich, nachdem es aus ihrer Wohnung entwendet wurde. Wie sie betont, „[n]ecesit[a] recuperar [a su] Wifredo Lam“.³¹ Sie bezeichnet das Bild als ihren „único tesoro“,³² den sie nach dem Wiederfinden fest umklammert.³³ Nachdem das Gemälde wieder in ihrem Besitz ist, verbringt sie die Nacht damit, es zu betrachten,³⁴ wodurch die persönliche Wertigkeit des Bildes nochmals vermittelt wird. Das kubanische Gemälde kann demnach als eine Metapher betrachtet werden. Eine Metapher für ihre kubanische Vergangenheit, als Erbe ihrer Mutter, sowie für ihre Herkunft, entwendet aus Kuba, und damit eine Metapher für ihre kubanischen Wurzeln. Folglich repräsentiert das Gemälde ihre kubanische Identität, welche sie zum Bestehen im neuen Umfeld braucht: „Necesito recuperar mi Wifredo Lam“,³⁵ denn „[c]on su presencia me hallaba menos sola“.³⁶ Der *Wifredo Lam* ist für Yocandra unverzichtbar ebenso wie die kubanische Identität für ihre Identität. Damit ist das Phänomen der *Abgrenzung*³⁷ nicht aufgehoben, sondern bleibt weiterhin eine signifikante Entität ihrer Identität.

Dieses Phänomen stellt sich in dem Konzept der *Transdifferenz* (Lösch/Breinig, 2005) dar.³⁸ Die Differenz, im Sinne binärer Ordnungssysteme, oszilliert temporär, wird aber weder aufgelöst noch durch Synthese überwunden.³⁹ Diese Situation des zeitlich limitierten Oszillierens wird als *Transdifferenz* bezeichnet.⁴⁰ Folglich wird die Differenz nicht durch Synthese verschmolzen oder gar aufgelöst, sondern bleibt weiterhin ein Teil der Identität. Das Element der *Abgrenzung* in

³⁰ Valdés 2010, 95.

³¹ Ibid., 207.

³² Ibid., 208.

³³ Idem.

³⁴ Idem.

³⁵ Ibid., 207.

³⁶ Ibid., 208.

³⁷ Den Begriff der *Abgrenzung* sieht auch Andrea Gremels in Bezug zur kubanischen Gegenwartsliteratur im Pariser Exil als präsent. Sie verwendet diesen Terminus, da er „eine bewusste Markierung des Eigenen, das sich als Demarkationslinie und damit als Differenz zum anderen konstituiert“ (Gremels 2014, 28).

³⁸ Obwohl Klaus Lösch als Autor des herangezogenen Artikels angegeben ist, wird Helmbrecht Breinig in diesem Aufsatz auch als Theoretiker des Konzepts der *Transdifferenz* genannt, da er dieses ebenfalls geprägt hat (Lösch 2005, 26).

³⁹ Lösch 2005, 27; 43.

⁴⁰ Ibid., 27.

meiner Analyse entspricht demnach der Definition der Differenz in dem Konzept der *Transdifferenz*. In der folgenden Illustration wird das Oszillieren der kubanischen (A⁴¹) und der anderen Kultur (B) durch den Pfeil in beide Richtungen veranschaulicht. Die Klammern markieren das temporäre Aufheben der Differenz:

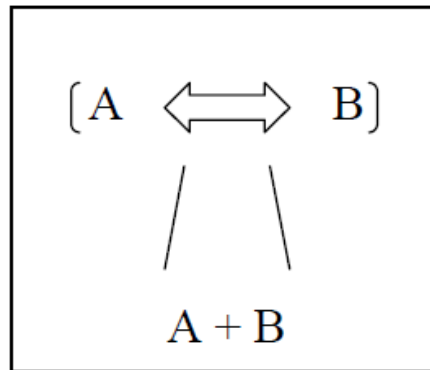


Fig. 2: Das Konzept der *Transdifferenz*
(Lösch/Breinig, Illustration: Cosima Ballmann, 2017)

Obwohl die abgrenzenden Formulierungen „los cubanos somos [...]“ in der zweiten Hälfte der Narration nicht mehr vergleichbar präsent sind wie in der ersten, verliert doch das Phänomen der *Abgrenzung* durch das Gemälde des kubanischen Künstlers nicht an Bedeutung. Diese Beobachtung wird durch die Bezeichnung *balseira* ebenfalls bestätigt.

Entgrenzung

Bis zu diesem Punkt vermittelt die Analyse den Anschein, dass sie im Hinblick auf die Identitätssuche nach dem Verlassen der Heimat keine wesentlich neuen Aspekte zeigt, da die bis jetzt behandelten Phänomene des *Sowohl-als-auch* und das der *Abgrenzung* bereits durch die beiden angesprochenen theoretischen Konzepte der *transculturación* und der *Transdifferenz* gefasst worden sind. Das Konzept, das Valdés' Roman *El todo cotidiano* anbietet, unterscheidet sich jedoch durch die Aspekte, die im nun folgenden Kapitel dargestellt werden. Der bedeutende Unterschied liegt in dem Phänomen der *Entgrenzung*,⁴² das vor allem aus dem Begriff der *balseira* resultiert, welcher sich als Identitätsbezeichnung durch die Erzählung zieht. In der ersten Hälfte der Narration interessiert sich ein

⁴¹ Wie schon bei der Illustration des Konzepts der *transculturación*, wird die kubanische Herkunftskultur mit dem Buchstaben A und die andere, französische Kultur mit dem Buchstaben B dargestellt.

⁴² Andrea Gremels diskutiert den Begriff der *Entgrenzung* ebenfalls in Bezug zur kubanischen Literatur im Pariser Exil (Gremels 2014, 29).

Nachbar für die politische Identität Yocandras: „Sería exiliada realmente, o una gusañera? Gusañeros son aquellos que no son ni gusanos ni compañeros“.⁴³ Mit der Bezeichnung *gusañera* kreiert er eine Kategorie, durch welche sie sich weder als Gegnerin, *gusana*,⁴⁴ noch als Anhängerin, *compañera*, von Fidel Castro und der kubanischen Revolution positionieren würde. Damit schlägt er ihr eine Kategorie vor, die ein Dazwischen, ein *Weder-noch* signalisiert. Ein anderer Nachbar jedoch antwortet für Yocandra: „Es balseira“.⁴⁵ In diesem Beispiel ist der Ausdruck *balseira* noch in seiner gewohnten Semantik gebraucht. Er bezeichnet Exilkubaner, die auf selbstgebauten Flößen, *balsas*, illegal von Kuba geflohen sind.⁴⁶ Trotzdem thematisiert er ein Nicht-Zuschreiben-Wollen zu einer einzigen Kategorie, da Yocandra scheinbar weder *gusana* noch *compañera* noch *gusañera*, sondern eine *balseira* ist – ein Begriff außerhalb statisch zuordenbarer Vorstellungen.

Im weiteren Verlauf der Narration wird *balseira* als Selbstbezeichnung gebraucht, als die Protagonistin in einem Gespräch über ihre und die Nationalität ihres Gegenübers feststellt: „Yo soy balseira“.⁴⁷ Jedoch scheint es, als sei sie sich in der Benennung ihrer Identität noch nicht sicher, da sie flüstert. Darüber hinaus fällt dieser Satz dadurch auf, dass sie das erste Mal angibt, wer sie *ist*. Die konjugierte Form des Verbes *sein* taucht hier in der ersten Person Singular auf und ersetzt damit die Ausdrücke in der Form „los cubanos *somos* [...]“, durch welche sie sich mit der kubanischen Gruppe identifiziert hat. Auf einer der letzten Seiten betont sie die freie Entscheidung und den daraus resultierenden bewussten Schritt in das Dasein einer *balseira*,⁴⁸ in der Yocandra schließlich ihre Identität findet. Sie bezeichnet sich als *balseira*, und dieses Mal selbst gewählt und wohl überlegt: „Yo soy balseira, deliberadamente“.⁴⁹ Auf diese Weise nimmt sie die bekannte ursprüngliche Bezeichnung für Exilkubaner an, belegt sie aber gleichzeitig mit einer neuen Semantik. Durch die Wahl der *balseira* als Identitätsbezeichnung bedeutet das Lexem *balseira* nicht nur den Zustand des Reisens auf dem Wasser zwischen zwei geografischen Ländern, sondern auch zwischen verschiedenen Kulturen und Sprachen. Diese damit verbundene Möglichkeit zwischen verschiedenen Identitäten zu wechseln, da sie verschiedenen Kulturen angehört, erwähnte die Prota-

⁴³ Valdés 2010, 41.

⁴⁴ “gusano -a. adj. y sust. m. y f. Cubano anticastrista” (Richard 2006, 279).

⁴⁵ Valdés 2010, 41.

⁴⁶ “balseiro, ra. 2. [...] En el Caribe, persona que intenta llegar en balsa ilegalmente a otro país.” (Real Academia Española 2014, 270).

⁴⁷ Valdés 2010, 57.

⁴⁸ Ibid., 294.

⁴⁹ Idem.

gonistin bereits in der Feststellung „Soy francesa, soy europea, hablo y escribo en dos lenguas. Eso es ser libre“.⁵⁰ Der Zustand der Mehrfachzugehörigkeit ist nun in der Bezeichnung der *balseira* zusammengefasst. Neben der Semantik des Navigierens zwischen verschiedenen Identitäten, beinhaltet der Terminus *balseira* noch eine weitere Bedeutung. Die Bedeutung der Existenz im Dazwischen.⁵¹ *Balseira* beschreibt einen Zustand des Reisens und damit des Nicht-Ankommens. Sie ist damit zu jeder Zeit *zwischen* Aufbrechen und Ankommen. Dieser Zustand im Dazwischen ist in keinsten Weise in negativer Form dargestellt, welcher vermieden werden sollte oder nicht legitim sei. Nicht-Ankommen ist hier nicht jener negativ konnotierte Zustand, als der er zuweilen von stabilen Identitätswürfen aus betrachtet wird. Dieser negativen Konnotation setzt Yocandra ein positiv konnotiertes und damit für sie legitimes Dasein im Dazwischen entgegen. Zusammenfassend drückt die Protagonistin mit der Wahl ihrer Identitätsbezeichnung der *balseira* die Möglichkeit aus, zwischen verschiedenen Identitäten zu wählen und gleichzeitig im Dazwischen zu existieren.

Die Identitätsbezeichnung *balseira* steht aber nicht nur für die Entgrenzung jeglicher Kategorie, die Zugehörigkeit zu verschiedenen Identitäten oder ein legitimes Dasein im Dazwischen, sondern beinhaltet gleichzeitig die Ideen der Konzepte der *transculturación* und der *Transdifferenz*. Die kubanische Identität, durch welche Yocandra sich, wie im Kapitel „Abgrenzung“ beschrieben, als Kubanerin von anderen Nationalitäten abgrenzt, ist durch die Bezeichnung *balseira* ebenfalls, aber nicht mehr als nationale Idee ausgedrückt. Eine Kubanerin zu sein bedeutet hier ein politisch aufgeladenes Treiben und ein karibisches Fließen, das als wichtiger Teil ihrer Identität bestehen bleibt. Denn Yocandra wählt kein anderes Wort wie *remera* oder *navegante*, die auch das Bewegen auf dem Wasser bedeuten, sondern entscheidet sich für *balseira*, einem (hier weiblich gebrauchten) exilkubanischen Ausdruck für jene, die Kuba auf einem Floß und auf eigene Gefahr verlassen. Das Identitätselement der *Abgrenzung*, theoretisch erfasst durch das Konzept der *Transdifferenz*, ist damit durch die endgültige Identitätsbezeichnung *balseira* nicht ersetzt worden, sondern ist weiterhin bedeutend. Ebenfalls gilt dies für das Gefühl des *Sowohl-als-auch*, welches dem Konzept der *transculturación* entspricht. Die Idee der *transculturación* ist in dem Ausdruck *balseira* durch die Vorstellung des Sich-Bewegens zwischen verschiedenen Sprachen, Kulturen und

⁵⁰ Ibid., 247.

⁵¹ Die Idee des Dazwischen tritt hier nicht zum ersten Mal in der Literatur- und Kulturtheorie auf. Homi K. Bhabha wies darauf hin, dass Spalten und Zwischenräume neue, durch Migration begründete Prozesse verstehbar machen (Bhabha 2007, IX).

Identitäten repräsentiert. Dadurch hat die Protagonistin die Möglichkeit, Zugriff *sowohl* auf die eine *als auch* auf eine andere Identität zu haben.

Der Ausdruck *balseira* kann folglich als Schlüsselbegriff in der Identitätssuche betrachtet werden, da er Yocandras Identitätsgefühl zusammenfasst. Er charakterisiert sich durch mehrere Entgrenzungen, weswegen der Terminus der *Entgrenzung* als adäquate Bezeichnung gewählt wurde, um die in der Narration dargestellten Aspekte der Identitätssuche im Kontext des Kulturkontakts zu fassen. Das Nicht-Zuschreiben-Wollen zu einer Kategorie wie *gusano*, *compañero*, oder *gusano* zeigt eine Entgrenzung von Kategorien. Eine weitere Entgrenzung ist die der Semantik *balseira*, indem die Protagonistin den Ausdruck *balseira* aus seiner ursprünglichen Bedeutung befreit. Dadurch entsteht eine neue Bedeutung, die ein legitimes Dasein im Dazwischen beinhaltet. Dieses Dazwischen ersetzt jedoch nicht die herangezogenen theoretischen Konzepte, sondern steht komplementär zu ihnen, wodurch die theoretischen Konzepte der *transculturación* und *Transdifferenz* ebenfalls entgrenzt werden, indem sie erweitert werden. In der Bezeichnung der *balseira* bestehen diese beiden Konzepte daher gleichzeitig zu dem Dasein im Dazwischen. Somit ist die Idee, dass Identität im Kontext des Kulturkontakts mit *einem* Konzept – dem der *Transdifferenz* oder der *transculturación* – erfasst werden kann oder *nur* mit deren Erweiterung, entgrenzt. Der Roman entgrenzt jedoch nicht nur die Idee der Identität, sondern entwickelt noch eine weitere Entgrenzung: eine geografische Entgrenzung, die ich mit dem Neologismus *Entortung* fassen möchte.

Entortung

Yocandra sieht sich der Herausforderung „hacerse un hueco en un país extraño“⁵² gegenüber. Sie kämpft nicht nur mit Identitätsfragen, sondern auch um einen Platz in einem „fremden Land“. Folglich spielt die Suche nach dem Zuhause neben der Identitätssuche auch eine bedeutende Rolle im Exil. Die Orte, die im Kontext des Exils in der Narration auftauchen, sind mit bestimmten Eigenschaften belegt, was mich zu dem Neologismus *Entortung*⁵³ geführt hat. Der erste Ort, der von der Protagonistin bewusst nach dem Asylantrag aufgesucht wird, ist eine Parfümerie, die sie als „muy frecuentad[a] por la gente como [ella], una extranjera que

⁵² Valdés 2010, 13.

⁵³ Der Terminus *Entortung* stellt sich der Idee von Verortung nach Homi K. Bhabha (Bhabha 2007) nicht als Antonym oder Erweiterung gegenüber, sondern wurde für diesen Aufsatz unabhängig davon gewählt.

espera“⁵⁴ beschreibt. Sie wird in ihrem bürokratisch heimatlosen Status von einem Ort wie eine Parfümerie angezogen. In diesem Status der „extranjera que espera“, einem Zustand des Wartens und der Ungewissheit ihrer Zugehörigkeit, wählt sie einen Ort der Düfte. Düfte charakterisieren sich durch zeitliche Begrenztheit und Flüchtigkeit und reflektieren somit ihr Verhältnis zu Orten. Es scheint, als ob sie oppositionell dazu stehende statische und finite Orte einengen würden.

Neben dem flüchtigen Charakter werden Orte in der Narration auch wiederholt als endlos beschrieben. Schon in den ersten Zeilen träumt Yocandra von „una ciudad inmensa, infinita“,⁵⁵ wodurch bereits der Eindruck vermittelt wird, wie sich ihr bevorzugter Ort und ihr erwünschtes Zuhause gestalten sollten. Das Exil ist im weiteren Verlauf der Narration ebenfalls mit einem infiniten Charakter belegt, indem es mit einem unendlichen Film verglichen wird: „[...] lo peor del exilio es que ya no vuelves a ningún sitio de forma natural. Todo resulta como una película interminable. – Aunque jamás aburrida; infinita, pero no aburrida“.⁵⁶ Eine Freundin der Protagonistin setzt das Leben im Exil mit dem Nicht-Ankommen an einen Ort gleich, welchen sie als „lo peor“ und damit als negativ betrachtet. Dem gegenüber entwickelt der Roman jedoch auch eine positive Konnotation dieses Nicht-Ankommens und einen weiteren Eindruck des infiniten Charakters des Zuhauses. Dieser wird durch den *telling name*⁵⁷ Yocandras Mutter Ida transportiert. Ida ist zum einen ein Name, im Spanischen aber gleichzeitig auch ein Substantiv, das „la acción de ir de un lugar a otro“⁵⁸ bedeutet. Wenn man davon ausgeht, dass die Mutter als Sinnbild für das Zuhause steht, so ist Yocandras Zuhause der Zustand des Gehens, des Reisens. Der Terminus der Entortung inkludiert dadurch einen dynamischen Charakter und beschreibt das Nicht-Ankommen als positiv.

Entortung zeichnet sich außerdem durch eine geografische Loslösung aus. Gleich zu Beginn wirft die Protagonistin einem Mann vor, dass „el simple hecho de haber nacido en aquella basura de isla“⁵⁹ nicht zur Folge habe, kubanisch zu sein. Damit bemerkt sie kritisch, dass nicht allein der Geburtsort die Nationalität bestimmt. Yocandra intensiviert den Gedanken der geografischen Loslösung, indem sie dazu aufruft, die Herkunft zu vernachlässigen: „Es suficiente. Olvidemos

⁵⁴ Valdés 2010, 54.

⁵⁵ Ibid., 11.

⁵⁶ Ibid., 73.

⁵⁷ Das Stilmittel der *telling names* bezeichnet Namen, die bereits etwas über den Charakter der jeweiligen Person aussagen (Faulstich 2013, 164).

⁵⁸ Alvar Ezquerro 1990, 875.

⁵⁹ Valdés 2010, 46.

los origenes“.⁶⁰ In ihren Träumen befindet sie sich lange Zeit im Zwiespalt zwischen La Habana und Paris⁶¹ und reflektiert damit über die Frage ihrer nationalen Zugehörigkeit. Die Zuschreibungen zu Nationalitäten ist sie leid und verstärkt diesen Eindruck zudem durch den Ausspruch „Es suficiente“.⁶² Sie löst sich weiter von geografischen Fixierungen, indem sie ihre eigenen Worte als „ihr Land“ bezeichnet: „Mi país eran mis palabras, y ahora ellas me ofrecían otro país, otro refugio, otro idioma“.⁶³ Ihre Sprache gibt Yocandra die Möglichkeit, in ein anderes, nicht geografisches Land einzutreten. Den Worten und somit der Sprache wird die Macht zugesprochen, ein Land konstruieren zu können, welches unabhängig von geografischer Fixierung ist. Grenzen, immer verbunden mit geografischen Ländern, existieren nicht mehr. Im Folgenden formuliert sie den Gedanken noch konkreter: „Ahora ya estoy en mi país: la escritura“.⁶⁴ Die Suche nach dem Land, das sie ihr Zuhause nennen kann, endet in der Erkenntnis, dieses in „ihrer Sprache“ und „ihrem Schreiben“ zu finden.

Yocandras Gefühl des Zuhauses erfasst somit der Begriff der Entortung. Darunter verstehe ich die absolute Loslösung von geografischer Fixierung. Den traditionellen Eigenschaften von Orten als finit, statisch und geografisch fixiert setzt sie konträre Charakteristika wie flüchtig, infinit, dynamisch und geografisch losgelöst gegenüber. Dieser beschriebene Zustand der Entortung wird als positiv gewertet, wie Yocandra direkt kommuniziert: „Supongo que el mejor país adonde ir es al que he inventado en mi cabeza“.⁶⁵ Sie hat ihr Zuhause folglich immer bei sich, trägt es in sich, es entsteht aus ihr. Sie ist bodenlos, aber nicht heimatlos.

El viaje infinito

Vor allem die Idee des Zuhauses als eine unendliche Reise findet sich in dem Gemälde *El viaje infinito*⁶⁶ des kubanischen Künstlers Umberto Castro. Das Gemälde zeigt ein Fabelwesen, das mit einem Koffer in der Hand vor einem Weg steht. Dieser scheint beidseits von einer Mauer begrenzt zu sein. Bei genauerem Betrachten bemerkt man jedoch, dass die Mauer aus verschiedenen Koffern besteht und die von diesen konstruierte Mauer unendlich ist. Da es für die Aus-

⁶⁰ Ibid., 139.

⁶¹ Ibid., 138.

⁶² Ibid., 139.

⁶³ Ibid., 138.

⁶⁴ Idem.

⁶⁵ Ibid., 231.

⁶⁶ Das Gemälde kann auf der Homepage des Künstlers aufgerufen werden (Castro 2008).

stellung *New Cities*⁶⁷ angefertigt wurde, transportiert es vor allem seine Vorstellungen aktueller und zukünftiger Städte. Sie sind, symbolisiert durch die Koffer, von Migrationsbewegungen geprägt und thematisieren ein neues Empfinden von Orten. Aber nicht nur in Bezug zu Orten verfolgen das Gemälde und der Roman ähnliche Gedanken. Die Identitätselemente *Sowohl-als-auch*, *Abgrenzung* und *Entgrenzung* werden auch in Castros Bild behandelt, was die folgende Interpretation zeigt.

Die zahlreichen Koffer bilden zum einen eine Mauer, eine Entität, stehen zum anderen aber durch ihre unterschiedlichen Farben jeweils für verschiedene Identitäten. Diese Mauer repräsentiert somit einen Identitätsentwurf, welcher aus die Reise symbolisierenden Koffern, aus multiplen Identitäten besteht. Dadurch ist die Idee, dass Immigranten Zugriff auf mehrere kulturelle Identitäten und damit ein Gefühl des *Sowohl-als-auch* haben, transportiert. Die einzelnen Koffer stellen jedoch auch Identitäten dar, welche sich durch ihre unterschiedlichen Farben und ihr Verschlussen-Sein von anderen abgrenzen. Sie besitzen ihre charakteristischen Farben ebenso wie Nationalitäten ihre typischen und stereotypischen Merkmale. Durch ihren isolierten, abgrenzenden Charakter existiert zwischen ihnen kein Austausch. Damit ist das Phänomen der *Abgrenzung* in dem Gemälde ausgedrückt. Das Phänomen der *Entgrenzung* wird darin ebenfalls durch mehrere Elemente wiedergespiegelt. Allein dadurch, dass der Künstler ein Fabelwesen gewählt hat, welches sich jeder Identitätszuschreibung wie nationaler, geschlechtlicher, ethnischer etc. entzieht, vermittelt er seine Abneigung gegenüber dem Kategorisieren von Identität und Zuschreiben zu *einer* Identität. Wenn man außerdem davon ausgeht, dass das Fabelwesen entlang des Weges die Möglichkeit hat, seinen Koffer mit anderen Koffern auszutauschen, kann es seine Identität, repräsentiert durch den Koffer, wechseln und zwischen verschiedenen Identitäten wie eine *balsera* navigieren. Auf seinem Weg ist das Fabelwesen zudem zu jeder Zeit *zwischen* zwei Mauern, *zwischen* verschiedenen Identitäten. Es befindet sich damit im legitimen Dazwischen, welches bei Valdés als ein entgrenzter Raum beschrieben wird und einen weiteren Aspekt des Begriffs *Entgrenzung* darstellt. Auch der Neologismus Entortung wird in dem Gemälde aufgegriffen. Das Charakteristikum der geografischen Loslösung ist durch die Inexistenz jeglicher nationaler oder geografisch spezifischer Elemente entlang des Weges ausgedrückt. Durch das Fabelwesen und die Mauer aus Koffern erscheint der Weg vielmehr

⁶⁷ Das Gemälde *El viaje infinito* stellt das Titelbild der Ausstellung *New Cities* dar (Castro 2008).

fantastisch sowie imaginär und bildet damit die Idee von Zuhause als „mis palabras“,⁶⁸ „mi escritura“⁶⁹ und „un país inventado“⁷⁰ ab. Außerdem unterscheidet er sich von herkömmlichen Wegen dadurch, dass er keinen Endpunkt hat. Er ist unendlich. Eine unendliche Reise. Das Bild der unendlichen Reise taucht im Roman durch den *telling name* Ida sowie die Metapher des Exils als „película interminable“⁷¹ auf und zeigt sich als eine der stärksten Parallelen zwischen den beiden Medien.

Das Konzept *balsera*

Das Gemälde *El viaje infinito* teilt und vereint demnach alle genannten Phänomene der Identitätssuche im Kontext des Kulturkontakts. Das von den beiden Medien angebotene Konzept der Identität zeichnet sich durch die Elemente *Sowohl-als-auch*, *Abgrenzung*, *Entgrenzung* und *Entortung* aus. *Balsera* ist in der Narration der Schlüsselbegriff für die Frage nach der Identität, da es die Ko-Präsenz der Konzepte *transculturación* und *Transdifferenz* sowie deren Erweiterung durch Entgrenzung jeglicher Kategorie, durch die Zugehörigkeit zu verschiedenen Identitäten und durch ein legitimes Dasein im Dazwischen zusammenfasst. Aus diesem Grund kann das in beiden Medien entwickelte Konzept der Identität als *balsera* bezeichnet und zusammengefasst werden, welches in Illustration drei auf der nächsten Seite dargestellt ist.

Wie in den Illustrationen zur *transculturación* und zur *Transdifferenz* wird die Herkunftskultur durch den Buchstaben A und die Synthese aus zwei Kulturen durch den Buchstaben C angegeben. Die Farben sind bewusst gewählt, um das Konzept zu unterstreichen. Das Phänomen des *Sowohl-als-auch* (C) erscheint in der Farbe Grün – eine Farbe der Synthese zwischen gelb und blau – weswegen die Farbe Blau das Phänomen der *Abgrenzung* (A) symbolisiert. Der gelbe Bereich in der linken unteren Bildhälfte stellt noch den Einfluss der anderen Kultur B dar, die aber kein eigenständiger Teil der Identität der *balsera* ist, da sie durch Synthese zur Kultur C verschmolz. Die geschlängelten Linien sind an das Gemälde *El viaje infinito* angelehnt und repräsentieren das Dazwischen.

Da die Konzepte der *transculturación* und der *Transdifferenz* entgrenzt sowie kopräsent mit dem Dasein im Dazwischen sind, überschneiden sich die Far-

⁶⁸ Valdés 2010, 138.

⁶⁹ Idem.

⁷⁰ Ibid., 231.

⁷¹ Ibid., 73.



Fig. 3: Das Konzept *balsera* (Cosima Ballmann, 2017)

ben der einzelnen Identitätselemente.

In der Illustration finden sich ebenso wie in dem Gemälde *El viaje infinito* keine Elemente, die einem geografischen Land zugewiesen werden könnten. Die geschlängelten Linien verlaufen zudem unendlich und über das Bild hinaus. Es kommuniziert dementsprechend auch das Phänomen der Entortung als identitätsstiftendes Element.

Schlussbetrachtung

Das Konzept der *balsera* ist die Antwort auf die Frage nach der Identität, welche sich nach dem Verlassen der kubanischen Heimat konstituiert. Es verbindet Aspekte der Identitätsfindung aus den beiden Medien Roman und Gemälde in neuer Umgebung (zum Beispiel in Paris). Die Phänomene des *Sowohl-als-auch* und der *Abgrenzung* erinnerten an die Konzepte der *transculturación* von Ortiz sowie das der *Transdifferenz* von Lösch/Breinig und fungierten deshalb als theoretische Untermauerung. Das von den beiden Medien angebotene Konzept entgrenzt jedoch die beiden bekannten theoretischen Modelle und erweitert sie. Es erweitert sie um den Aspekt der *Entgrenzung*, der gleichwertig neben ihnen steht und der

ein legitimes Dasein im Dazwischen entstehen lässt. Die Kopräsenz der drei Identitätselemente *Sowohl-als-auch*, *Abgrenzung* und *Entgrenzung* findet sich in der von dem Roman angebotenen Identitätsbezeichnung der *balseira* und ebenso in dem Gemälde *El viaje infinito*. Gleichzeitig wird das Verhältnis zu einem Zuhause – einem flüchtigen, infiniten und geografisch losgelösten Ort – erfasst, was ich mit dem Neologismus der *Entortung* beschreibe. Traditionelle Vorstellungen von einem ortsgebundenen Zuhause verlieren damit ihre Bedeutung und Wertigkeit. *Entgrenzung* und *Entortung* stehen zwar jeweils für sich selbst, sie überschneiden sich jedoch auch. Entortung bedeutet gleichzeitig auch immer eine *Entgrenzung*. Es gibt keine *Entortung* ohne *Entgrenzung*, da Beschränkungen überwunden werden müssen, um von einer Entortung sprechen zu können. Grenzen im geografischen Sinn wie auch Grenzen zwischen Kategorien und Konzepten werden durch Erweiterungen überwunden, aufgelöst, entwertet oder neu bewertet. Die *Entgrenzung* resultiert demnach als bedeutender Terminus der Analyse.

Der Fokus der erzählten Identitätssuche im Kontext des Kulturkontakts liegt in *El todo cotidiano* stark auf der Frage nach der nationalen Zugehörigkeit. Trotzdem beschränkt sich das Identitätskonzept nicht darauf, nur von dem Zwiespalt zwischen zwei Identitäten oder gar nur von zwei Identitäten zu sprechen. Es eröffnet und postuliert ein allgemeines Umdenken in Bezug auf die Kategorisierung und Festschreibung von Identitäten. Auch wenn der Begriff der *balseira* Identität scheinbar festschreibt, so steht *balseira* doch gleichzeitig auch für *Entgrenzung* sowie *Entortung* und damit gegen das Kategorisieren und Festschreiben von Identität. Die Autorin Zoe Valdés und der Künstler Humberto Castro stellen sich folglich gegen die Vorstellung von eingegrenzten und eingrenzenden Identitäten; sie definieren sie vielmehr als infinite Größen. Ihre Werke erweitern. Sie entgrenzen. Sie entorten.

Bibliographie

- Alvar Ezquerro, Manuel (1990). *Diccionario actual de la lengua española*. Barcelona: Bibliograf.
- Bhabha, Homi K. (2007). *Die Verortung der Kultur*. Übers. v. Michael Schiffmann/Jürgen Freudl. Tübingen: Stauffenburg.
- Castro, Humberto (2008). *El viaje infinito*. http://www.humbertocastro.com/Exhibitions_2008_Solo_AllenSheppardGallery.html (28.09.2017).
- Castro, Humberto. *Short biography*. <http://www.humbertocastro.com/Bio.html> (28.09.2017).
- Faulstich, Werner (2013). *Grundkurs Filmanalyse*. Paderborn: Fink.
- Gremels, Andrea (2014): *Kubanische Gegenwartsliteratur in Paris zwischen Exil und Transkulturalität*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG.
- Hoffmann, Bert (2009): *Kuba*. München: C. H. Beck OHG.
- Koeder, Anja (2014). *Die eigene Stimme erheben, die eigene Geschichte erzählen. Identitätsentwürfe in den anglophonen und hispanischen Literaturen der Karibik*. Berlin: Lit.
- Kristeva, Julia (2016) [1988]. *Fremde sind wir uns selbst*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Lösch, Klaus (2005). „Begriff und Phänomen der Transdifferenz: Zur Infragestellung binärer Differenzkonstrukte.“ In *Differenzen anders denken*, ed. Lars Allolio-Näcke. Frankfurt/Main: Campus, 26–49.
- Ortiz, Fernando (1973) [1963]. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Barcelona: Ariel.
- Real Academia Española (2014). *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Real Academia Española.
- Richard, Renaud (2006). *Diccionario de hispanoamericanismo*. Madrid: Cátedra.
- Valdés, Zoé (2010). *El todo cotidiano*. Barcelona: Planeta.

Nur ein Augenblick? Graciela Iturbides *Juchitán de las Mujeres* und die hybride Sprengkraft von Fotografie

Fabiana Braunstorfer

En Juchitán, Oaxaca, los hombres no encuentran dónde meterse si no es en las mujeres, los niños se cuelgan de sus pechos, y las iguanas miran el mundo desde lo alto de su cabeza. En Juchitán [...], los árboles tienen corazón, los hombres el pito dulce o salado según se apetezca y las mujeres están orgullosas de serlo, porque llevan su redención entre las piernas y le entregan a cada cual su propia muerte. “La muerte chiquita” se le llama al acto amoroso.¹

Die mexikanische Stadt Juchitán ragt einer Insel gleich aus einem Ozean des Machismo hervor: im Zentrum soziologischer und künstlerischer Aufmerksamkeit scheint sie eine paradiesische Gesellschaft real werden zu lassen. Sergei Eisenstein schrieb in seinem Tagebuch, nicht zwischen dem Tigris und dem Euphrat, sondern dem Golf von Mexiko und Tehuantepec finde man den wirklichen Garten Eden – und das trotz des Drecks und der weltlichen Rückständigkeit.² Denn das Leben in der mexikanischen Stadt ist von einer harmonischen Leichtigkeit geprägt, in der alle gemeinsam ein unendliches Fest zu feiern scheinen.

Inmitten dieses Kosmos der Erotik und der Fruchtbarkeit schuf die mexikanische Fotografin Graciela Iturbide „Amerikas wichtiges Manifest weiblicher Ästhetik“³: *Juchitán de las Mujeres*. Doch lässt sich das *Weibliche* überhaupt abbilden? Wie ist es möglich, sich angemessen mit einem (Kollektiv-)Subjekt auseinanderzusetzen, das als *das Andere* definiert ist? Hat die Fotografie das Potential, der eigenen medialen Politik zu entkommen? Kann Bildsprache im Gegensatz zum Text Freiheit betonen, anstatt die Subalterne als untergeordnet und ausgebeutet zu dokumentieren?⁴ Wie die „Gradwanderung zwischen Selbstbehauptung und Selbstaufgabe“⁵ der Subjektivität soll die folgende Analyse als ein experimenteller Dialog gesehen werden, für dessen Wahrheitsanspruch unmöglich genügend Gesprächspartner beteiligt sein können.

¹ Poniatowska 2010, 5.

² Ibid., 6–7.

³ Medina 2001, 12.

⁴ Beverley 2004, 626.

⁵ Zima 2010, 369.

Über Identitäten sprechen?

Bei der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit (subalternen) Kulturen ist ein Unbehagen spürbar, in der postkolonialen und postmodernen Sprachkritik ihre Wirkung äußern:

Wie vermeidet man es, sich mit „subalternen“, sprich marginalen, randständigen, nicht durch die politische Macht repräsentierten Stimmen zu beschäftigen, ohne diese zu „essentialisieren“, ohne sie zu vereinnahmen, ohne ihnen eine überzeitliche ‚natürliche‘ Identität zuzuweisen? [...] Was sich durch Heterogenität auszeichnet, wird zu einer homogenen Stimme.⁶

Der Dialog selbst ist zum Thema geworden, und die Kluft zwischen Metaebene und Inhalt scheint schwer vermittelbar. Sprache ist defizitär, da sie unausweichlich die längst aufgedeckte Konstruiertheit der Wirklichkeit fortsetzt. Inmitten dieser Problematik wird paradoxerweise das Nicht-Wissen zum Ziel. Gayatri Chakravorty Spivak spricht von einem *Privileg des Entlernens*.⁷ Es ist eine erhabene Position, sich seiner erhabenen Position bewusst zu werden und sie zu reflektieren, oder gar neue Gewohnheiten, neue Bilder und Denkmuster in den Fleckenteppich des Bewusstseins zu integrieren. Doch zugleich ist die Beeinflussung durch die gegebenen Privilegien nicht zu leugnen. *Es ist unmöglich, sich der eigenen Subjektivität zu entledigen.*

Dementsprechend läuft man im Diskurs über *Identität* Gefahr, bereits dekonstruierte Machtgefüge zu stabilisieren – denn Identitätskonzeptionen implizieren Gleichheit, beziehungsweise einen wesentlichen Kern.⁸ Sie sind so zweischneidig, so angreifbar, weil sie der Zementierung, sowie der Erschütterung von Weltbildern gleichermaßen dienlich sein können. *Identität* ist Existenz oder Essenz, je nachdem, was dem anderen gerade vorausgehen mag. Das individuelle In-der-Welt-Sein ist allerdings der Ausgangspunkt der Diskurse über die Welt. Sich zu identifizieren, bedeutet eine eigene hermeneutische Position⁹ im unendlichen Dialog über das Sein einzunehmen. *Die Relevanz besteht in der gemeinsamen Annahme der Relevanz.* In dem Sinne, dass Identitäten gelebt werden, sind sie auch *real*, haben *reale* Auswirkungen und beteiligen sich an der Realitätskonstruktion – sie entstehen jedoch gleichermaßen durch politische Herrschaft,

⁶ Rimmel/Stiegler 2012, 59.

⁷ Beverley 2004, 631.

⁸ Martín Alcoff 2017.

⁹ Idem.

und sollten deswegen strapaziert werden.¹⁰ *Oder gar subvertiert*. Demnach könnte die *strategische*¹¹ Prämisse von zeitgenössischer Identitätstheorie lauten: Das Sprechen über individuelle und kollektive Identitäten kann niemals angemessen sein, außer Metaebene und Repräsentation überschneiden sich produktiv, wodurch die Illusion von Homogenität eine (mehrfache) Absage erfährt.

[P]ractices [of counterrepresentation or derepresentation] are recalcitrant to the central order of academic classification of knowledge and are experts in mocking its systems of valuation with unpredictable ingenuity that confuses or disorganizes the general control over the limits between what is translatable and what is not.¹²

Auf dieses soziokulturelle Spannungsfeld der Darstellbarkeit scheint gerade die Kunst mit ihrer Anspruchslosigkeit antworten zu können. Es geht sozusagen um eine *ästhetische Hybridität*, die Grenzen und Kategorisierungen des Kunstbegriffs selbst infrage stellt. Hybride Kunst greift etablierte Realitätskonzeptionen dementsprechend auf und an. Sie liefert sie der eigenen subversiven Widerspenstigkeit aus.

Hybride(s) Fotografie(ren)?

The camera makes reality atomic, manageable, and opaque. It is a view of the world which denies interconnectedness, continuity, but which confers on each moment the character of a mystery. [...] Photographs, which cannot themselves explain anything, are inexhaustible invitations to deduction, speculation, and fantasy.¹³

Die Kamera scheint nach Susan Sontag der zersplitterten Realität der Postmoderne gerecht zu werden, sie fordert die Vorstellungskraft heraus und erteilt logozentrischen Weltbildern eine Absage. Ist Hybridität eines Objekts dennoch durch das Medium bedroht? Alle Fotografien stehen in einem konstitutiven Bezug zu Zeit, indem sie Vergänglichkeit dokumentieren. Das Objekt wird als sterblich gezeigt.¹⁴ Mit dem Akt der Aufnahme geht für Susan Sontag eine mehrfache Machterlangung einher:

¹⁰ Idem.

¹¹ Hier wird auf Spivaks *Strategischen Essentialismus* rekurriert, mit dem sie die Schwierigkeit von Identitätskonzeptionen zu umschiffen versucht (vgl. Martín Alcoff 2017). Das Augenmerk liegt auf dem performativen Potential des Dialogs; und letzterer findet in der Praxis nicht ohne einen gewissen Essentialismus statt.

¹² Richard 2004, 694.

¹³ Sontag 1971, 23.

¹⁴ Ibid., 15.

To photograph people is to violate them, by seeing them as they never see themselves, by having knowledge on them they can never have; it turns people into objects that can symbolically be possessed. Just as the camera is sublimation of the gun, to photograph someone is a sublimated murder.¹⁵

Die Kamera markiert die Opposition zwischen einer unsichtbaren Autorität und einem Objekt, zwischen medialer Macht und visuellem Ausgeliefertsein. Zeitlich überdauert die Fotografie, genauso wie die Kamera im Besitz des Künstlers. Ihm obliegt die Entscheidung über Schönheit, beziehungsweise Wert des Visuellen. Und die Aufnahme ist eine direkte künstlerische Verwertung ohne (zwingend) eigene Teilnahme; dies gibt dem Künstler eine erhabene Position, während das Objekt auf eine Momentaufnahme reduziert wird. Oder gar um einen Teil des Selbst bestohlen?¹⁶ Die Konkretion auf das Zweidimensionale suggeriert Objektivität und dokumentarischen Charakter, weshalb das Medium polarisierende Wirkung zeigen kann. Man nutzte es zur Zementierung der Opposition zwischen Kolonialherren und Kolonialiserten.¹⁷ Durch die Illusion, individuelle Erscheinungen repräsentativ für Identitäten geltend zu machen, tragen Fotografien dialogisch zur Selbstkonstitution als sublimes Subjekt bei. Sie scheinen die Exotik des Anderen zu beweisen. Susan Sontag wirft der Kamera jedoch ebenso eine entpersonalisierende Wirkung vor. Diese sei in der Lage, das bisher Gekannte zu entfernen und Fernes näher zu rücken: „It offers, in one easy, habit-forming activity, both participation and alienation in our own lives and those of others – allowing us to participate, while confirming alienation“.¹⁸ Steckt darin auch ein Potential, das der Auflösung von Grenzen dienlich sein kann?

Das Hier und Jetzt ist in seiner Zeitlichkeit aufgehoben, aus dem Kontext gerissen: Bilder konstituieren einen Raum, der bei materieller Gegebenheit grenzüberschreitend wirkt, denn visuell sind sie über topographische und zeitliche Grenzen hinweg rezipierbar. Im Unterschied zu textuellen Zeichensystemen wirkt die Bildsprache nicht anhand von Begriff und Bedeutung, im Gegensatz zu Malerei entspringt sie nicht völlig einem inneren Auge. Durch die Unmittelbarkeit der Darstellung, durch die notwendige Unterwerfung unter chemische Prozesse wird im Foto *alles und nichts* zum Zeichenträger:

¹⁵ Ibid., 14f.

¹⁶ „Primitive“ Völker glauben teilweise an einen Identitätsraub durch Fotografie (Sontag 1971, 158).

¹⁷ Der koloniale Eingriff in die Kultur der Indigenen Nordamerikas wurde im 19. Jahrhundert medial durch Fotografie begleitet. (Ibid., 64.)

¹⁸ Ibid., 167.

We need to link our perception of the visual image to our cultural recognition of things in language. In other words, the codes with which we are familiar [...] are what enable messages to be transmitted, shared with a spectator who already knows how to “read” these, to generate seemingly their own meanings from them.¹⁹

In der Fotografie dreht sich also in gewisser Hinsicht die Bedeutungszuschreibung um. Ein Referent wird geliefert – doch der Signifikationsprozess findet erst durch die Betrachtung statt. Deswegen ist das, was man sieht, stark subjektiviert, denn derselbe visuelle Zeichenträger ist polysem. Sprache, und mit ihr Bedeutung, wird erst herangetragen, und zwar vom Betrachter und seinem Blickwinkel, denn die Wahrnehmung der Realität ist durch Sprache gefiltert.²⁰ Indem die Identitätskonstitution durch das Medium auf einen Augenblick schrumpft und in ein zweidimensionales Bild gepresst wird, braucht der oder die Aufgenommene nur einen Augenblick lang Stand zu halten – der Betrachter wird in seiner Imagination den Rest hinzufügen. Roland Barthes definiert das *Punctum* als „jenes Zufällige an [einer Photographie], das *mich besticht*“.²¹ Das Medium wirkt gerade dann grenzüberschreitend, wenn es nicht erklärbar ist – das kleinste Element wird später zur Interpretation genutzt. *Die Fotografie hat hybrides Potential, denn die Reduktion wirkt befreiend.* In der Bildsprache geschieht dies beispielsweise durch Objektspielerei und Pose.

Repetitions and transpositions of stereotypes can lead to parodying movements [...] that open through a hybrid *mise en scène* [sic!] a space that makes visible something hidden by the stereotype. It is the multiplicity which is perceived – within Western thinking – a monstrosity.²²

Verborgenes und Offenbartes gehen eine hybride Verschränkung miteinander ein, die zum Teil vom fotografierten Objekt mit entschieden wird. Es besteht eine *Taktilität des Blickes*,²³ die aus dem Bild hinausragt. Die Betrachtung kann eine Infragestellung der eigenen kulturellen Verankerung bedeuten. Perzeption ist gleichermaßen beides: *Eingriff und Ergriffensein.*

¹⁹ Bate 2016, 21.

²⁰ Ibid., 20.

²¹ Barthes 1985, 36.

²² Borsò 2006, 50.

²³ Ibid., 48.

Graciela Iturbide: Fotografin des Unsichtbaren

Iturbides Fotografien bilden Mikro- und Makrokosmen einer Kultur ab, in der Frauen das Sagen haben: „Es la juchiteca la dueña del mercado. Es ella la del poder, la comerciante, la regatona, la generosa, la avara, la codiciosa“.²⁴ Man sieht wallende Röcke im Tanz, Ritus und Ernsthaftigkeit; Kinder, die mit Tieren spielen. Dabei wohnt den Aufnahmen eine Kraft inne, die mit einem stereotypisierenden Blick bricht: „[Iturbide] shows indigenous Mexican people as constantly in flux, accommodating to change that began half a millennium ago with the Spanish conquest.“²⁵ Graciela Iturbide glaubt an die Belastbarkeit und Anpassungsfähigkeit von heimischen Kulturen, und arbeitet „in Komplizenschaft“²⁶, ohne die Opposition zwischen Fotografin und Objekt zu beachten. Es geht um eine Wechselbeziehung, um eine Subversion von medialen Beschränkungen. Ebenso lehnt sie es ab, einer künstlerischen Strömung zugeordnet zu werden: „Yo no soy un realismo mágico, ni surrealista, nada. Soy Graciela Iturbide.“²⁷

Soziokulturelle und künstlerische Hybridität gehen einen Pakt miteinander ein. Doch „[a]ls subversive Kategorie ist H[ybridität] [...] argumentativ angewiesen auf den Gegenpol stabiler Identitäten, Nationen, Kulturen und Ethnien, also auf das, was viele Anhänger einer Theorie der H[ybridität] zu überwinden suchen“.²⁸ Der Terminus wird hier aus dem ursprünglichen Verwendungskontext Néstor García Canclinis gerissen und uminterpretiert. Es geht nicht um den ersten Schritt der „verschiedene[n] interkulturelle[n] Mischungen“,²⁹ nicht um die bloße Neuschöpfung aus Kreuzung, beziehungsweise Auflösung von Grenzen. *Hybrid* sollen dementsprechend all jene Phänomene gedacht werden, die eine Beschreibung der Oppositionen relativieren, obwohl diese zur eigenen Analyse weiterhin notwendig sein mögen, wie die Herangehensweise einiger Forschender in Juchitán beispielsweise zeigt. Bei der Auseinandersetzung mit der Stadt ist die Gefahr der Wertung sehr hoch, da zunächst die Unterschiede zu bekannten patriarchalen Strukturen evident werden. Das Matriarchat wäre als Negation des Patriarchats zu denken, als bloße Umkehr der Rollen in einem äquivalenten Machtgefüge. Doch „[d]as griechische Wort ‚arche‘ bedeutet [...] nicht nur ‚Macht‘, ‚Herrschaft‘, sondern ebenfalls ‚Anfang‘, ‚Ursprung‘. ‚Matriarchat‘ wird deshalb übersetzt als

²⁴ Poniatowska 2010, 6.

²⁵ Warner Marien 2006, 318–320.

²⁶ Warner Marien 2015, 245.

²⁷ Iturbide 2017, min. 15:27–15:34.

²⁸ Griem 2008, 298.

²⁹ García Canclini 2015, 93.

„am Anfang war die Mutter“, „von der Mutter herkommend“, „Mutterprinzip“³⁰. Der feine Unterschied besteht zwischen der Organisation anhand einer *Hierarchisierung durch*, beziehungsweise einer *Ausrichtung auf*. Das *Dasein per se* steht im Mittelpunkt, weshalb Matri- und Patrilinearität zusammen denkbar werden können.³¹ Doch sind umgekehrt die Männer als Individuen vollkommen handlungsfähig?

Juchitán no se parece a ningún otro pueblo. Tiene el destino de su sabiduría indígena. Todo es destino, a las mujeres les gusta andar abrazadas y allí van avasallantes a las marchas, pantorrilludas, el hombre un gatito entre sus piernas, un cachorro al que hay que reconvenir: „Estate quieto“.³²

Das soziale Geschlecht trennt die Rollen binär, während dafür das biologische hybridisiert ist. Im gleichen Atemzug, in dem Elena Poniatowska den Mann verniedlicht und ihn zum rein sexuellen Spielzeug erklärt, nennt sie Juchitán als Stadt einer männlichen Ebenbürtigkeit: „En Juchitán no hay un hombre que sea más hombre que otro, imposible, todos son igualmente temerarios“.³³

Wenn Offenheit als zentripetale Kraft wirkt, und wenn die Zugehörigkeit gewährleistet ist, durch die performative Zusammenfassung als *Wir* – wird das Individuum in der Gesellschaft freier hinsichtlich seiner Identitätskonstitution? Leben ist vielfältig und einzigartig und momenthaft. Juchitán ist auf dieses Flüchtige ausgerichtet. Postmodern argumentiert: die Wirklichkeit hat kein äußeres, imaginiertes Zentrum, wie Sicherheit oder Wohlstand, dessen Kraft sich paradoxerweise aus der Unerreichbarkeit und der Unveränderlichkeit speist. Merkmale eines Matriarchats sind „zyklisch wiederkehrende Jahreszeitenfeste“³⁴, beziehungsweise „Freigebigkeit und Gegenseitigkeit, deren soziale Funktion in der Nivellierung ökonomischer Ungleichheit und der Verhinderung von Hierarchie besteht“.³⁵ Ein Prinzip der *Multidirektionalität* herrscht in Juchitán, denn das Leben ist überall und befindet sich im ständigen Wandel.

Iturbide nimmt als Motive gerne Menschen, die für oder in Transformation stehen. Zugleich macht sie meist eine weitere Ebene der Abstraktion auf, wenn Symbole visuell subvertiert werden. Kulturelles Wissen ist vonnöten, um zu ver-

³⁰ Bennholdt-Thomsen 1994, 17–18.

³¹ Ibid., 15.

³² Poniatowska 2010, 5–6.

³³ Ibid., 9.

³⁴ Bennholdt-Thomsen 1994, 15.

³⁵ Idem.

stehen, welche Rituale abgebildet sind. In ihrer eigentlich bestehenden Unmittelbarkeit haben die Fotografien allerdings keine Erklärungsfunktion. Die Betrachtung der Aufnahme gleicht einer kurzen Exkursion, bei der trotz der medialen Behaglichkeit mit Kategorisierungen gebrochen wird. In den Fotografien ist die Spiritualität Iturbides verborgen, die sie bei ihren Projekten und im Leben leitet. „A veces yo tengo sueños premonitorios con respecto a la fotografía, o con respecto a la vida“.³⁶ Der Tod spricht über Geschehnisse und visuelle Erfahrungen zu der Künstlerin.³⁷ Über ihren Lehrer Álvarez-Bravo sagt man, seine „Vorgehensweise [...] [sei] eine entwaffnende Einladung in ein von uns selbst geschaffenes Labyrinth“.³⁸ Ein Irrgarten, der in der Imaginationskraft von Künstler und Objekt und Betrachter entsteht. Ein Irren um des Irrens willen. Und dieses Irren schließt die Fotografin selbst mit ein: sie weiß oft selbst ihre Bilder nicht zu deuten,³⁹ und so erteilt sie der ihr zugewiesenen Position als ordnende Instanz eine Absage. Iturbide kombiniert symbolische Inszenierung und unkontrollierbare Kontingenzen. Hinter letzterer verschwindet die Fotografin selbst – sie fängt das Unterbewusste, das Mythische und Metaphysische, das *Verborgene* ein, indem sie zurücktritt und aufmerksam abwartet, bis es sich von selbst zeigt. Als habe sie die Lehre von Manuel Álvarez-Bravo verinnerlicht, der „gerne den Talmud [zitierte]: ‚Willst du das Unsichtbare sehen, so beobachte eingehend das Sichtbare‘“.⁴⁰ Ohne die Absicht zu fotografieren, blickt sie durch die Linse und findet subtile Wahrheiten.⁴¹ Iturbide lässt die Nüchternheit der Kamera mit einer zapotekischen Hybridität interagieren. Sie steht mit der Kamera in einem Zwischenraum, und übersetzt die Sprache der Wolken: „Con los zapotecas, Graciela ha contraído una alianza de sangre“.⁴²

³⁶ Iturbide 2017, min. 01:01–01:08.

³⁷ Nach dem Tod ihrer Tochter kommt Iturbide während ihres Projekts *Pájaros de la Muerte* mit verschiedenen Todesszenarien in Berührung. Ein großer Schwarm dunkler Vögel frisst ein menschliches Skelett und fliegt über Iturbide. Indem sie dies als Zeichen liest, beschließt sie das Ende der fotografischen Aufarbeitungsphase (Ibid., min. 06:07–08:20).

³⁸ Jeffrey 2009, 170.

³⁹ Iturbide 2017, min. 14:08.

⁴⁰ Jeffrey 2009, 162.

⁴¹ Bellatin 2010, 100.

⁴² Poniatowska 2010, 7.

Juchitán de las Mujeres: im Schweigen sprechen lassen

„La fotografía es muy subjetiva y yo solamente fotografío lo que me sorprende“.⁴³ Iturbide legt den Fokus auf Körperlichkeit und auf Riten, die die Gesellschaft in ihrer Konstitution zeigen. Tradition und Alltag sind miteinander so verflochten, dass beispielweise nicht mehr zwischen Intention und Zufall von Dargestelltem, oder gar Bildkomposition unterschieden werden kann: Fotografie ohne Absicht. Zwei *tecas* frisieren in einer Fotografie⁴⁴ einer Sitzenden das Haar, vermutlich für ein Fest. Vorne links in der Sonne steht ein Junge, eine Spielzeugpistole haltend und auf dem Kopf eine Art Partyhütchen. Der Kontrast zwischen rechts und links, zwischen den Frauen und dem Jungen, zwischen Tradition und Moderne, wird durch die situative Selbstverständlichkeit aufgelöst. Graciela Iturbide weiß um die Macht der Fotografie, weswegen sie behutsam mit der



Fig. 1: Graciela Iturbide, *Nuestra Señora de las Iguanas*, 1979, Print.

Umgebung zusammenarbeitet – „sí una persona no quería ser fotografiada, no“.⁴⁵ Die *Komplizenschaft* vollzieht sich auch im Feld des Darstellbaren und Nicht-Darstellbaren.

Die juchitekische Medusa (Fig. 1) wurde zu einer Ikone Juchitáns, in Iturbides Augen ein Beispiel für die Verselbständigung von Bildern⁴⁶: das wohl bekannteste Bild, *Nuestra Señora de las Iguanas*⁴⁷, suggeriert aufgrund der Untersicht eine Erhabenheit, „lässt eine Modernisierung kultureller, sozialer und erotischer Macht erkennen, dargestellt durch die scheinbare Kontrolle über die phallischen Reptilien“.⁴⁸ Zugleich ist alles an dem Bild ins Licht einer

⁴³ Iturbide 2013, min. 00:38–00:44.

⁴⁴ Iturbide 2010, 93.

⁴⁵ Iturbide 2017, min. 10:08–10:12.

⁴⁶ Ibid., min. 11:11–12:06.

⁴⁷ Iturbide 2010, 59.

⁴⁸ Medina 2001, 22.

gewissen Selbstverständlichkeit gerückt. Die lebendigen Tiere sind nicht nur durch die Kamera objektifiziert: sie sind in der Szene entkontextualisiert und vergegenständlicht, denn „[e]sas iguanas ellas las llevan para venderlas porque se comen“.⁴⁹ Sie bilden eine Krone, die sich die *teca* jederzeit aufzusetzen vermag.



Fig. 2: Graciela Iturbide, *Magnolia*, 1986, Print.

Pose, Kleidung und Blick der *Magnolia*-Fotografien (u.a. Fig. 2) muten wie Imitationen von etablierten Repräsentationsformen aus dem 19. und 20. Jahrhundert an. Man scheint fast wieder mit der Zentralperspektive der frühen Fotografie vertraut gemacht zu werden. Doch die Künstlichkeit geht mit der Transformation von Rollenbildern einher. Gewohnte Sichtweisen erfahren genauso wie Zuschreibungen eine Absage. Die Haltung wird durch die klare Blickrichtung *Magnolias* betont. Die Verdopplung ist als das Punctum, „eine Art von subtilem Abseits“,⁵⁰ interpretierbar. Das Gesicht ist optisch entzweit, beide Hälften wenden sich dem Betrachter zu, doch letzterer wird zugleich ignoriert. Der Spiegel „symbolisiert [...] im 20. J[ahrhundert] die Erkenntnis verlor-

ener Einheit und Ganzheit“.⁵¹ In ihm kulminieren semantisch die „Krisenerscheinungen des sich selbst problematisch gewordenen Subjekts und für Abgründe im eigenen sich spiegelnden Ich [...]“.⁵² Er ist dementsprechend als Gegenstand der Selbstwahrnehmung, als „Symbol der Erkenntnis, der Reinheit und der künstler[ischen] Produktivität, aber auch des Hochmuts, der Eitelkeit und

⁴⁹ Iturbide 2017, min. 11:06–11:09.

⁵⁰ Barthes 1985, 68.

⁵¹ Butzer/Jacob 2008, 357.

⁵² Ibid., 358.

des Todes“⁵³ neu semantisiert; er hat nicht die Funktion, die eigene Identität aufzuzeigen. Die Verdopplung findet in der Rezeption statt, sie wird gar ein Mittel der Manipulation, der Metaanspielung. Das Spannungsfeld zwischen Selbst- und Fremdwahrnehmung ist selbst Thema. Eine Seite des Gesichts ist nur gebrochen sichtbar – eine Allegorie auf die stetige Subjektivierung im Miteinander? Die Inszeniertheit der Pose, der Kleidung und der geradlinige Blick scheinen die Spannung zwischen oberflächlichem Dasein und paradoxem Selbst zu unterstreichen. Was glaubt man zu sehen, eine männliche Gestalt in Frauenkleidern? Bei der Betrachtung von Magnolia wird unweigerlich eine Entscheidung für eine der beiden Gesichtshälften abverlangt; sie sind zwar gut erkennbar, doch ergeben sie niemals ein kohärentes Ganzes. Der Titel gibt dem Subjekt einen Namen – und es ist irrelevant, ob es ihn tatsächlich auch im Leben trägt oder nicht, denn spätestens durch die Aufnahme wird die Identität Teil der Inszenierung. Das befreit von der Kategorisierung als Transvestit, als Mann, beziehungsweise als Magnolia – paradoxerweise. Es geht um ein ironisches, momenthaftes Spiel mit dem *Ich* und dem *Wir im Ich*.

Juchitán kennt mehr als nur zwei Geschlechter. Nicht nur ist die Bisexualität sehr verbreitet, sondern es stehen auch andere, bei uns homosexuell definierte gesellschaftliche „Rollen“ zur Verfügung, der „Muxe“ und die „Marimacha“. Aber nichts ist starr in dieser Gesellschaft, nichts fügt sich einer Normierung. Der „Muxe“ kann auch verheiratet sein und Kinder haben und bleibt doch ein „Muxe“, während sein Geliebter einfach als „Mann“ gilt. Die Marimacha kann wie ein Mann auftreten, dennoch gibt es auch weibliche Marimachas.⁵⁴

Muxe sind sozusagen Extrempunkte der Hybridität. Die Wandelbarkeit ihrer Rollen lässt sie Akteure der eigenen Identitätskonstitution sein. Dies passt zu der allgemeinen Zufriedenheit mit dem Eigenen. „La juchiteca no tiene ninguna vergüenza; en el zapoteco no hay malas palabras“.⁵⁵ Es gibt beispielsweise kein Wort für *Behinderung*,⁵⁶ das sprachliche Konstrukt des *Normalen* wird nicht benötigt. Alle sind Teil des Kollektivs,⁵⁷ und jeder Beitrag erfährt Wertschätzung. Ganz nach dem folgenden Prinzip: „[E]very single person is able to give some-

⁵³ Ibid., 357.

⁵⁴ Bennholdt-Thomsen 1994, 192.

⁵⁵ Poniatowska 2010, 5.

⁵⁶ Holzer 1999, 45.

⁵⁷ Es gibt auch hier Fälle von Ausgrenzungen, doch liegen sie deutlich unter dem Durchschnitt. In „home industries“ werden Alte, Kinder und durch Behinderung Eingeschränkte entsprechend ihrer Fähigkeiten eingespannt (Ibid., 47).

thing“.⁵⁸ In diesem Kosmos der Subsistenz ist „Dicksein [ein] Schönheitsideal für die reife Frau“,⁵⁹ und „Erotik und weibliches sexuelles Begehren sind [...] hoch angesehen“.⁶⁰ Iturbide zeigt *tecas* oft vollkommen entblößt, beispielsweise in „Rosa“,⁶¹ „El baño“⁶² und in eine unbetitelten „Juchitán“-Aufnahme.⁶³ Auf letzterer sieht man eine Frau in der Natur sitzend. Sie hält sich die Hände vor das Gesicht. Sehen und Nicht-Sehen, das Ausgeliefert- und das Versteckt-Sein stehen in transformierbaren Relationen zueinander. Die *teca* verdeckt gewissermaßen das oberflächliche Sein, nämlich ihr Gesicht als Aushängeschild einer unveränderlichen Identität. Die Semantik von Nacktheit wird umgekehrt: ist es nicht ein viel größerer Eingriff, eine Person auf eine abstrakte Essenz zu fixieren, als sie im natürlichen Menschsein zu erblicken? Eine unbetitelte Fotografie⁶⁴ zeigt viele Leere *hamacas* im Halbschatten: ihr Nebeneinander symbolisiert die permanent bestehende Option, sich (kollektiven) Tagträumen hinzugeben:

Los sueños más intensos y claros son los que ocurren cuando la persona duerme de día. Después de haber pasado la noche profundamente dormido, tal vez se necesite del día para igualmente dormir, no para recuperar energías sino exclusivamente para soñar.⁶⁵

In „Maternidad“⁶⁶ (vgl. Fig. 3) wird die Hängematte zum semantisierten Raum für Mutterschaft. Ein kleines Mädchen schläft an die Seite der lächelnden Mutter geschmiegt. Alles strahlt situative Offenheit aus: die Haltung der Arme, die entblößte Brust, und im Bildmittelpunkt der Hosenstoff in Form einer Vagina. Mutterschaft, möchte Iturbide durch die Kombination von Text und Bild vielleicht sagen, ist genau dies: vollkommene Zufriedenheit. *Der Augenblick bedeutet die Erfüllung seiner selbst*. Und darum geht es in Juchitán: „„Tiene presencia“, ist eine Aussage, durch die Achtung und Respekt gezollt wird“.⁶⁷ Es besteht kein Mangel, kein Rechtfertigungsdrang, kein Grund zur Unruhe. Außer dem Hier und Jetzt gilt es nichts zu beachten oder zu dokumentieren.

⁵⁸ Idem.

⁵⁹ Bennholdt-Thomsen 1994, 27.

⁶⁰ Ibid., 126.

⁶¹ Iturbide 2010, 23.

⁶² Ibid., 43.

⁶³ Ibid., 21.

⁶⁴ Iturbide 2010, 67.

⁶⁵ Bellatin 2010, 100.

⁶⁶ Iturbide 2010, 65.

⁶⁷ Giebeler 1994, 187.



Fig. 3: Graciela Iturbide, *Maternidad*, 1986, Print.

gesetzt, dazu gibt es weder im Bild, noch in dieser Gesellschaft Gründe.

Juchitán ist eine Stadt, in der Subsistenzorientierung⁶⁹ herrscht – nicht Gewinnmaximierung, sondern Versorgung mit dem Nötigen ist das, worauf es ankommt. Überschüsse werden für Feste verwendet, die nach dem Prinzip einer Wechselbeziehung⁷⁰ funktionieren. „Es entsteht ein permanentes Netz gegenseitiger Hilfe“,⁷¹ denn das Geld

⁶⁸ Iturbide 2010, 73.

⁶⁹ Holzer 1999, 48.

⁷⁰ Es ist eine Norm, der Veranstalterin zu helfen, die wiederum in der Schuld der Helfer steht. Um ihr die Möglichkeit der „Begleichung“ zu bieten, ist das nächste Fest vonnöten, und da sich dies unermüdlich fortsetzt, kann von „Begleichung“ nicht die Rede sein (Idem.).

⁷¹ Ibid., 59.

Die „Juchiteca con cerveza“⁶⁸ (Fig. 4) sitzt vor einer Strandlandschaft mit einer Bierflasche, die sie lachend hochhält. Die Fülle ihres Leibes korrespondiert mit der Positionierung; ihr Bauch nimmt die Mitte des Bildes ein. Sie scheint zu sagen: So bin ich. *Así soy*. Alles führt im Bild zu den Punkten auf dem Rock, zu dem Bier, zu dem Grinsen – Konkrektion wird ästhetisch erfahrbar. Dieser kurze Satz eint Juchitán als Ausdruck der eigenen Genügsamkeit. Das Dasein wird keiner Infragestellung aus-



Fig. 4: Graciela Iturbide, *Juchiteca con cerveza*, 1984, Print.

stützt die Zirkularität, und somit das Kollektivsubjekt, das sich durch diese auszeichnet. Festivitäten sind Belohnungen. Dementsprechend feiert sich das Individuum als Teil des Ganzen. Musik, Tanz, Essen, Trinken erfüllt die Bedürfnisse des Individuums⁷² wie anderswo materielle Wertgegenstände. Das Subjekt konstituiert sich in der Wiederholung, in der Festatmosphäre. Die scheinbar simple Maxime der Juchiteken besagt: *stärke und lebe das Wir!* Wirkliche Umwälzungen vollziehen sich im Miteinander. Doch stellt sich die Frage: kann in einer solchen Gesellschaft das Individuum überhaupt selbst sprechen? Wann bedeutet Repetition Stagnation?

In *El Rapto*⁷³ geht es um den zapotekischen Entjungferungsritus. Der *Raub* ist eine spielerische Rebellion junger Liebender gegen die Eltern, wenn diese den Geschlechtsverkehr nicht absegnet haben. In beiden Fällen ist der Sex ein öffentliches Thema. Die Jungfräulichkeit des Mädchens wird rituell bewiesen und die Familien feiern gemeinsam. Das Prinzip der Mitgift funktioniert außerdem in Juchitán umgekehrt – die Familie der Mädchen wird entschädigt, denn das vergossene Blut ist ein Zeichen von Verwundung.⁷⁴ Der einzelne Körper wird von allen in seiner Transformation begleitet. Für die Akzeptanz von Abweichungen ist wiederum radikale Ehrlichkeit nötig. Entjungferung ohne Raub, ohne Hochzeit muss wortwörtlich von den Dächern geschrien werden:

Es como si cada mujer naciera para un hombre. El que tiene que tocarla es ese hombre. Por eso, una mujer que ya no es doncella no puede casarse, a menos que lo proclame a los cuatro vientos, a los marchantes, a los baches callejeros. Que lo sepa el mundo. El juchiteco no es hipócrita ni mentiroso.⁷⁵

An dem letzten Satz zeigt sich die klare Zuordnung: die Offenheit, die Ehrlichkeit ist juchitekisch. Umgekehrt nehmen Geheimnisse dem Subjekt gewissermaßen das Juchitekische. Auch hier ist das Eigene betonenswert. Das kollektive Subjekt hinterfragt die Konstitution nicht, sondern vollzieht sie. Es nimmt eine Vogelperspektive auf sich selbst nur ein, insofern dies von außen herausgefordert wird. *Así soy*.⁷⁶ Der Satz fasst die Konstitution im Dialog, im Erlangen von

⁷² Ibid., 48.

⁷³ Iturbide 2010, 60–61.

⁷⁴ Bennholdt-Thomsen 1994, 125.

⁷⁵ Poniatowska 2010, 8.

⁷⁶ „Así“ fasst die Flüchtigkeit zusammen, doch es generiert Offenheit der Änderung in der Zukunft. „Soy“ dagegen betont den Bezug zum Ich – durch das sprechende Subjekt selbst hergestellt.

stimmlicher Autorität, im Weiterleiten der Frage eine unglaubliche Sprengkraft. Er ist eine Äußerung von gelebtem *Stragetischem Essentialismus*. Das Schulterzucken in einem Satz. So bin ich.

Hybridität im Fokus

Der Verstand bemüht sich, eine *alternative* Gesellschaft zu erfassen, ihre hybriden Äußerungen in das erlernte Ordnungssystem zu übersetzen. Doch es entsteht nur ein Stottern. Letzteres ist die Replik eines jahrhundertealten Dialogs, der auf kritikwürdigen Identitätskonstruktionen basiert. Wissenschaftliche Klassifikationsversuche scheinen der pseudodokumentarischen Herangehensweise von weißen Kolonisten zu ähneln: als arrangiere man mit hektischen Bewegungen eine indigene Familie, um eine Fotografie zu machen. Auf den ersten, *westlichen* Blick wirkt die Stadt in Mexiko dementsprechend wie eine exotische Utopie, im Sinne von Eisenstein.⁷⁷ Ein wahrgewordener Garten Eden. Doch Eden ist ein Konstrukt der Mystifizierung, eine Leerstelle, die vom Christentum besetzt wurde. Die Gesellschaft in Juchitán ist gerade wegen ihres *gelebten strategischen Essentialismus* keine vollkommene Gesellschaft. Oder andersherum: das Vollkommene wird nicht angestrebt, und man würde der Stadt unrecht tun, sie zu idealisieren. Die Romantisierung der juchitekischen Reziprozität sagt umgekehrt vieles über kapitalistisch geprägte Kulturen aus,⁷⁸ indem auf die Fremde die eigene Sehnsucht nach Zirkularität und Gemeinschaftssinn projiziert wird.

Es wäre wiederum gewiss *auch nicht* in Iturbides Sinne, ihre Fotografie in Juchitán als Absage an jeden Dialog zu lesen. Sie lässt im Stillen tausende Stimmen erklingen – sie sollen sich hybride vereinen, sodass, der menschlichen Identität gleich, zwischen Außen und Innen, zwischen Selbst- und Fremdkonstitution kaum mehr unterschieden werden kann. Die Bedeutung eines Bildes hat bei Iturbide weder feststellbaren Ursprung, noch bewegt sie sich linear auf den Betrachter zu. Mit *Juchitán de las Mujeres* liefert Iturbide einen pragmatischen Lösungsansatz auf die Frage, ob hybride Kunst möglich sei. Sobald der Raum geboten ist, entfaltet sich das Potential von selbst: die Stimmen der von Iturbide

⁷⁷ Poniatowska 2010, 6–7.

⁷⁸ Als ein Produkt des Logozentrismus beinhaltet der Kapitalismus die permanente Option des *Noch-was* und rechtfertigt die individuelle Suche danach. Er ist die Absage an das unmittelbare Hier und Jetzt, doch das Zyklische ist in abgespaltener Form auch in der kapitalistischen Welt gegeben, als *Ritualisierung des Konsums*. Es ist meist untergeordnet und zeiträumlich abgespalten vom Alltag.

aufgenommen Juchitecas klingen über den Bildrand hinaus weiter. Sie haben grenzüberschreitende Fähigkeiten. Wenn für Spivak die Subalterne nicht sprechen kann,⁷⁹ so haben sich die *tecas* längst aus dieser Stummheit befreit. Als ein „Schwellenphänomen“⁸⁰ durchbricht die Stimme jeder Frau den Raum. Das Subjekt spürt sich mithilfe der Taktilität,⁸¹ die der eigenen Stimme anhaftet, und die den Moment betont. Polyphonie konstituiert sich durch das Lautwerden von vielen. Wie in Juchitán die *tecas* das menschliche Irren im unüberschaubaren Labyrinth des Seins feiern, ist die Fotografie Iturbides ein Zelebrieren des *Strategic Essentialism*. Zufall und Spiritualismus geben sich bei Iturbide die Hand.

In ihren Fotografien provozieren die *Puncti* mit eigenen Abstraktionsgewohnheiten – mit dem Bedürfnis, ein hermeneutischer Betrachter zu sein –, sich anhand einer klaren Bildsprache orientieren zu können. Sie reflektieren das erlernte Streben nach Bedeutung – holen den verirrtten Geist zurück in das Bild, aus dem sie ihn zuvor hinausgeführt haben. Es gibt in der Fotografie nur den visuellen Sinn, doch hat die situative Kontingenz ein Überraschungsmoment in sich, das an die Imaginationskraft des Rezipienten appelliert. An die inneren Stimmen, an das innere Auge, an hybride, innere Formen von Tast- und Geruchssinn. *Iturbide macht Synästhesie metonymisch erfahrbar*. Ihre hybride Fotografie hat das Potential, einen interkulturellen Dialog zu entfachen. Sie gewährt Einblick in das Leben einer Gesellschaft, die sich scheinbar vom *Später* losgelöst hat. Doch sie liefert kaum Argumente für die Opposition zwischen dem Hier und dem Dort. Sie führt stattdessen vor Augen, dass die Identifikation eines *jeden* Individuums als Momentaufnahme erfolgt. Die Identität ist gewissermaßen als synästhetisch Erlebbares vorhanden. *Der juchitekische Körper ist der Austragungsort des Dialogs und der hybriden Vereinigung von Vergangenheit und Zukunft*. Er wird täglich aufs Neue gefüllt, beschrieben, bewegt und berührt. Ist dies nicht eine Aussage über das menschliche Dasein an sich?

Das Leben ist ein Fest, ein Wort, eine Berührung. Und *vielleicht* mehr.

⁷⁹ Spivak 1994, 104.

⁸⁰ Kolesch/Krämer 2006, 12.

⁸¹ Dieses Phänomen des Sich-Hörens und Sprechens ist unaufhörlich durch den Eintritt in die Welt der Sprechenden initiiert; bei äußeren Umständen, in denen niemand spricht, klingen Stimmen im Inneren weiter. Im Geist spinnt sich ein Netz der Polyphonie.

Bibliographie

- Barthes, Roland (1985). *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Übers. v. Dietrich Leube. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bate, David (2016). *Photography. The Key Concepts*. London: Bloomsbury.
- Bellatin, Mario (2010). „Un Cierta Juchitán para Graciela Iturbide”. In *Juchitán de las Mujeres*, ed. Graciela Iturbide/ Elena Poniatowska. Barcelona/Oaxaca: RM/Editorial Calamus, 100–101.
- Bennholdt-Thomsen, Veronika (1994). „Juchitán. Stadt der Frauen“. In *Juchitán. Stadt der Frauen. Vom Leben im Matriarchat*, ed. Veronika Bennholdt-Thomsen. Reinbek: Rowohlt, 13–30.
- (1994). „Die Taberera“. In *Juchitán. Stadt der Frauen. Vom Leben im Matriarchat*, ed. Veronika Bennholdt-Thomsen. Reinbek: Rowohlt, 122–134.
- (1994). „Muxe’s, das dritte Geschlecht“. In *Juchitán. Stadt der Frauen. Vom Leben im Matriarchat*, ed. Veronika Bennholdt-Thomsen. Reinbek: Rowohlt, 192–211.
- Beverly, John (2004). „Writing in Reverse. On the Project of the Latin American Subaltern Studies Group“. In *The Latin American Cultural Studies Reader*, ed. Ana del Sarto/ Alicia Ríos/ Abril Trigo. Durham/London: Duke University Press, 623–641.
- Borsò, Vittoria (2006). „Hybrid Perceptions. A phenomenological approach to the relationship between mass media and hybridity”. In *New Hybridities. Societies and cultures in transition*, ed. Frank Heidemann/Alfonso de Toro. Hildesheim: Olms, 39–67.
- Butzer, Günter/ Jacob, Joachim (2008). *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart: Metzler.
- García Canclini, Nestor (2015). „Hybride Kulturen und Kommunikationsstrategien“. In *Lateinamerikanische Kulturtheorien. Grundlagentexte*, ed. Isabel Exner/ Gudrun Rath, übers. v. Claudia Wente. Konstanz: Konstanz Univ. Press, 91–110.
- Giebeler, Cornelia (1994). „La Presencia. Die Bedeutung der Tracht“. In *Juchitán. Stadt der Frauen. Vom Leben im Matriarchat*, ed. Veronika Bennholdt-Thomsen. Reinbek: Rowohlt, 173–187.
- Griem, Julika (2008). „Hybridität“. In *Metzler Lexikon der Literatur- und Kulturtheorie*, ed. Ansgar Nünning. Stuttgart: Metzler, 297–298.
- Holzer, Brigitte (1999). „Everyone has Something to Give. Living with Disability in Juchitán, Oaxaca, Mexico”. In *Disability in Different Cultures. Reflections on Local Concepts*, ed. Brigitte Holzer. Bielefeld: Transcript, 44–57.

- Iturbide, Graciela (2010). *Juchitán de las Mujeres*. Barcelona/Oaxaca: RM/Editorial Calamus.
- Forbes, Tod (2017). *Graciela Iturbide. The Artist Series*. Interview. <https://www.youtube.com/watch?v=3oZxDrw61eI>, (09.10.2017).
- Medina, Cuauhtémoc (2001). *Graciela Iturbide*. Berlin: Phaidon.
- Jeffrey, Ian (2009): *Photographie. Sehen, betrachten, deuten. Bildgeschichte der Photographie von ihrer Erfindung bis heute*. München: Schirmer-Mosel.
- Kolesch, Doris/Krämer, Sybille (2006). „Stimmen im Konzert der Disziplinen. Zur Einführung in diesen Band“. In *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 7–15.
- Marien, Mary Warner (2006). *Photography. A Cultural History*. London: King.
- (2015). *Photography Visionaries*. London: Laurence King.
- Martín Alcoff, Linda. *Who's Afraid of Identity Politics?* <http://www.alcoff.com/content/afraidid.html> (09.10.2017).
- Poniatowska, Elena (2010). „El hombre del pito dulce“. In *Juchitán de las Mujeres*, ed. Graciela Iturbide/ Elena Poniatowska. Barcelona/Oaxaca: RM/Editorial Calamus, 5–9.
- Richard, Nelly (2004). „Intersecting Latin America with Latin Americanism. Academic Knowledge, Theoretical Practice, and Cultural Criticism“. In *The Latin American Cultural Studies Reader*, ed. Ana del Sarto/ Alicia Ríos/ Abril Trigo. Durham/London: Duke University Press, 686–705.
- Rimelle, Marius/ Stiegler, Bernd (2012). *Visuelle Kulturen. Visual Culture zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Sontag, Susan (1971). *On Photography*. London: Penguin Books.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1994). „Can the Subaltern Speak?“. In *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory. A Reader*, ed. Patrick Williams. New York: Columbia University Press, 66–111.
- Tate Shots (2013). *Graciela Iturbide*. Interview. <https://www.youtube.com/watch?v=CyDtzMQbDfQ>, (09.10.2017).
- Zima, Peter V. (2010). *Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne*. Tübingen: Uni-Taschenbücher.

Sephardic Identity as *Nepantla*: An Interpretation through Images

Mirela Cifric

There is something very special linking Gloria Anzaldúa's theory and Gini Alhadeff's autobiography: their writing nourishes the imagination. It is as if their words were coming to life. One reason is that they both have the ability of explaining complex ideas with metaphors. Their poetic, pictographic language inspires the following illustrated essay.

As Gloria Anzaldúa anticipated, creativity searches for connections.¹ I will myself try to search for connections with my images. My paintings and drawings are emerging from those two authors' texts, and shall illustrate the close relationship of their narratives. At the same time, they are inviting the readers to connect themselves to them, and to add their own interpretations. Furthermore, my images shall associate complex ideas around identity with the concept of *Nepantla*; they unite in Alhadeff's and Anzaldúa's work, for instance, in the metaphor of the chameleon. This animal becomes an allegory symbolizing transformation and interaction with the surroundings: an animal that imitates to fit in. The beauty and subversive power of the chameleon lies in what Bhabha describes as "almost the same, but not quite".² This way, the chameleon illustrates the paradoxical space where mimicry and subversion, imitation and protection, assimilation and individuality merge.

Gloria Anzaldúa locates existence in *Nepantla*, a place where worlds are coming together and various perspectives co-exist.³ In her book *Light in the Dark. Luz en lo Oscuro. Rewriting Identity, Spirituality, Reality*, she describes the *Nepantlera* as a person who searches for, and acts in, *Nepantla*. *Nepantla* is an ancient Aztec term, which Anzaldúa redefines; through Anzaldúa, *Nepantla* becomes the most insecure place in the world, and nevertheless, a place of union. One metaphor Anzaldúa uses is the bridge, but a bridge constantly deconstructed and reconstructed, leading towards new worlds.⁴

Anzaldúa's concept of *Nepantla* is reflected in the autobiographical work of

¹ Anzaldúa 2015, 179.

² Bhabha 2010, 122.

³ Anzaldúa 2015, 127.

⁴ *Ibid.*, 156.

Gini Alhadeff: *The Sun at Midday: Tales of a Mediterranean Family*. Alhadeff's autobiography is as fragmented as complex. Divided into seven chapters, it reconstructs the history of a Sephardic family. The author chose to write about the journey of several generations and to make it part of her own life story, constructing a patchwork of thoughts and stories of different persons from all around the world. From a cousin who became a priest in Italy to an uncle who survived in a Nazi concentration camp, Alhadeff's book offers glimpses of her family's history. The description of characters is interrupted by the narrator's reflections on their – and on her own – lifestyles. The narrator analyzes the mosaic-like stories of her family to find out who she is herself. She follows the traces of her Sephardic family, only to break with them. Alhadeff's narration finds the answer in the disconnection from all roots and everything that comes with them: genealogy, race, nationality, culture and religion.

Alhadeff's narrator detaches herself from the identity her ancestors were proud of and which they protected for centuries. Being a descendant of Jews from the Iberian Peninsula who experienced persecution and expulsion has little meaning to her. She does not see these travels as her achievement, as her own history, so they cannot become a major part of her identity. Yet, it is perplexing to realize that Sephardism remains the source of her narrations of identity. The novel describes how her ancestors protected themselves by conversion and adaptation; their diasporic experience led them all over the world. They had to learn different languages and to adopt to different cultures. Paradoxically, they used mimicry to survive, protecting their Sephardic identity by imitation of others, and by doing so, blurred the traces of Sephardism. They paved the way to *Nepantla* for the next generations.

Gini Alhadeff, as she presents herself in her autobiography, can be read as what Anzaldúa defines as a *Nepantlera*: A person who does not rely on ever-present identities and does not search for a stable, uniform past to define herself. The narrator shows through her experience of growing up with various languages, nationalities and homes what it means to become a *Nepantlera*. She tells of fortunes as well as of difficulties in this complex zone of being. Like *Nepantla*, it is a place entered by applying multiple ways of seeing, as migrants do when living between cultures.⁵ It is a place also encountered through pain,⁶ which is Alhadeff's case. An abortion throws her into *Nepantla*, where she questions her surroundings and herself. She succeeds in overcoming the suffering and isolation

⁵ Ibid., 125.

⁶ Idem.

by redefining her Sephardic identity as an oscillating universe.

My now following visual essay will sound out how close Alhadeff's descriptions of mimicry get to Anzaldúa's concept of a *Nepantla*. Let us start a dialogue between images and thoughts...

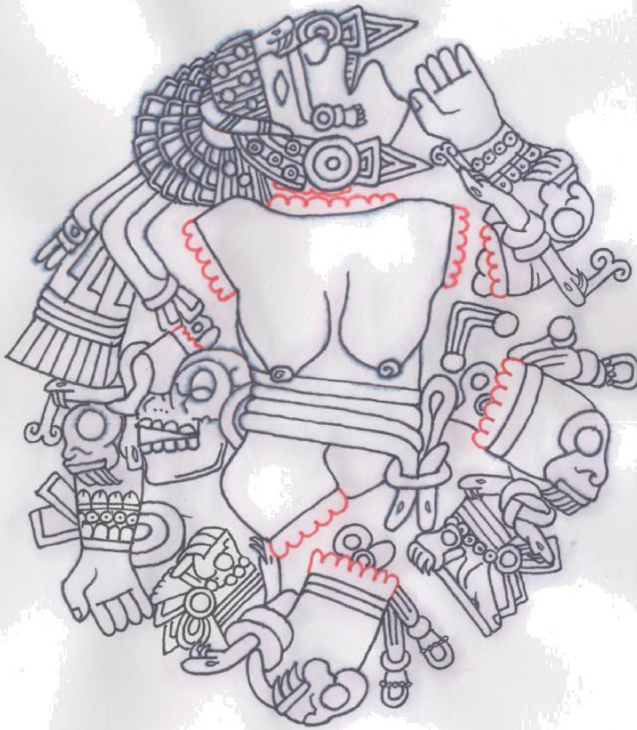
I want to have all the names and
lives that every absence of a precedent in me
can make room for.



I want to belong to nothing other than the
secret air that flows through me and bends and
colors me.

Alhadef 14

Remember that while Coyolxauhqui in her dismembered state [...] embodies fragmentation, she also symbolizes reconstruction in a new order.



Her round disk (circle) represents the self's striving for wholeness and cohesiveness.

Anzaldúa 89

*What one is is only a matter of memory, and if parents „forget,“
the secret stays secret.*



*I don't think they did it intentionally, but I don't recall that they
ever pronounced the words „Jewish“ and „Sephardic,“ either separately
or together.*

Alhadolf 18

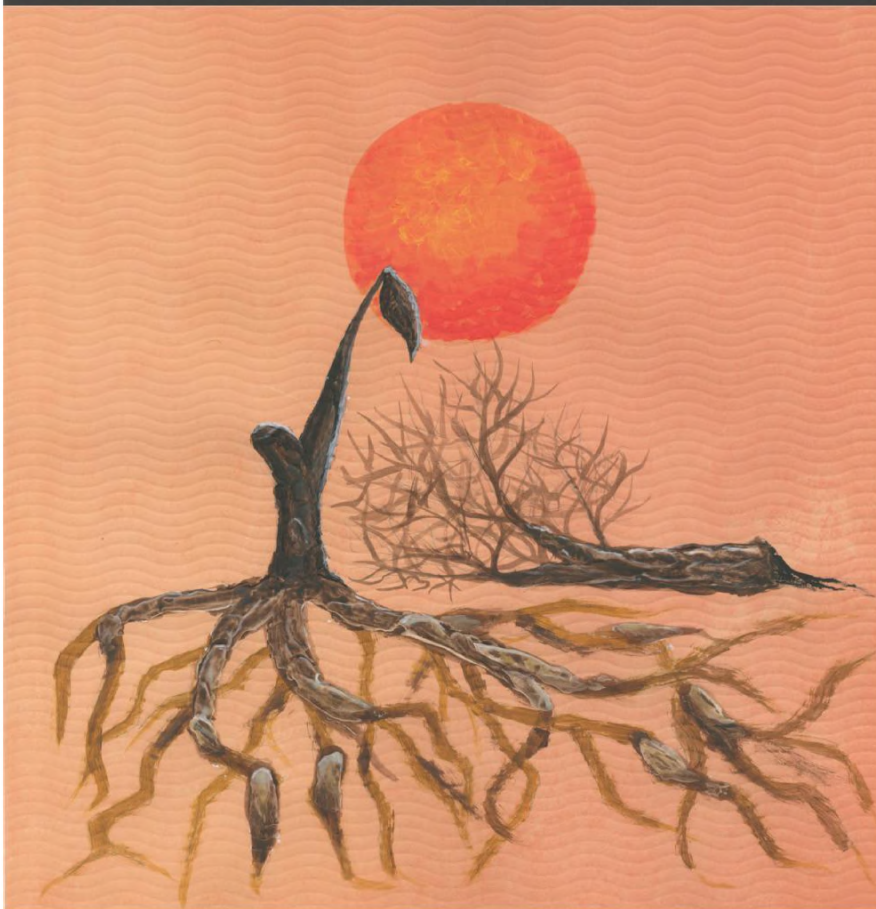


After leaving the home culture's familiar cocoon, you occupy other ideological spaces, begin seeing reality in new ways, questioning both the native culture's and the new culture's descriptions of reality.

The new culture, like the old one, inculcates you with its values and worldviews.

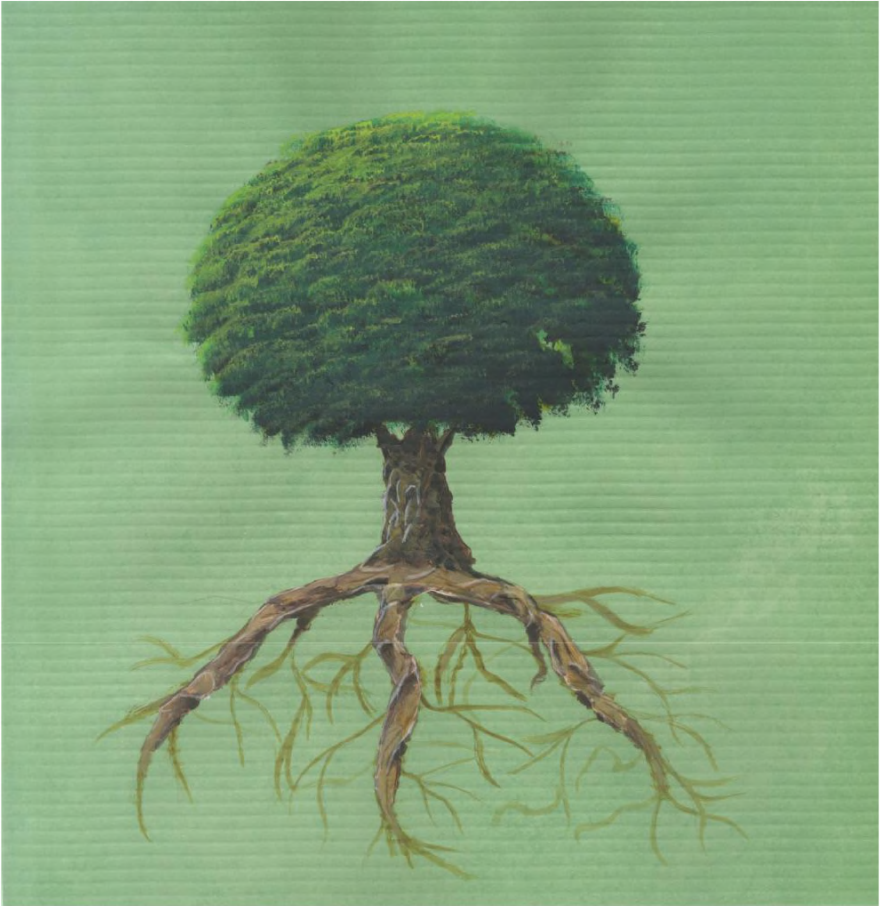
Araceli 71

My father decided to convert for practical reasons [...] and he converted essentially because he was a Jew: had he not been one, there would have been no fear of persecution, no uprooting to begin with. [...]



It is what has contributed in making Jews the force that they are: their ability to convert while remaining separate.

Alhadef 100

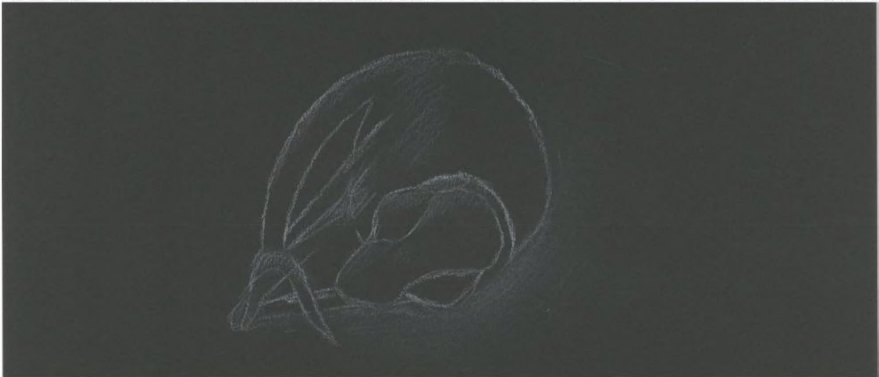


El árbol de la vida (the tree of life) symbolizes my "story" of the new tribalism. Roots represent ancestral / racial origins and biological attributes; branches and leaves represent the characteristics, communities, and cultures that surround us, that we've adopted, and that we're in intimate conversation with.

Anzaldúa 67

[W]hat the Sephardic Jews suffered was on account
of what they were and what they were determined
to be, rather than what they weren't.

I sympathize, but I wish to open my eyes every
day on the possibility of becoming what I am not
yet, and of no longer being what I was. [...]

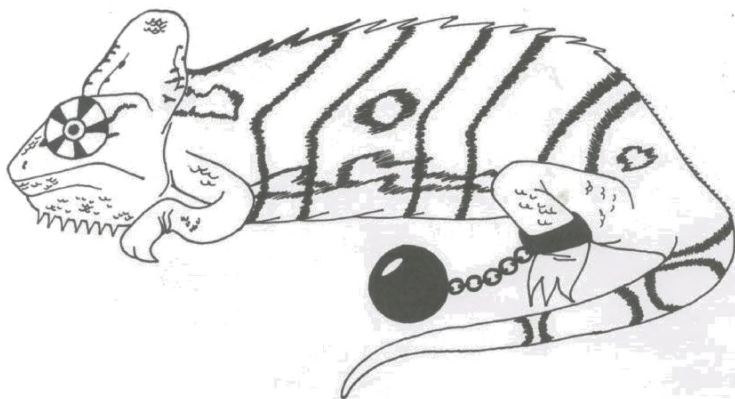


I want no family,
no religion,
no country,
no self

I have to answer to,
please
conform to,
die for.

Alhadeff 14

[O]ur identities and territories are also our prisons.



When identities get in the way - when they limit you, when you pretend to be other than who you are, identity becomes a prison.

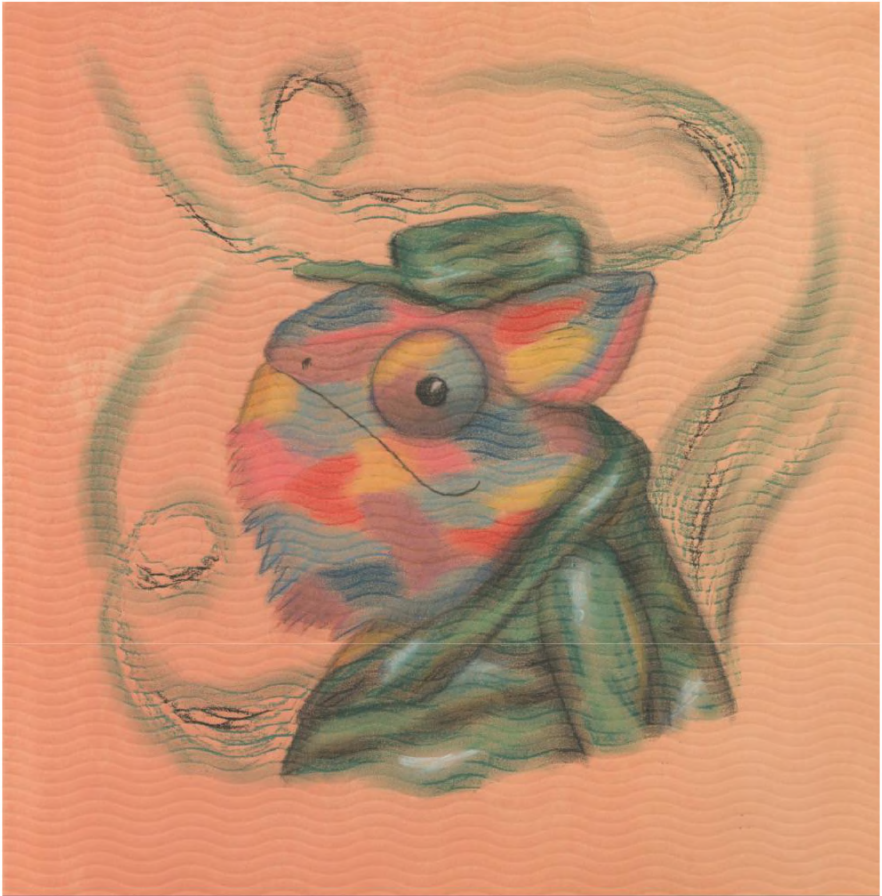
Anzaldúa 184

[T]he chameleon wears
a uniform:

I am Jewish by race.

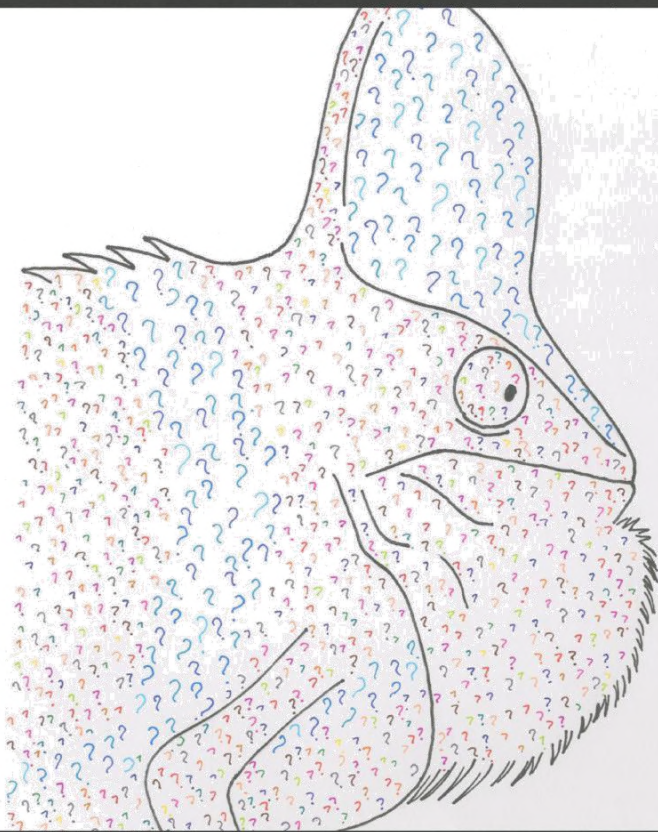
Alhadef H





You overlook
the fact that your self-image and history
(autohistoria) are not carved in stone
but drawn on sand and subject to the winds.
Anzaldúa 147

That I know who I am is clearly proved
by the fact that I have no clear idea of what
that is, other than the sensation within any



given moment. The only course of blood I can
honestly say I feel running through my veins is
the desire to understand and to make a
record of the journey. Alhadef 210

The „I“ is only one of the many members,
imaginal figures, that compose a psyche. Other
imaginal figures wander in and out within and



without a person, all with lives of their own. „I“
am not in charge of „my“ images. Images have
lives of their own and walk around as they choose,
not as „I“ choose. Anzaldúa 36



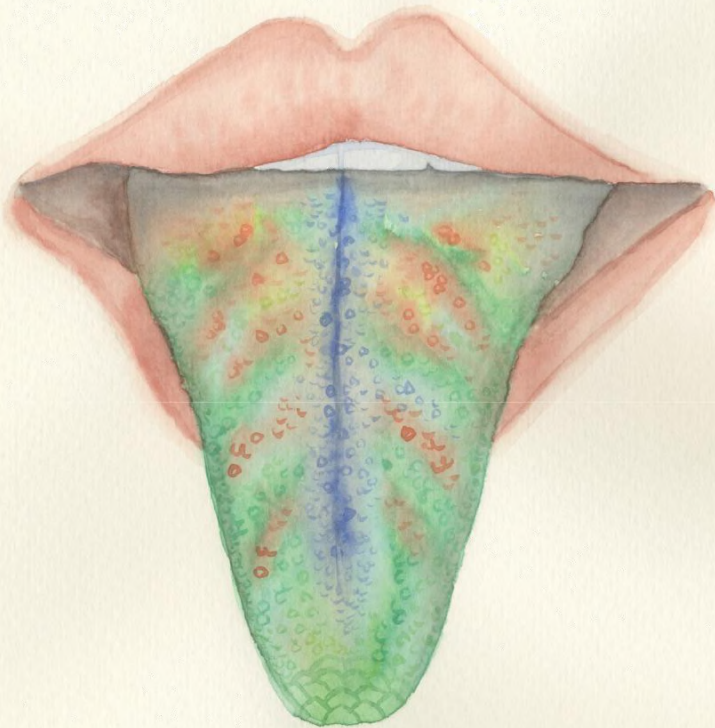
This body has been in its own places, and bears the mark of those travels. [...] It is the only geography through which I see all others, my only witness and nothing but a vessel of what I still have no idea about.

Alhadef 15



Our bodies are geographies of selves made up of diverse, bordering, and overlapping countries. "I...I like a map with colored wavy lines of rivers, highways, lakes, towns, and other landscape features *o donde pasan y cruzan las cosas*, we are „marked.“ Aracelúa 69

[T]here is no language I speak that is not a mimicry. My accent in every language adapts to the inflections of the person I am talking to,



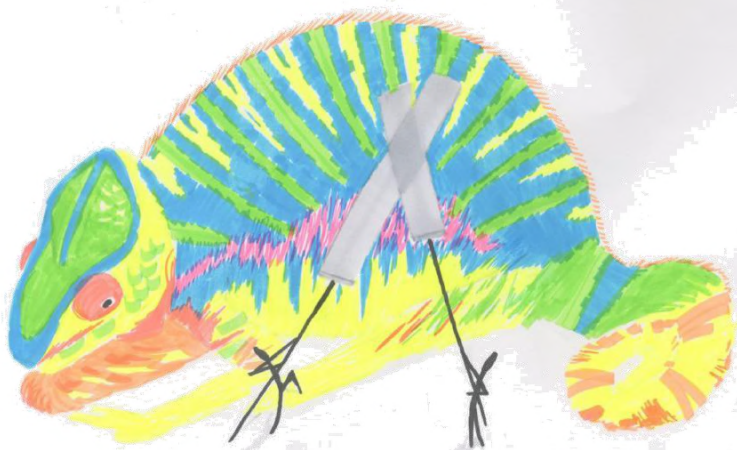
as though the wave of sand from their mouth penetrated my ears and insinuated itself around my vocal cords in spontaneous deference - not mine, my body's.

Alhadef 15

Identity is based, in part, on copying others.
You create identity and your life by reading
(observing) the people, the events around you,



and yourself. [...] Identity creation is an interaction
with the world, a relational activity. Anzaldúa 185

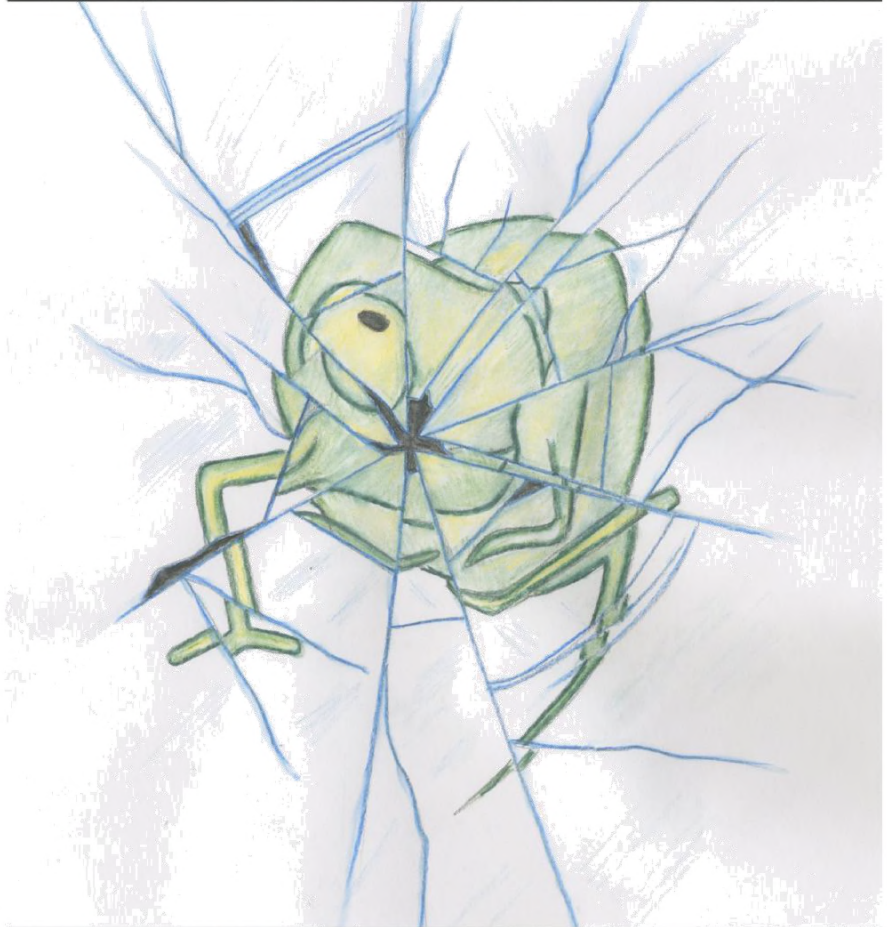


To think one belongs
in a family is the
first obstacle to stripping
one's identity to the core
that sways by itself whichever
way it pleases. Alhadeff 217

„Cultura“ is the fabric of life that the scissors
of previous generations cut, trimmed, embroidered,
embellished, and attached to new quilt pieces, but
it is a cloth that the wash of time discolors, blends
the dyes, and applies new tints. Arzaldúa 85

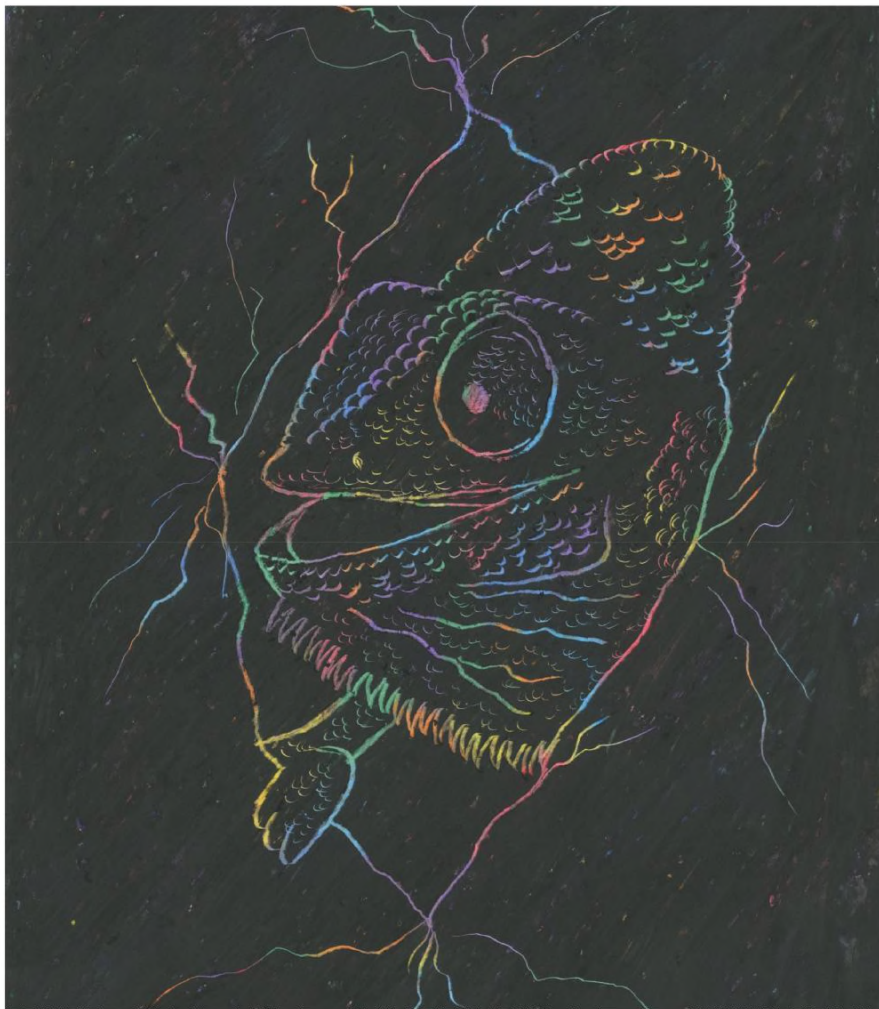


A standard mother wants a standard child. The mirror in which I saw myself reflected was broken the instant I knew I had conceived a mongoloid: if I didn't want a flawed, retarded reflection of myself, why should I



want any reflection at all? To think of having a child is to consider the expansion of one's empire, in the idiot sense of a "grip" on the world. *Mhadef 216*

When what you expect to happen doesn't happen [...], you experience a lack in your life, a loss of control. This breach in reality upsets your sense of equilibrium.



A gap (heparilla) or abyss opens up between your desires and what occurred. This disorientation compels you to rethink the situation and the people involved. Analdia 87

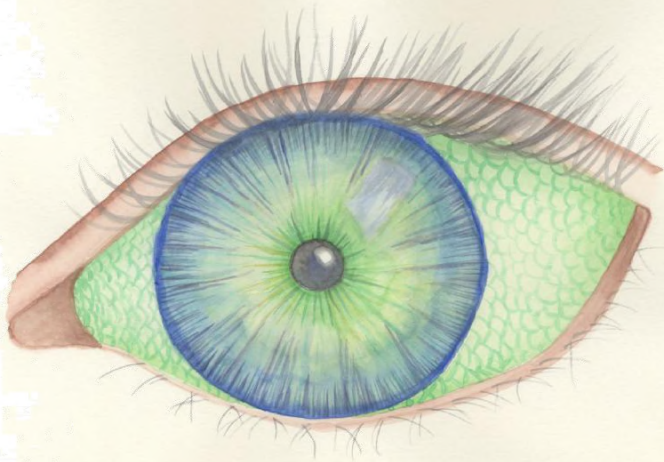
I am the worst of the chameleons:
I have swallowed several ethnic identities whole
and no single one lords it over the others.

They are all equal and fully developed.
I never feel I am translating „myself.“

[...]

I sometimes find it hard to distinguish between
identity and mimicry.

Alhadef 4



Identity is a shifting, changing chameleon.



You would think that so many frames and seismic shiftings would result in a fragmented, dislocated being, but this is not so. Anzaldúa 185

Bibliography

Alhadeff, Gini (1997). *The Sun at Midday: Tales of a Mediterranean Family*. New York: Pantheon Books.

Anzaldúa, Gloria E. (2015). *Light in the Dark. Luz en lo Oscuro. Rewriting Identity, Spirituality, Reality*. Durham, London: Duke University Press.

Bhabha, Homi K. (2010). *The Location of Culture*. London, New York: Routledge Classics.

The Question of Identity in *Abre los ojos*: Development and Concealing

Juliana Hazoth

For W. M.

Director Alejandro Amenábar released his feature debut *Tesis* in 1996 and thereby introduced himself as a talented movie maker. *Tesis* was an immense success and won many prizes, including several Goya awards.¹ Just one year later, the thriller *Abre los ojos* followed and met high expectations. According to the *International Movie Database*, Amenábar had the idea for the movie during a fever,² and the movie's aesthetics seem indeed to mirror such a state of mind. The thriller is a highly complex mixture of dreams, hallucinations and reality and in a way appears like a delirium. *Abre los ojos* plays with the concepts of reality and imagination, dreams within dreams, and the question of personal identity. Young protagonist César seems to have everything, when he loses it all. The attractive, rich and charismatic man becomes the victim of his ex-girlfriend, who deliberately causes a car crash by driving off the street. César survives the accident, but his face is heavily scarred. His inner pain and frustration slowly drive him insane. He suffers from visions, tragically climaxing in killing his girlfriend Sofía, whom he confuses with his ex-girlfriend who died in the car crash. Imprisoned in a mental institution and facing murder charges, César tries to find out what really happened with the help of a therapist. Due to its success and, more importantly, its complex plot, the movie has been frequently analysed,³ especially the twist ending⁴ and the dream sequences which seem to have attracted the interest of scholars such as Willem Strank, whose book *Twist Endings*⁵ includes research on *Abre los ojos*

¹ Smith 2006, 120.

² http://www.imdb.com/name/nm0024622/bio?ref_=nm_ov_bio_sm (9.10. 2017)

³ Claudia Pinkas, for instance, understands *Abre los ojos* as a fantasy movie that negotiates its own media format (Pinkas 2010, 262–273). Amit Thakkar defines *Abre los ojos* as “cine de choque” and explains the methods used to create such aesthetic (Thakkar 2011, 19–34).

⁴ The term “twist ending” describes a surprising cinematographic end that forces the viewer to question and even re-interpret the previously received information. There are various different types; one of them is the “wake-up twist” which is the most dominant type in *Abre los ojos*. A “wake-up twist” means a character waking up, clarifying that the previous scenes were part of a dream.

⁵ Strank 2014.

amongst other movies. Despite his detailed research, Strank does not come to a clear position. His analysis reveals the multi-layered plot and shows the impossibility of finding an answer to all the questions raised throughout the movie.⁶ Although the topic of identity seems highly significant in Amenábar's thriller, it has not gained much attention so far. Therefore, this essay focuses on the concept of identity. The thriller *Abre los ojos* presents identity as a developing process, with César, the protagonist, reacting to the experiences he goes through. Additionally, the movie uses different methods of concealing identity. In order to elaborate the hypothesis on development, my article divides the formation of César's identity into three phases. I will then show how mirror images, photographs, and a mask are narrative elements used to conceal identities within the movie. Finally, I will analyse the style of narration to see how it contributes to cover identities in *Abre los ojos*.

Development of César's Identity

Abre los ojos can be divided into three phases which the protagonist goes through. The first one is César's normal life until the car accident with his ex-girlfriend Nuria. After that the second phase begins, in which he loses control over himself and changes immensely, as he cannot cope with the scars obtained as a result of the accident. The third phase starts with Sofía's declaration of love for César. They become a couple and the doctors are able to reconstruct César's face. His life changes for the better, but driven by his insecurity and fear of his deformed face, he completely loses control over himself. Due to hallucinations, he cannot distinguish between reality and illusion any more. The three phases are not presented in chronological order throughout the movie, but rather split up and intertwine. The movie uses prolepses and analepses to link two temporal locations: the past, where the accident and the hallucinations took place, and the present, where César is in the mental institution trying to remember the past.⁷ To clarify the story to the viewer, the phases are separated by markers that indicate the end of one phase, and the beginning of another. The movie uses visual markers, such as jump cuts, and, more frequently, narrative markers like the intradiegetic ringing of an alarm clock, or the protagonist opening his eyes and therefore observably waking up. The first phase starts with the movie itself and ends with the accident. At this

⁶ Strank 2014, 174.

⁷ Bildhauer 2007, 135.

point, César loses his consciousness: his awaking marks the beginning of the second phase. Here, the movie follows the meeting with the doctors, the reunion with Sofia and César's best friend Pelayo and César's suffering from the accident. It ends when César collapses on the sidewalk. This merges into the third phase, which is initiated by his awakening the next day. Following the structure, the third phase also ends with the loss of consciousness. After César learns that he is living a lucid dream, he wants to wake up, and he throws himself off a building to achieve that. The suicide within the dream ends his suffering and, therefore, the third phase. A following fourth phase is foretold by a woman's voice saying "abre los ojos", which indicates that César will wake up once more. Before this can be confirmed, however, the movie comes to an end. Every phase's beginning is marked by an awakening, the endings are therefore marked by the protagonist's loss of consciousness. The predominance of the wake-up twist becomes clear through this pattern.

The One Who Has It All

The protagonist of *Abre los ojos*, César, is a man in his late twenties. In the beginning of the movie the spectator watches him during his morning routine.⁸ An alarm clock awakens him with the words "abre los ojos".⁹ He gets ready and leaves the house. Nothing of importance happens, everything seems to be normal. César's story gets interesting once he realizes something is wrong¹⁰: the streets are empty and there are neither driving cars nor pedestrians. In a big city like César's, this scenario is impossible, and the spectator might already suspect that César is in a dream. While César is running through the empty streets in a panic, he suddenly hears the gentle female voice saying "abre los ojos"¹¹ for the second time. We see César opening his eyes and sitting up in his bed, startled by his dream. César has indeed been sleeping. This fact questions the viewer's picture of César, because he or she does not know if the previous behaviour was authentic. However, his morning routine after waking up the second time is almost exactly the same as the one he imagined.¹² Therefore César's identity as a young, attractive and well-dressed man is verified. The fact that his girlfriend Nuria is lying in

⁸ Amenábar 1997, 00:01:30–00:02:15.

⁹ Ibid., 00:01:05–00:01:30.

¹⁰ Ibid., 00:02:45–00:03:45.

¹¹ Ibid., 00:03:45–00:03:55.

¹² Ibid., 00:04:15–00:05:00.

his bed defines him not only as a heterosexual man, but also, especially in combination with his rude attitude towards her, as a womanizer. His flat is very spacious, it contains, for instance, a pool table, which intensifies the impression of wealth.

The relationship with his best friend Pelayo is ambivalent. On one side, César apparently values their friendship. When Pelayo is upset about his own lacking contact to women, César tries to cheer him up and help him.¹³ But on the other side, it seems that this kindness depends on whether Pelayo is nearby or not. At César's birthday party, Pelayo introduces Sofía to César and explicitly tells him that he really likes her.¹⁴ César promises to leave her alone, but instead he spends the night at Sofía's flat and initialises a relationship with her. This shows that César is a selfish and narcissistic person who cares more about himself than about other people.¹⁵ When Sofía draws a caricature of César, she sketches him as a grinning man with a car and sacks full of money.¹⁶ His wealth does not impress her, she even makes fun of it. However, César knows all about his negative characteristics. This, too, is ambivalent. It makes him more likable, because he does not think of himself as a perfect person. Yet, it makes his attitude even worse, because he is well-aware of his flaws and does not appear to care about how they affect the people around him. All in all, the viewer gets a clear picture of a young, wealthy man who knows what he wants and how to get it.

The One Who Suffers

The second phase of the movie starts after Nuria causes an accident with César in her car. She drives off the street on purpose driven by desperation and obsession.¹⁷ Nuria dies in the accident while César survives, but his face is heavily scarred. This injury has a significant impact on his personality. The identity of a person is always the result of his or her experiences and therefore developing all the time.¹⁸ Thus, it is only natural that César changes after the accident. However, everything that obviously seemed to be part of César's identity is not only questioned, but, in fact, breaking apart. The sudden loss of his attractiveness is tantamount to the loss of his self-confidence. For him, the only way out of his misery is to have the doc-

¹³ Amenábar 1997, 00:07:50–00:08:25.

¹⁴ Ibid., 00:19:30–00:19:45.

¹⁵ Smith 2006, 123.

¹⁶ Amenábar 1997, 00:23:35–00:23:50.

¹⁷ Ibid., 00:28:45–00:30:08.

¹⁸ Gymnich 2003, 34.

tors reconstruct his face. At a meeting with them, he reveals how much his scars make him angry and even depressed.¹⁹ He is incapable of coping with his fate. Instead, he tries everything to find a way to get his undamaged face back, and with that his former life. He puts the doctors under pressure and offers them a lot of money to help him, but they do not have a solution that satisfies César. To prevent any further escalation, they suggest an artificial replacement that looks like a mask.²⁰ With this mask he could cover his scars and avoid being stared at in public.

Admittedly, the artificial replacement does not look lifelike at all, but rather like an obvious plastic mask one might wear at a carnival. It is thus not surprising that César rejects this proposal. Supposedly to find links to his former life, César drives to the park where Sofía works as a pantomime. He approaches her, and due to her lacking reaction, he questions whether she recognizes him or not. When she does not, he ironically accuses her of being superficial and disgusted by his sight. She convinces him otherwise, and they agree to meet again.²¹ In preparation for the meeting in a bar, César gets ready at home and is obviously trying to improve his looks and to hide the scars or to make them less apparent. Since there is nothing he can do about them, he gets very upset.²² As a last resort, César wears the mask to meet Sofía.²³ For the first time he accepts the mask as the only possibility to hide his face. Of course, this only shows that he in fact has not come to terms with his situation yet, which becomes especially obvious when Pelayo and Sofía ask him about it and he claims the mask to be a precaution to limit the risk of an infection.²⁴ He lies about the mask to hide his own insecurity and because he feels embarrassed about it.

It is quite obvious that César does not feel comfortable in this situation. Upset and angry about learning that Sofía does not want to be alone with him and asked Pelayo to join them in the bar, he leaves them alone and starts drinking by himself.²⁵ As soon as he leaves the two, he pulls off his mask. Sofía seems to be the only person he wants to connect with. Therefore, he tried to pretend that his face was still intact. When he is not with her anymore, he does not care about the other people around him. His inhibitions are lowered even more due to the alcohol

¹⁹ Amenábar 1997, 00:33:15–00:35:20.

²⁰ Ibid., 00:35:25–00:36:10.

²¹ Ibid., 00:38:05–00:42:30.

²² Ibid., 00:42:35–00:43:00.

²³ Ibid., 00:44:00–00:44:20.

²⁴ Ibid., 00:44:25–00:44:40.

²⁵ Ibid., 00:45:00–00:46:10.

he drinks. Later, César appears to change his mind, trying to connect with Sofia once more. By alluding to their first encounter, he seeks to convince her to give him another chance.²⁶ This is another attempt to be his former self again. César cannot be like that anymore, but neither can he identify with his changing personality. His feeling of being in-between is visualized throughout the movie. When César is shown wearing his mask on the back of his head, it looks like he had two faces.²⁷ The same bar scene as before reappears, but now César leaves the bar together with Sofia and Pelayo. The narrative has lost its logic coherence, and their parting is strange. There seem to be many unspoken things between the three of them. After Pelayo and Sofia leave, César runs after his former best friend. He seems to realize that he needs Pelayo after all, but he cannot find him. Suffering from visions and desperation, he collapses on the sidewalk with the mask in his hand.²⁸

The One Who Loses All

The next day, César is awakened by Sofia's words "abre los ojos". She kisses him and tells him that she loves him.²⁹ During the next week César's life completely changes again. He is finally in a relationship with the woman of his dreams, he and Pelayo make peace with each other, and his doctor finds a way to perform cosmetic surgery and to rebuild his face. Everything César wished comes true and even though he is afraid that it might not be for long, he is happy and seems to really enjoy his life again. Just like in the beginning of the movie, César is a young, attractive man, wealthy and content. Additionally, it seems that he is at last ready to act his age and take on responsibility both in professional and private life.³⁰ He appears to be an improved version of his former self. Unfortunately, this kind of "stable identity"³¹ is soon to be destabilized. César fears to lose his new life and dreams about seeing his own scarred reflection in the mirror.³² One night he finds Nuria instead of Sofia lying in bed with him.³³ To increase the tension even more, the camera takes César's point of view and by that the "spectator participate[s] in

²⁶ Ibid., 00:49:00–00:49:55.

²⁷ Ibid., 00:48:12.

²⁸ Ibid., 00:53:05–00:54:00.

²⁹ Ibid., 00:54:00–00:54:50.

³⁰ Bohleber 2010, 51.

³¹ Idem.

³² Amenábar 1997, 01:06:15–01:06:27.

³³ Ibid., 01:07:15–01:08:05.

[the] protagonist's disorientation".³⁴ Suspecting her to have kidnapped his girlfriend, he loses control, ties her up, beats her, and calls for the police. When he finds out that the police do not believe him, and that Nuria seems to have taken control over Sofía's identity, he is obsessed with the idea of a conspiracy by his business partners. To prove this thesis and his own sanity, he searches Sofía's flat for evidence.³⁵ There he sees Nuria again, but after a few moments he recognizes that she really is Sofía and the two of them reconcile. César's hallucinations have their tragic climax when he is in bed with Sofía. Shortly after, he realizes the mistake. Sofía becomes Nuria again and the desperate protagonist suffocates her with a pillow.³⁶ Accused with the murder of Sofía César is now in a mental institution trying to figure out what has happened. He is still convinced of the conspiracy by his partners and claims that he killed Nuria, not Sofía. In addition to that, he is also under the impression that his face is still scarred and is therefore constantly wearing his artificial replacement and refuses to take it off.³⁷

César loses himself completely due to his fear and the hallucinations. Given that identity is the result of experiences, the lack of memories hinders César in finding his way back to himself.³⁸ *Abre los ojos* explicitly manifests this struggle in the conversations between the protagonist and his therapist. Amenábar's thriller focuses entirely on its protagonist César and his development. The movie traces the process of changing identity during the story. It shows the protagonist in his own environment, his actions and the reactions of others. The movie constructs of César's identity and follows the process of its development. At the same time, it works with methods to conceal identity that diffuse the impression of a perceptible identity and that bring confusion. Within diegesis, the film works with items from César's immediate environment, such as mirrors, photographs, and César's mask. Additionally, identity is also concealed through the ways of cinematographic narration, and more specifically through dream sequences.

Reflections in the Mirror

The mirror is an important element of storytelling in *Abre los ojos*. The very first picture shown of César's face is merely the reflection of it in his bathroom. The

³⁴ Smith 2006, 123.

³⁵ Amenábar 1997, 01:19:40–01:21:05.

³⁶ Ibid., 01:23:20–01:25:00.

³⁷ Ibid., 01:19:15–01:19:40.

³⁸ Gymnich 2003, 34-35.

protagonist himself is introduced through a medium, the mirror, within the medium of the movie. Even after it has become clear that this scene was a dream, the first picture of César in the movie's reality is again the same reflection in the mirror. Generally speaking, mirrors are an aid to display reality visually.

Mirrors are neutral, they cannot be manipulated,³⁹ they represent reality in an objective way.⁴⁰ They can, however, be misleading. Everything reflected are mirror-inverted evidences. Since the observer is usually accustomed to this illusion, it does not affect his perception. Furthermore, it is impossible for a person to see his or her own face without some kind of mirror. They therefore rely on the verisimilitude of the reflection. Being in an unstable condition, César feels relief when looking in the mirror and seeing his reconstructed face. He needs this visual confirmation to lose his fears and tenseness. He has learned to trust the reflection as a reality. When he sees his face covered with scars after cosmetic surgery, he is shocked. The moment he realizes all events were only a dream, he feels both stress and relief. He resumes looking in the mirror to gain certainty about his appearance: the mirror now shows him without any scars.⁴¹

The movie merges different realities and plays with perceptions of reality, interchanging the image César sees of his scarred or unscarred face. As his confusion increases due to hallucinations, César starts to rely more and more on his reflection. He is convinced of the conspiracy of his partners and assumes that he cannot trust anybody. One could argue how easy it would be for César to ask somebody if they see him scarred or not. Yet, as he sees himself as a victim of his surroundings, this solution is not available to him. He only trusts himself. In the mental institution, he is so sure about his scars that he refuses to take off the mask and to risk that anybody sees him. He also refuses to look in the mirror again, because he feels certain he would only see scars again. When his therapist finally convinces him to do so, he indeed sees his face disfigured.⁴² For the viewer it is not clear if his face is really scarred or if he just imagines it to be. Logic dictates he must be mistaken, but since the reliability of narration is questioned throughout the movie, it is not evident what to believe. To alienate perception even further,

³⁹ Herget 2009, 72.

⁴⁰ According to Michel Foucault, the mirror is an unreal and imaginative place that has a complex relationship with reality. He comes to define the mirror image as space between utopia and heterotopia, that is, a really existing utopian space (Foucault 1986, 22–27). In this essay, I understand the reflection in the mirror merely as an illustration of reality rather than reality itself.

⁴¹ Amenábar 1997, 01:06:18–01:06:56.

⁴² *Ibid.*, 01:38:30–01:59:00.

the reflection César sees in the mirror is also the one the viewer sees. If he or she saw César's face without scars, it would be clearly a hallucination. If the view on the reflection were inhibited in any kind, the viewer would have to make up his own opinion. By showing the viewer exactly what César is seeing, his image seems to be verified. However, his impression is questioned. In the movie, César appears for the first time, as mentioned before, through his reflection. As soon as the viewer realizes that this very first scene is only a dream, the following scenes are dubious. To introduce César via his reflection, and therefore through a medium within the movie, indicates that the protagonist cannot be identified completely. From the beginning, César's identity appears to be blocked and cannot be perceived clearly from the outside.

Photographs and Drawing

In the context of the movie, interpreting photographs is like interpreting mirror images. Just as mirrors, photographs generally display versions of reality. They show a small part of reality at a certain time and place. Like "miniatures of reality",⁴³ they show the perspective through the eye of the camera in the very instant a picture was taken. A photograph can be an evidence of a situation in the past.⁴⁴ Yet, it shows reality in retrospective, and is merely a captured single moment of it. Thus, photographs might be misleading; what happened before and after they were taken remains unclear, and they may distort phenomena. Any scene could have been arranged especially for the camera. While some parts of a displayed image may be trusted, others might be misleading.

In daily life and common use, though, these considerations are not always important. What happened before or after the picture was taken, its functions or misuses may be ignored. Photographs become mere visual reminders of past events and are thought to be reliable as far as the observer's intention is concerned. This is exactly what intensifies César's confusion when he notices the changed photographs in Sofía's home. The first time he is there, he looks at pictures of Sofía. After he finds Nuria lying in bed with him instead of Sofía, he goes there again to find evidence for his conspiracy theory. The photographs he finds are not the expected ones. Instead of Sofía they now show Nuria.⁴⁵ She is displayed in the same positions as Sofía was before. César's confusion increases, because pic-

⁴³ Sontag 2005, 2.

⁴⁴ *Ibid.*, 3.

⁴⁵ Amenábar 1997, 01:20:15–01:20:27.

tures cannot be modified that easily. His only explanation is that his partners put a lot of effort into making everybody believe that Nuria is indeed Sofia.

In both scenes in the flat, a subjective camera sees the photographs through César's eyes, verifying that they have changed. Just like in the case of the reflections in the mirror, the movie does not decide if an actual change happened or if it is all César's hallucination. Only when Sofia appears, the illusion is dissolved. Apparently, César imagined her to be Nuria. The movie uses photographs as usually reliable and objectively perceivable items to further complicate narration. The identities of two initially introduced main characters, Nuria and Sofia, are mixed up. Until Sofia appears again, César may be hallucinating, or she may have vanished. Even after the dissolving embrace of César und Sofia, the certainty of the woman's identity remains an open question. Of course, it might be true that César's hallucinations stopped at that point. However, believing in the conspiracy, César's wish to see Sofia might have been strong enough to let him see her again, even though she still was Nuria. Just like the fear of his scars led to a scarred reflection in the mirror, his wish could lead to hallucination. Truth is relative, and César's perception unreliable. Whatever he senses about his surroundings and about himself reflects a progressive loss of control. Frustration and desperation are the result.

In addition to the photographs, the drawing César made earlier in the movie is used to obscure matters. After seeing the changed photographs, César searches for his drawing to find further proof, and to verify or refute his thesis. He drew Sofia himself, thus, the drawing seems like an unmistakable evidence of truth. Nonetheless, when César finds the drawing it clearly shows Nuria.⁴⁶ The modification of the drawing is perplexing. Nobody could have known about it in the first place, and César finds it hidden in a drawer. To deceive the author of the original drawing by faking it seems to be close to impossible. This could indicate two scenarios. The first one is that César drew Sofia and is now hallucinating the change. The second possibility is that he drew Nuria and in fact only imagined her to be Sofia. The drawing reflects illusion, either of the moment when he made it or of when he finds it. The movie does not show the drawing again, leaving this question unanswered. Drawings conceal identity (in the case of Sofia and Nuria); drawings also symbolize the process of César's changing identity. The earlier mentioned caricature shows how Sofia perceived the main protagonist, revealing César's negative characteristics, which seemed acceptable to him when he was confident enough to focus on the positive aspects of his life. At a later point of the

⁴⁶ Ibid., 01:20:45.

movie, shortly before César leaves to meet Sofía in a club, he finds the caricature again which now frustrates him. He crumples it,⁴⁷ symbolically also destroying the memory of his former life and his attachment to it. Of course, it becomes evident soon after that he still cannot accept himself after the accident. Still, this action shows the inevitable step forward. Thus, the drawing is a symbol for César's identity and the destruction of it indicates the protagonist's development and change.

Mask

Another way to conceal identity in the movie is the mask.⁴⁸ Masks appear in different forms in César's story. The first example of a mask brings Sofía, who works as a pantomime in a park. Her white make-up resembles a painted mask. The purpose of it is to conceal her real face and form the illusion of a blank surface that enables her performance. This kind of mask is also seen in her flat. She has a lot of figurines of pantomimes, and César notices them. Sofía tells him that she is an actress, and he replies that he thinks of actors as frauds. In his opinion, they always fake emotions and are therefore fake persons.⁴⁹ In a way, being an actor means wearing masks, pretending to be someone else, and this can imply a hiding of one's own identity. Ironically, shortly after César is the one to wear a mask and to deliberately hide behind it. The mask is an artificial replacement prescribed by his doctors and is meant to hide his aesthetic imperfection. His initial refusal to wear the mask vanishes when he is supposed to meet Sofía, pretending to be who he used to be. César chooses to hide his physical and psychological transformation. With the mask, he intends to persuade Sofía, but also himself, to be just like before the accident. César does not admit why he is wearing his mask. Instead, he gives a rather thin explanation that it is supposed to prevent infections.

In César's case, the mask becomes a medium of his narcissistic behaviour. His identity is based on the awareness of his good looks. When he loses this trait, he is devastated and rather hides behind a mask than trying to cope with this development. The mask also symbolizes the growing feeling of insanity César

⁴⁷ Ibid., 00:43:45–00:43:52.

⁴⁸ In *Rabelais and His World*, Mikhail Bakhtin gives a detailed analysis of the different meanings of the mask. The mask as symbol for transition and metamorphosis is one of the most established significations. Bakhtin sees the wearing of masks as way to hide identities, tearing them off can thus reveal the secret of what it covers (Bakhtin 1984, 39–40). Such symbolic use can also be observed in *Abre los ojos*.

⁴⁹ Amenábar 1997, 00:17:20–00:17:40.

goes through. During the last part of the movie, César refuses to take off the mask at all. He denies his own identity by metaphorically hiding it behind the mask. In this context, an outstanding scene is the one when César takes off another mask, one that indeed serves medical purpose after the surgery and that is meant to reconstruct his face. He wants to take off the mask without further procrastination, but he lets Sofia do it.⁵⁰ He seems nervous for he knows he is about to see himself attractive again. This outlook helps him to let his guard down around Sofía. For the first time, César seems to be capable of trusting another person.

Concealing Narration

Throughout the entire movie, the narrative reliability is questioned. This is mostly achieved by using dream sequences; that is, scenes presenting the world a sleeping or unconscious person experiences, similar to the real world presented in other scenes, yet differing from it in some aspects. General indicators for imagined worlds might be derangements of time and space, or illogical events.⁵¹ Dreams are linked to unawareness, which makes dreamers forget most of the dream after waking up. Dreams can be based on somebody's experiences in life, on wishful thinking, or on fears. The latter might even cause nightmares. Amenábar's film uses dream sequences, expressing the possibility of narration being a dream. Only after a cinematographic situation is embedded into logic circumstances, it confirms to be real. This is an answer to Descartes' hypothesis, "that there exist no certain marks by which the state of waking can ever be distinguished from sleep".⁵² The narration is unreliable, not because the movie tries to manipulate, but because narration branches out, confusing the main character and the subjective camera seeing at times through his eyes. César is the only constant element throughout the movie. He cannot rely on his experiences or perceptions, and neither can the viewer.⁵³ When the first scene introducing the main character is revealed to be a dream, the movie confuses and conceals César identity. Everything happening on screen needs further evaluation regarding verisimilitude. After the scene of Nuria's and César's car crash, César meets Sofía in a park and describes the accident as a dream he had. Once more, truth is covered, and there is no explanation of the dream.

⁵⁰ Ibid., 01:01:25–01:03:00.

⁵¹ Ryan 1991, 32-33.

⁵² Descartes 2016, 31-32.

⁵³ Bildhauer 2007, 132.

Such tricking technique is used deliberately throughout the movie. On a narrative level, it works so well for the lack of so-called markers, which are used in cinema to make it easier to follow a story and recognize which parts are unreal. The most important ones are the markers that show the beginning and the end of a dream or otherwise imagined world.⁵⁴ Concerning dreams, a beginning could, for instance, be marked by displaying a character in bed with closed eyes, but it is also possible to mark dream sequences less explicitly. The end of a dream is often indicated by images of the character's awakening. Again, this can be very evident or more implicit. A mark for a dream's ending could also be a character talking about the dream in retrospective, or the ringing of an alarm clock.

One special feature of *Abre los ojos* is that these markers are not used in a coherent way. There are some markers, but they are unreliable. The first scene serves again as a good example: César's alarm clock wakes him up and he starts his morning routine. Apparently, the movie starts with the beginning of his day; however, the ringing of the alarm clock will really be a marker for misleading narrative. Only when the alarm rings a second time, César wakes up from the dream that the cinematographic narrative had first presented as real. The beginnings of the second and the third phase are narrated similarly. After the accident, César dreams about meeting Sofía in the park, telling her about the nightmare he had about an accident with Nuria. This scene dissolves in the conversation between the protagonist and his therapist, when they talk about this memory being a dream.⁵⁵ Later César collapses on the sidewalk and Sofía wakes him up. Yet, narration conceals that this is still a dream until the movie's end. César realizes that he has been in a lucid dream all along; he decides to stop it by finally waking up for real. In retrospective, two very important markers are noticeable. Both entering and leaving the lucid dream are marked by César's suicide.⁵⁶ The protagonist learns that he committed suicide after the accident to end his suffering and to deliberately live within the lucid dream.⁵⁷ The movie ends after his decision to leap from the building, therefore committing metaphorical suicide, to live a real life in the future.⁵⁸

Questions of imagination, reality, and identity are raised in this context. The hidden dream sequences challenge beliefs and appearances. The developing of

⁵⁴ Helbig 2006, 170.

⁵⁵ Amenábar 1997, 00:32:00–00:32:15.

⁵⁶ Strank 2014, 172.

⁵⁷ Amenábar 1997, 01:44:40–01:45:00.

⁵⁸ Ibid., 01:49:50–01:50:40.

César's identity might not even be real. In fact, the wake-up twist has a double meaning. Firstly, the solution given by the film narration seems logical, therefore the awaking in the end means César is free to live his life in the future. In this case, the change of his identity throughout the story was true and results in his decision to experience a second life. However, there is no further visualization to the final words in the movie which coincide with the title *Abre los ojos*. Additionally, the voice pronouncing them is the same one gently waking César up, along with his alarm clock. This could indeed indicate that at this point César is waking up and everything before that was a highly complex dream. The voice sounds just like Sofía, whom César had not known yet in the beginning of the movie.⁵⁹ Thus, secondly, it seems to be logical to assume that César was dreaming the whole time. The voice could still be Sofía's, although the woman could also be somebody un-known to the viewer. The soothing tone of the last words spoken could also imply César's fitful sleep as result to the unsettling dream, especially of his last action to jump off a building and believing in a life in the future. With the last wake-up twist, the movie stages its own ending before it actually ends.⁶⁰

Conclusion

Abre los ojos presents César as a protagonist who goes through a challenging development of his identity. In the beginning, he seems to be a common, somewhat unlikeable character. This impression changes quickly, when he experiences desperation, frustration and hallucinations. César's identity is presented as a progress, formed and reformed as reaction to his experiences. His suicide within the dream seeks to force his awakening, initiating the end of the movie and the end of César's suffering. By killing himself, he erases his identity and ceases to exist. This reverses the development, creating the possibility of a new start. Whether he will wake up in a future, or just imagined everything, is irrelevant to narration. When waking up, he is most likely free to do whatever he wants to do, either going on with his life, or building up a new life. Even though the plot is complicated and complex, Amenábar succeeds in producing a suspenseful thriller that keeps the audience's interest until the end. This is especially remarkable for several techniques are meant to confuse both protagonist and narrative. This essay concentrated on the multi-layered plot, discussing some of the means of concealing identity. While they could only be discussed briefly in this essay, they

⁵⁹ Helbig 2006, 184.

⁶⁰ Strank 2014, 168.

would be worth of more profound investigations. Even though the movie was released more than twenty years ago, it still contains interesting aspects to be explored in the future. The style of narration or the title itself could be starting points for further research. According to Helbig, the title can be interpreted as intradiegetic as well as extradiegetic signal for protagonist and viewer.⁶¹ In this context, a comparison between *Abre los ojos* and the American remake *Vanilla Sky* appears particularly promising.⁶² Since the plot is mainly maintained in the US-American version, the changed title might be an intriguing topic to discuss.

⁶¹ Helbig 2006, 186.

⁶² Both *Abre los ojos* and *Vanilla Sky* have already been well-investigated. I have mentioned some scientific analyses of *Abre los ojos* earlier; yet, also the movies connections to *Vanilla Sky* have been a topic of investigation, and so has the independent research on *Vanilla Sky*, without further mentioning *Abre los ojos*. Michaela Krützen, for instance, has focused on the balance between dream and reality in *Vanilla Sky*, comparing it to David Lynch's *Mulholland Drive* (Krützen 2010, 194–197). Randy Laist evaluates the quality of narrative structure and characters in *Abre los ojos* and its remake, concluding that *Vanilla Sky* focuses more on popular culture and thus weakens the original thriller (Laist 2015, 223–239). Philipp Schmerheim offers another comparison between the two movies. He analyses their narrative structures to uncover the unreliability of storytelling in *Abre los ojos* as well as in *Vanilla Sky* (Schmerheim 2016, 276–280). Despite the existent research on both movies, representations of identity have not been sufficiently covered so far. This essay intends to contribute to this specific topic and to lead to further research in this context.

Bibliography

- Amenábar, Alejandro (1997). *Abre los ojos*. Spain/France/Italy. DVD.
- Bakhtin, Mikhail (1984) [1965]. *Rabelais and His World*. Trans. Helene Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press.
- Bildhauer, Katharina (2007). *Drehbuch reloaded. Erzählen im Kino des 21. Jahrhunderts*. Constance: UVK Verlagsgesellschaft mbH.
- Bohleber, Werner (2010). *Destructiveness, Intersubjectivity, and Trauma. The Identity Crisis of Modern Psychoanalysis*. London: Karnac Books.
- Descartes, René (2016) [1901/1641]. “Excerpt from *The Meditations on First Philosophy*. Meditation I”. In *Science Fiction and Philosophy: From Time Travel to Superintelligence*, ed. Susan Schneider, trans. John Veitch. Chichester: Second Edition, John Wiley & Sons, 30–34.
- Foucault, Michel (1986). “Of Other Spaces”. Trans. Jay Miskowiec. In *Diacritics* 16 (1): 22–27.
- Gymnich, Marion (2003). “Individuelle Identität und Erinnerung aus Sicht von Identitätstheorie und Gedächtnisforschung sowie als Gegenstand literarischer Inszenierung”. In *Literatur – Erinnerung – Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien*, ed. Astird Erll/ Marion Gymnich/ Ansgar Nünning. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 29–49.
- Helbig, Jörg (2006). “‘Open Your Eyes!’ Zur (Un-)Unterscheidbarkeit filmischer Repräsentationen von Realität und Traum am Beispiel von David Finchers *The Game* und Cameron Crowe *Vanilla Sky*”. In *Camera doesn't lie. Spielarten erzählerischer Unzuverlässigkeit im Film*, ed. Jörg Helbig. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 169–188.
- Herget, Sven (2009). *Spiegelbilder. Das Doppelgängermotiv im Film*. Marburg: Schüren Verlag.
- Krützen, Michaela (2010). *Dramaturgien des Films. Das etwas andere Hollywood*. Frankfurt: S. Fischer.
- Laist, Randy (2015). *Cinema of Simulation: Hyperreal Hollywood in the Long 1990s*. New York: Bloomsbury.
- Pinkas, Claudia (2010). *Der phantastische Film. Instabile Narrationen und die Narration der Instabilität*. Berlin/New York: Walter de Gruyter.
- Ryan, Marie-Laure (1991). *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Schmerheim, Philipp (2016). *Skepticism Films: Knowing and Doubting the World in*

Contemporary Cinema. London/New York: Bloomsbury Academic.

Smith, Paul Julian (2006). "High anxiety: Amenábar's *Abre los ojos* (*Open Your Eyes*)/Crowe and Cruise's *Vanilla Sky*". In *Spanish Visual Culture*, ed. Paul Julian Smith. Manchester: Manchester University Press, 115–130.

Sontag, Susan (2005). "In Plato's Cave". In *On Photography*, ed. Susan Sontag. New York: RosettaBooks.

Strank, Willem (2014). *Twist Endings. Umdeutende Film-Enden*. Marburg: Schüren Verlag.

Thakkar, Amit (2011). "Cine de choque: Image culture, the absence of the patriarch and violence in Alejandro Amenábar's *Abre los ojos* (1997)". In *New Cinemas: Journal of Contemporary Film* 9 (1): 19–34.

The Rhythm of Cinema. An Essay on the Resurrection of the Author

Mark Alan Luxenhofer

Introduction

A very famous director once said that directing a film can sometimes feel like trying to write *War and Peace* in a bumper car in an amusement park.¹ He was right. There are not many tasks as difficult and challenging as directing a motion picture. Anyone who has ever picked up a camera and tried to produce a cinematic work knows that a director has to perform many roles at once. Artist, bookkeeper, motivator, drill sergeant. The director's part in the completion of a film is crucial and can at times feel incredibly overwhelming. He is the captain of a ship that can sink at any moment. But Stanley Kubrick didn't just talk about the difficulties of making films when he compared the director's work to a writer's. He also went on saying that "when you finally get it right, there aren't many joys in life that can equal the feeling".² He could not have said it better.

In this essay, I look at the director's work as the author of a film and try to sound out what makes a 'good' film and a 'good' director. I illuminate the tasks of a director in a modern, ever-changing business such as the film industry. I further analyze the differences between *auteur* and mainstream cinema, and look at literary theory dealing with the question of an author in art production. I write this essay from a filmmaker's perspective as well as from a scholar's one not only concerning film, but also literature – two art forms that are inherently similar, yet they could not be more different. I focus primarily on the cinema of the Americas, as well as on Hollywood films and TV productions, such as Netflix and HBO series, films and miniseries.

Especially in our contemporary world, where Video-On-Demand providers have taken over entertainment industry, where films and TV shows are being produced in masses, the director's role in the industry has to be closely examined; yet, it is also the audience that plays a huge role in the development and the future of not just the film industry, but also the author as such. Public opinion shapes the landscape of the industry with its views and demands. This relationship between audience and author is crucial for the production of films, and also, as will become clear later, for the production of any art work.

¹ Kubrick 1998, 00:01:05–00:01:11.

² Ibid., 00:01:12–00:01:17.

The Contemporary Film Director

Undoubtedly, the role of the film director has changed over the last decades of cinema history. While the 1950s throughout the 1970s produced a number of *auteur* films, with filmmakers like Akira Kurosawa, Luis Buñuel, Alfred Hitchcock or Michelangelo Antonioni being stars of the industry, the focus seems to have been shifted away from the director and from *auteur* cinema. The *Süddeutsche Zeitung* recently titled “The End of the Director”,³ referring to the difficult working conditions for many directors in Hollywood. In this article, David Steinitz claims that *auteur* filmmakers have no place in a fast moving, money-driven enterprise such as the Hollywood film industry.⁴

It is hard to disagree with him when most films we see today in cinema are merely sequels of already successful blockbusters with ever-changing directors. According to *boxofficemojo.com*, in 2016, out of the ten most successful films worldwide, only two films told an ‘original’ story: a story that wasn’t based on any previous material. The rest were either sequels (*Captain America: Civil War*, *Rogue One: A Star Wars Story*, *Finding Dory*) or based on other material (*The Jungle Book*, *Batman vs. Superman: Dawn of Justice*, *Deadpool*, *Suicide Squad*, *Fantastic Beasts and Where to Find Them*).⁵ Steinitz is therefore right when he says that most studios in Hollywood are not looking for ‘artistic’ filmmakers with a voice of their own, but rather for craftsmen who can further promote their brand.⁶ It is then not surprising if *auteur* cinema is basically non-existent in Hollywood at this moment. There seems to be simply no market for it. As long as the audience is willing to spend money on blockbuster sequels, most independent productions are ‘exiled’ into small cinemas, or even worse, not produced altogether: a trend that, although undoubtedly most evolved in Hollywood, can be observed throughout the world. In Germany, six out of the ten most successful German films were either sequels or adaptations from literature. In Latin America, still three of the ten highest grossing films were literary adaptations, sequels or biopics. Is David Steinitz right? Are we really experiencing the “end of the director”?

I hope to provide an answer to this pressing question in the following paragraphs, but before I go on, I shall first look at a term I have used allusively and which needs a deeper insight: the idea of *auteur* cinema.

³ Steinitz 2017.

⁴ Idem.

⁵ For complete data see: Box Office Records 2016.

⁶ Steinitz 2017.

The Director as the *Auteur*

What is an *auteur*? An *auteur* is someone who produces art. Everyone is familiar with an author in a literary sense, yet most people do not seem to apply the term to other art forms. Is a composer not just as much the author of a musical piece as the writer of a novel, a painter, a sculptor, a filmmaker?

The theory of authorship in film originated in the late 1950s and 1960s with the French New Wave and filmmakers like Francois Truffaut and Jean Luc Godard. It was the idea of a director in complete control over the creative process, of the director as someone whose distinct voice had to be heard and felt throughout the film. *Auteur theory* took film criticism by storm at the time. The term *auteur* differentiates between the artist and the craftsman. While many might be able to direct a film, few directors can be considered *auteurs*.⁷ *Auteur Theory* helped to create the myth of the director as equal to the writer of a novel or a play, as an artist of his own. This was important for the development of film, which many had only been looking at as a form of entertainment rather than an art form of its own up until then.⁸

What we are experiencing today, though, is almost a return to the days before *auteur theory*, when film was considered merely a distraction for the masses rather than a serious art form. I talked about the economic aspect of filmmaking before, and it is certainly true that any filmmaker, whether he considers himself to be an *auteur* or not, is in one way or another dependent on box office success. The recent developments in mainstream cinema all over the world have to be looked at quite critically. In no way shall this essay demonize mainstream cinema. Mainstream cinema has always had, and will always have its place in society. In fact, the films of Alfred Hitchcock, Akira Kurosawa and Federico Fellini had all had major box office success, yet one can easily distinguish between the style of Hitchcock and John Ford, between Buñuel's and Dreyer's; but can one really tell the difference between one and yet another superhero sequel? This finally leads me to the point of my argument. What exactly makes the films of Alfred Hitchcock, for instance, stand out from the rest? What makes Luis Buñuel such a brilliant artist? What distinguishes the craftsman from the author?

The Director's Handwriting

To answer these questions, one first needs to appreciate film itself as an art form.

⁷ For this whole paragraph see Caughie 1981, 60-66.

⁸ Idem.

What is film? From a purely technical standpoint, film is the succession of still images – of 24 images per second or respectively 23,976 images per second, the industry standard in Hollywood for shooting most narrative films.⁹ This succession of images transforms the static medium of photography into a moving medium. The element of time is therefore the defining principle of cinema. Without the impression of time, created by a succession of images, cinema wouldn't exist. More so, the technical predeterminations of the medium even allow for the manipulation of time. We all know of time-lapse and slow-motion techniques in film; they are nothing more than a completely objective alternative impression of time conveyed through cinematic means. This is the true power of cinema.

The following excerpt from Andrei Tarkovsky's *Sculpting in Time* describes exactly the crucial element of time for cinema as an art form: "For the first time in the history of the arts, in the history of culture, man found the means to *take an impression of time*. And simultaneously the possibility of reproducing that time on screen as often as he wanted".¹⁰ Time and the preservation of time on screen is essential to cinema as an art form. It is what separates cinema from all forms of art. Film is often referred to as an art form, which unites different elements of the arts (literature, photography, drama, music, etc.), but this, albeit a conspicuous consideration, completely disregards the one unique element defining film as a form of art: time. The element of time clearly sets film apart from other art forms such as photography or literature. No art form can *visualize* time and thus convey a completely immediate impression of time, apart from film. Without a doubt, before sitting down in his director's chair, the director of a motion picture must be aware of that fact. Once the director understands the crucial principle of time as the basis of his work, he becomes what Tarkovsky refers to as a "sculptor of time".¹¹ It is his job to find the rhythm for the time running through his film by filling the shots with a certain feeling of what Tarkovsky calls "rhythmic pressure".¹²

I shall give an example to further elaborate this concept of *rhythm* and *rhy-*

⁹ This odd number has to do with the fact that most cinema cameras in the United States operate under the NTSC video system. Black and white films had always been shot at 24p, but the introduction of color proved to be challenging as color information had to be transmitted as well as grayscale information in the development process. The solution was therefore to slow down the material by 0,1% to free up bandwidth in order to transmit color, thus resulting in a frame rate of 23,976 frames per second. For further information, see Thumm 2012, 3–9.

¹⁰ Tarkovsky 2010, 62. Italics in orig.

¹¹ Ibid., 63.

¹² Tarkovsky 2011, 114.

thmic pressure from the opening of Mikhail Kalozov's *Soy Cuba*.¹³ The film opens with a shot of the coast of Cuba, followed by a voiceover in both Spanish and Russian. The film cuts to a person on a floating board, the camera following almost hypnotically, the entire scenery seems peaceful and serene.¹⁴ Suddenly, a drastic cut breaks up the *rhythm* of the film. We are in Havana, on the roof of one of the crowded hotels of the metropolis. It marks the beginning of one of the single greatest tracking shots in cinema history when the camera moves through various levels of the hotel, even jumping inside a pool, all while almost indifferently observing the spectacle of the tourists enjoying themselves.¹⁵ Both shots, the one in the countryside as well as the rooftop scene are determined by a very specific *rhythm* inherent to the respective scene. This rhythm is determined by camera movement and by the surroundings. The entire *mise-en-scene* has to be controlled very carefully by the director in order to convey an impression of a distinct sense of time passing through the shot. In Kalozov's case, this does not just happen on a visual scale, but also on an audio scale, when he juxtaposes the almost silent countryside with the loud and busy city. The two sceneries are determined by an impression of time that is bound only to this specific narrative environment. By imposing a certain rhythm on both of his opening shots, the director shows how to characterize the differences between the countryside and the city immediately and just by cinematic means.

Another, more recent example in Latin American cinema can be found in Carlos Reygadas' *Stellet Licht*.¹⁶ Reygadas' film tells the story of a crisis of faith, a man questioning his own morals as he is torn between his wife and another woman. The entire film is a spiritual journey, closing the narrative circle in the end. Reygadas finds the simplest of ways to visualize this. He takes a distinct tree somewhere in the Mexican countryside. The film opens with a time-lapse of the sunrise behind this tree while the camera slowly pushes in. Later, at the end of the film, he returns to that same spot, now showing the setting sun in a time-lapse shot. Here, the director immediately conveys his impression of time to the audience and finds a brilliant way of telling a story only through *rhythm*. It does not matter that time in the shot is not the actual real-life time, but a manipulation. What Reygadas shows the audience is *his own* impression of time, therefore demonstrating his individuality as an artist.

¹³ Kalozov 1960.

¹⁴ Ibid., 00:03:57–00:06:06.

¹⁵ Ibid., 00:06:07–00:09:28.

¹⁶ Reygadas 2007.

When I speak of the director's handwriting, what I really mean is exactly this, his *fingerprint in time*, his overarching aesthetic principle. The films of Kurosawa are different from the ones by Yasujiro Ozu because of each director's very own perception of time. Everything else, material, actors, sets, costume, comes later. As Tarkovsky said: "One cannot conceive of a cinematic work with no sense of time passing through the shot, but one can easily imagine a film with no actors, music, décor or even editing".¹⁷

Rhythm and Editing

This directly correlates with another point: editing. We all know that every film is subject to editing, just as any art form is subject to selection, but in film, the element of editing is more present, as the viewer is constantly made aware of this process through the ever-changing sequence of shots. This has led many to believe editing to be the main principle of rhythm within the film, a misconception that continues to linger on. Editing, however, can never create the rhythm of a film because it is the shots that are filled with time. Editing is merely responsible for the *structure* of a film, but not for its *rhythm*. This is why anyone who has ever sat down at the editing table knows the frustrating feeling of shots seemingly impossible to edit. In Tarkovsky's words, this happens when one shot has a completely different impression of time than another.¹⁸

I shall give an example from one of my own works. When I shot *The Intruder*,¹⁹ a ten-minute short based on Julio Cortázar's short story *Continuidad de los parques*, I decided to shoot most of the film completely without dialogue. I wanted the individual shots to flow almost with the same organic rhythm the character of the reader in the film experienced while imagining in his head the story of the book he reads. I already had a very specific rhythm for the film in mind even before I began shooting. Then something unforeseen happened. When on set, I decided to go off script in one scene and, instead of shooting a short scene in which the intruder is looking at the couple from the outside through a window, to go for a slow, controlled push-in towards the two main actors sitting on the bed, ultimately revealing the man in a mirror behind the two.²⁰ Later at the editing table, I was astonished how perfectly the scene blended in with the rest of the film. The

¹⁷ Tarkovsky 2010, 113.

¹⁸ Ibid., 117.

¹⁹ Alan 2016.

²⁰ Ibid., 00:04:36–00:04:56.

time flowing through the shot – even though it was much longer than originally planned – fit perfectly with the rhythm of the film, it almost edited itself.

I prefer to look at editing as a selection process of material already pervaded by time. The nature of great editing is to arrange the shots in a specific order, so the individual time, the individual *rhythm* of the material becomes vivid on the screen. Great editing is almost not visible, for it does not interfere with the material's unique time structure, it only organizes it. This of course puts a lot of responsibility on the director's shoulders. If he has shot the material well and with a distinct sense of time and rhythm, the shots almost align themselves. If he has not, the film will feel rhythmically incoherent; the shots do not seem to interact with each other and the entire film does not look organic anymore. I see such incoherence too often in contemporary cinema and television. In my mind, this has to do with two factors. On one hand, the fact that technology is playing an increasingly prominent role in film. There is almost nothing that cannot be done on a technical level in cinema, if one has enough money to spend. It is a misconception to assume technology, and in this case especially the editing process, can fix the director's mistakes during shooting. This does not work; the sensitive viewer will always be able to call the director out on his shortcomings during shooting.

On the other hand, – and I believe this is a far greater problem than the first point – the influence of the director as the author of a film is shrinking. I find it absolutely crazy not to have the director present in the editing room, as it is common practice in the US-American film industry. The director must work closely together with the editor of the film to figure out the sequence of shots that best visualize the film's distinct perception of time and rhythm. Only then, the finished film comes to life on screen. If the director is not present during this crucial process, the editor's work becomes almost that of a translator, trying to figure out the director's sense of time – an impossible process as everyone has their own perception of time. Just like any translation, it will never be completely exact. Director and editor have to be equal partners in this last step of film production. The editor has to be guided by the director in the assembly process of the film and feel his time. To cut out either one in this process is simply impossible.

Montage vs. Continuity

I have examined the misconceptions about editing in both film production and in film theory closely in the paragraphs above. I now wish to elaborate on what

Tarkovsky calls “montage cinema”.²¹ As said, the notion of the rhythm of a film being created in the editing room is widespread. One popular example in film history comes to mind: the shower scene in Alfred Hitchcock’s *Psycho*. In an interview, Martin Scorsese talked about the editing in *Psycho*, claiming that “the cut becomes a weapon”, referring to the fifty-two cuts in the infamous murder scene of Janet Leigh in the shower; Scorsese talks about the editing process in the film saying that the scenes were “a pleasure to look at [...] just to watch the rhythm of the cutting”.²²

While he is right that the editing in *Psycho* is indeed brilliant, it is not the editing determining the shots, but the rhythm within the shots that determines the cuts. Of the fifty-two shots, every single one is filled with a very distinct *time pressure*, from the moment Janet Leigh steps into the bathroom to the camera slowly pulling out from a close-up of her lifeless eye. In an interview with director and film scholar Peter Bogdanovich, Hitchcock underlined the significance of time for the shot’s design, illustrating how his camera shot the naked Janet Leigh without exposing her body:

I filmed the shots with the nude and the camera both moving in slow motion. As she moved up this arm [...] we cover up this breast. And as she moved the other arm up we cover the other breast. [...] Now when the footage was projected at regular speed it looked as though the girl’s arms were moving fast. Shooting it in slow motion, however, enabled us to control the exposure of the body.²³

These thoughts consequently link to another heated debate in cinema: montage versus continuity. The formative principle of montage cinema is editing. Montage cinema is generally characterized by a variety of short cuts that shall find a rhythm for the film in post-production. Most films are produced this way today, and even though it may seem as if shorter shots and more frequent cutting appeals more to general public than long lasting, slow takes (such as in the films of Andrei Tarkovsky or, even more extreme, Belá Tarr), long tracking shots have – at least from my point of view as a director – also found their way into mainstream cinema and television.

The example of *Psycho* serves the purpose to revise a common misunderstanding about montage and continuity style in cinema. The two terms seem very set in stone and completely opposite to one another, when really the lines are

²¹ Tarkovsky 2010, 114.

²² Scorsese 2015, 00:01:25–00:01:31.

²³ Bogdanovich 1997, 477.

much more blurred. I have given insight into the importance of rhythm and the time running through each shot. The above-mentioned concept of *rhythmic pressure* generally instills the belief of long takes solely conveying an impression of time to the audience. *Psycho*, though, works as a counter-argument to that thesis. While the scene is disrupted by various cuts, every single shot is characterized by its own rhythm. Tarkovsky put it perfectly when he said that “rhythm is determined not by the length of the edited pieces, but by the pressure of the time that runs through it”.²⁴ At this stage of creation, the director shows his true ability: not in the stylistic choice of montage vs. continuity, but in his unique filling of each shot with rhythm, so that the pieces in front of him fit together in the editing room like a puzzle. This is where the director leaves the field of a craftsman and actually starts to become an *author*. He creates his own world by enhancing the film with his sense of time. At this crucial point, the author reaches out to his audience which either “falls into [his] rhythm [...] or does not, in which case no contact is made”.²⁵

I believe this is a natural process of any form of art, at least if the artist is sincere about his work. I personally have found it hard to connect with the films of Carl Theodor Dreyer, for example. Although I can recognize the genius behind Dreyer’s work, his own distinct voice, and the originality of his composition, I still have a hard time watching the films, simply because his rhythm is different from mine. I believe those artistic differences are not just an essential part of art, but in the best case even force a dialogue between the author and his recipient.

The Author and the Audience

The elaborations above finally culminate in the crucial question raised at the beginning of this essay: is the author really ‘dead’ in modern cinema? Roland Barthes would probably affirm this question, as he famously buried the author in his 1967 essay *The Death of the Author*, claiming that “we know that to give writing its future, it is necessary to overthrow the myth: the birth of the reader must be at the cost of the death of the Author”.²⁶ For many mainstream films, the reader – or rather: the viewer – has continued to gain importance in recent film history, albeit mainly for financial reasons as the film industry relies on commercial success. Contemporary Hollywood films seem to be tailor-made for a specific

²⁴ Tarkovsky 2010, 117.

²⁵ Ibid., 120.

²⁶ Barthes 1977, 148.

audience. It is otherwise impossible to explain the almost ridiculous amount of superhero films. Sequels of successful blockbusters are products of a franchise that require quick production, shooting and editing. Moreover, the second, third or fourth installment of a particular film has to feel like the first one, it has to be easily recognizable as part of the series. For this reason, most mainstream films rely heavily on editing and much of the distinct rhythm of the director is lost in the finished product. Again, the goal of my thought processes is not to discredit mainstream cinema; contemporary mainstream movies appeal to a large percentage of spectators, who enjoy the distraction. The author's goal, however, cannot be providing distraction with his films. The author's goal has always been, and must always be, to reach out to an audience that enjoys film as an enriching, artistic experience; to establish dialogues between him and the viewer's own inner world in a movie theater. Sometimes these two worlds collide, sometimes they merge. This is the excitement of cinema: you never know what will occur.

I believe cinema to be currently at a crossroad between artistic and commercial interests. Perhaps we have spent too much time taking Barthes' theory too literally. The perceived cinematic preferences of the viewer have taken up too much attention in recent years in the production of films – not only blockbusters, but also smaller productions –, while the author has been widely neglected. I choose the word 'perceived' as producers too often assume certain preferences in taste of their audience. If an artist is truly sincere about his work, he cannot try to appeal to a certain audience, though. By trying to adapt to such market expectations, he loses all originality. Once again, I shall quote Andrei Tarkovsky who perfectly described the relationship between author and viewer: "All he [the author] can do is present his own image of the world, for people to look at it through his eyes, and be filled with his feelings, doubts and thoughts."²⁷

Roland Barthes tried to shift the focus of literary analysis away from hermeneutic theory by stripping the author of his importance in the reception of a literary work. His theory was important at the time, as literary theory and criticism was indeed too occupied with a certain 'meaning', an explanation of a work of art through the figure of author. What Barthes neglected, though, was the artist's vocation, his desire to show his own perception of the world he created. The author was never meant to be understood in just one sense. As Tarkovsky pointed out: "The author cannot [...] reckon on his work being understood in one particular way and according to his own perception of it".²⁸ The film author creates his own

²⁷ Tarkovsky 2010, 166.

²⁸ *Idem*.

world by means of *rhythm*. The moment he shows his work to the public, it continues to lose all meaning beyond what is shown on the screen. An artistic work can only find meaning in the dialogue between the author's inner world and that of the recipient.

In a way, my view on art is similar to Barthes'. I also believe the artwork to be incomplete without the recipient's unique perception of it. What Barthes' neglected, though, is this crucial dialogue between the author and the recipient as the general principle of art. Only by clashing the two worlds, true art is born, for a piece of art would be meaningless if no one saw it. Coming back to the main question of the author's role in contemporary cinema, I believe cinema is indeed too occupied with the viewer as a commercial entity. For mainstream cinema, this is logical, as films are produced for the masses, even though there are the few exceptions where true authorship can be observed even in commercial films;²⁹ but even small independent productions are often too concerned with trying to appeal to a particular audience. My call for the resurrection of the author is therefore no attempt to degrade the viewer. I believe in the power of the viewer and the power of the audience in the production of great art. As Tarkovsky said, "[the] artist, his product and his public are an indivisible entity".³⁰

For art, and above all, film, lives from a constant dialogue. From a dialogue between author and crew, from a dialogue between the author and the recipient, from a dialogue between the recipients. If you take the author out of this equation, no dialogue can arise, and consequently, no art. We had better give the author his position back as the creator of his inner world. We had better look at him again as an equal counterpart to the viewer. Only then can *auteur* and arthouse films return to the big cinemas and coexist along with big blockbusters. Whenever I think of the current situation of our film industry, the words of Richard Attenborough and his beautiful speech in Westminster Abbey return to me, when he said that "the arts [were] not a luxury"³¹, nor a "playground for the intelligentsia".³²

This is certainly true. *Auteur* cinema is not meant to be a cinema exclusively for intellectuals, since the author's goal ideally lies in finding a sense of truth in his work. A sense of truth that is unpretentious and relatable to *all* viewers. The author's motive can never be to produce art for a limited group of people. He has

²⁹ Alejandro González Iñárritu's work is a great example of a true *auteur* who has managed to appeal to a wide audience.

³⁰ Tarkovsky 2010, 166.

³¹ Attenborough 1994.

³² Idem.

to give insight into his own most intimate thoughts and beliefs through his work, through his unique understanding of time and rhythm, knowing that he will connect with some while others may be left cold by what they are witnessing on the screen. I reject the popular belief that true *auteur* films cannot appeal to a broad audience, nor be entertaining. Such an assumption discredits the audience and their ability to distinguish between what is ‘real’ and what is ‘fake’. I agree with Tarkovsky when he says that “audiences [...] are far more discerning, subtle and unpredictable in their demands than is often supposed by those responsible for the distribution of art”.³³ The division between so called ‘entertainment’ and ‘arthouse films’, between the audience and the author, between ‘high art’ and ‘low art’ is no longer maintainable in a postmodern society. It is time we understood that the acknowledgment of the viewer does not constitute the death of the author – and vice versa.

³³ Tarkovsky 2010, 166.

Bibliography

- Alan, Mark (2016). *Der Eindringling*.
<https://www.youtube.com/watch?v=24zkAIrVo-Q>. (04.10.2017)
- Aldrich, Robert / Bogdanovich, Peter (1989). *Who the devil made it: conversations with Robert Aldrich, George Cukor, Allan Dwan, Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Chuck Jones, Fritz Lang, Joseph H. Lewis, Sidney Lumet, Leo McCarey, Otto Preminger, Don Siegel, Josef von Sternberg, Frank Tashlin, Edgar G. Ulmer, Raoul Walsh*. New York: Ballantine.
- Attenborough, Richard (1994). "1994 Maiden Speech in the House of Lords".
<http://www.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/features/richard-attenboroughs-arts-are-not-luxury-speech> (04.10.2017)
- Box Office Records (2016).
<http://www.the-numbers.com/box-office-records/worldwide/all-movies/cumulative/released-in-2016>. (04.10.2017)
- Barthes, Roland (1977). "The Death of the Author". In *Image Music Text*, ed. and transl. Stephen Heath. London: Fontana Press.
- Caughie, John (1981). *Theories of Authorship in Film*. London and New York: Routledge.
- Kalatozov, Mikhail (1964). *Soy Cuba* (DVD). Moscow: Mosfilm.
- Kubrick, Stanley. "Kubrick's speech".
<https://www.youtube.com/watch?v=3p1T3sVX4EY&t=76s>. (04.10.2017)
- Reygadas, Carlos (2007). *Silent Light* (DVD). Paris: Nodream Cinema.
- Scorsese, Martin. "Martin Scorsese on the editing of Psycho: 'The Cut Becomes a Weapon'".
<https://www.youtube.com/watch?v=96HkuUzj2p4&t=10s>. (04.10.2017)
- Steinitz, David. "Das Ende des Regisseurs". In *Süddeutsche Zeitung*, 8.9.2017.
<http://www.sueddeutsche.de/kultur/hollywood-das-ende-des-regisseurs-1.3658230#redirectedFromLandingpage>. (04.10.2017)
- Tarkovsky, Andrei Arsenevich / Hunter-Blair, Kitty (2010). *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema*. Austin: University of Texas Press.
- Thumm, Michael (2012). *Anpassung von Filmmischungen an verschiedene Frameraten*. Potsdam: HFF „Konrad Wolf“ Potsdam-Babelsberg.

Otredad y espacio en la película *Branco sai, preto fica* (2014)

Moritz Mainka

Introducción

La película *Branco sai, preto fica* (BSPF)¹, de Adirley Queirós, fue estrenada en 2014 y narra una historia acerca de la irrupción violenta por parte de la Policía Militar en el *Quarentão*, en 1986.² El *Quarentão* fue un espacio cultural mítico al que acudían a bailar, en la década de los 80, los adolescentes de Ceilândia, una de las mayores ciudades-satélites ubicada en las márgenes del Distrito Federal de Brasilia.³ La escena inicial de la película comienza décadas después con el relato de Marquim do Tropa, uno de los tres protagonistas principales y víctima de esta intervención policial, sobre aquel grave acontecimiento. La película se sitúa entre el pasado de 1986, un futuro cercano, en el que vive Marquim, y un futuro más lejano; con lo cual se construye un complejo escenario de diferentes dimensiones espacio-temporales para debatir exclusiones e inclusiones sociales. Dimensiones espacio-temporales de este tipo requieren la consideración simultánea de varios procesos a lo largo del tiempo.⁴ En *Branco sai, preto fica*, estas dimensiones se manifiestan en el Distrito Federal de Brasilia entre las ciudades-satélites y el centro (el *Plano Piloto*⁵) de la ciudad. La película refleja el prestigioso proyecto urbanístico realizado a mediados de los años 50 del siglo XX y cuestiona sus efectos económicos y culturales de forma diferenciada a través de la ciencia-ficción y con elementos distópicos.⁶

¹ “*Blancos fuera, negros quédense*” (mi propia traducción).

² Este cerco del *Quarentão* fue un hecho real que la película BSPF ficcionaliza.

³ En el caso del Distrito Federal —diferente de otras periferias urbanas brasileñas— se crearon ciudades-satélites que formalizaron asentamientos previamente informales. Ceilândia es una de las mayores ciudades-satélites del entorno de Brasilia.

⁴ Los modelos espacio-temporales tienen cuatro dimensiones a través de las cuales se intenta pronosticar la posible evolución de un sistema tridimensional del espacio a lo largo de la dimensión temporal (cuarta dimensión).

⁵ El *Plano Piloto* abarca el proyecto urbanístico realizado a partir de la propuesta de Lúcio Costa. Representa la parte prestigiosa y planeada del proyecto. Por lo tanto forma la contraparte de Ceilândia que se encuentra excluida de la propuesta.

⁶ Con el término “distópico” se hace referencia a una utopía negativa que se proyecta en un futuro imaginado a partir del totalitarismo. Este se manifiesta —entre otras cosas— en la vigilancia, el control y la represión de los ciudadanos. Implica asimismo la exclusión espacial de las clases bajas. Cf. Davis 1999, 410–414.

A lo largo de este trabajo expondré las conexiones introducidas por la película entre periferia y otredad, entre zonas marginales y centrales, y entre espacio privado y público en Ceilândia. Indagaré en la representación del centro, antípoda de Ceilândia, y analizaré el cuestionamiento del paradigma de centro y periferia inmanente a *Branco sai, preto fica*. La conjugación de estos aspectos permite proponer una lectura cinematográfica decolonial, en la que el *otro*⁷ se empodera a sí mismo. La narración espacial en BSPF se enfoca en las zonas marginales y presenta la resistencia de los protagonistas contra la represión y el silenciamiento. Ceilândia se convierte, así, en un símbolo de la fuerza de articulación propia de las periferias. La relación entre espacio y otredad resulta significativa en este contexto. El espacio filmico se estructura mediante la dicotomía de centro y periferia, pero BSPF entrecruza los dos conceptos aparentemente opuestos. La forma de narrar, los protagonistas y el escenario cuestionan su supuesta naturalidad, demostrando que se trata de estructuras jerárquicas y coloniales. Por eso, la trama se ubica exclusivamente en Ceilândia. Es el espacio marginalizado habitado por los *otros*. La otredad interseccional presentada en la película abarca la etnia, la clase y la capacidad física. Los espacios periféricos de BSPF equivalen a los espacios que ocupan los *otros*. Es decir, las otredades interseccionales están ubicadas en las ciudades-satélites. Los *otros* y lo *otro* se representan a través de los protagonistas Marquim y Sartana, que sufren las consecuencias físicas de la irrupción violenta en el *Quarentão*. Marquim depende de una silla de ruedas, Sartana tiene una pierna amputada, ambos reflejan condiciones humildes y encarnan la conciencia afrobrasileña. La coincidencia del espacio periférico y de lo *otro* siempre se da cuando alguien es forzado a vivir en las márgenes. Los diferentes escenarios y escenas deconstruyen el concepto jerárquico-colonial del espacio, o sea, la separación entre centro y periferia. El espacio del *otro* se convierte en momento de resistencia y empoderamiento; la población de las ciudades-satélites se articula con poder a través de sus acciones, habilidades y actitudes.

Otredad y espacio

El centro de la capital de Brasil, Brasilia, consiste en el *Plano Piloto*, un prestigioso proyecto modernista iniciado por Juscelino Kubitschek, ex-presidente de Brasil. Las márgenes del *Plano Piloto* componen varias ciudades-satélites.

⁷ Con este término me refiero a la identidad de los protagonistas, habitantes de Ceilândia, en BSPF. Su identidad como *otro* se define a través de la clase, la etnia y el cuerpo.

Entre ellas se encuentra Ceilândia, una de las más grandes y lugar del escenario de la película. En las ciudades-satélites viven personas que llegaron atraídas por empleos creados durante la construcción de la nueva capital a partir de 1956, cuando se inició el concurso para la elección de un concepto urbanístico.⁸ Los asentamientos informales próximos al *Plano Piloto* fueron trasladados enseguida a sitios más distantes. Así se crearon las ciudades-satélites, donde se instalaron los migrantes de bajos recursos y donde llegaba la gente en búsqueda de viviendas baratas.⁹ La representación de la otredad y del espacio de BSPF es una crítica de ese traslado que coincide, en palabras del director Queirós, con “un sistema de apartheid”.¹⁰ El espacio filmico muestra la periferia como constructo dinámico definido por el racismo institucional que constituye el punto de partida de la película. La noche del *Quarentão* y la invasión de la Policía Militar son decisivos y el punto de partida para la narración. En la escena en la que Marquim describe los sucesos de aquella noche imita al policía que entonces gritó: “Branco sai, preto fica [...]”.¹¹ La discriminación de la población periférica negra se trata a través de la ciencia-ficción; sin embargo, Queirós juega con las categorías de género filmico constatando que se trata de un documental.¹² Por lo tanto, el género de BSPF es difícil de determinar.¹³ Queirós, en una entrevista concedida durante el rodaje de BSPF, afirma que toda la película será filmada “como si fuera ciencia-ficción”¹⁴, aunque intentando que “parezca un documental”.¹⁵ Por lo tanto se trata de un género híbrido que reúne en sí elementos de categorías diferentes. De hecho, hay escenas que toman elementos del género del documental, por ejemplo, cuando se presenta a Marquim como testigo entrevistado. Por medio del crimen del pasado se analiza el presente y se da una previsión del futuro. En esta línea narrativa aparece el personaje de Dimas Cravalanças, un investigador que llega de un futuro lejano a un futuro cercano —eje temporal principal de la película—, en busca de pruebas de “crímenes cometidos contra la población periférica y negra”¹⁶ que puedan incriminar al Estado brasileño. Cravalanças llega en una máquina del

⁸ Pessoa de Queiroz 2006, 6; Bezerra et al. 2017, 297.

⁹ Pessoa de Queiroz 2006, 6.

¹⁰ Campos Mena/Imanishi/Reis 2013, 64.

¹¹ Queirós 2014, 00:04:30.

¹² Mesquita 2015, 1.

¹³ Como afirma el director en una entrevista, la financiación de la película fue destinada a documentales. Cf. Suppia/Gomes 2015, 390–91.

¹⁴ Campos Mena/Imanishi/Reis 2013, 66.

¹⁵ *Ibíd.*, 68.

¹⁶ Queirós 2014, 00:07:00–00:07:05.

tiempo extremadamente minimalista, como un contenedor que se usa en obras de construcción. La máquina del tiempo se inserta disimuladamente en Ceilândia; es el lugar de trabajo del investigador futurista que parece no tener ninguna necesidad humana. Dentro se hallan luces de discoteca. Cuando la cámara se mueve por el contenedor futurista, toda la imagen se mueve como si se estuviera tambaleando. Es un lugar extraño de reflexión que alude a la discoteca cercada en 1986. Cravalanças sabe de la existencia de Marquim do Tropa y Sartana, y trata de ubicarlos como testigos que vivieron la agresión del *Quarentão*. Nunca se sabe cuándo y dónde los encuentra. Sin embargo, a lo largo de la película aparecen las escenas del ‘documental’ en las que informan sobre los acontecimientos de aquella noche, como si Cravalanças los estuviera entrevistando, pero sin hacerlo realmente. La película trabaja con elipsis y con vacíos narrativos. A pesar de ser cómplices, Sartana y Marquim casi nunca aparecen juntos. Aparte de su función de testigos, los dos planifican un ‘atentado cultural’, preparando el lanzamiento de una ‘bomba sonora’, hecha con grabaciones de música proveniente de las periferias, que debe estallar en el *Plano Piloto*, el supuesto centro. La película tiene otro centro; precisamente las márgenes, el espacio del *otro*, forma el centro de la película. El *Plano Piloto* no se muestra ni una vez con imágenes reales filmadas, sino solamente a través de dibujos que se incorporan al final del filme y que van acompañadas de música. Se invierte parcialmente el discurso binario de centro y periferia. El centro de la acción es el lugar donde viven los protagonistas. Son sujetos independientes y decididos que han reescrito el significado de lo *otro*; la riqueza artística y las habilidades innovadoras de los protagonistas han transformado el espacio. La periferia ya no corresponde al concepto común de espacios marginalizados, pobres y dependientes. La película revela la violencia epistémica impuesta por los centros, y la subvierte.¹⁷ Plantea preguntas como qué es un centro, qué es lo *otro* y si estas categorías solamente dependen del punto de vista. Crea un espacio decolonial en el que los *otros* alzan su voz.

Antes de continuar conviene aclarar los conceptos de análisis: el espacio, su estructuración y su conexión con la otredad; la interseccionalidad de identidades; y el pensamiento decolonial. El espacio filmado comprueba que la diferencia se ha construido como desigualdad: los centros y las periferias son equivalentes a los estratos altos y bajos de una sociedad. Según Bourdieu, la periferia se mide a partir de la distancia de un lugar a un centro urbano.¹⁸ En el área metropolitana del Distrito Federal, las ciudades-satélites forman las periferias por su posición

¹⁷ Garcés 2007, 221–223.

¹⁸ Bourdieu 2016, 121–122.

alejada del *Plano Piloto*, núcleo urbano con elevada densidad de servicios públicos (sobre todo de educación y salud).¹⁹ En BSPF, espacio y otredad se entrelazan en la clase social, la etnia y el cuerpo y su discapacitación. Estas tres dimensiones de la otredad no aparecen aisladas, sino como conjunto. Las realidades cambian cuando una persona reúne varias otredades en su identidad. Esta interseccionalidad de otredades crea otras otredades. Las experiencias de una persona ‘blanca’ con pocos recursos, dice Crenshaw, son diferentes a las de una persona ‘de color’ con pocos recursos, por ejemplo.²⁰ La simultaneidad de las otredades descritas y analizadas por Crenshaw se observa también en BSPF. El espacio del cuerpo físicamente capacitado o supuestamente discapacitado se cuestiona. Los dos protagonistas, Marquim y Sartana, poseen el espacio, se mueven por todas partes, saltan por encima de escaleras, superan obstáculos, suben pisos sin ascensor y no se dejan intimidar por el espacio normalizado. Sin articularlo más acentuadamente, los protagonistas personifican la memoria afrobrasileña, no tanto por la selección de actores, sino por el aspecto tonal, específicamente por la música empleada. Mi lectura cinematográfica decolonial parte de la propuesta de sistemas heterárquicos que ya no ven las periferias como inferiores, que redefinen lo *otro*, que dejan atrás la colonialidad global, intentando empoderar a los *otros* como sujetos con capacidad de actuar y acabando con la violencia epistémica.²¹

Narración del espacio privado periférico

La casa de Marquim es el primer espacio introducido en la película. Se trata de una casa de dos pisos que está cerca de edificios semejantes. Las calles son de tierra y los edificios están pintados con grafitis. Sin embargo, sobresalen las rejas y tablas protectoras de madera que transmiten la impresión de peligro y aislamiento. Estos elementos espaciales, la falta de infraestructura junto al ambiente de aislamiento y peligro, evidencian que se trata de una población supuestamente marginal. Luego vemos a Marquim, que está bajando las escaleras hacia un cuarto subterráneo por medio de un ascensor. El espacio está iluminado por una luz fría

¹⁹ Pessoa de Queiroz 2006, 4–5.

²⁰ Cf. Crenshaw 1991.

²¹ El objetivo de establecer sistemas heterárquicos es dejar de ordenar formas de vida, cultura o grupos sociales en un esquema de superioridad e inferioridad. Con ellos se quiere sustituir la lógica basada en centro y periferia. El término “heterárquico” es un neologismo decolonial. Cf. Castro-Gómez/Grosfoguel 2007, 13; Garcés 2007, 220.

azulada y metálica,²² no hay ventanas.²³ El plano general exhibe todo el cuarto provisto de objetos importantes para los acontecimientos. Se ve el escritorio con el equipamiento musical de Marquim, donde se llevan a cabo partes de la grabación y de la mezcla de las pistas que formarán la ‘bomba sonora’. Se muestra una columna que emite parcialmente la luz azulada que ilumina el espacio, de donde se transmiten las ondas electro-magnéticas de la ‘bomba’. Hay cables sueltos en las paredes y un monitor colgado con las imágenes de varias cámaras vigilando las entradas de la casa. Esto muestra la clandestinidad del lugar y también que, para entrar a este espacio subterráneo, hay que hacer un largo y lento recorrido que incluye subir y bajar en dos ascensores.²⁴



Fig. 1: El sótano de la casa de Marquim (Queirós 2014, 00:02:15).

Es un espacio hermético en el que se articula, paso a paso y de forma improvisada e inacabada, un proyecto de resistencia. En otra secuencia, Marquim es filmado mientras fuma en la terraza del segundo piso de la casa. En esta escena, el protagonista narra sus recuerdos de la noche de la irrupción en el *Quarentão*. La terraza se parece a una jaula, las rejas no dejan ningún espacio para escapar y además se han fijado vallas publicitarias antiguas de madera que aumentan la sensación de encerramiento.²⁵

²² Portugal 2015, 113.

²³ Queirós 2014, 00:00:00–00:01:00.

²⁴ *Ibíd.*, 00:12:51–00:13:35; 00:18:27–00:19:23.

²⁵ *Ibíd.*, 00:10:15–00:11:07.

Todas estas tomas de la casa de Marquim dan cuenta de la ubicación del espacio, sobre todo porque es el lugar que introduce el escenario principal de la película. El lugar está aislado de las casas a su alrededor y también el conjunto de edificios está desconectado del centro. La película capta a este aislamiento a través de varios aspectos. Las casas vecinas de Marquim no están conectadas. No se ven calles pavimentadas o veredas y cuando Marquim llega con su auto, parece que está llegando de la nada. Así pues, el escenario se establece como punto fijo, ya que parece que no existe nada en el entorno. Esta escena inicial muestra dos aislamientos espaciales: por un lado, el aislamiento del escenario de sus alrededores, por otro lado, la desconexión entre las casas.²⁶ Este distanciamiento de los estratos más pobres de los centros es una práctica de segregación activa de los estratos sociales altos, parecida a la de un club que solo permite entrar a sus miembros o a los que tengan suficientes recursos. Los que se quedan afuera son estigmatizados y menospreciados.²⁷

Ceilândia está ubicada muy lejos del centro del Distrito Federal. El escenario de la primera toma alrededor del hogar de Marquim, de las casas dispersas, transmite asimismo esta desconexión de la periferia del centro. La exclusión de los habitantes de Ceilândia y la frontera invisible está presente por la obligación distópica de tener un pasaporte para poder acceder al *Plano Piloto* —otro elemento más de ciencia-ficción de BSPF—. Ceilândia parece un espacio sin interacción social, dominado por la desconfianza y una retirada al espacio privado. Se manifiesta en las rejas y tablas, que dan un aspecto de prisión no solo a la casa de Marquim, sino a todas las casas. Las tomas del entorno de la casa de Marquim presentan un espacio desértico, en el que nunca se ve a ningún peatón. La narración principal tiene lugar en un espacio del futuro cercano que se podría comparar con el de Los Ángeles del futuro, tal y como lo ha descrito el geógrafo Mike Davis en *Ecología del Miedo*. El libro de Davis asume que las tendencias negativas socioeconómicas y políticas son el resultado de un ambiente urbano regido por el miedo. Este surge por la desigualdad social y el temor por las altas tasas de delincuencia.

Así se crea un ‘paisaje de vigilancia’, esto es, lugares a los que solo se accede si están bajo control. Al mismo tiempo, las personas se retiran al espacio privado

²⁶ El aislamiento de Ceilândia del *Plano Piloto* coincide con la idea de Bourdieu que cuantifica la posición central o periférica de un lugar a través del tiempo requerido para llegar al centro con el transporte público o privado. Cf. Bourdieu 2016, 121.

²⁷ *Ibíd.*, 121–122.

y se fomenta el abandono del espacio público.²⁸ En la película de Queirós se hallan varios aspectos que muestran el espacio de una forma parecida a la previsión de Davis, solo que BSPF se centra en la periferia de Brasilia y la otredad interseccional brasileña. Davis afirma que cada estrato social defenderá sus bienes dependiendo de sus posibilidades financieras.²⁹ Esto se observa también en BSPF. Las rejas y tablas protectoras de madera son muestra del ambiente de desconfianza y hostilidad que impera en la ciudad-satélite y son, a la vez, instrumentos con los que se protegen los habitantes marginalizados, demostrando su capacidad de acción.

La *Polícia do Bem Estar Social* representa otro elemento de ciencia-ficción. Es una fuerza imaginaria, pero real en la lógica de la película; una institución estatal dedicada al control y la vigilancia de los habitantes de la periferia que marca su presencia en aquel espacio a través de sus constantes comunicados. Parece ser la razón de las medidas de protección de los habitantes. El escenario transmite un ambiente distópico, ya que la *Polícia* controla las vidas de los habitantes de forma excesiva. La *Polícia* no es más que un discurso, pero muy efectivo como herramienta institucional para implantar el miedo; aparece únicamente en transmisiones de radio y anuncios de patrullas, pero no está encarnada por ningún personaje. Estos elementos también se encuentran parcialmente en la previsión que hace Davis de Los Ángeles.³⁰ En el interior de la casa de Marquim falta cualquier tipo de comodidad. BSPF presenta un ambiente frío, funcional, improvisado y sin lujos. La pantalla con las imágenes de varias cámaras de vigilancia en el sótano de Marquim señala semejanzas con el análisis de Davis, porque las medidas de seguridad, como las que tomó Marquim, están en todos lados. Posiblemente por la delincuencia, aunque lo más probable es que esté vigilando las entradas por las patrullas de la *Polícia do Bem Estar Social* en el barrio. La casa de Marquim es uno de los lugares de ciencia-ficción por excelencia; es desde donde la resistencia epistémica se hace posible a partir de la música. Sus alrededores controlados indican un sitio aparentemente marginal con carácter distópico, marcado por medidas de seguridad y protección, una retirada al espacio privado y una desconfianza omnipresente. La *Polícia* usurpa discursivamente el espacio público. La capacidad de expresión del sujeto subalternizado se articula a través del oído, en su empoderamiento creando la bomba musical, pero también en su represión a través de los anuncios policiales.

²⁸ Cf. Davis 1999, 410–414.

²⁹ *Ibíd.*, 426–427.

³⁰ *Ibíd.*, 409.

Paisajes de Ceilândia

El entorno que rodea la casa de Marquim revela también el abandono de lo público. En muchas escenas, sobre todo en las de la casa de Sartana, vemos en el fondo la multitud de pequeños edificios de uno o dos pisos construidos con ladrillos de Ceilândia.³¹ Esta acumulación de casas está en oposición con las tomas que transmiten la impresión de un espacio poco poblado, como por ejemplo las tomas del entorno de la casa de Marquim. Estos planos generales muestran que Ceilândia no es pequeña ni de poca importancia. Las tomas recuerdan a películas de Hollywood, donde en el horizonte se imponen las siluetas de los grandes y famosos edificios, con la diferencia de que el escenario de la película se sitúa en las márgenes del Distrito Federal de Brasilia. El director señala, así, que está jugando con el discurso de centro y periferia.

Sartana y Cravalanças introducen diferentes lugares de Ceilândia. Caminan por el área de la ciudad-satélite ofreciéndole, así, al espectador una impresión del espacio. Los lugares frecuentados sobre todo por Cravalanças son lugares connotados por el abandono. Así pues, es la naturaleza la que recupera estos espacios, donde se ven murales de grafiti.³² Estas muestras aparentemente olvidadas del arte urbano de Ceilândia son huellas del pasado de una resistencia epistémica contra el centro. Bourdieu define las afueras de París por la ausencia del Estado.³³ A través de los lugares descuidados, el espacio público en BSPF se caracteriza por la ausencia de lo estatal. Al mismo tiempo, la *Polícia do Bem Estar Social* marca su presencia en el futuro cercano de Ceilândia a través de las patrullas. La vejez del arte callejero en los lugares abandonados (sean públicos o no) indica que es histórico y hecho por generaciones antiguas.

La impresión sugerida se afirma también por la falta de personas y de movimiento en las calles. Este abandono en el contexto del control policial y de las medidas de seguridad define, según Davis, la ciudad de Los Ángeles.³⁴ Bourdieu afirma que la ausencia del Estado afecta sobre todo a la infraestructura y los servicios públicos, tales como los centros médicos o las escuelas, que en las zonas marginalizadas son de peor calidad o inexistentes.³⁵ De hecho, la diferencia cualitativa entre los servicios prestados en Brasilia y sus ciudades-satélites es una de las principales razones por las que los habitantes de los núcleos habitacionales

³¹ Queirós 2014, 00:15:50–00:16:00; 00:36:17–00:36:43.

³² *Ibíd.*, 00:24:13–00:24:43.

³³ Bourdieu 2016, 115.

³⁴ Davis 1999, 410–411.

³⁵ Bourdieu 2016, 115.



Fig. 2: El paisaje de Ceilândia (Queirós 2014, 00:24:34).

marginales frecuentan el *Plano Piloto*.³⁶

Se podría concluir que la Ceilândia de BSPF es un lugar ‘muerto’, silenciado por la represión policial; un área de un vacío cultural. Pero el mensaje de la película es opuesto a esta interpretación: Ceilândia es la prueba de que en ella hay una cultura activa. BSPF habla de la paradoja entre los espacios: los públicos están abandonados y en los cerrados y clandestinos hay una cultura floreciente. La periferia autodeterminada se articula sobre todo en el proceso de la grabación de la ‘bomba’.

Es necesario ver esta paradoja en el contexto de la violencia contra la juventud afrobrasileña periférica, tanto en la irrupción en el baile de 1986 como en el presente de la película, donde la *Polícia do Bem Estar Social*, antes de que lleguen sus patrullas, advierte que los niños deben ser retirados de las calles. La represión institucional y racista lleva a las personas de la periferia a espacios privados donde estas expresan su arte. BSPF relata el traslado de los espacios de creación y resistencia artística hacia lugares clandestinos y subterráneos, como por ejemplo la casa de Marquim. Son los espacios de ‘subcultura’, los centros de resistencia, los que en la película alzan la voz por medio de un ‘atentado cultural’. Luego, la narración del espacio público no muestra una ciudad ‘muerta’ y apática, sino el traslado de los centros culturales activos a la privacidad por causa de la represión sufrida.

³⁶ Pessoa de Queiroz 2006, 4–5.

La representación del centro

En BSPF no existe una toma del espacio físico real del centro, el opuesto de Ceilândia y equivalente al *Plano Piloto*. Sin embargo, se percibe la presencia del ‘poder central’ a través de la radio o las patrullas. Los medios de comunicación y la *Polícia do Bem Estar Social* aparentemente no están para proteger a los ciudadanos marginalizados, sino que son instituciones que cumplen una función de control que se asemeja mucho a escenarios distópicos que aluden a sociedades totalitarias. La omnipresencia virtual del centro en Ceilândia se manifiesta en la película de forma no-visual, pero a través de los anuncios destinados a los habitantes de Ceilândia. Las advertencias sonoras comunican dos mensajes: primero, que los habitantes deben mantenerse alejados del centro a no ser que posean el pasaporte de acceso.³⁷ Segundo, que las personas deben retirarse de las calles.³⁸ Es decir, el centro está presente en Ceilândia recordando a sus habitantes la exclusión y que hay que guardar la distancia. Así se infiere que la población periférica, vista desde el centro, es un peligro, que debe ser aislada. El hecho de que BSPF describa la vida en las periferias brasileñas en un futuro cercano, tomando a Ceilândia como escenario, se puede leer como advertencia de lo que podría suceder en el futuro. A semejanza del análisis de Davis, se narra un espacio futuro de los marginalizados en el que se ha producido una retirada casi completa del Estado. Solamente siguen en función las instituciones de control y vigilancia de la población periférica.

El centro es mostrado solamente al final de la película, cuando se lanza la ‘bomba sonora’ y estalla en el *Plano Piloto*. La explosión se manifiesta a través de dibujos de varios edificios famosos y de personas huyendo asustadas y con lágrimas en las mejillas. Todas se caracterizan por tener la piel blanca, ojos claros y pelo rubio.³⁹ En estas escenas finales de la película se concretiza el concepto del centro inherente a la película. El espacio afectado por la bomba es el centro de la capital de Brasil. Es el eje principal, donde se ubican el centro político de Brasil y otros edificios famosos y prestigiosos. Es un espacio que no está deshabitado. Por lo tanto, la bomba también se dirige hacia las personas que habitan el centro. Las acciones de los protagonistas van dirigidas a ellas; las personas del centro son las que deberían de sentir la resistencia y el poder existentes en las poblaciones marginalizadas.

La manera de presentar el centro en el momento del ‘ataque cultural’ revela

³⁷ Queirós 2014, 00:09:00–00:09:25.

³⁸ *Ibíd.*, 00:32:20–00:33:00.

³⁹ *Ibíd.*, a partir de 01:31:35.

la relación entre periferia/otredad y centro. Es interesante ver quién, qué y cómo se representa y también por qué se eligió el dibujo como medio para mostrar al centro. Existe una cronología de los dibujos mostrados en BSPF. El primer diseño después del lanzamiento de la bomba muestra varios edificios prestigiosos de Brasilia. El orden de los edificios en el dibujo no corresponde al espacio físico real. En el centro está el *Congreso Nacional*, rodeado por los edificios que albergan los Ministerios. A la derecha se encuentra la catedral subterránea, *Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida*, y a la izquierda del área política la *Torre TV Digital de Brasília*. La agrupación atípica de los edificios reales de Brasilia simboliza más bien hacia quién se dirige la bomba en vez de un espacio físico delimitado. En la toma del espacio afectado por la bomba (véase fig. 3) también se revelan las particularidades de la bomba que, por ejemplo, parece tener un ojo que se está fijando en el destino de su explosión.⁴⁰



Fig. 3: El dibujo que muestra el vuelo de la bomba sonora (Queirós 2014, min: 1:31:35).

La bomba ataca los órganos políticos, religiosos y mediáticos. En el centro de la detonación está el *Congreso Nacional*, que representa a la política a nivel nacional. La *Torre de TV Digital* es símbolo de la comunicación del país. La última institución atacada es la Iglesia. El dibujo capta el momento en que cae una de las dos torres ‘gemelas’ características del edificio del *Congreso*, mientras Cravalançãs vuela y observa la escena desde su nave temporal. Diferentes tomas muestran el dibujo más detalladamente. Como el *Congreso Nacional* es el primer lugar afectado por la bomba, está claro que se trata del destino principal. Las zonas

⁴⁰ Idem.

periféricas del país y de las ciudades sienten de forma más inmediata las medidas políticas. El siguiente edificio que acaba derrumbado por la bomba electromagnética es la *Torre de TV Digital*.

La Torre representa los medios y, sobre todo, la televisión nacional carente de actitud crítica. Según Castells (2017), la televisión representa la identidad legitimadora. Se caracteriza por un discurso ya establecido que es transmitido a través de instituciones como la Iglesia o la prensa.⁴¹ Castells distingue varios tipos de identidad, entre ellos la identidad de proyecto, que aprovecha ‘material’ cultural disponible para establecer sujetos y transformar la sociedad.⁴² El ‘atentado’ de BSPF materializa el choque entre la identidad legitimadora, representada por las instituciones oficiales albergadas en los edificios, y la identidad de proyecto.⁴³ Esta última es encarnada por Marquim y sus cómplices, que intentan cambiar el discurso dominante e instituir al *otro* como sujeto activo. El último dibujo relata el “ataque cultural”. Muestra a un grupo de personas que está huyendo de la bomba. Encima de ellos se impone el rostro de Dimas Cravalanças, rodeado de humo y en tamaño gigante, con una expresión seria y satisfecha al ver el miedo de las personas. Otros dibujos muestran detalladamente quiénes son los afectados por el ataque al *Plano Piloto*. Son aparentemente representantes de los estratos sociales altos. La clase social coincide con la apariencia ‘europea’, es decir, se indica también a través de categorías étnicas.⁴⁴ Lo que se muestra de las personas del centro son las bocas y los ojos abiertos expresando el pánico en sus rostros. Estos dibujos muestran de forma muy concreta contra quién se dirige el acto de resistencia, alegando que son los estratos altos los que están marginando e impidiendo la articulación de los sujetos de las periferias.

La película de Queirós no está interesada en la violencia. El vocabulario aparentemente violento de la película no tiene el significado habitual, sino un significado pacífico. La ‘bomba’ se llena con el sonido de la periferia, es la expresión artística y pacífica de la población silenciada, oprimida o ignorada. El punto de partida en BSPF es el cierre violento de un espacio cultural florido, el *Quarentão*, al que acudía un promedio de unas ochocientas personas cada noche.⁴⁵ La reacción de los *otros* frente a su silenciamiento es la ‘bomba cultural’. A través

⁴¹ Castells 2017, 9.

⁴² *Ibid.*, 8–13.

⁴³ Una identidad de proyecto utiliza materiales culturales de un grupo social (oprimido) para crear sujetos. En BSPF esta identidad se crea principalmente a través de la música (véase el apartado que sigue a continuación: “El discurso de centro – periferia en *Branco sai, preto fica*”).

⁴⁴ Queirós 2014, a partir de 1:31:35.

⁴⁵ Campos Mena/Imanishi/Reis 2013, 65.

de ella, Marquim y sus cómplices obligan a las personas del centro a escuchar las ‘voces de la periferia’ enmudecidas en el pasado. Ser escuchado como *otro*, no se sobreentiende, los obstáculos son casi insalvables –como en el caso del *Quarentão*– y requiere lucha para obtener este derecho. La representación peculiar del centro en BSPF a través de dibujos es una herramienta para ilustrar la distancia entre Ceilândia y el *Plano Piloto*. A lo largo de la película, Sartana dibuja en varias ocasiones y, entre otros motivos, dibuja también las situaciones durante la explosión de la ‘bomba’.⁴⁶ Es decir, no se trata de una mera substitución de tomas reales por diseños. La narración de la trama final de BSPF coincide con la imaginación del centro por Sartana, que a lo mejor no ha tenido la posibilidad de acceder al *Plano Piloto* por las restricciones de movilidad. Sartana concibe la parte técnica de la bomba; las consecuencias del lanzamiento de la bomba no se ven directamente en la película; solo se imaginan en las propiedades del centro. La forma de ilustrar el ‘atentado cultural’ muestra, una vez más, la distancia entre las dos zonas urbanas.

Desde la perspectiva periférica, el *Plano Piloto* se concibe como un espacio tan remoto que su visualización solamente se puede realizar a través de dibujos. Concluyendo, existen dos tipos de relaciones entre el centro y la periferia. Por un lado está la vigilancia y el control ejercidos por parte de las instituciones estatales, por otro lado está la resistencia que nace de la ‘subcultura’ de Ceilândia y llega al *Plano Piloto* a través de la ‘bomba’. BSPF presenta dos espacios que se influyen mutuamente, pero la película no reproduce la supuesta inferioridad de los *otros* de la periferia frente al centro.

El discurso de centro y periferia en *Branco sai, preto fica*

La identidad de proyecto⁴⁷ se presenta sobre todo por medio del paisaje cultural de Ceilândia, por las personas que constituyen las zonas marginalizadas, actores que las transforman y resisten. En el caso de la ciudad-satélite es el establecimiento del *otro* como centro. Este discurso decolonial heterárquico y esta crítica se observan en la narración del espacio en BSPF. Solamente a través de las pocas tomas del centro ya se demuestra que este espacio tiene poca importancia para la acción. Más bien se presenta los paisajes de Ceilândia, por ejemplo la casa de Marquim o el espacio público abandonado de Ceilândia. Se valora la periferia, ya que simboliza el escenario central de la película. Cuando al final de la película

⁴⁶ Queirós 2014, 00:31:27–00:31:49; 00:47:07–00:47:20.

⁴⁷ Cf. Castells 2017, 8–13.

estalla la bomba, los edificios se derrumban y el pánico se expande, se introduce el centro en su sentido tradicional. El momento tardío de introducción y el tiempo limitado concedido al núcleo del Distrito Federal demuestran que en BSPF se cuestiona la relación jerárquica de colonialidad entre el *Plano Piloto* y Ceilândia. La identidad de proyecto de Ceilândia se crea en BSPF a partir del material cultural disponible, que es principalmente la música. Estilos como el rap⁴⁸, el forró⁴⁹ o el funk carioca⁵⁰ tienen sus raíces en las culturas marginalizadas a nivel tanto urbano como nacional. Están conectados a la conciencia afrobrasileña, componen la banda sonora de la película y la mayor parte de la ‘bomba’.

El lugar donde se lleva a cabo la mezcla de las pistas grabadas es el sótano de Marquim. En este espacio de luces frías, ascético y funcional introducido en los primeros minutos de la película, las voces diversas y dispersas de la periferia se mezclan y se concentran. Así se produce el poder enorme de la ‘bomba’. Además, en BSPF los procesos de grabación son producidos de forma independiente y con altas exigencias. Marquim, por ejemplo, critica a los artistas que realizan las *performances* en vivo por presentarse con timidez y poca soltura. Al repetir las *performances*, y también gracias a las palabras motivadoras de Marquim, los artistas se muestran más seguros y convencidos del valor de lo que están realizando.⁵¹ Por lo tanto, el requisito más importante para los artistas que forman parte de la ‘bomba’ es la confianza en sí mismos. El centro aparentemente domina la periferia en distintas esferas de la vida social, política, económica y epistémico-cultural.⁵² No obstante, es un control poco sustancial del centro sobre la ciudad-satélite y sus habitantes, ya que la resistencia de las actividades de Marquim y sus cómplices es impactante. Al crear la bomba y, sobre todo, al hacerla estallar en el centro del poder oficial, las personas quedan indefensas, entran en pánico y los edificios más prestigiosos se derrumban. Son los momentos en el que se pierde el supuesto control del centro sobre la periferia.

Entonces, ¿de qué forma, en la película de Queirós, se llega de la supuesta dominancia del centro –con elementos distópicos– a su indefensión final? De las tomas del paisaje de Ceilândia (el espacio público vacío, sin peatones o diversiones, con poca infraestructura) nace un ambiente filmico triste, de abandono, de descuido y de inercia. Pero la narración del escenario distópico de

⁴⁸ Pardue 2004, 256.

⁴⁹ Draper III 2011, 80–82.

⁵⁰ Sneed 2008, 64–65.

⁵¹ Queirós 2014, 00:41:20–00:46:00.

⁵² Garcés 2006, 220.

vigilancia totalitaria sobre una población supuestamente pasiva y silenciada se interrumpe constantemente por la narración de las voces difusas de la población de Ceilândia centradas en las ondas electromagnéticas de la ‘bomba sonora’. En el espacio privado, clandestino, oscuro y subterráneo de la casa de Marquim se crea una fuerza concentrada de los *otros* y de lo *otro* que ataca al supuesto centro. El estado central dejó vacío el espacio público, pero la resistencia surge de los espacios privados que escaparon al control policial. La imposibilidad de impedir la creación de la bomba disminuye la aparente totalidad del poder del supuesto centro sobre la periferia. En la indefensión del centro frente al ‘ataque cultural’ culmina el cuestionamiento de las jerarquías espaciales, narrando el poder de las márgenes que se manifiesta en su producción cultural e invierte los discursos de inferioridad de lo *otro*.

Conclusión

El análisis cinematográfico revela que la separación binaria y estricta de centro y periferia no puede ser sostenida nítidamente. Los paisajes de Ceilândia, sobre todo surgiendo del espacio privado, como la casa de Marquim, tienen fuerza, poder y funcionan como centros culturales y de resistencia. El final de la película demuestra que la dominación aparentemente total del centro sobre las periferias fue tan real como ilusorio. El centro es incapaz de impedir que se sufra una pérdida de control tras el atentado. Enfocando cómo el poder y el conocimiento se juntan y se manifiestan en el espacio, y también cuestiones de identidad, BSPF narra una inversión de los conceptos de centro y periferia con el fin de disolverlos. Los roles parecen repartidos claramente, pero la escena inicial del grave acontecimiento en la noche de 1986 solo constituye el punto de partida de la sublevación de los *otros*. Al final, la periferia triunfa sobre el centro con la ‘bomba cultural’ y con una visión sonora y alegre que se impone sobre la vigilancia y la violencia. BSPF marginaliza el centro (la dominación institucionalizada) a través de la narración del espacio, ya que desempeña un papel subordinado en la trama. El escenario completo se encuentra en Ceilândia. Al narrar los acontecimientos desde la perspectiva de lo *otro*, desde sus conocimientos interseccionales, se niega al centro su supuesta función natural de punto fijo. La periferia es el verdadero centro de BSPF. Esta inversión parcial culmina en los acontecimientos finales del largometraje. Especialmente el control y la vigilancia de la *Polícia* que abarca inicialmente toda la ciudad-satélite, símbolo del poder del centro, desaparece y, al final, se yerguen los *otros* sobre el centro. El pánico causado por la bomba en el área del *Plano Piloto* prueba que no se sostienen las relaciones de dominación entre el

supuesto centro y la supuesta periferia. Sin embargo, BSPF no se dedica a invertir la dicotomía entre centro y periferia, sino que cuestiona la lógica que hay detrás de este discurso. Se critican los parámetros que definen a un centro o una periferia como tales. ¿Quién tiene más poder? ¿Existe un centro? ¿Existe una periferia? ¿Cómo se define eso? ¿Tiene sentido recurrir a la estructuración del espacio en centro y periferia? La situación inicial en BSPF presenta un centro aparentemente obvio: el proyecto urbanístico prestigioso del *Plano Piloto* con su importancia económica y política a nivel nacional. Ceilândia es económicamente incapaz de competir con Brasilia, pero es ética y culturalmente más poderosa; consigue introducir otra visión del mundo, una visión que intenta disolver la jerarquía marcada inicialmente.

Bibliografía

- Bezerra, Maria do Caromo/ Madsen, Marina/ de Mello, Marco (2017). “Mobility on modern urbanism: a study of Brasilia’s Plano Piloto”. En *Procedia Environmental Sciences* 37: 294–305.
- Bourdieu, Pierre (2016). „Ortseffekte“. En *Raum und Ort*, ed. Anton Escher/ Sandra Petermann. Göttingen: Franz Steiner, 115–122.
- Campos Mena, Maurício/ Imanishi, Raquel/ Reis, Claudio (2013). *Entrevista Adirley Queirós*. En *Negativo* 1 (1): 18–69.
- Castells, Manuel (2017). *Macht der Identität. Das Informationszeitalter: Wirtschaft, Gesellschaft, Kultur*. Wiesbaden: Springer VS.
- Castro-Gómez Santiago/ Grosfoguel Ramón (2007). “Prólogo. Giro decolonial, teoría crítica y pensamiento heterárquico”. En: *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, ed. Santiago Castro-Gómez/ Ramón Grosfoguel. Bogotá: Siglo del Hombre, 9–23.
- Crenshaw, Kimberle (1991). “Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color”. En *Stanford Law Review* 43 (6): 1241–1299.
- Davis, Mike (1999). *Die Ökologie der Angst. Los Angeles und das Leben mit der Katastrophe*. Trad. Gabriele Gockel, Bernhard Jendricke, Gerlinde Schermer-Rauwolf. München: Antje Kunstmann.
- Draper III, Jack A. (2011). “Forró’s Wars on Maneuver and Position: Popular Northeastern Music, Critical Regionalism, and a Culture of Migration”. En *Latin American Research Review* 46 (1): 80–101.
- Garcés, Fernando (2007). “Las políticas del conocimiento y la colonialidad lingüística y epistémica”. En *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, ed. ed. Santiago Castro-Gómez/Ramón Grosfoguel. Bogotá: Siglo del Hombre, 217–242.
- Mesquita, Cláudia (2015). *Memória Contra Utopia: Branco sai preto fica*. En: *Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós)*, http://www.compos.org.br/biblioteca/compos-2015-1a0eeebb-2a95-4e2a-8c4b-c0f6999c1d34_2839.pdf (23.03.2017).
- Pardue, Derek (2004). “Putting Mano to Music: The Mediation of Race in Brazilian Rap”. En *Ethnomusicology Forum* 13 (2): 253–286.
- Pessoa de Queiroz, Eduardo (2006). “A migração intrametropolitana no Distrito Federal e no Entorno: o conseqüente fluxo pendular e o uso de equipamentos urbanos de

saúde e educação”. En *Anais do XV Encontro Nacional de Estudos Populacionais, Sessão Temática 4.5*, 1–17.

Portugal, Aline (2015). “O cinema como ferramenta de fabulação, memória e invenção”. En *Boletim de Pesquisa NELIC 15 (23)*: 109–130.

Queirós, Adirley (2014). *Branco sai, preto fica*. Cinco da Norte. Ceilândia/Brasil (DVD).

Sneed, Paul (2008). “Favela Utopias: The “Bailes Funk” in Rio’s Crisis of Social Exclusion and Violence”. En *Latin American Research Review 43 (2)*: 57–79.

Suppia, Alfredo/ Gomes, Paula (2015). “Por um Cinema Infiltrado: Entrevista com Adirley Queirós e Maurílio Martins a propósito de *Branco Sai, Preto Fica* (2014)”. En *Doc On-line 18*: 389–413.

MESA REDONDA

Neue Folge/Nueva Serie:

Eine Gesamtübersicht aller bisher veröffentlichten Hefte, die auch in digitalem Format online abrufbar sind, finden Sie auf dem Publikationsserver der Universität Augsburg (OPUS Augsburg)

<https://opus.bibliothek.uni-augsburg.de/opus4/solrsearch/index/search/searchtype/series/id/19>

Zuletzt erschienene Titel:

34. KROENER, Stephan: Das castristische Jahrzehnt (1959-1967). Kolumbien "im Schatten des Kubaners". Eichstätt, November 2016.
35. KESTLER, Thomas/ MUNO, Wolfgang (Hrsg.): Politikinnovation in Lateinamerika. Würzburg, Januar 2017.
36. RADLWIMMER, Romana (ed.): idea: identidad. Negotiations of Cultural Identity between Representation and Imagination. Augsburg, Januar 2018.

MESA REDONDA

erschien in den Jahren 1985 bis 1994 als „Arbeitshefte des Instituts für Spanien-, Portugal- und Lateinamerikastudien der Universität Augsburg (ISLA)“. Seit 1995 fungierten das Zentralinstitut für Regionenforschung (Sektion Iberoamerika) an der Universität Erlangen-Nürnberg und das Zentralinstitut für Lateinamerika-Studien der Katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt als Mitherausgeber der Reihe MESA REDONDA Neue Folge. 2013 wurde der Arbeitskreis Lateinamerika am Institut für Politikwissenschaft und Soziologie der Universität Würzburg in das Herausgeber-Gremium aufgenommen.



Institut für Spanien-, Portugal- und Lateinamerikastudien (ISLA)
Universität Augsburg
Universitätsstraße 10
D-86159 Augsburg



Zentralinstitut für Regionenforschung
Sektion Iberoamerika
Universität Erlangen-Nürnberg
Bismarckstr. 1
D-91054 Erlangen



Zentralinstitut für Lateinamerika-Studien
Katholische Universität Eichstätt
Ostenstraße 26-28
D-85071 Eichstätt



Arbeitskreis Lateinamerika am
Institut für Politikwissenschaft und Soziologie der Universität Würzburg
Wittelsbacherplatz 1
D-97074 Würzburg

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme
ISSN 0946-5030

Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf deshalb der vorherigen schriftlichen Einwilligung der Herausgeber.