

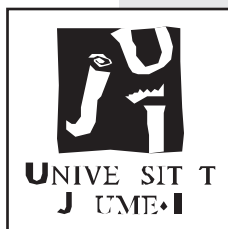
**CULTURA,
LENGUAJE Y
REPRESENTACIÓN**

Revista de Estudios Culturales
de la Universitat Jaume I
Volumen 1 - Mayo 2004

**CULTURE,
LANGUAGE AND REPRESENTATION**

Cultural Studies Journal of
Universitat Jaume I
Volume 1 - May 2004

**La Issues of
representación Intercultural
intercultural Representation**



© Del text: els autors, 2004

© De la present edició: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2004

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

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

Tel. 964 72 88 19. Fax 964 72 88 32

<http://sic.uji.es/publ>

e-mail: publicacions@uji.es

ISSN: 1697-7750

Dipòsit legal: CS-34-2004

Imprimeix: **CMYKPRINT-ALMASSORA**



Cap part d'aquesta publicació, incloent-hi el disseny de la coberta, no pot ser reproduïda, emmagatzemada, ni transmesa de cap manera, ni per cap mitjà (elèctric, químic, mecànic, òptic, de gravació o bé de fotocòpia) sense autorització prèvia de la marca editorial.

Índice / Contents

5 **Presentación / Editorial**

Artículos / Articles

- 7 Censorship and the Radicalization of the Body in the Photography of Mapplethorpe and Serrano
KELLY MCDOWELL
- 19 La representación de los procesos de construcción de la identidad en los contextos interculturales de dos películas mexicanas sobre la Conquista
ALEXANDRA JABLONSKA ZABOROWSKA
- 29 Imaginarios culturales en la publicidad internacional: Cannes 1998-2002
M^a JOSÉ GÁMEZ FUENTES, LILIA GABRIELA GONZÁLEZ MORENO,
ANA M^a RIVAS MACHOTA
- 43 Alterity and Assimilation in Jonson's *Masques of Blackness and Beauty*: «I, with so much strength / Of argument resisted»
WILLIAM OVER
- 55 Getting a Taste of the Other: The Eighteenth-Century British Novel as the Epitome of Masquerade
LAURA BARRIO-VILAR
- 69 Black Crusoe, White Friday: Carnavalesque Reversals in Samuel Selvon's *Moses Ascending* and Derek Walcott's *Pantomime*
GISELLE A. RAMPAUL
- 81 «He gathered to himself through the years / Something of everything he knew»: Metaphor, Composites, and Multiplicity in the Poetry of Alberto Ríos
IRENA PRAITIS
- 89 «Viajero en tierra extraña»: Paul Bowles y la retórica de la interculturalidad
ELENA ORTELLS MONTÓN
- 97 Reescritura de fuentes greco-latinas en la poesía de Francisco Brines
JESÚS BERMÚDEZ RAMIRO
- 113 El debate humanístico sobre la lengua: las controversias sobre el multiculturalismo en la España del siglo XVI
JAVIER VELLÓN LAHOZ
- 127 Cultural Awareness in Language Studies
RŪTA LENKAUSKIENĖ, VILMANTĖ LIUBINIENĖ
- 137 El cronotopo cultural, el estereotipo y la frontera del tiempo: la preterización como estrategia de representación del «Otro»
JAN GUSTAFSSON

Reseñas / Book Reviews

- 149 JACQUES DERRIDA, ANNE DUFOURMANTELLE, *Of Hospitality: Anne Dufourmantelle Invites Jacques Derrida to Respond* (Lasse Arnt Thomassen)
- 151 PETER BURKE, *Hablar y callar. Funciones sociales del lenguaje a través de la historia* (Paula Bruno)
- 154 GRUPO CRIT, *Claves para la Comunicación Intercultural* (Ignasi Navarro i Ferrando)

Presentación

La Universitat Jaume I de Castellón pone en marcha la revista científica de carácter anual, *Cultura, Lenguaje y Representación*, dedicada a la disciplina de los Estudios Culturales. Se trata de una publicación periódica que pretende profundizar en los aspectos más relevantes de la definición y del funcionamiento de los hechos culturales, tanto en su vertiente teórica como empírica. Cada número abordará de manera monográfica el estudio de las representaciones de la cultura en cualquiera de sus manifestaciones (social, política, educativa, artística, histórica, lingüística, etc.), poniendo especial énfasis en los acercamientos interdisciplinares e innovadores en el análisis de los mecanismos formales que regulan la construcción y perpetuación de la producción cultural dentro de una sociedad concreta.

Entre los objetivos principales de esta revista se encuentra el ofrecer un panorama general del estado de los Estudios Culturales mediante la publicación de artículos originales que ahonden en la evolución de esta línea de investigación y estimulen la discusión teórica en el seno de la misma. *Cultura, Lenguaje y Representación* aspira a convertirse en un foro de debate académico, así como una fuente de transmisión de los avances y novedades realizados tanto a nivel nacional como internacional, de tal manera que se constituya en una referencia dentro de la disciplina.

Con una cierta visión idealista, esperamos que las aportaciones de esta revista al panorama científico actual no se queden relegadas al ámbito estricto de lo académico y contribuyan al desarrollo y la mejora del espectro social real, si no en la faceta práctica y material, al menos en su faceta teórica e intelectual. De esta manera, deseamos que desde las páginas de esta publicación se articule una corriente de pensamiento y espíritu críticos que permita trascender las barreras de los prejuicios propios y, por otro lado, fomentar el diálogo y la comunicación intercultural como instrumentos decisivos en el entendimiento entre culturas.

Editorial

Universitat Jaume I launches the yearly scholarly Journal *Culture, Language and Representation*, devoted to the critical area of Cultural Studies. This peer-reviewed publication will focus on the analysis of the internal functioning of cultural artifacts from a theoretical as well as an empirical perspective. Each volume will deal with the representation of cultural formations from a wide range of angles (social, political, educational, artistic, historical, linguistic, etc.), encouraging interdisciplinary and innovative approaches towards the phenomena that condition the construction and perpetuation of cultural discourses within a certain social collective.

The aim of this Journal is to provide an overview of the current state of Cultural Studies by publishing scientific articles which may stimulate the theoretical debate within the discipline. *Culture, Language and Representation* is intended to become a reference for the academic community in the field of Cultural Studies, both at the national and international levels, offering researchers a space for the exchange and discussion of novel proposals.

Finally, we hope that the Journal's contribution to the discipline will not stay solely at the scientific and academic spheres, but will meet the actual needs of society, aiding to its improvement, if only by suggesting intellectual and programmatic directions for future cultural action. Thus, we expect the Journal to articulate a line of critical and independent thought capable of transcending individual prejudices, while promoting intercultural communication as a decisive element in the achievement of a true dialogue between cultures.

Censorship and the Radicalization of the Body in the Photography of Mapplethorpe and Serrano

KELLY MCDOWELL
WAYNE STATE UNIVERSITY

Con el telón de fondo de las «guerras culturales» en la década de los años ochenta en Estados Unidos, se propone una mirada a la fotografía de Robert Mapplethorpe y de Andrés Serrano como formas estéticas liberadoras en un panorama cultural conservador favorable a la censura institucional. La fotografía, tanto de Mapplethorpe como de Serrano, abre el debate sobre los límites de lo permisible en el terreno artístico a través de la representación abierta de una serie de tabúes socio-culturales a los que subvierten dotándolos de un contenido político de oposición. Su trabajo pretende escandalizar y, de este modo, romper la dinámica cultural de los discursos patriarcal y heterosexual dominantes, utilizando una estrategia que difumina los límites entre arte y pornografía y articula, con sus imágenes explícitas, aunque estilizadas, del cuerpo humano, los miedos atávicos y deseos inconscientes del espectador conformando una visión crítica de la censura que recupera la voz de los colectivos marginados.

The pro-censorship position asserted by certain feminists in the debate on pornography has shifted the feminist cause from specific targets to a dangerously generalized concept of moral outrage. This has allowed frighteningly effective alliances to be formed between feminists and political and religious conservatives who seek to suppress pornography, but who also staunchly oppose women's rights and feminist agendas. Feminist anthropologist Carole Vance (in Strossen, 1995: 13) notes: «Every right-winger agrees that porn leads to women's inequality –an inequality that doesn't bother him in any other way». Rather than effectively combating sexism, the pro-censorship feminist critique has fed into a larger critique of moral deviancy which has been used by the right to mount new arguments, not only against pornographers, but also against gays, lesbians and independent artists. The overly broad language of the anti-pornography legislation written by Andrea Dworkin and Catherine MacKinnon¹ has allowed for attacks against individuals who are not in collusion with the sexist mainstream pornography industry.

1. In 1988, Dworkin and MacKinnon authored an amendment to the Human Rights Ordinance of Minneapolis, which sought to censor pornographic representations of women. The amendment was later judged unconstitutional and overruled, but it spawned similar amendments in the US and Canada, and sparked a highly contested debate within feminism over the issue of pornography. More information on this legislation can be found in *Feminism and Pornography* (2000), edited by Drucilla Cornell.

Pro-censorship feminists emphasize that the breadth of the legislation is a necessity. They claim that because pornography is expansive in its permeation of society, so too must be the sweep of censorship. But this expansive sweep affects not only mainstream masculinist pornographers but also women and other marginalized identities. This demonstrates the effects of censorship under a patriarchal regime. The untargeted approach is more likely to infringe on the rights of gender and sexual minorities than to affect big-business, mainstream pornography. The pro-censorship position has worked to silence marginalized identities and disallow them to engage themselves politically.

This is the climate in which the work of Robert Mapplethorpe and Andrés Serrano has come under attack. Probably the two most infamous names of the Culture Wars period, these artists have been repeatedly called forth as representations of the degradation of art and the dangerous potential of explicit imagery. Their work has been the target of several censorship campaigns, eliciting condemnation from conservatives and feminists alike.

It is not difficult to understand the reasons for the work of Mapplethorpe and Serrano coming under fire by conservatives; it challenges the puritanical, patriarchal and heterosexist views of the dominant culture. But the type of challenge to the system invoked by the artists would seem to align with feminist causes. This reveals the difficulties inherent in the uneasy partnership between feminists and conservatives in the battle against pornography and the problematic nature of any sweeping censorship legislation. The artists who have been cited for degradation of the body (both the gendered and the sexualized body) are the very artists who complicate the simplistic binaries between genders and sexes and actually present the body as liberated. By destabilizing the distinction between the subject and the object in visual relations and subverting the heterosexual masculinist gaze, Mapplethorpe and Serrano liberate the oppressed, feminized body. This can be seen in their photographs of women and gay men (who each occupy feminized positions within society). Yet, in much of the pro-censorship feminist rhetoric, the male creator of images of the nude female (or feminized male) form automatically occupies a position of power over minorities who are always objectified through the process. An overly broad censorious view would find Mapplethorpe and Serrano «guilty» by the simple fact that they occupy the position of the male photographer.

More discussion is needed about the ways in which these artists work in support of liberation and subjectivity for marginalized identities through their exploration of the human form. A consideration of the specific cultural histories from which the artists' work emerges as well as the methods that the artists employ to empower the oppressed body will demonstrate the problematics of censorship. It will reveal the inadequacy of a simplistic relation of the male control of explicit imagery and the victimization of women and other minorities that it is said to fundamentally enact.

Pro-censorship feminist rhetoric relies on a clear hierarchical relationship between genders. It portrays human sexual relations as inherently fixed and oppositional between the two biological sexes. In this relation, women are always-already victims while men are always-already victimizers. In her essay «Against the Male Flood: Censorship, Pornography, and Equality», Andrea Dworkin (2000: 26) includes a lengthy list of the ways in which women are oppressed by pornography through claims of what it is and what it does: «It is the power men have over women [...] It is the conditioning of erection and orgasm in men to the powerlessness of women; our inferiority, humiliation, pain,

torment [...] It is women kept as a sexual underclass [...] It is what we are under male domination». The broad description of pornography negates crucial cultural inequalities and specific histories of oppression. Mapplethorpe and Serrano are indeed men; however, neither of them exists in the unquestionable position of power typically associated with men in relation to pornography. What is often forgotten in the oversimplified equation of men as victimizers is that not all men are in the position necessary to occupy the victimizer status. The artist's work must be placed within the context of existing power relations. As Richard Bolton (1992: 22) notes, in the introduction to *Culture Wars: Documents from the Recent Controversies in the Arts*, Mapplethorpe and Serrano are still on the margins of mainstream society by virtue of their status as independent artists. Moreover, they each exist in positions of cultural marginality: Mapplethorpe is homosexual, and Serrano is Hispanic.

In pro-censorship rhetoric, Mapplethorpe is often portrayed as a victimizer who preys upon the innocent. Art Critic Hilton Kramer (in Bolton, 1992: 56) claims that Mapplethorpe's work is an attempt to force «loathsome» values upon society at large. The gay man is portrayed as a kind of public enemy, a carrier of disease and a sexual predator. In *Outlaw Representation: Censorship and Homosexuality in Twentieth-Century American Art*, Richard Meyer (2002: 220) discusses the ways in which Mapplethorpe's terminal illness is collapsed into the frame of his photography. «Mapplethorpe» and «AIDS» are almost synonymous; practically every time the artist's name is mentioned, his disease is mentioned too. The late self-portraits, which depict an ailing Mapplethorpe, are often published by the press to emphasize the artist's relationship to disease.

The pro-censorship camp focuses on Mapplethorpe as a disease carrier to emphasize the threat, not only of his work (for its purported encouragement of homosexuality and promiscuity), but also of the artist himself as a homosexual. Homophobia aside, we must ask, how large of a threat can a person in Mapplethorpe's position pose? As a gay man, a person with AIDS and an independent artist, Mapplethorpe occupies a position very different from men of the dominant culture.

Serrano is also often portrayed as a tyrannical victimizer in pro-censorship rhetoric. In a statement to the Senate on May 31, 1989, Senator Slade Gorton (in Bolton, 1992: 36-7) criticizes the claim that to deny NEA funding to Serrano² is to oppress a marginalized artist. For Gorton, Serrano is far from an oppressed individual. On the contrary, he is a victimizer of the innocent who must be stopped. He refers to Serrano's work as «tyranny» over the general public. What Gorton, of course, fails to acknowledge is that Serrano, like Mapplethorpe, in reality lacks the political power that those in the ruling class possess, Gorton himself included. The Hispanic independent artist cannot be said to occupy the position of extreme power that Gorton suggests he does. The argument highlights the implausibility of claims that the male artist indisputably occupies the position of victimizer that pro-censorship rhetoric, feminist or conservative, suggests. This demonstrates the need for the implicit power of men to be questioned. As Bolton (1992: 21) notes: «A

2. Gorton is referring to the government subsidy provided to artists such as Serrano by the National Endowment for the Arts. Serrano's work sparked controversy in the Senate when political and religious conservatives declared the work obscene, anti-Christian and anti-American. For more information on the controversy see Richard Bolton (ed.) (1992): *Culture Wars: Documents from the Recent Controversies in the Arts*.

distinction must be made [...] between the words of the powerful and those of the powerless. The demagoguery of someone like Senator Helms, a public figure and a powerful politician, is simply not the same as the demagoguery of a relatively powerless artist making a statement in the context of an art exhibition».

Neither Mapplethorpe nor Serrano resembles the typical male pornographer described in pro-censorship rhetoric. Their work is the result of specific histories of inequality and, consequently, they each represent the *disempowered male*. This refutes the pro-censorship feminist reliance on a model of absolute male power and tyranny. The female and gay male nudes created by the artists arise from a more complex network of power relations. The cases of Mapplethorpe and Serrano reveal the insufficiency of the emphasis on victimization in pro-censorship rhetoric. They refute the simplistic truism that all men are victimizers; it is ultimately hard to see Mapplethorpe or Serrano as the predatory male. In «Reading Racial Fetishism: The Photographs of Robert Mapplethorpe», Kobena Mercer (1994) revises his earlier critique of Mapplethorpe as an aggressor who employs the masculine gaze toward the feminized black male subject. He urges a consideration of the specific cultural inequalities out of which the artist's work arises. He feels that it is necessary to guard against the co-opting of a liberal critique by conservatives –a word to the wise for pro-censorship feminists who should be wary of making sweeping statements.

What is often negated by the broad sweep of censorship is the potential for some explicit imagery to liberate and empower marginalized identities. The work of Mapplethorpe and Serrano actually radicalizes the female or feminized male body, liberating it from the subjection it experiences elsewhere in a patriarchal, heterosexist society.

In «The Radiance of Red: Blood Works», bell hooks discusses the manner in which Serrano radicalizes the concept of female blood, which has been used to oppress women. While, in Christianity, the blood of the Father is seen as holy and pure, woman's blood is seen as unclean, a marker of her inferior status and subordination. Outlining her thesis, hooks (1995: 214) argues:

[...] reclaiming the power of blood has become a central metaphor in the contemporary feminist movement's challenge to sexism and sexist oppression. Patriarchy can be undone only as the blood of the woman/mother regains status, is once again held in high esteem. To create a shift in cultural thinking about blood, taboos must be broken. Blood must be taken out of the shadows and made visible.

When he began to use blood imagery in his work, the photographer Andrés Serrano shattered the cultural taboo that prohibits any public celebration of blood that is not an affirmation of the patriarchy. [...] the work was destined to be seen as provocative. But the truly radical aspect of Serrano's blood photographs transcends these specific elements of cultural tension; it resides in their fundamental disruption of conventional patriarchal understandings of the significance of blood in our lives. In these works blood is a subversive sign.

Serrano radicalizes the concept of blood, liberates gendered blood and allows woman to finally occupy a position of subjectivity in his art. The sign which has been used to oppress woman is subverted. In his works, *Milk*, *Blood* and *Blood Cross*, female blood is transformed into a thing of beauty; it is monumentalized and becomes a sacred and vital sign of life.

We cannot deny the formal beauty of these photographs; the color red spectacularly occupies the frame. In *Milk, Blood*, the white of milk and the red of blood occupy separate sections of the frame in a starkly beautiful contrast. Red, the color of impurity, contrasts white, the color of purity. Yet the line which separates the two colors blurs slightly at points; red bleeds into white and vice versa. Thus, the two colors, and the cultural qualities that they imply, become less distinct, less separate. Female blood, often associated with danger, disease and death, is juxtaposed with milk, the sign for purity, the maternal and life, and, thus, assumes a sacred status –it is rejoined with the concept of purity.

Blood Cross also presents a juxtaposition of symbols of purity and impurity. The cross, of course, symbolizes Christianity –the Christian savior, sacrifice, redemption, and all that is sacred and pure. Serrano covers the cross in blood. What is unusual and especially provocative is that he subverts the concept of the blood of Jesus, associated with forgiveness, grace and passivity, by completely drenching the cross in blood. Blood is transformed into an active agent, a functioning subject. This new, radicalized blood is aggressive and confrontational. It floods the cross, drenching the patriarchal symbol with its life-giving force. In essence, it gives new life to the symbol that, for Serrano, has lost real spiritual meaning. Flooding the sacred symbol with blood, Serrano urges a reconnection of religion and the body.

One of the most provocative works in Serrano's blood series is *Heaven and Hell*. The photograph depicts a cardinal turning away from a nude woman whose hands are bound and whose head is flung back in a startling and grotesque manner. Blood streams down her torso, streaking her neck, shoulders and chest. The most unsettling quality of the photograph is the look on the cardinal's face, which is one of sadistic, pornographic pleasure. hooks suggests that the photograph indicts the church as a primary site for the reproduction of patriarchy. The work is, simultaneously, a critique of the female nude in Western art. hooks (1995: 216) quotes art historians Rozsika Parker and Griselda Pollock who say:

In art the female nude parallels the effects of the feminine stereotype in art historical discourse. Both confirm male dominance. As female nude, woman is body, is nature opposed to male culture, which, in turn, is represented by the very act of transforming nature, that is, the female model or motif, into the ordered forms and colour of a cultural artifact, a work of art.

Serrano *re-radicalizes* the deradicalized female nude, and he does so by bringing blood to the fore. The blood in the photograph represents the violation against woman by the church and patriarchy in general, and it is finally exposed; it becomes evidence of the violation. And, like the cardinal, the viewer is confronted by the violation. We cannot deny or escape that which we have previously been able to do. hooks (1995: 216) explains:

[Serrano] exposes the violation –the assault on both the woman's psyche and the psyche of those of us who consume the images, often with pornographic glee. By showing the blood, Serrano pierces the screen of patriarchal denial and demands that we acknowledge what we are really seeing when we look at the female nude in Western art. He forces us to bear witness, whether to confront our complicity or to declare our resistance.

As viewers, we can no longer avoid defining what we see. In this acknowledgment, patriarchal power over woman is undone.

Much of Mapplethorpe's work offers a commentary on the feminized position of the gay man. In society, the gay man occupies an abject position, not completely unlike that of woman. Both identities are marginalized within a masculinist, heterosexist culture. Mapplethorpe's work responds to this oppression, and often, his gay male nudes occupy a position similar to that of woman.

His sadomasochistic photographs portray the play of sexual power and powerlessness, subverting the relations in mainstream heterosexual culture which are used in the domination of women. Mapplethorpe-as-photographer becomes a crucial concept in the theatrical staging of the power play. The position (and power) of the male photographer is called into question. This is most aptly demonstrated in *Self-Portrait*. The photograph features Mapplethorpe, in sadomasochist costume, penetrating himself with a bullwhip while turning around to confront the camera. In the photograph, Mapplethorpe assumes the objectified position of women or feminized men, relinquishing his status as the dominant male photographer. Anal penetration, a symbol of female vulnerability in heterosexual society, seems to equalize women and gay men. Yet Mapplethorpe radicalizes the concept, and his object status in the photograph, by *returning the gaze*. The fact that he unabashedly turns back to face the viewer disallows complete objectification; he becomes a subject in this act. Meyer (2002: 196) explains the importance of this action:

The photographer inhabits both a vulnerable position (penetrated by a bullwhip and fully opened to the scrutiny of the camera) and a domineering one (outfitted in leather chaps and vest, penetrating himself, and audaciously returning the gaze of the camera). *Self-Portrait* thus complicates the central trope of sadomasochism, the division of sexual labor along a power/powerlessness axis, by simultaneously staging the roles of both mastery and subordination, both active insertion and passive reception.

This, of course, is an important critique for women as well as for gay men. Mapplethorpe's return of the gaze is a boon also for women's subjectivity, defying the tropes of the female nude who exists in a position of passivity and availability to the male viewer. Becoming a subject-object, Mapplethorpe offers a challenge to the relationship between the powerful viewer (heterosexual male) and the powerless nude (woman or gay man).

An important work with regard to the equation of the oppression of women and gay men is Mapplethorpe's *Brian Ridley and Lyle Heeter*. The photograph is a dramatic revision of a conventional marriage portrait pose: the typical heterosexual husband becomes a leather-daddy who restrains his same-sex partner with chains while holding a riding crop. The photograph is a dramatic commentary on conventional gender roles. But the acknowledged performativity of the staged scene suggests the unfixedness of the revised roles: the dominant partner could easily become the submissive partner through a simple reversal of positions. Thus, through the sadomasochistic staging, roles become reversible and power becomes exchangeable. At the same time, both of the men return the gaze, staring proudly and defiantly into the lens of the camera, suggesting a response to the feminization or powerlessness of gay men in mainstream society. In the act, they reclaim a subjectivity denied to them in a heterosexist society. Thus, we see that

sadomasochistic role-play becomes an important tool for resistance in Mapplethorpe's work. It raises the issue of gender and sexual performance, which has become crucial to feminism and queer theory alike.

Mapplethorpe's gay male nudes subvert the notions of the classic female nude. Mercer discusses the substitution of the black male body for the white female body of classic art. Initially, Mercer (1994: 174-5) posits that Mapplethorpe draws on the codes of the fine art tradition and thoroughly objectifies the black male. He also calls attention to the imbalance of power between the white male photographer and his black male subject. For Mercer, Mapplethorpe enacts the masculine gaze upon the feminized black male. Of course, Mercer later revises his argument, acknowledging the cultural specificity of the work. He acknowledges the point made earlier in this paper that specific histories of oppression must always be taken into account when interpreting works of art. Mercer (1994: 191) explains:

[...] the potentially subversive aspect of the homoerotic dimension in Mapplethorpe's substitution of the black male subject for the archetypal white female nude was underplayed or obscured in my earlier analysis, even though the racialized dynamics of power and pleasure in the gaze were placed in the foreground. As a gay male artist, whose sexual identity locates him in a subordinate relation to heterosexual masculinity, Robert Mapplethorpe is hardly representative of the hegemonic model of straight, white, bourgeois male identity privileged in Western art history as the centered subject and agent of representation.

In his revision, Mercer admits that Mapplethorpe's black male nudes can be seen as a subversive deconstruction of the feminized nude in dominant traditions of representation. We see this in the photograph *Dennis Speight*. The black male assumes a pose which appears to mimic the archetypal female nude: he stands in full view for the spectator's erotic pleasure; holding flowers, he appears to occupy a position of passivity. However, the substitution of the black male for the white female necessarily enacts a deconstruction of the dominant codes of the fine art nude. The contrast is so striking that we cannot avoid a consideration of the act of substitution and a comparison of the oppression of the white woman and the black man. The photograph also subverts the notion of anonymity associated with the classic female nude: Mapplethorpe's subject has a name, thereby claiming his subjectivity. He also returns the gaze. Thus, it is ultimately difficult to view the man as objectified; he claims a presence and a specific identity.

It is crucial for feminists to understand the liberatory aspect of artists who use the body to reclaim subjectivity and to guard against the co-option of their views by a conservative regime. The work of Mapplethorpe and Serrano demonstrate that the female (and feminized male) nude is not always-already oppressive but can actually be liberatory for women and other marginalized identities. It can actually be used to disrupt patriarchal and heterosexist power relations and empower those otherwise powerless. In what remains of this paper, I would like to look specifically at some of the female nudes of Mapplethorpe and Serrano, which exemplify this new, liberated subjecthood.

Serrano's series of photographs of women body builders exhibits a new subjectivity for women. The series was published in a book entitled *Big Women* (2000), which by the very name suggests a certain power. «Big», with its connotations of strength, vigor, force

and energy, is often associated with the masculine. Serrano revises the term in accordance with a female subjectivity. He monumentalizes the women he photographs for the series, celebrating their power. In the foreword to the book, he describes his feeling of reverence toward his subjects:

My interest in these women is one of curiosity and amazement. I pay tribute to them, much like the Greeks who admired the male physique in search of an aesthetic ideal. I am also fascinated by the notions of «masculinity and femininity» and «power and sex» these women embody and dispel. To some, these pictures are intriguing, to others threatening. Ultimately, they reveal as much about our attitudes about sex and gender as they do about the women themselves. (Serrano, 2000: 5)

Serrano calls attention to the deconstruction of gender, sex and power that the work enacts. He proposes that the photographs are engaged in the effort to dispel myths of «masculinity» and «femininity». Putting the terms in quotes calls attention to their constructed nature. Serrano breaks down these constructs through a redistribution of power between genders. In these photographs, the qualities typically associated with «masculinity» and «femininity» become less distinct; the boundary between genders blurs, and we can no longer rest on normative associations. Serrano's radicalized female nudes subvert the notions in classical art of passivity and availability; they undo the masculine gaze. They are clearly in control of their bodies and their sexuality. The subject faces the camera, unabashedly displaying her body, her sexuality and her power. Hands are placed proudly on the hips, and eyes uncompromising (and defiantly) return the gaze. The look on the subject's face is not intended to attract or seduce the male viewer; on the contrary, it can only be described as a look of self-pride. The subject appears stoic and noble, representing, as Serrano suggests, an aesthetic ideal traditionally attributed to the male form.

This quality is also present in Serrano's *Antonio and Ulrike*. The photograph depicts an aged man who looks up toward the face of a young woman. The woman seems to be shielding the man, with her arm around him. Serrano subverts the image of the Madonna, the feminine, maternal ideal, by revising the female image. The new female subject appears strong and stoic, almost warrior-like. We get the feeling that the protection she offers the man is of a more aggressive nature than that of the Madonna. She clearly occupies the position of power in the photograph, her gaze is turned powerfully outward, rather than passively downward or demurely away from the camera.

Often lost in the midst of the sensationalism of Mapplethorpe's depictions of gay male sex and sadomasochism are his portraits of women and the female body. This work provides some of the most striking and powerful examples of counter-images of female subjectivity. His female nudes work to deconstruct gender and destabilize patriarchal order. Art critic Ingrid Sischy (in Mapplethorpe, 1988: 77-78) offers perhaps the most eloquent description of this effect:

Sometimes Mapplethorpe's lens crosses a more guarded border and then unwraps images almost guaranteed to unnerve if not offend the categories or rules that come along in all of our lives and have kept the seen and the unseen, the genders and the races, in their respective places on one or the other side of a division so strong it might as well be a fence. There are

groups of pictures which make people on both sides of the fence feel as if they've been robbed. Chauvinists can take his photographs of Arnold Schwarzenegger, but they are uncomfortable to see their notions of women as the weaker sex violated, mocked in the images that depict the naked bodies of women with both a classical beauty of form and so much strength that they could out-Atlas anyone. Yet these same images have received criticism from others; for example, they leave some feminists feeling burned, shouting Fire –yet another woman's body that can be viewed as a male's object of desire [...]

Sischy (in Mapplethorpe, 1988: 77-78) goes on to refute the sexist claims that she finds to be incorrectly applied to Mapplethorpe by underscoring the deconstructive and transformative potential of his work:

Mapplethorpe finds figures –or, often, they find him– whose physical work on their own bodies asserts the break with the traditional views that have made their bodies the property of others, and who contribute to that break by letting Mapplethorpe illuminate it through his depiction of details or qualities elsewhere deemphasized, excluded altogether, or made shameful: with the women body builders the cultivation of strength and control is completely integrated into an image of beauty and grace [...]

The discomfort experienced by some viewers of Mapplethorpe's female nudes is, then, the result of the shock of the new experience of border crossing that the work enacts. It is an uncomfortable moment for some when binaries of gender, race or sexuality become unstable or collapse altogether. But this is the first necessary step toward liberation. Mapplethorpe's nudes open the door for this to occur. Thus, neither the women nor the men he depicts occupy positions of submission or subordination. On the contrary, they are liberated from social barriers and allowed to reclaim a subjectivity.

Lydia reveals this new subjectivity. It enacts a celebration of the female form. The subject poses with arms stretched upward, over the head, exhibiting her body from neck to thigh. The torso is twisted slightly so that the body faces the camera more directly. The photograph is reminiscent of the classic study of human form which traditionally focuses on the male body, but it replaces the subject with a female form.

This radical revision of the body is also apparent in the series *Lisa Lyon*, where cropping the photograph is used to display a part of the subject's chest and a single arm, which is flexed to display an impressive biceps. The contrast of the breast and the bulging biceps offers a provocative counter-image to stereotypical images of femininity. The boundary between genders is crossed. Qualities typically associated with the masculine meld into those typically associated with the feminine. The result is an image of woman which is all things at once: beautiful, graceful, strong and powerful. Through the photograph, woman claims a more complex, more complete subjectivity, one which refuses ownership. A similar reclamation is enacted throughout the series: the subject occupies a pose which is at once graceful and powerful, proudly displaying her physique from torso to feet. The muscles of the body are again highlighted. The result is an aesthetic ideal that rivals the Greek models of masculinity. The female subject appears proud, defiant, strong and beautiful.

Thus, we see that Mapplethorpe and Serrano complicate the simplistic relation of male as predator and woman as prey that the pro-censorship feminist position espouses. Neither of the artists resembles the typical male pornographer described in pro-censorship

rhetoric. Declaring them as such, as conservatives who warp feminist ideology to suit their needs do, negates the cultural complexity of their work. Women (and men, for that matter) are clearly not victimized in their work. On the contrary, these marginalized identities are liberated, empowered and allowed subjecthood. The artists refute pro-censorship feminists' sole emphasis on oppression in explicit imagery. Through their interrogation of the forces which oppress minorities, the artists demonstrate that minority identities are much more oppressed by forces such as religion, patriarchy and heterosexism than they are by explicit imagery. Actually, it is within explicit imagery that they are freed from the constraints of societal forces. Minority identities are liberated as sexual subjects, which causes a redistribution of power and an equalization between genders and sexual identities. This is perhaps the real threat posed by the work of Mapplethorpe and Serrano. The depictions of vital, liberated subjects have the potential to upset the power structure. Thus, censorship directly intersects with gender and sex. It is crucial for feminists to realize this and to guard against their views being co-opted for the effort of further securing the patriarchal, heterosexist hierarchy.

The work of Mapplethorpe and Serrano opens us to the possibility that *all* explicit imagery is not degrading to women and other minorities. Certain artists work from within the dominant power structure to undo its own established norms. They appropriate the apparatuses which have been used to dominate women and other minorities and resignify them in accordance with an alternative subjectivity. This demonstrates the unfixedness of power and the possibility for its re-appropriation. The disciplinary apparatuses of power automatically bring into discourse the conditions for their own subversion. As Judith Butler (1997: 100) notes: «The strategic question for Foucault is, then, how can we work the power relations by which we are worked, and in what direction?» The possibility to re-work power has been crucial to feminism and queer theory alike. It is demonstrated in the work of Mapplethorpe and Serrano through the re-appropriation and resignification of the dominant power mechanisms of religion, politics and classical art.

Because of the feminist value of this type of expression, there is a need for a complication of the feminist binary of gender difference. Linda Williams (1992: 262-3) explains this need:

[...] it is precisely in the proliferation of different pornographies [...] that opposition to the dominant representations of pleasure can emerge. It is thus in the profusion rather than the censoring of pornographies that one important resistance can be found to what many feminists have objected to in the dominance of the heterosexual masculine pornographic imagination. For it is because moving-image pornography became legal in the USA that the once off-scene voices of women, gays, lesbians, sadomasochists and bisexuals have been heard opposing and negating the heterosexual, males-only pornography that once dominated.

The work of Mapplethorpe and Serrano demonstrates the need recognized by Williams to allow minorities access to explicit imagery for strategic political uses. An encouragement and exploration of alternative subjectivities and sexualities will allow for resistance to the masculinist heterosexist pornographic imagination. If allowed, provocative counter-images will work to complicate and dismantle patriarchal norms.

The effort of pro-censorship feminists and conservatives during the Culture Wars period galvanized a counterattack led by feminists who were interested in expanding,

rather than limiting, visual representations of women and other marginalized identities. This counterattack gave birth to the Feminist Anti-Censorship Taskforce (FACT). FACT included those who spoke out against censorship and against the co-opting of feminist values for conservative ends. Describing this effort, Deborah Bright (1999: 33) argues:

FACT squarely countered antiporn feminists' arguments about the implicit violence of sexuality and sexual images by showing that sexual fantasies did not respect biological difference and often featured images of male submission and vulnerability. Instead of liberating women from male oppression, FACT argued, censorship only facilitated it by ceding to dominant male-oriented commerce all expressions and definitions of sexual pleasure and power, further silencing and shaming women as sexual subjects. What was needed, FACT argued, was *more* sexual expression by and for women, not less.

A proliferation of explicit imagery by and for minorities is the strongest weapon against sexist and heterosexist imagery. The way to resist the heterosexist patriarchy is to take control of the imagery produced, rather than to cede it. We can look to artists such as Mapplethorpe and Serrano and their effort to use counter-images to resist domination. Counter-images can only be deployed through a deregulatory politics. Feminism must be willing to loosen its grasp on explicit imagery. Butler encourages a loss of control by feminism. She believes that this will allow for greater possibility for female agency and will serve as the most productive form of resistance. She explains:

[...] it is important to risk losing control of the ways in which the categories of women and homosexuals are represented, even in legal terms, to safeguard the uncontrollability of the signified. In my view, it is in the very proliferation and deregulation of such representations—in the production of a chaotic multiplicity of representations—that the authority and prevalence of the reductive and violent imagery produced by Jesse Helms and other pornographic industries will lose their monopoly on the ontological indicator, the power to define and restrict the terms of political identity. (Butler, 2000: 504)

This effect will come through a proliferation, rather than a limitation, of images. The power, then, lies in the creation of a more chaotic visual environment, full of diverse alternative images of the body.

Works cited

- BOLTON, R.** (ed.) (1992): *Culture Wars: Documents from the Recent Controversies in the Arts*, New York, New Press.
- BRIGHT, D.** (1999): «Mirrors and Window Shoppers: Lesbians, Photography, and the Politics of Visibility» in **SQUIERS, C.** (ed.) (1999): *Over Exposed: Essays on Contemporary Photography*, New York, New Press. 24-47.
- BUTLER, J.** (1997): *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*, Stanford, Stanford University Press.
- (2000): «The Force of Fantasy: Feminism, Mapplethorpe, and Discursive Excess» in **CORNELL, D.** (ed.) (2000): *Feminism and Pornography*, New York and Oxford, Oxford University Press. 487-508.

- CORNELL, D.** (ed.) (2000): *Feminism and Pornography*, New York and Oxford, Oxford University Press.
- DWORKIN, A.** (2000): «Against the Male Flood: Censorship, Pornography, and Equality» in **CORNELL, D.** (ed.) (2000): *Feminism and Pornography*, New York and Oxford, Oxford University Press. 19-38.
- HOOKS, b.** (1995): «The Radiance of Red: Blood Works», *Art on My Mind: Visual Politics*, New York, New Press. 213-220.
- MAPPLETHORPE, R.** (1988): *Robert Mapplethorpe*, **MARSHALL, R.** (ed.), New York, Whitney Museum of American Art and Bulfinch Press.
- MERCER, K.** (1994): «Reading Racial Fetishism: The Photographs of Robert Mapplethorpe», *Welcome to the Jungle: New Positions in Black Cultural Studies*, New York, Routledge. 171-219.
- MEYER, R.** (2002): *Outlaw Representation: Censorship and Homosexuality in Twentieth-Century American Art*, Oxford, Oxford University Press.
- SERRANO, A.** (2000): *Big Women*, Torino, Marco Noire Editore.
- STROSSEN, N.** (1995): *Defending Pornography: Free Speech, Sex, and the Fight for Women's Rights*, New York, Scribner.
- WILLIAMS, L.** (1992): «Pornographies On/scene, or Diff'rent Strokes for Diff'rent Folks» in **SEGAL, L.; M. MCINTOSH** (eds.) (1992): *Sex Exposed: Sexuality and the Pornography Debate*, London, Virago Press. 233-265.

La representación de los procesos de construcción de la identidad en los contextos interculturales de dos películas mexicanas sobre la Conquista

ALEXANDRA JABLONSKA ZABOROWSKA
UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

Some of the foundational myths about Mexican identity are revised in this article by focusing on two contemporary films dealing with «La Conquista», Cabeza de Vaca (1990) and Bartolomé de Las Casas (1992). Both films depart from the former Latin-American tradition of condemnation of the official historical construct created around the Spanish colonization in America. The individual figures of the homonymous protagonists become the link between the colonial and colonized cultures by favouring dialogue and the engagement with the «other» culture. However, their inability to transcend the binary opposition civilized / underdeveloped culture projects a condescending view of the indigenous culture rather than any positive identification or hybridization. As a consequence, the image of the Mexican colonization emanating from these films remains unsatisfactory, since the given positions of authority and subaltern are not fully questioned or subverted within the films' dynamics.

En la década de 1990, alrededor de la fecha en que se celebraría el quinto aniversario del *descubrimiento* de América, se filmaron en diversas partes del mundo películas que abordaban de diferentes maneras dicho tema. En términos generales, mientras que el tratamiento elegido por los europeos y norteamericanos se centró en hablar del *descubrimiento*, convirtiendo al personaje de Cristóbal Colón en el protagonista de sus ficciones,¹ las cinematografías latinoamericanas abordaron, sin excepción, el tema de la Conquista y la colonización.² Pero independientemente del enfoque y la elección de aspectos particulares del proceso histórico que se produjo a caballo de los siglos xv y xvi, todas las películas hablaban del encuentro entre culturas diversas y de las identidades que surgieron como consecuencia. Los realizadores de dichos filmes han subrayado, una y otra vez, en las entrevistas concedidas, que, a su juicio, se trataba de un tema actual,

-
1. Dichas películas fueron: *1492: la conquista del paraíso* (1992) de Ridley Scott; *Cristóbal Colón: el descubrimiento* (1992) de John Glen; *Carry on Columbus* (1992) de Gerald Thomas; y *Un viaje mágico* (1994), una película de dibujos animados dirigida por Michael Schoemann.
 2. Con excepción de *Jericó* (1991) de Luis Alberto Lamata, se trató de películas mexicanas, pese a que en la década anterior otros países del continente habían realizado filmes sobre la Conquista: Argentina, Colombia, Cuba, México y Venezuela.

puesto que los pueblos de América Latina siguen considerando la Conquista como el proceso que ha dado origen a sus identidades actuales. De ahí que les pareciese oportuno mostrar una versión personal de los hechos para reiniciar el debate sobre tal tema a fines del siglo xx.³

En este artículo voy a comparar la representación que de dicho tópico elaboraron dos películas mexicanas –*Cabeza de Vaca* (1990) de Nicolás Echevarría y *Bartolomé de las Casas* (1992) de Sergio Olhovich– para mostrar que contienen interpretaciones complementarias acerca de cómo los encuentros interculturales que se verificaron en el siglo XVI dieron origen a la identidad cultural mexicana actual.

1. El encuentro y la asimilación cultural: *Cabeza de Vaca* (1990)

Los autores de la película, Nicolás Echevarría, su director, y Guillermo Sheridan, el guionista, dejaron constancia del sentido que querían tuviera su filme: establecer el origen de la identidad actual de los mexicanos, remontándolo a personajes como Gonzalo Guerrero⁴ o Álvar Núñez, quienes «olvidaron sin darse cuenta, todo el conocimiento y las destrezas que les enseñó el Occidente» y percibieron «en forma intuitiva e inconsciente este saber de sus cautivos. Ellos comenzaron siendo unos pocos, ahora somos casi todo un país; una cadena que se ha convertido en columna vertebral de nuestra cultura» (Sheridan, 1994: 15).

El guión del filme está inspirado en los *Naufragios*, texto escrito por Álvar Núñez Cabeza de Vaca en el siglo XVI, para informar al emperador Carlos V de los pormenores de la expedición fracasada a Florida, que partió de España en 1517, bajo el mando de Pánfilo de Narváez (Núñez Cabeza de Vaca, 1998 [1542]). La película tiene como tema principal el que también lo es de los *Naufragios*: el encuentro entre la cultura española y las diversas culturas de los grupos indígenas que habitaban el sureste del actual territorio de Estados Unidos, así como la parte norte y central del México actual, y la consecuente transformación de la identidad de quienes participaron en esta experiencia.

El hilo conductor de la narrativa fílmica lo constituye el motivo del viaje. Las primeras dos secuencias, anteriores a la aparición de los títulos de crédito de la película, muestran el naufragio, el fracaso de una expedición, y la ruptura con la cultura de procedencia de los viajeros. Esta ruptura aparece simbolizada no sólo por la pérdida de los atributos materiales de dicha cultura (ropa, armas, comida, etc.), sino también por la desaparición de las relaciones jerárquicas y de los vínculos que organizaban la vida social de los malogrados conquistadores. Ante las súplicas de Álvar, el tesorero de la expedición, dirigidas al capitán Narváez, para que proteja a la tripulación y dé órdenes pertinentes, este último le dice: «Ya no es tiempo de mandar unos a otros. A partir de ahora que cada quien haga lo que mejor le parezca para salvar la propia vida», y más tarde añade: «Aquí se termina España y comienza la sobrevivencia» (*Cabeza de Vaca*, 1990).

3. Véase, entre otros, la «Introducción» escrita por Nicolás Echevarría al guión de *Cabeza de Vaca* de Guillermo Sheridan (Sheridan, 1994) y las entrevistas concedidas por Salvador Carrasco, el director de *La otra conquista* (1998) (Velazco, 1999; Valcárcel, 1999)

4. Guerrero iba a ser el protagonista del filme de Echevarría, conforme al proyecto original.

Una vez en tierra, empiezan las pruebas verdaderamente difíciles para los náufragos: el frío, el hambre, las enfermedades, el miedo, etc.; objetos extraños que cuelgan de los árboles parecen una hechicería amenazante; las cajas con los cadáveres desfigurados provocan una verdadera conmoción entre los españoles. Un momento después la mayoría de ellos son alcanzados por una lluvia de flechas arrojadas de entre la maleza. Los cuatro hombres que sobreviven son apresados, exhibidos en una jaula como animales y, después, Álvar, separado de sus compañeros es convertido en un esclavo: no sólo debe trabajar para el hechicero, sino que es también objeto de burlas y humillaciones. Adicionalmente, Álvar debe aprender a sobrevivir en condiciones en extremo adversas y, para colmo, es reducido al mutismo: la barrera de la lengua es infranqueable en esta etapa.

Se trata de una verdadera etapa del choque entre las dos culturas, que termina cuando Álvar se rebela contra su condición y se enfrenta al hechicero y a su ayudante, Mala-Cosa, a través de un agitado y desordenado monólogo en español. En este monólogo Núñez Cabeza de Vaca reivindica su identidad, la pertenencia a una cultura y el dominio de una lengua. Pese a que lo que dice es incomprensible para los indígenas, su actitud llama la atención de los mismos y Mala-Cosa termina meciéndose al ritmo de sus palabras:

Hablo, hablo y hablo porque soy más humano que vosotros, porque tengo un mundo, aunque esté perdido, aunque sea un náufrago. Tengo un mundo y un Dios... creador del cielo y de la tierra. A vosotros también os ha creado Dios. Me llamo Álvar Núñez Cabeza de Vaca, tesoro de su majestad Carlos I de España y V de Alemania, señor de estas Indias. Y esto son las esencias, yo soy de Sevilla, y esto es el suelo [...]. (*Cabeza de Vaca*, 1990)

A partir de este momento empieza el encuentro mediante el cual Álvar es admitido en el grupo, participa en los rituales del chamán y, tras la curación del *gigante*, es puesto en libertad e investido con los atributos del curandero. El encuentro se sella con el primer intercambio lingüístico: «manos», dice en español el hechicero; «mis manos», añade, ante un Álvar sorprendido. Cabeza de Vaca ya domina algunos de los códigos de la sociedad en la que vive. Sabe comportarse como los integrantes de la misma y su participación en el rito chamánico es auténtica.

Se trata de una de las escenas más importantes del filme, ya que ocurren en ella la iniciación y la «conversión» de Álvar a la otra cultura. Mientras se desarrollan los acontecimientos descritos, aparecen fugazmente, de manera que sólo pueden ser distinguidos por un espectador atento, algunos símbolos que anuncian el sincretismo cultural: la cruz emplumada o la figura de Álvar que, en el momento en que practica la curación conforme al ritual indígena, recuerda a la de Cristo crucificado.⁵ Sin embargo, estos símbolos desaparecen por completo de los siguientes segmentos del filme. A partir de este momento, Cabeza de Vaca se vestirá, hablará y se comportará como un curandero indígena, y como tal se enfrentará a sus compañeros, Dorantes y Castillo, quienes no renuncian nunca a su identidad de origen.

5. Véase el análisis de esta escena realizado por Paul Galante (2000), «The Mystical Transformation and Shamanic Initiation of Cabeza de Vaca», <<http://www.lehigh.edu/~ineng/pag2/pag2-scene.html>>.

En este sentido, la interpretación de la película es distinta de la que ofrece el propio Cabeza de Vaca en los *Naufragios*. Como explica Sylvia Molloy (1993: 226), tras la pérdida de los atributos de la cultura de origen, y una vez asumida la desnudez, que constituye la transgresión más importante de la cultura propia, Álvar trata de mantenerse al margen de otras infracciones de los códigos. Tiene grandes dificultades para reconocerse en la otra cultura, lo que provoca oscilaciones tanto en su percepción de lo indígena como en la construcción de la identidad propia.

Cabeza de Vaca afirma en los *Naufragios* que las primeras curaciones las hicieron él y sus compañeros porque fueron obligados a hacerlo por los indígenas y sin que ellos mismos creyeran en la eficacia de sus procedimientos. Por ello, combinaron las prácticas indígenas con los rezos y ruegos a Dios, de suerte que Álvar atribuirá, en realidad, el buen resultado de sus curaciones a la misericordia de Dios y no a las prácticas efectuadas por ellos.

El Cabeza de Vaca histórico actuó, en realidad, como mediador cultural a partir de la apropiación de los signos rituales de ambas culturas. Su estrategia consistió en articular los rituales indígena y cristiano, el soplo y la oración, la cruz cristiana-emplumada y la calabaza indígena (Ahern, 1993). En cambio, el personaje fílmico más que como mediador actúa como una especie de «indígena convertido» que procura no distinguirse de los indígenas propios.

La película describe con un gran despliegue de recursos visuales la «integración» de Cabeza de Vaca en la nueva cultura. Mientras Álvar va con sus acompañantes de una aldea en otra, en la pantalla observamos una gran variedad de aldeas indígenas que se distinguen por el tipo de sus construcciones, el paisaje y la indumentaria de sus habitantes. Se trata probablemente de la parte más elaborada del filme, en la que, conforme a José Luis Aguilar (en Vega, 1990: 11), el director artístico, se trataba de

diferenciar gráficamente a cada grupo étnico. Por ejemplo, para cada población planteamos texturas, coloridos y formas constructivas diferentes. Así en la película tenemos desde aldeas marítimas como los «palafitos» en las que el agua, los caracoles, desempeñan un papel muy importante, hasta llegar a las aldeas del desierto donde el barro, la arcilla y la cestería se vuelven el eje del paisaje [...]

Es dentro de este contexto que Álvar hace amistad con el Cascabel, convive con diversos grupos de los indígenas, aprende su idioma, y se dedica a «curar» sistemáticamente. La reunión de ambas culturas está marcada por la aparición de fenómenos inverosímiles para la razón occidental, que, sin embargo, suceden, dentro de una realidad que se rige por otras normas: encantamientos, curaciones, magia, resurrecciones.

Finalmente, se inicia el retorno de Cabeza de Vaca a su cultura de origen. Los españoles y sus amigos indígenas encuentran las huellas de los cristianos en medio de una matanza y, al seguirlas, arriban al campamento del capitán Alcaraz. El reencuentro es amargo, pues el capitán ordena apresar a los indígenas que acompañan a Cabeza de Vaca para convertirlos en esclavos, y matar al Cascabel. Pese a hablar el mismo idioma, la comunicación para Cabeza de Vaca es imposible ya que no puede identificarse con los conquistadores después de lo que ha aprendido viviendo en el *Nuevo Mundo*.

La película de Echevarría hace del encuentro de las dos culturas y de la transformación de la identidad del protagonista de la narración su tema principal; sin embargo, el tratamiento de dicho tópico difiere considerablemente del que le imprimió Álgvar Núñez Cabeza de Vaca en los *Naufragios*. El filme renuncia a mostrar la complejidad del personaje histórico y el carácter ambiguo de sus relaciones con la cultura indígena y, por consiguiente, transforma tanto el sentido del encuentro intercultural como las características de la identidad surgida como consecuencia de este proceso, la cual se plantea como una suerte de fusión de las culturas. Con este planteamiento la película niega dos elementos que caracterizaron el proceso histórico al que alude: la violencia que lo acompañó, así como el hecho de que la cultura que se impuso fuese la europea y no la indígena, como se sugiere en el filme.

Sin embargo, habría que reconocer que el discurso sobre la identidad mexicana no se reduce en el filme a dicho planteamiento. Sus autores multiplican en el filme los signos que caracterizan tanto el territorio como a sus habitantes, combinando la reconstrucción histórica con la invención: «Tratándose de mi primera película de ficción –confiesa Echevarría– preferí inventar en lugar de documentar. [...] Se trataba de inventar América, como lo hizo el ilustrador Teodoro de Bry en 1590: su gente, sus costumbres, sus formas de vestir, su lengua» (Sheridan, 1994: 17).

La imagen que el director quiere transmitir del «nuevo mundo» es de una extraordinaria belleza, porque «en esta película [...], junto con el protagonista, vas “descubriendo” un mundo maravilloso que ya existía. Ese es el *quid* visual de la película: mostrar que aquí, en América, existía un mundo rico, complejo, sofisticado» (Sheridan, 1994: 10). Es imposible dejar de advertir que la representación de América en el filme constituye una suerte de inversión de la imagen del *Nuevo Mundo* proyectada por las películas europeas y norteamericanas. En efecto, mientras éstas han reiterado una visión de un paraíso natural, de una tierra virgen, bella, carente de toda cultura y habitada por los «buenos salvajes», en la película de Echevarría predominan paisajes secos y pedregosos, sombríos y desoladores.

La película no sólo pretende desmitificar las representaciones más comunes del espacio, sino que realiza una operación mucho más arriesgada que consiste en la inversión total de los términos bajo los cuales se ha visto tradicionalmente la relación entre ambas culturas. En efecto, el *descubrimiento* y la Conquista son representados en el filme como un desastre de cuyo fracaso parecería que no son responsables sino los hombres que los emprendieron. Su sentido de pertenencia a la institución que representan es tan débil como su organización y jerarquía. De ahí que ante el primer contratiempo –una tormenta en el mar– el grupo se disperse, olvide sus objetivos y recurra al principio del «sálvese quien pueda».

La fragilidad de una cultura social dentro del grupo europeo se contrapone constantemente en el filme con las imágenes de los fuertes vínculos de grupo en el mundo indígena. El hechicero y Mala-Cosa, aunque permanezcan apartados de su comunidad en algunos momentos, pertenecen a un grupo, como lo evidencia la secuencia de la curación en la que participa Cabeza de Vaca. En cambio, Álgvar sólo encuentra una verdadera compañía cuando adopta la identidad indígena.

Mientras la cultura europea carece de medios para defenderse de las fuerzas naturales, ante las cuales sucumbe sin remedio, los indígenas están, según el filme, profundamente compenetrados con éstas, de modo que pueden no sólo controlar, sino también cambiar

el curso de los acontecimientos. A diferencia de los «cristianos» que no conciben otra relación con culturas distintas que la del violento sometimiento, los indígenas son capaces de reconocer las diferencias y respetar a los forasteros.

La película estructura un alegato sobre la superioridad de las culturas indígenas y, por tanto, del *Nuevo Mundo* sobre el *Viejo* recurriendo a una serie de oposiciones: colectividad / individuación; convivencia armónica con la naturaleza / alienación; la inexistencia de las jerarquías / el poder centralizado, que se derrumba fácilmente por renuncia (Narváez) o lejanía (Carlos V); respeto para los extranjeros / incapacidad de reconocer culturas distintas. En realidad, los autores del filme emplean exactamente el mismo método que usaron los europeos cuando construyeron la imagen de los *otros*, los *bárbaros*, por oposición a la concepción que tenían de sí mismos.

2. América, una página en blanco, se escribe en español: *Bartolomé de Las Casas* (1992)

Aparentemente, la película de Sergio Olhovich, una adaptación de la obra teatral del dramaturgo español Jaime Salom, pretende situar al espectador frente a la Historia. En efecto, se habla de un momento trascendental en la evolución de la humanidad, momento en que se discutieron y decidieron cuestiones que nos afectan profundamente hasta la actualidad. Además, recrea los momentos decisivos de la trayectoria de Fray Bartolomé de Las Casas, personaje cuya pertenencia a la Historia Universal ha sido reclamada una y otra vez.

A primera vista, la película parece contener un alegato terriblemente crítico contra la Conquista: abundan en ella citas, prácticamente textuales, de los detractores más virulentos de la guerra que dio origen a la creación de América, el propio Bartolomé de Las Casas, así como los dominicos Pedro de Córdoba y Antón de Montesinos. Estas apariencias se desmoronan, sin embargo, a medida que la película avanza.

El tema central de la cinta lo constituyen, en efecto, las transformaciones espirituales que Fray Bartolomé de Las Casas experimentó a lo largo de su vida. Con tal fin se reconstruyen los momentos decisivos del proceso del personaje, sobre todo los que han sido descritos por la historiografía contemporánea como su *primera y segunda conversión*, que se han manifestado, respectivamente, en la renuncia a la encomienda (1514) y en el ingreso en la orden dominica (1522). En la tercera parte de la película se da cuenta de su estancia en el convento de Atocha al final de su vida, cuando el ex obispo de Chiapa abrigaba las ideas más radicales frente a la Conquista y colonización de América. En esta reconstrucción se omiten cuidadosamente los elementos que pudieran obstruir la construcción de una imagen idealizada del fraile, tales como su participación en las expediciones militares de conquista (Cuba) o para aplastar las rebeliones indígenas (Xaraguá, Xiguey), así como sus contribuciones a la creación de un sistema colonial eficiente (Losada, 1970).

Por otra parte, la película se refiere profusamente a la incansable lucha de Las Casas en defensa de los indios, además de citar los argumentos que éste empleó para condenar la esclavitud de los mismos y el trabajo extenuante al que eran sometidos. También se representan sus encuentros con los funcionarios del Rey Fernando, así como con el propio Carlos V, para abogar por su causa. Conforme a la película, su lucha fue prácticamente solitaria, puesto que sólo recibió el apoyo de otros dominicos, Córdoba y Montesinos.

La idea del héroe solitario es, no obstante, insostenible a la luz de la historiografía, puesto que, tanto los documentos oficiales de la época emitidos por la Corona, como por el Vaticano, buscaban proteger a los habitantes de América, prohibían la esclavitud y afirmaban que éstos, como seres racionales, eran los verdaderos dueños de sus tierras y estados (Parish y Weidman, 1992: 18-19, 23-27). Contrariamente a lo que afirma la película, pues, de Las Casas pudo nutrir su postura en diversas fuentes, todas ellas de gran autoridad y legitimidad. De ahí que no estemos frente a la Historia, sino frente a su reinterpretación y alteración, cuyo objetivo sería la idealización del personaje principal y la transmisión de una determinada versión del significado que tuvo el encuentro intercultural en la época de la Conquista.

Como planteé anteriormente, la primera impresión de quien vea la película superficialmente es que ésta contiene un alegato terriblemente crítico contra la Conquista. Sin embargo, a medida que la película progresa nos damos cuenta de que los protagonistas hablan de las muertes y torturas infligidas, del trabajo agotador al que son sometidos los indígenas, y de la codicia de los conquistadores y encomenderos, aunque ninguna de estas situaciones se muestra en la pantalla. No hay imágenes de la guerra ni de la violencia física o verbal, de las humillaciones ni de la explotación feroz del trabajo indígena. Lo que se cuenta pero no se muestra, y al revés, lo que se escucha pero no se presencia, tiene mucha menos fuerza de impacto, no nos conmueve de la misma manera. No es sólo la fuerza que tienen las imágenes para producir emociones en quien las mira sino el impacto de una acción dramática, capaz de involucrar directamente a los espectadores.

No hay imágenes que nos hablen de la Conquista, ni tampoco es posible encontrar alguna representación de cómo era el *Nuevo Mundo* en vísperas de ella. Nada indica que los nativos de América tuvieran alguna cultura antes de que llegaran los europeos: no se ve en todo el filme alguna edificación, elemento de cultura cotidiana, costumbre o práctica religiosa, que pudieran atribuirse a alguno de los pueblos indígenas. Tampoco se escuchan sus voces: los indios representados en el filme hablan el castellano y ni siquiera tienen nombres propios. En consecuencia, carecen de cualquier identidad. Son los europeos los que los nombran, les enseñan su idioma y dan sentido a sus vidas. Por eso los indígenas buscan desesperadamente ser protegidos por ellos, como si no hubieran sufrido terribles pérdidas a sus manos. Estas últimas se refieren débilmente y siempre en relación con la muerte de los familiares que según sugiere el filme, puede ser suplida por la cercanía y el afecto de los españoles.⁶ De esta manera, el problema de la Conquista, aparentemente tan criticada en el filme, se reduce a algunos delitos lamentables, cometidos por un grupo de asesinos, y a la codicia de quienes abusaron del trabajo indígena. Fuera de estos desgraciados accidentes, está claro que la presencia española en América trajo puros beneficios a los nativos.

En lugar de uno de los estereotipos cinematográficos de América –paraíso primitivo o infierno de sacrificios humanos e idolatría– la película instauro un vacío. El continente es una total carencia en el que, literalmente, no hay nada: ni lugares ni personas tienen nombres hasta que se los dan los españoles; la naturaleza no tiene características propias;

6. María, la indígena sobreviviente de la matanza de Canono, se casa con Rentería, el amigo de de Las Casas. *El Señor*, el indígena regalado por Pedro de Las Casas a su hijo, desea formar parte de la familia andaluza.

no hay culturas ni instituciones. América no es nada hasta que llegan los europeos. Por eso no es necesario hacer ningún planteamiento acerca de los problemas interculturales que surgieron en cuanto se inició la Conquista. Tales problemas no existen porque en realidad hay una sola cultura, la española, que sí se representa.

En primer lugar, España es el gobierno y la ley. No es un gobierno perfecto, algunas de sus instituciones se han corrompido y abundan los malos funcionarios, pero a la cabeza de la institución siempre hay un buen monarca, dispuesto a escuchar las voces críticas y corregir las políticas equivocadas.

En segundo lugar, España posee una rica cultura material: conventos y casas, muebles y decoración, ropa, barcos, con cuyos elementos se va transformando América, tierra vacía e inerte mientras no la toque la mano de un europeo.

Este territorio virgen, habitado por una especie de buenos salvajes y, ahora también, por hombres que traen consigo una alta cultura, permite soñar con una humanidad mejor, con la realización de la utopía de la igualdad, abundancia y felicidad. Para construir este nuevo reino hace falta mezclar lo mejor de las dos razas, como lo plantea el único mestizo que aparece en la película: «Seremos nosotros, los mestizos, que crearemos una nueva estirpe, libre, con su pendón y su rey, sin cadenas que les aten a los antiguos ritos ni a los soberanos extranjeros [...]» (*Bartolomé de Las Casas*, 1992). El personaje, un poeta que recopila los cantos de los vencidos, es un crítico de ambas culturas que sueña con crear una nueva a partir de una síntesis de los elementos más nobles de las dos civilizaciones. Su papel es, sin embargo, totalmente marginal, pues aparece hacia el final de la cinta para hablar de su romántico proyecto, que no convence ni siquiera al bienintencionado de Las Casas. Por tanto, la noticia de que los indígenas tenían «ritos» y «cantos» llega al espectador un poco tarde, prácticamente cuando la película está por terminar.

De esta manera, la posibilidad del surgimiento de una nueva cultura a partir de una mezcla de los elementos de las civilizaciones indígena y española queda relegada en la película de Olhovitch a la esfera de los sueños poéticos y de las buenas intenciones. Ello libera a los autores del filme de la necesidad de hacer cualquier planteamiento concreto acerca de las posibilidades y dificultades existentes para que se produzca la relación entre los dos pueblos. Es además una cuestión que la película evita desde un principio, al desaparecer todo indicio de que los indígenas tuvieran formas de vida propias. Tal parece que no hubo imposición de una cultura ni destrucción de la otra, sino que por fin la cultura llegó a América.

3. La imagen propia a fin de siglo: entre la mitificación y la reconciliación

Las dos películas analizadas, no cabe duda, constituyen relatos sobre los orígenes de la identidad actual mexicana o, si se quiere, latinoamericana.⁷ En ambos casos, las raíces

7. Si bien el Cabeza de Vaca fílmico termina su itinerario en el territorio del actual México, la película no precisa ni su ruta, ni tampoco los nombres de los pueblos que el personaje visita. Los acontecimientos en *Bartolomé de Las Casas* ocurren, podría decirse, en el *Viejo* y el *Nuevo Mundo*, o bien, en España y en América, pero no en territorios definidos con precisión. De ahí que los discursos de ambos filmes tengan, en realidad, una resonancia latinoamericana.

de dicha identidad se establecen en los tiempos de la Conquista, entendida más como un proceso de encuentro intercultural, que como un choque violento de las civilizaciones. Si bien ambas películas refieren algunas circunstancias violentas que formaron parte de este proceso, finalmente niegan el que la constitución de la nueva identidad fuera producto de un enfrentamiento sangriento y de la destrucción sistemática de los elementos de una cultura y de la imposición de la otra. En efecto, los personajes que encarnan en los filmes las nuevas identidades –Cabeza de Vaca y Bartolomé de Las Casas– son producto de profundas transformaciones espirituales, que se efectúan gracias a su disposición para comprender una nueva realidad y no porque fueran obligados a hacerlo. En este sentido, ambos efectúan el viaje arquetípico del héroe, un viaje de transformación subjetiva que les permite «combatir y triunfar sobre sus limitaciones históricas y personales» (Campbell, 1997: 26) y alcanzar las formas humanas generales, válidas y normales. Ambos son héroes solitarios que llevan en sí un mensaje de reconciliación, aunque el proceso de la construcción de su nueva identidad no se base ni en el mestizaje ni en el sincretismo cultural. Por el contrario, ambos personajes optan por una sola cultura, la que consideran como fuente de los más altos valores universales.

Al mitificar la historia de la Conquista y trazar una visión conciliatoria de la identidad latinoamericana, las dos películas se distancian ideológicamente del cine latinoamericano de las décadas anteriores, de un cine radical y militante que reivindicaba la naturaleza profundamente heterogénea y conflictiva de las sociedades del continente.

Referencias bibliográficas

- AHERN, M. (1993): «Cruz y calabaza: la apropiación del signo en las relaciones de Álgvar Núñez Cabeza de Vaca y de fray Marcos de Niza» en GLANTZ, M. (ed.) (1993): *Notas y comentarios sobre Álgvar Núñez Cabeza de Vaca*, México, CONACULTA / Grijalbo. 351-378.
- CAMPBELL, J. (1997) [1949]: *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, FCE.
- ECHEVARRÍA, N. (dir.) (1990): *Cabeza de Vaca*, IMCE, Channel Four, TVE, American Playhouse.
- GALANTE, P. (2000): «The Mystical Transformation and Shamanic Initiation of Cabeza de Vaca», <<http://www.lehigh.edu/~ineng/pag2/pag2-scene.html>>.
- LOSADA, Á. (1970): *Fray Bartolomé de Las Casas a la luz de la moderna crítica histórica*, Madrid, Tecnos.
- MOLLOY, S. (1993): «Alteridad y reconocimiento en *Los Naufragios* de Álgvar Núñez Cabeza de Vaca» en GLANTZ, M. (ed.) (1993): *Notas y comentarios sobre Álgvar Núñez Cabeza de Vaca*, México, CONACULTA / Grijalbo. 219- 242.
- NÚÑEZ CABEZA DE VACA, Á. (1998) [1542]: *Naufragios y comentarios*, México, Porrúa.
- OLHOVICH, S. (dir.) (1992): *Bartolomé de Las Casas*, Instituto Mexicano de Cinematografía.
- PARISH, H. R.; H. E. WEIDMAN (1992) [1980]: *Las Casas en México. Historia y obra desconocidas*, México, FCE.
- SALOM, J. (1990): *Las Casas: una hoguera al amanecer*, México, Planeta.

SHERIDAN, G. (1994): *Cabeza de Vaca*, México, El Milagro.

VALCÁRCEL, G. (1999): «Entrevista a Salvador Carrasco y Álvaro Domingo», <www.oas.org/FilmFestival/99/interviews.htm>.

VEGA, P. (1990): «*Cabeza de Vaca*: Diario de una filmación», *Nitrato de Plata*, 1, septiembre-octubre: 7-13.

VELAZCO, S. (1999): «Entrevista con Salvador Carrasco», *La Jornada Semanal*, 18 de abril, <<http://www.jornada.unam.mx/1999/abr99/990418/sem-salvador.html>>.

Imaginarios culturales en la publicidad internacional: Cannes 1998-2002¹

M^a JOSÉ GÁMEZ FUENTES, LILIA GABRIELA GONZÁLEZ MORENO,
ANA M^a RIVAS MACHOTA
UNIVERSITAT JAUME I

In an increasingly globalized market economy, advertising by international enterprises acquires also a global nature in an attempt to reach a wide multicultural audience from diverse cultural backgrounds. TV advertising resorts to a series of techniques in the depiction of cultural difference, such as simplification, stereotyping and comic effect, among others, with the aim of shocking the target audience into absorbing the commercial messages in question. Even though there seems to have appeared a line of advertising that holds a respectful attitude towards the elements of cultural difference, still there is a general lack of sensibility and concern towards certain cultures or collectives traditionally occupying a subaltern position. In conclusion, the nurturing of the audience's prejudices is favoured by multinational firms as the most effective means of selling their products, regardless of the possible distorted images that they may project.

Una de las principales características del frecuentemente discutido panorama mediático es el prominente rol que ha alcanzado la publicidad, no sólo por su obvio papel de soporte económico de los medios, que siempre ha tenido, sino por su creciente atractivo cultural. Son cada vez más los programas televisivos dedicados tanto al análisis y/o visionado de publicidad como a la inclusión de *spots* recurrentes encontrados en otras televisiones o en la red. La publicidad ha pasado de ser un vehículo comercial a convertirse en un vehículo de entretenimiento al que directores/as de cine como David Lynch (para Nissan Micra) o Isabel Coixet (para Evax) acceden sin remordimientos.

-
1. El trabajo aquí presentado constituye la fase b) de un Proyecto de Investigación que consiste en:
- Análisis sincrónico de piezas publicitarias mostradas en los Festivales de Cannes y Eurobest 2001 para obtener una primera aproximación a las configuraciones de estereotipos e identidades culturales en la publicidad legitimada a través de tales festivales. Este trabajo fue presentado en el 2002 en el VII Congreso Iberoamericano de Comunicación (Maia, Portugal) bajo el título «De la multiculturalidad a la interculturalidad: hacia nuevas formas de hacer comunicación».
 - Análisis diacrónico de piezas publicitarias mostradas en festivales de los últimos cinco años.
 - Análisis comparativo entre las piezas anteriores y las mostradas en el Festival Iberoamericano de Publicidad.

Este fenómeno articula un cambio en la concepción del espectador / consumidor, al cual se considera ahora no sólo como destinatario de un producto o servicio, sino como un consumidor de imágenes en sí mismas (González Lobo, 1991; González Martín, 1996; Saborit, 1994). Nos referimos al surgimiento de una «cultura publicitaria» en la que el espectador se reconoce como consumidor que interactúa con los mensajes publicitarios y los consume como productos culturales, más que como elementos para la venta (Caro, 1995). Esa mayor problematización del consumo implica una mayor sofisticación de la estrategia publicitaria, la cual tiende cada vez más a pensar en el consumo en términos simbólicos e identitarios (Sotelo Enríquez, 2001).

No es sorprendente el progresivo interés que ha ido despertando la publicidad si, además, lo situamos en el marco del avance del capitalismo globalizador. Las piezas publicitarias constituyen, al fin y al cabo, la tarjeta de visita de anunciantes (en la mayoría de los casos transnacionales) a los que les interesa la creación de audiencias y mercados que se «enganchen» uniformemente a la seducción y/o conexión que suponen sus productos y servicios. En este marco se ha puesto de moda el concepto de «glocalize» para fundir en un solo término el poder de la estrategia globalizadora de adaptarse a idiosincrasias locales en la búsqueda de mayores cuotas de mercado.

Es por todo ello por lo que nos interesa analizar la contribución de la publicidad audiovisual a la reconfiguración de los imaginarios culturales que están modificando las relaciones identitarias entre lo local, lo nacional y lo global (trans- o inter-), sin, aparentemente, demasiada necesidad de traducción ni cultural ni lingüística, convirtiéndose en parte de la cultura compartida por millones de ciudadanos. Puesto que nuestro objetivo, por razones obvias, podría dar materia para estudios que escapan a los límites del presente formato, hemos tenido que acotar el *corpus* utilizado a piezas publicitarias que fueran lo más representativas. Por ello, nos hemos centrado en la publicidad legitimada en el mayor certamen publicitario internacional, Cannes. A través del análisis de los *spots* comerciales premiados desde 1998 a 2002, trataremos de ofrecer una panorámica de cómo se configuran las diferencias culturales (de clase, raza, género, etc.) en el escenario publicitario transnacional, y dibujaremos un esquema que muestre desde dónde se produce esa pieza cultural, sobre quién se realiza y qué estrategias se utilizan para llevarla a cabo.

Como es bien sabido, la crítica cultural nunca ha hecho oídos sordos a la importancia que las imágenes publicitarias han tenido en la configuración de estereotipos, valores y modelos sociales. Desde Williamson (1978) hasta McRobbie (1998, 1999, 2000), pasando por autores tan diversos como Klein (2001) o García Canclini (1999), se ha puesto de manifiesto la relevancia de la publicidad en la construcción de los imaginarios culturales.

En el marco de una Europa «sin fronteras» el debate sobre la diversidad cultural ha surgido por la necesidad económica de definir lo que significa ser europeo en aras de la creación de mercados y audiencias paneuropeas (Morley y Robins, 1995: 2-21). El desarrollo de un mercado único de imágenes ha levantado, sin embargo, voces desde numerosos frentes que intentan analizar sobre qué criterios se produce la construcción de esa diversidad, ya que, al igual que ocurre con las políticas de migración, hay identidades (o nacionalidades) más susceptibles de ser aisladas (e incluso olvidadas o borradas) en estereotipos excluyentes que otras. Al otro lado del Atlántico, autores como Martín Barbero (1987, 1997) y García Canclini (1989, 1999) advierten igualmente de una serie

de variables que se han de tener en cuenta a la hora de analizar la globalización comunicacional y las diferencias culturales. Nos referimos al hecho de que la globalización no sólo implica una homogeneización y fraccionamiento del mundo sino un reordenamiento de las diferencias sin suprimirlas (y así lo tienen en cuenta los anunciantes cuando tratan de adaptar campañas internacionales a intereses locales). Ahora bien, ese reordenamiento no se realiza en base a fronteras territoriales sino a la desigual distribución y acceso a los mercados. De hecho, «de lo que habla la globalidad del mundo es de “una nueva manera de estar en el mundo”» (Ortiz en Martín Barbero, 1997). En el contexto de la comunicación transnacional hace falta analizar si se está como sujeto agente y productor de contenidos o como constructo proyectado desde una celebrada cercanía cultural («we are the world» decía una conocida canción) sólo existente virtualmente.

Con todo ello, no queremos decir que la publicidad no se haga eco de la diversidad y el mestizaje; de hecho, vemos en algunas imágenes la mezcla de distintos colectivos de acuerdo a los intereses por publicitar un producto. Es más, la hibridación es el vehículo que permite identificar la productividad de estos cruces culturales: nos ofrece el viaje efímero al mundo de lo diferente. Ahora bien, el aspecto de aparente convivencia sólo nos acerca al «otro», pero no permite comunicarnos, ya que se nos acerca al mismo como extraño (García Canclini, 1999).

Como parte de la metodología utilizada para este estudio, de todos los anuncios visionados en los cinco festivales, primero hemos seleccionado los referentes a productos o servicios comerciales (los de publicidad social serían materia para otro estudio) y, posteriormente, hemos reducido la muestra a aquellos en los que el publicitario ha usado la diferencia cultural en su eje de comunicación o, por lo menos, se ha servido de ella para materializar su idea.

Para una mayor claridad expositiva, mostramos a continuación un cuadro que sucintamente presenta los datos más relevantes de la muestra que analizamos (año, país de origen del *spot*, agencia de publicidad que lo ha realizado, anunciante y componente cultural que explota).²

AÑO	PAÍS	AGENCIA / ANUNCIANTE	COMPONENTE CULTURAL
1998 -1-	ESTADOS UNIDOS	GOODBYE S&P / NIKE (zapatillas deportivas)	Deportes de prestigio <i>versus</i> patinaje en monopatín
-2-	ESTADOS UNIDOS	BBDO / HBO	La influencia de la televisión (metalenguaje)
-3-	REINO UNIDO	M & SAATCHI / FOSTER ICE (cerveza)	La sequía y pobreza de África
-4-	REINO UNIDO	BBH / ONE TO ONE (compañía telefónica)	La historia de la raza negra
-5-	REINO UNIDO	UNIDO BBH / OLIVIO (mantequilla)	La dieta mediterránea

2. Por cuestiones de espacio, la descripción de los diferentes anuncios se ceñirá a aquellos que sean más relevantes para nuestro análisis.

-6-	REINO UNIDO	BBH / LEVI'S (pantalones vaqueros)	Las películas chinas de <i>kung-fu</i>
-7-	REINO UNIDO	BBH / MURPHY'S (cerveza)	Las películas chinas de <i>kung-fu</i>
-8-	REINO UNIDO	BMP DDB / POLO VW (automóvil)	Turistas japoneses ante la guardia real inglesa
-9-	BRASIL	GIOVANNI FCB / CCA ENGLISH COURSE	Las tribus salvajes de la Amazonia
-10-	ARGENTINA	AGUILA BACETTI / TELECOM (compañía telefónica)	Amas de casa
-11-	HOLANDA	WIEDEN & KENNEDY / COCA-COLA	La aldea global
-12-	ALEMANIA	LOWE & P / OPEL	Los monjes del Tíbet
1999 -1-	REINO UNIDO	LOWE HOWARD SPINK / PLAY STATION	Los juguetes para chicos
-2-	ESTADOS UNIDOS	TBWA CHIAT-DAY / PLAY STATION	La influencia de la televisión (metalenguaje)
-3-	ESTADOS UNIDOS	BBDO / PEPSI COLA	La mafia italiana
-4-	ARGENTINA	YOUNG & RUBICAM / CONDONES TULIPÁN	Muñecos para niños y muñecas para niñas
-5-	REINO UNIDO	TBWA / PLAY STATION	La aldea global
-6-	ESTADOS UNIDOS	CLIFF FREEMAN & PARTNERS / FOX SPORTS	La discapacidad física
-7-	TAILANDIA	FAME LINE CO. / TOP COUNTRY. MISTINE (cosméticos)	Las tribus indígenas del Pacífico
2000 -1 y 2-	REINO UNIDO	LOWE LINTAS/ MALIBÚ (bebida)	La despreocupación de los caribeños
-3-	CANADÁ	BENISOM BYRNE D'ARCY/ MOLSON CANADÁ (cerveza)	Competitividad entre Canadá y la cultura anglo-norteamericana
-4-	ESPAÑA	TIEMPO; BBDO / PEPSI COLA	La «natural» habilidad de los brasileños para el fútbol
-5-	ARGENTINA	LAUTREC EURO RSCG / MERCADO (revista de negocios)	La discapacidad
-6-	ESPAÑA	TBWA / BT (British Telecom)	La aldea global
-7-	REINO UNIDO	ABBOTT MEAD VICKERS; BBDO / GUINNESS	La tranquilidad de la cultura latinoamericana
-8-	NORUEGA	LEO BURNETT / FREIA (chocolatinas)	Los bailes folclóricos noruegos
-9-	ESTADOS UNIDOS	FALLON McELLIGOTT / EDS (servicios empresariales)	Las películas del Oeste
-10-	REINO UNIDO	WCRS / LAND ROVER	Lo salvaje asociado con la cultura
-11-	REINO UNIDO	M&C SAATCHI / BRITISH AIRWAYS	La cultura inglesa

-12-	ESTADOS UNIDOS	FALLON McELLIGOTT / THE X SHOW	El patriotismo estadounidense simbolizado en el himno
-13-	ESTADOS UNIDOS	FALLON McELLIGOTT / MTV	La influencia de la televisión (metalenguaje)
2001 -1-	HOLANDA	_____ / ADIDAS	Las competiciones deportivas
-2-	ARGENTINA	AGULLA & BACCETTI / LBA-SEGUROS	Las series de detectives de los 70 y <i>Thelma y Louise</i>
-3-	ESTADOS UNIDOS	TBWA-CHIAT-DAY / APPLE	La diversidad de la oferta musical
-4-	REINO UNIDO	MOTHER / DR. PEPPER (refresco)	El baile de final de curso en Estados Unidos
-5-	CANADÁ	AMMIRATI PURIS / VASELINE (crema)	Los poderes adivinatorios de la etnia gitana
-6-	HOLANDA	_____ / ADIDAS	La fuerza física de los atletas negros
-7-	REINO UNIDO	LOVE LINTAS / STELLA ARTOIS (cerveza)	Vino <i>versus</i> otras bebidas en Francia
-8-	HOLANDA	TWBA-CAMPAIGN COMPANY / DELTA JOICE (seguros)	La dictadura comunista china
-9-	ESTADOS UNIDOS	BUTLER SHINE & STERN / FESTIVAL DE JAZZ DE SAN FRANCISCO	La música <i>rap</i> negra
-10-	ESTADOS UNIDOS	CLIFF FREEMAN AND PARTNERS / FOX SPORTS	Prácticas deportivas de países no occidentales
-11-	ALEMANIA	SPRINGER-JACOBY WERBUNG / DIE WELT (periódico)	La discapacidad física
2002 -1-	ARGENTINA	DEL CAMPO NAZCA SAATCHI & SAATCHI / NUTRASWEET (sacarina)	La falta de sinceridad de la mujer en las relaciones de género
-2-	REINO UNIDO	RAINEY KELLY CAMPBELL ROALFE.Y&R / LAND ROVER	Lo salvaje asociado a la cultura africana
-3-	ARGENTINA	McCANN-ERICKSON / COCA-COLA	La aldea global
-4-	INDIA	OGILVY&MATHER / FEVICOL (pegamento)	El subdesarrollo industrial de la India
-5-	SUIZA	FORSMAN & BODENFORS / IKEA	El desorden como característica genérica masculina

La exploración de las piezas descritas nos ha permitido identificar un conjunto de procesos que se pueden clasificar según el mecanismo de configuración cultural que las mismas articulan. Así, nos hemos encontrado con que, en líneas generales, el eje de comunicación de los anuncios gira alrededor de:

- Ideas prefijadas sobre la identidad, lo que da lugar a la utilización de estereotipos y mitos. En ocasiones, esta técnica conlleva la ridiculización en clave de humor.
- Asunción de la diversidad, por la cual se identifican diferentes colectivos culturales para posteriormente hibridarlos y/o ecualizarlos. En ocasiones, la ecualización conlleva una violencia simbólica, ya que borra y/o silencia las diferencias entre distintos colectivos.
- Reconocimiento del «otro», que ofrece una visión de la diferencia cultural que reconoce lo diferente como válido dentro de su complejidad inherente.

Estos tres grandes bloques se materializan, según el mecanismo cultural que activen, en las siguientes categorías:

1. ESTEREOTIPIFICACIÓN: es el mecanismo más extendido a la hora de hablar de otras culturas. Se basa en la simplificación, la asociación de una sola idea estática con todo un colectivo que, en términos reales, varía en sus características específicas. La esterotipificación del «otro» es el resultado de una falta de conocimiento por parte del productor y destinatarios, que adquiere legitimidad dada su constante representación repetitiva en los medios. Crear estereotipos implica negar la individualidad de los sujetos de un grupo, masificarlos y considerarlos a todos iguales, como en el caso de la figura del japonés con su cámara a cuestas o la del impasible guardia real británico en el anuncio del Polo VW (1998 -8-); sólo el precio del coche que se anuncia es capaz de romper la compostura real. Curiosamente, la diferencia entre ambos estereotipos culturales, el japonés y el británico, consiste en que el individuo japonés aparece infantilizado, mientras que el guardia británico mantiene su dignidad. El mismo proceso de esterotipificación se muestra en los anuncios de Malibú (2000 -1- y -2-) y Guinness (2000 -7-), en los que el concepto de lo latinoamericano o caribeño aparece directamente asociado a las ideas de despreocupación y tranquilidad.

Otros anuncios que utilizan esa misma estrategia son el de Vaseline (2001 -5-), en el que se asocia a la etnia gitana con el esoterismo; el de Adidas (2001 -6-), en el que se reproduce la eterna equiparación de la raza negra con la resistencia física (en el deporte del atletismo, en este caso); o el de Pepsi (2000 -4-), en el que se convierte a Brasil en sinónimo de buen fútbol.

En cuanto a los estereotipos de género, nos encontramos con el anuncio de Play Station (1999 -1-), que transcurre en una sala de partos: una pareja blanca tiene un hijo negro y la madre, al verlo, le pide perdón a su marido, quien está tan fascinado con el hecho de que sea un niño y de que, por ello, le pueda comprar el *scalextric* anunciado, que le da igual que no sea su hijo. Con este ejemplo se transmite a la perfección la idea de que hay juguetes para chicos que las chicas no pueden utilizar. Ello conlleva la consiguiente diferenciación jerárquica que sugiere la idea de que los varones están más capacitados para enfrentarse a la tecnología; aunque también puedan ser desordenados y sucios, como aparece en Ikea (2002 -5-), anuncio en el que un joven desordena su casa porque va a recibir la visita de sus amigos y no desea que sepan que, en realidad, la mantiene limpia y ordenada. Ahora bien, los hombres no fingen ni mienten como las mujeres, tal y como se nos muestra en Nutrasweet (2002 -1-), *spot* en el que para anunciar sacarina se recurre al mito de que las mujeres fingen sus orgasmos.

Existen, además, piezas que, aun haciendo uso del estereotipo, lo basan en ciertas costumbres establecidas, por lo que no resultan necesariamente ofensivos. Nos referimos al caso de Dr. Pepper (2001 -4-), en el que aparece una escena que nos recuerda a tantas películas norteamericanas de adolescentes en las que el chico va a recoger a su chica el día del baile de fin de curso. No es de extrañar el uso de esta imagen dado que la bebida es originaria de Estados Unidos e intenta establecerse en el mercado británico. Por otro lado, en el caso del *spot* de Stella Artois (2001 -7-) se juega con la exquisitez asociada a la preferencia de los franceses por el buen vino para, posteriormente, sustituirlo por la cerveza que se publicita. La *folclorización* es también un lugar común a la hora de mostrar las otras culturas, como en el anuncio de Freia (2000 -8-), en el que los bailes regionales y los trajes típicos constituyen las imágenes únicas y auténticas que nos pueden trasladar, en este caso, a un ambiente noruego.

2. RIDICULIZACIÓN DEL «OTRO»: comporta la representación del «otro» a través de la exageración del estereotipo o de situaciones absurdas en las que se atenta contra la dignidad de ciertas culturas. Este es especialmente el caso de los anuncios de Foster Ice (1998 -3-) y Top Country. Mistine (1999 -7-). En el primero, un nativo del continente africano cuenta los problemas de sequía que sufre su pueblo y cómo su padre, mediante costosos métodos, intenta buscar sapos para beberse su líquido. El protagonista, riéndose de estos métodos, soluciona el problema con la adquisición de la cerveza anunciada que, irónicamente, le vende un canguro. Adicionalmente, el producto se presenta como la cerveza que «refresca globalmente». En este *spot*, los publicistas se aprovechan de la situación social de un grupo empobrecido como son las tribus de África, para mercantilizarla. El africano negro, desposeído de toda cultura y dignidad, es representado como un tonto y un incivilizado: su pobreza e ignorancia lo hacen beber zumo de sapo. Con el instrumento del «humor» el problema de la pobreza queda ridiculizado, el conflicto se torna opaco y la solución consiste en una Foster Ice. En cuanto al segundo anuncio, se nos muestra el exotismo de una civilización ajena a la que se coloca en una posición de inferioridad, pues se proyecta implícitamente la idea de que la misma necesita del producto occidental publicitado para magnificar y embellecer su cultura.

Otro *spot* que ejemplifica esta minimización de los «otros» es el de pegamentos Fevicol (2002 -4-). En él vemos un camión recorriendo un camino de tierra con muchos baches; los viajeros que transporta el camión, todos de la India, están agolpados unos contra otros, incluso algunos aparecen colgando de los lados, pero ninguno se cae ni cambia de postura. Al final del anuncio se descubre el secreto: los pasajeros están pegados con el pegamento anunciado. Con todo ello lo que se muestra es la precariedad de vivir en la India, ridiculizando sus formas de transporte y mostrando como un plus de exotismo su manera de vestir y su música. En definitiva, estos *spots* reflejan de una forma flagrante «una nueva manera de estar en el mundo», como nos recuerda Martín Barbero (1997). Una nueva forma en la que, como hemos podido observar, África, Oriente y las tribus de las islas del Pacífico no existen como sujetos productores sino como consumidores que, a pesar de (o quizá a causa de) su pobreza, sustentan el progreso del mundo desarrollado.

Ese mismo análisis se puede trasladar a los anuncios de Fox Sports (2001 -10-) y de Land Rover (2000 -10- y 2002 -2-). En el primer caso, para darnos a conocer una cadena televisiva estadounidense que retransmite deportes regionales, se utilizan culturas

no occidentales a las que se muestra como culturas subdesarrolladas que practican deportes en los que los participantes mueren. En el segundo, con la pretensión de «salvajizar» el producto, se traslada el mismo a África, continente eternamente asociado con lo exótico, lo incivilizado y lo salvaje. Por otro lado, el caso de CCA English Course (1998 -9-) ridiculiza las tribus salvajes de la Amazonia. Lo interesante en este caso es que la mirada que se proyecta sobre tales grupos proviene del mismo Brasil, lo cual resulta paradigmático de que, como mencionamos anteriormente, el reordenamiento de las diferencias en un mundo global no se realiza en base a fronteras territoriales sino a la desigual distribución y acceso a los mercados.

Un caso «particular» lo constituye la ridiculización del patriotismo estadounidense por sus congéneres en el anuncio de The X Show (2000 -12-), donde a un símbolo por excelencia como es el himno nacional se le añade una letra sin sentido, dotada de contenidos sexuales, para publicitar una revista orientada a un público masculino.

También resulta extraño, por otro lado, que, dado el tan celebrado progreso de emancipación femenina, se perpetúen clichés que ponen de manifiesto las desigualdades en materia de género (como ocurría en el estereotípico anuncio -1- de 1999). En el anuncio de Telecom (1998 -10-) se ridiculiza la figura del ama de casa, presentándola desaliñada, atrapada en las caóticas tareas de los hijos y la cocina, celosa y con dificultades para comprender el funcionamiento de la tecnología.

3. MITIFICACIÓN DEL «OTRO»: consiste en la representación de una cultura a través de una historia ficticia. Construir narrativas es también una forma de acercarnos al «otro», aunque las mismas enmascaren o deformen las variables (especialmente de clase) de la identidad de quienes se representan. Es el caso de la romántica idealización de la cultura mediterránea, específicamente de su dieta, en el anuncio de Olivio (1998 -5-), en el que aparecen una serie de ancianas en escenas típicamente de campaña mediterránea, con un aspecto muy saludable, pero que fingen estar enfermas para ir a visitar a un guapo y joven doctor. Mediante este anuncio se resalta, en tono de humor, lo beneficiosa que resulta la dieta mediterránea y, en concreto, el producto anunciado.

Existen mitos que además se han extendido gracias a su construcción mediática. Sobradamente conocidas son: la precisión milimétrica de las peleas de *kung-fu* asociadas a la raza china, de las que tanto Levi's (1998 -6-) como Murphy's (1998 -7-) se aprovechan (hasta el ridículo en el caso de Murphy's); las sagas de mafiosos italianos que el cine *made in USA* ha inmortalizado y Pepsi Cola (1999 -3-) reproduce; el lejano Oeste que se ve en EDS (2000 -9-) y las series estadounidenses de detectives de los años setenta (como *Shaft*, *Starsky y Hutch*, *Los ángeles de Charlie*) que LBA-Seguros (2001 -2-) amplía con referencias a *Thelma y Louise*, para contarnos una persecución cuyos protagonistas pertenecen a los sectores más estereotípicamente deprimidos de la inseguridad ciudadana en la sociedad estadounidense. En este último caso, se podría interpretar la asociación entre la inseguridad y la cultura estadounidense en clave de humor, como una revancha de los países latinoamericanos (ya que el anuncio es de Argentina), que le devuelven la pelota a Estados Unidos por asociar continuamente en los medios de comunicación el concepto de «inseguridad» con Latinoamérica.

No hay que olvidar, sin embargo, que el «otro» oriental está también asociado a esa idea de inseguridad, y así aparece en Delta Joice (2001 -8-). En este *spot* se toma como

referencia la historia de China durante el régimen comunista de Mao y se magnifica la vulnerabilidad del ciudadano ante lo peligroso de disentir del régimen.

El recurso al proceso de mitificación también es válido para la cultura propia: tal es el caso del anuncio de Molson Canadá (2000 -3-), en el que se magnifica la identidad canadiense como algo grandioso y mítico, dejando en un segundo plano a otras culturas anglosajonas como la inglesa y la estadounidense.

4. HIBRIDACIÓN y ECUALIZACIÓN: como García Canclini (1999) la define: «la hibridación es la mezcla de elementos de tantas sociedades como conjuntos de clientes se desea interesar en un producto». Cuando la mezcla cultural que propicia la hibridación aparece en perfecta armonía, de tal manera que la representación transforma la heterogeneidad en homogeneidad, nos encontramos con la ecualización. Esta última va unida a la percepción de una aldea global en la que no hay diferencias entre los consumidores, por lo que es susceptible de ser utilizada por corporaciones transnacionales. Los anuncios de Coca-Cola (1998 -11- y 2002 -3-), Play Station (1999 -5-), Adidas (2001 -1-), Apple (2001 -3-) y BT (2000 -6-) ilustran a la perfección el uso de estos dos conceptos en sus prácticas comunicativas. En todos ellos se representan personajes de diferentes culturas en total armonía, de tal manera que las diferencias culturales no son perceptibles y las fronteras se borran. En el anuncio de Coca-Cola todos los colectivos aparecen satisfechos conviviendo en una fiesta del universo Coca-Cola. El anuncio supone la creación de una comunidad virtual en la que, anuladas las diferencias, sus miembros conviven, comparten, sueñan y viven Coca-Cola; o representan el concepto «Coca-Cola» como ese vértice en el que gordos, flacos, altos, etc., pueden confluír y por lo tanto suavizar sus diferencias. En el anuncio de Play Station se nos ofrece el paso al espectro virtual del mundo real en situaciones de violencia: el mundo entendido como un videojuego en el que todos estamos manipulados por un mando de control, creándose así una comunidad virtual de jugadores por medio de la unión de voces diversas. En los dos anuncios restantes las diferencias culturales sólo se distinguen a través de las diferentes modalidades deportivas que se muestran en el caso de Adidas, o de los estilos musicales que nos presentan en Apple. En el ejemplo de BT (2000 -6-) nuevamente nos encontramos con distintos colectivos que interactúan mediatizados por el producto que se anuncia.

Un caso particular es el que aparece en el anuncio de British Airways (2000 -11-), en donde se reconocen los valores positivos y negativos que otras culturas han aportado a la cultura inglesa, para al final reivindicar la identidad de quien habla, es decir, la identidad anglosajona, y valorar positivamente un estereotipo como es la puntualidad.

En este contexto, resulta especialmente paradigmático de la asunción de la cultura mediática del receptor el hecho de que el *spot* de HBO (1998 -2-) y el de MTV (2000 -13-) utilicen una referencia a ese poder ecualizador de los medios de comunicación de masas. En el anuncio de HBO se muestra a distintos colectivos indiferenciados, homogeneizados por la televisión: todos los hombres de un pueblo aparecen con el pelo cortado a trasquilones, aunque los ciudadanos, presentados en situaciones cotidianas, no se sorprenden por este hecho. La causa del nuevo estilo en el peinado de todos los hombres es el embobamiento del barbero con el canal televisivo HBO mientras realiza los cortes. Por su parte, MTV se presenta en su anuncio como imprescindible para conocer las nuevas tendencias, lo que se consigue mediante el relato de una historia inspirada en *La Casa*

de la Pradera en la que nos encontramos con tres personajes que ven la MTV y un cuarto que no la ve. Este último, cada vez que va a visitar a los otros tres, recibe un castigo porque ni viste, ni baila, ni tiene el mismo gusto que el que difunde la MTV. El castigo en cuestión consiste en que le pegan en uno de los glúteos con una vara hasta dejarle la marca del logotipo de la cadena de televisión.

Estos dos *spots* llevan a cabo una meta-reflexión que alude a la «idiotización» de la audiencia, por un lado, y, por otro, a las modas o los nuevos imaginarios y colectivos culturales que proponen los medios de comunicación de masas: el corte de pelo que llevan los habitantes del pueblo no es común, sin embargo, el anuncio de HBO lo convierte en una moda y legitima su vigencia y estética. En el caso del anuncio de MTV, quedan silenciadas las diferencias de colectivos que, aunque aislados, aparecen unificados por la «cultura MTV». Igualmente, esta cultura debe ser reivindicada, pues se sugiere que la «cultura MTV» debe adoptarse aunque sea tatuada, porque el que no ve la cadena MTV no está a la moda, ni obtendrá ningún reconocimiento en esta nueva comunidad mediática. Una vuelta de tuerca a esta estrategia metanarrativa puede encontrarse en el anuncio de Play Station (1999 -2-) en relación con el mundo de los videojuegos. En este caso, se muestra a diferentes ciudadanos realizando las tareas más cotidianas pero, cual perros de Pavlov, se ponen a luchar al sonar una campana. A través del humor se idiotiza a la audiencia y, mediante la violencia simbólica que encierra la ecualización, se deja al receptor en un lugar exento de *agencia*.

Esa violencia simbólica alcanza límites insospechados en la pieza de Fox Sports (1999 -6-), en la que se utiliza, para llamar la atención, una referencia a la discapacidad que sufren las personas que no poseen extremidades superiores. En un primer plano aparece un niño al que le están cambiando los pañales con los pies, al igual que tendría que hacer una persona que no tuviera brazos. Al abrirse el plano se descubre que no se trata de una persona con una discapacidad física, sino que es un padre que utiliza los pies para cuidar a su bebé y así poder visitar con las manos la página de Internet que se anuncia. Lo que en un principio podría parecer una discapacidad es, en realidad, sólo una habilidad que posee el individuo representado, capacitado para poder realizar dos tareas al mismo tiempo. Esa misma violencia simbólica contra la discapacidad la utiliza la revista *Mercado* (2000 -5-) para equiparar la discapacidad visual con la «oscuridad» que produce la desinformación. En ambos casos se rehuye afrontar la complejidad de lo que significa la discapacidad y se muestra a las personas sin ninguna discapacidad física como iguales frente a una minoría discapacitada. La discapacidad se ecualiza como «preferencia» a través del humor, sugiriendo que, ni existen diferencias, ni la discapacidad es un problema.

5. RECONOCIMIENTO DEL «OTRO»: constituye el acto de reconocer al «otro» como válido, al tiempo que diferente, como se hace en el anuncio de Die Welt (2001 -11-), en el que, incidiendo sobre la diferencia que implica la discapacidad (al contrario de lo que ocurría con Fox Sports), se refleja a un individuo sin discapacidad poniéndose en el lugar de las personas que necesitan una silla de ruedas. De esta manera, se reconoce a un grupo minoritario como diferente, en un intento de comprender su específica visión de la realidad.

Este recurso es también utilizado humorísticamente en el caso de los Condone Tulipán (1999 -4-) para ridiculizar los estereotipos de género y orientación sexual. Este

anuncio, para anunciar unos preservativos, narra la historia de un padre muy preocupado porque su hijo juega con una pareja de muñecas *Barbie*, por lo que, para compensar dicha «mala costumbre», le compra unos *GI Joe*. Al cabo de los años el chico aparece en su cama con las dos muñecas convertidas en mujeres reales, mientras que el padre se encuentra desayunando con los dos muñecos, también convertidos en hombres reales, representando a un trío de *gays*. El anuncio aboga, así, por la posibilidad de elegir, el reconocimiento de la diversidad sexual y la validez de los distintos colectivos.

Esta pieza es además paradigmática de un grupo de anuncios que no pueden ser encuadrados en una única categoría, ya que reproducen varios mecanismos de representación cultural simultáneamente, aunque con la intención de asumir la complejidad de la variedad socio-cultural que nos rodea. Es también el caso del anuncio de Nike (1998 -1-), que incide en el estereotipo que separa los deportes legitimados, de prácticas deportivas como el monopatín, para reconocer el derecho de ser tratados equitativamente; o el del Festival de Jazz de San Francisco (2001 -9-), que ridiculiza el estereotipo de la persona negra como delincuente, agresiva y «rapera», para posteriormente mostrarla como culta y aficionada al jazz. Sin embargo, a pesar de reconocer la utilización de la estereotipificación para identificar ciertas culturas, se acaba cayendo de nuevo en el mito «guetificador» que vincula la raza negra con el jazz. Algo similar ocurre con el anuncio de One to One (1998 -4-), el cual, bajo un aparente reconocimiento de las dificultades de la raza negra a lo largo de la historia, mediante el recurso a personajes como Martin Luther King, no termina de superar el contexto del gueto: un individuo negro habla con otro igual que él, pero no llega a producirse un diálogo fuera de esa comunidad. La idea segregacionista no es evidente, pero el discurso parece claro: un aparente reconocimiento del «otro» como interlocutor válido, pero únicamente en un gueto en el que el individuo negro, como héroe y como sujeto, puede interactuar.

No son pocos los autores que han escrito sobre la relevancia para los anunciantes de adaptar sus estrategias de comunicación al contexto cultural del mercado específico al que se dirigen (De Mooij, 1991, 1998; Mueller, 1996). Haciéndose eco de esa necesidad, surgida a tenor de la internacionalización y transnacionalización de anunciantes y mercados, hemos podido observar las formas de entender lo que supone la diferencia cultural desde un punto de vista comercial. El objetivo consiste en establecer taxonomías identitarias que sirvan al publicitario para comunicarse a través de las culturas, teniendo en cuenta las sensibilidades culturales específicas. El problema de estas propuestas es que, en el mejor de los casos, ofrecen una visión sólo políticamente correcta sobre la multiculturalidad, como hemos podido observar en los mecanismos de hibridación y ecualización; en el peor de los casos, perpetúan la idea de que las identidades pueden ser reducidas a fórmulas estables para ser utilizadas y/o ridiculizadas al gusto del anunciante, como ocurre con el recurso de los estereotipos y los mitos. Además, en su mayoría, las versiones legitimadas sobre la diferencia cultural provienen de la mirada occidental, especialmente de la vertiente anglo-americana, como ejemplifica el gran número de anuncios premiados procedentes de Estados Unidos y Reino Unido.

En definitiva, no parece suficiente el «esfuerzo» realizado por ciertos anunciantes, como Adidas o Apple, por aglutinar / integrar la diferencia en sus procesos de comunicación, ya que, como hemos podido observar, la mera yuxtaposición / hibridación de culturas en una imagen no garantiza el reconocimiento de lo que su diferencia implica.

De hecho, como nos llega desde el otro lado del espectro publicitario, muchas voces críticas se han alzado desde principios de los años noventa denunciando la simplificación mercantilista de las diferencias culturales para vender individualidad y originalidad (Baudrillard, 1998; Davidson, 1992). El caso más reciente lo constituye la publicación de Naomi Klein *No logo*, cuyo capítulo quinto se titula «El patriarcado se hace *funky*. El triunfo del marketing de la identidad». El éxito comercial de este libro es paradigmático del eco que tienen entre el público las visiones problematizadoras y críticas de la cultura. Esta línea de cuestionamiento puede impulsar una reflexión sobre qué significa hablar de las diferencias entre las culturas y qué significa realmente admitir la diversidad intercultural en el marco de la globalización de la comunicación, de la que la publicidad es un referente principal. Puesto que hay una conciencia de que el consumo se ha convertido en un consumo simbólico, se hace necesario repensar las construcciones culturales que circulan actualmente, en aras de una gestión más respetuosa de ese consumo.

La necesidad de contar con profesionales formados en la interculturalidad comunicacional es, por otra parte, una responsabilidad que, cada vez más, el anunciante puede exigir desde la importancia que va adquiriendo la reputación corporativa. La responsabilidad social de la empresa presente y futura en un mundo globalizado pasa, como apunta García Canclini (1999) e ilustra el *spot* de *Die Welt*, por un reconocimiento de la necesidad no sólo de estar virtualmente cerca de los «otros», sino de preocuparnos por entenderlos.

Referencias bibliográficas

- BAUDRILLARD, J. (1998): *The Consumer Society*, London, Sage.
- CARO, A. (1995): «Cinco años que cambiaron la publicidad», *Anuncios Revista*, 46, noviembre: 32-38.
- DAVIDSON, M. P. (1992): *The Consumerist Manifesto. Advertising in Postmodern Times*, London, Routledge.
- DE MOOLJ, M. (1998): *Global Marketing and Advertising*, London, Sage.
- DE MOOLJ, M.; J. K. WARREN (1991): *Advertising Worldwide*, New York, Prentice Hall.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1989): *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo.
- (1999): *La globalización imaginada*, Barcelona, Paidós.
- GONZÁLEZ LOBO, M. A. (1991): *El consumidor de los noventa*, Madrid, J. W. T.
- GONZÁLEZ MARTÍN, J. A. (1996): *Teoría general de la publicidad*, Madrid, FCE.
- KLEIN, N. (2001): *No logo*, Barcelona, Paidós.
- MARTÍN BARBERO, J. (1987): *De los medios a las mediaciones*, México, Gustavo Gili.
- (1997): «Globalización comunicacional y descentramiento cultural», *Diálogos de la comunicación*, 50: 27-42.
- MCROBBIE, A. (1998): *British Fashion Design: A Rag Trade or Image Industry?*, London, Routledge.
- (1999): *In the Culture Society: Art, Fashion, and Popular Music*, London, Routledge.
- (2000): *Feminism and Youth Culture*, London, Macmillan.
- MORLEY, D.; K. ROBINS (1995): *Spaces of Identity*, London, Routledge.

- MUELLER, B.** (1996): *International Advertising. Communicating Across Cultures*, Belmont, Wadsworth.
- SABORIT, J.** (1994): *La imagen publicitaria en televisión*, Madrid, Cátedra.
- SOTELO ENRÍQUEZ, C.** (2001): «El concepto de reputación corporativa: hacia una visión utilitarista de la comunicación institucional» en **BENAVIDES, J.; E. FERNÁNDEZ BLANCO** (eds.) (2001): *Valores y medios de comunicación*, Madrid, Universidad Complutense. 431-446.
- WILLIAMSON, J.** (1978): *Decoding Advertisements*, London / New York, Marion Boyars.

Alterity and Assimilation in Jonson's Masques of *Blackness* and *Beauty*: «I, with so much strength / Of argument resisted»

WILLIAM OVER
ST. JOHN'S UNIVERSITY

Las piezas teatrales de Ben Jonson, The Masque of Blackness y The Masque of Beauty, contienen discursos secundarios sobre la naturaleza de la «alteridad» de la raza negra en la Inglaterra del siglo XVII, que reflejan las tensiones sociales existentes con respecto a las narrativas oficiales y el imaginario colectivo de la época. La transformación de un personaje de raza negra en protagonista que cuestiona, como forma de conservar su independencia y dignidad, la doctrina oficial encarnada por el estamento de la monarquía podría considerarse una reivindicación de la propia identidad racial. Sin embargo, tal discurso queda relegado a un segundo plano al encuadrarlo en la estructura y género teatrales de la mascarada, a pesar de que no se llegue a cuestionar la autoridad del mismo durante el transcurso de la pieza. De esta manera, se refleja la diversidad de los discursos contradictorios que circulaban en la sociedad de la época, así como los mecanismos utilizados para propiciar el cierre ideológico y textual de las creaciones artísticas en favor de las narrativas dominantes.

Two early court dramas of Ben Jonson, *The Masque of Blackness* (1605) and its plot sequel *The Masque of Beauty* (1608), depict the transformation of African people to Europeans. However, in the *Blackness* masque, an important counter voice momentarily interrupts the transformative activities of the play's agenda. Niger objects to the project of cultural absorption played before the English court audience. His argument in praise of African identity is a conspicuous speech of sixty-nine lines that includes a direct reference to European literary efforts to negate African identity. Niger's speech challenges current conceptions of the development of racial consciousness and the awareness of intercultural issues in the late Tudor and early Stuart periods. The struggle over meaning in these masques documents the divided nature of English racial and cultural attitudes, which recognized human difference but sought to avoid its implications in favor of attitudes more congruent with worldwide expansion and inter-European competition for global markets. How might the *aporia* of Niger's African affirmation be understood within a plot structure where he is verbally dismissed and then overshadowed by a royal *mise-en-scene* of spectacular costumes and innovative scenery? Jonson constructs an intercultural discourse wherein the African figures are fashioned familiar, commensurate with a seventeenth-century European ontology, in order to reduce the threat from other identities as England develops its nascent quest for global markets.

Although both masques construct the otherness of colonial exploration and trade so as to reflect the superiority of the Jacobean project to unite Great Britain and begin a belated global expansion, Niger's presence in *Blackness* remains a strong anti-colonialist statement. Moreover, the other black characters, Aethiopia and Niger's daughters, are exemplars of co-optation and assimilation. I suggest that *Blackness* retains a strongly argued voice of cultural opposition—even while valorizing Queen Anne and King James—in response to Britain's emerging global outreach, a circumstance that increased contact with other cultures just as it demanded both to understand and control such varieties of otherness.

Although Niger alone retains his outward and inward blackness, he is banished from the white realm of Albion. He thus becomes a necessary—but comfortably distant—other. A necessary other, because, as Homi Bhabha (1994: 111) observes, «The colonialist exercise of authority requires the production of differentiations, individuations, identity effects through which discriminatory practices can map out subject populations that are tarred with the visible and transparent mark of power». Jonson's play thus presents a spectrum of assimilation: the fully co-opted Aethiopia, the soon-to-be transformed daughters of Niger, and a resistant Niger, whose arguments against cultural colonialism are never rebutted in the play.

Following his counter-discourse, Niger is abruptly banished from England by the co-opted Aethiopia. Left to stand on its own because never refuted in the play by formal argument, Niger's speech expresses an early repudiation of Jacobean cultural projections and articulates the particularities of the threat from global colonization. Furthermore, Jonson's marginal notes in the original printed edition use respected classical references to support many of Niger's assertions in defense of African ontology. These narrative intrusions reveal an ambivalence toward African people, who increasingly came before the eye of merchants abroad and ordinary people at home during the English Renaissance (Jordan, 1968: 56-60; Jones, 1971: 16; Andrews, 1984: 103-14; Barthelemy, 1987: 4-6). As thematic devices within the play's dominant discourse, however, they only enhance the masque's overall celebratory message of cultural and political superiority by including an easily defeated resistance movement. Niger's engaging rebuttal is ignored by his own apparent rejection of an African priority and by the play's dramatic and theatrical developments. Jonson's depiction of co-opted, transformed, and banished Africans is proleptic, an anticipation of the cultural and economic appropriations of British colonialism, which in the early Stuart era was beginning to imitate the colonial projects of other European powers undertaken in the sixteenth century.

As the English increased their contact with diverse peoples throughout the sixteenth century, new moral and ontological alternatives appeared, despite the muffling effects of dominant voices and official agendas. Niger's intrusion reflects a particularly complex response to these new alternatives. Although the speech of Niger is perhaps the most direct articulation of non-European alterity on the English Renaissance stage, it has not received appropriate critical attention (Cowhig, 1985; Stallybrass, 1988; Aasand, 1992; Andrea, 1999; MacDonald, 2002). Moreover, the important dialectic between Niger as advocate of African identity and Aethiopia as assimilated representative of the court of Albion has not been recognized. Aethiopia's stage management of the main action in *Blackness* is a particularly developed expression of the co-optation of non-European

identity on the Tudor / Stuart stage. Still, her machinations are provoked by the assertiveness of Niger's justifications for racial otherness.

Most sixteenth-century descriptions of Africans by European sea traders and explorers were largely negative, with some exceptions (Jordan, 1968; Barker, 1978; Tokson, 1982; Barthelemy, 1987; Campbell, 1988). Racial conceptions in early modern England developed with the expanding mercantile enterprise and the growing presence of people of color, who were particularly evident in the larger port cities. Jonson's allegory of African women who seek perfection by becoming white served as indices of James I's power and greatness. Through its explicit racial hierarchy, *Blackness* and *Beauty* celebrated Britain's recent identification as a world-class trader, intent on catching up with the more established trading cartels of Spain, Portugal, France, and Holland. The attempt to alter black skin by soliciting Albion the Sun-King of Britannia (representing James, seated in the king's box as onlooker) also valorized the Renaissance monarch who brings light to darkness by changing black to white. Missed by critics is the two masques' evocation of the long European tradition that associates the monarchy with powers for healing skin disorders. The African women are «healed» through a skin color change. Instead of removing rashes, Jonson's catharsis brings the promise of white identity.

In *Blackness* the attempt to eliminate perceptions of cultural difference is overtly successful, since the twelve African maidens are willingly changed to white (the actual transformation completed in *Beauty*). Instead of presenting theatrical visions that challenge Jacobean categories of race, power, and gender, the masques instead seem to reaffirm such notions. The threat posed by difference is erased by a simple white-out solution, and the African maidens, who are described by Niger in *Blackness* as «the first formed dames of earth», remain in England as subjects indistinguishable from other native English people, no longer possessing the original color of humankind (Herford and Simpson, 1925: 7: 173, 1: 138; hereafter all masque line references are from this edition).

Furthermore, since they have undertaken the journey from Africa to England out of their own desire to become white and therefore beautiful, their outward transformation is preceded by an inward conversion to European values. A long European tradition that Africans lamented their skin color, implying a universal preference for white ontology, began in the classical period and was frequently repeated in Renaissance literature. One sixteenth-century variation of the story is by the traveler John Lok, who found Africans «so scorched and vexed with the heat of the sun that in many places they curse it when it riseth» (Jones, 1971: 12). Jonson supplies his own version in *Blackness* and cites classical sources in the margins. His marginal references for the story are Herodotus, Diodorus Siculus, and Pliny (II: 173-77). Still, as Carol Marsh-Lockett (1997: 160) points out, Jonson associates *Blackness* with the projection of Africa as the cradle of civilization, which he sought to connect with James' court. Kim Hall (1995: 117-118), among others, has pointed to the many positive European associations of blackness –including black beauty– that must stand alongside negative conceptions held throughout the Medieval and Renaissance periods. Niger's defense of blackness and African culture fits within this positive associative framework.

Niger remains silent after being informed of his banishment from England and just before the customary masque dance of spectators and performers at the end of *Blackness*. He is upstaged by the powerful and fully assimilated Aethiopia, who already has been

whitened outwardly and inwardly. She dominates the remainder of the play and enforces the hierarchical ordering of the dramatic action. An instance of this ordering involves the adroit handling of the dancing stage performers, who are commanded to «Come away, come away» (l. 295) to the sea again, until their final transformation to white. These stage directions forestall the lingering contact of blackface performers with white audience members, enhancing the play's theme of racial transformation.

The Masque of Blackness was Jonson's first attempt at the masque form and first collaboration with Inigo Jones, the scenographer of the new Italian perspective. For this production Queen Anne suggested that she and noted ladies of her court appear onstage in blackface (Herford and Simpson, 1925: 7: 169). As twelve «daughters of Niger», they journey to Albion (England) to request that James change their color from black to white. Niger argues against the false values that esteem European over African beauty. Lamenting his daughters' ready acceptance of European values, Niger blames certain European poets, «Poore, brain-sicke men» (l. 156), who are responsible for introducing the superiority of fair over dark beauty. He fears the seductive power of these cultural trespasses, a force which has caused his daughters to abandon Africa in order to change their complexions to white. Niger's arguments for the priority of black physicality include evidence for the ever youthful appearance of the black body, a line of reasoning that supports the endurance of blackness against the threat of European cultural expansion.

Niger himself projects a complex identity within the masque's allegorical currents. As the embodiment of the river Niger, and the son of Oceanus, to whom all rivers flow, his blackness is essentialized as «the Aethiopes river» (l. 111). Also, his crown of cane gives him mercantile associations, since sugar was an early trading item in the West Indies and Asia. Niger asserts that his daughters have abandoned their true identities in blackness by slavishly pursuing the values of other cultures (ll. 135-203).

Niger identifies his own «herculean labors» (l. 133) as the constant effort to convince his daughters that «in their black the perfect'st beauty grows» (l. 144). The remark ironizes the popular English Renaissance saying, «You labor in vain to wash an Ethiop white». The saying, a version of which is later quoted in *Blackness* (ll. 254-55), was so commonly used that it could often be shortened, as in John Fletcher's *The Knight of Malta*, where Oriana's black maid Zanthiais is called «My little labor in vain» (l. 198). Niger's sarcasm challenges the masque's whitening project. Instead, he labors to retain his daughters' black identity. Aethiopia later pronounces Niger's banishment from Albion by returning the labor reference: «Thy *Daughters* labors have their period here, / And so thy errors» (ll. 233-34). Here «labors» evokes the original intent of the saying, to turn an African white. Aethiopia's figure of speech, «have their period here», finalizes the identity change of the Africans in Albion, just as it finalizes Niger's own banishment: «And so thy errors». Alterity is thus elimination, or controlled through the powers of Albion.

The main speech of Niger (ll. 135-203) counters the transformative agenda of Albion by prioritizing blackness. Though rhetorically brilliant, it is theatrically weak, since Niger's argument is abruptly upstaged by the sensational entrance of Queen Anne and her court ladies in blackface. Restating the chorus's contention that his daughters were «the first form'd dames of earth» (l. 138), he associates the idea of originality with the «African Sunne», who remains «the best judge, and most formal cause / Of all dames

beauties» (ll. 141-42). For Niger the male «Sunne» figure is more than a reified universal notion, transcendent from humankind. Instead, the «Sunne» demonstrates his affinity by judging women of black complexion superior to all others. Their «firme hiewes» are «signes of his fervent'st love; and thereby showes / That, in their black, the perfectst beauty growes» (ll. 142-44). That is, the «Sunne's» favor was amply bestowed on dark-complexioned women, since they have received more of his rays. Here black skin signifies divine blessing rather than the negative attributes of character common in negative Renaissance discourse. Jonson's marginal note for these lines, printed in the earliest editions, offers in support of Niger's position a classical reference for the idea that Africans were the earliest humans (Diodorus Siculus). Since no rational objection to Niger's case for African identity is attempted within the play by any character, his viewpoint remains rhetorically unchallenged, in fact supported by Jonson's references.

Niger advocates a reawakening of African identity by insisting upon the constancy of black physicality. Thus the black bodies of his daughters signify their enduring nature through «the fix'd colour of their curled haire», which «no age can change» (ll. 142-45). The permanence of African identity further associates with the color of black hair, which Jonson apparently thought does not change with age: «The fearfull tincture of abhorred Gray» (l. 148). Moreover, the durability of his daughters' black complexions contrasts favorably with «death [...] herselfe being pale and blue», who «Can never alter their most faithful hiew» (ll. 149-50). Niger expands his position to include moral values, grounding black physicality in strength of character. Their blackness allows the daughters to «stand from passion, or decay so free» (l. 154). It equips them to endure in freedom, beyond desire's debilitating effects. In this last argument, Niger fuses body and mind, the outward and inward aspects of human identity, since for Niger skin color, the most external part of the body, associates with the deepest traits of character, faithfulness, and constancy. Hence blackness involves more than outward hew; it in fact exists as a critical element of the daughters' imperiled identities, possessing redemptive potentialities. By shifting the level of argument from the aesthetics of «great beauties warre» (l. 152) to moral and existential issues, Niger changes an aesthetic contest into an ontological battle. As they misguidedly pursue Renaissance European sensibilities, Niger warns that his children risk losing more than their outward appearances.

Niger's speech engages a dualism of black and white quite familiar to early mercantile discourse, evident in the widely read travel collections of the sixteenth and early seventeenth centuries, above all in the huge compilations of Hakluyt and Purchas. His assertion that the enduring nature of his daughters' blackness prevents them from yielding to «passion» disregards prevalent notions among early modern European explorers that Africans were excessively prurient (for example, Africanus, 1896: 1: 187). The novel enticements of European cultural projection, a force Niger reduces condescendingly to the term «poets», are resistible. His daughters need only rely upon the resources of their original identity, which, he reminds them, has lasted longer than any other ontology (l. 138).

At times the shifting discourse in *Blackness* undermines its rigid categories of black and white, momentarily questioning the play's valorization of Jacobean conceptions of racial hierarchy. One example is the ambivalent usage of heavily coded words such as «fair» and «bright». Niger is introduced with the epithet «Fayre» (l. 99). While intended as a form of polite address, «Fayre» refers to his general character, and possibly to his

refined bodily features (*OED*). Of course «fair» also suggests whiteness or lightness of skin. However, in the case of Niger, his blackness as an outward racial feature remains «firm», a «faithful hiew» within the iconography of the play: he is «in forme and colour of an Aethiope» (l. 50). Hence Niger's fairness also denotes inner qualities of character, and most significantly his faithfulness to an African identity. Since the black Niger is already «Fayre», the validity of his daughters' color change remains questionable. His stage introduction implies the existence of deeper identities not so easily removed by his daughters' anticipated color makeover. Hence Niger's presence contests «Albion the faire», England and James I, from whose «snowy cliffe» (l. 206) other skin colors are transformed to white.

Within the dominant discourse of the play, «fair» associates with the beauty contest of white over black, a pageant that has enthralled Niger's daughters, drawing them to the court of James. However, when introduced by Oceanus, the twelve daughters are described with explicit reference to the ambiguity of their color:

Though but blacke in face,
Yet, are they bright,
And full of life, and light.
To prove that beauty best,
Which not the colour, but the feature
Assures unto the creature.

(II. 103-08)

The passage questions the certainty of racial categories. Oceanus contrasts their brightness with the blackness of their skins, associating it with the inner qualities of character that make the daughters «full of life, and light». Thus their «feature» of brightness gives them a certain inner beauty. However, «feature», like color terminology, is an ambiguous term, implying facial characteristics but also qualities of personality. In this regard audience response to the original aristocratic performers in blackface must have been ambivalent if not perplexing. One Whitehall audience member found the sight «too light and Curtizan-like for such great ones» (Herford and Simpson, 1925: 10: 448). Spectators must certainly have recognized the Queen and most of her ladies in waiting. Both interpretations of «feature» are supported theatrically by Anne and her ladies, who as performers in blackface –not customary masks– presented European facial features under the make-up. The various sixteenth-century stage methods for represented Africans –visors, full masks, form-fitting dark clothing– did not reflect the European usurpation of African identity so fully as blackface, since make-up permits the underlying features of the white performers to remain apparent. As easily recognized personages of the court, the performers would have projected the grace and refinement expected of the Jacobean aristocratic personality. Although their particular brightness and blackness, together with their very late dramatic entrance, must have created a momentary *coup de theatre*, their perceptible European identities beneath the African skin color and costumes would have confirmed theatrically the dominance of white over black. Black becomes superficial and white the permanent reality. The theatrical appropriation of black identity by a British monarch in blackface becomes a variation of washing the Aethiope white.

The highly ambiguous figure of Aethiopia appears as the Moon, powerful but also quite fair in appearance, with white and silver garments, a silver throne, and a luminous headpiece. Niger refers to her «generall brightness» (l. 228), a feature that can reflect her most significant inner quality, the power of revelation, but must also indicate the outer quality of her white appearance. Niger requests of Aethiopia as «Goddess of our shore» (l. 224) to «Shew the place, / Which long, their longings urg'd their eyes to see. / Beautifie them, which long have deified thee» (ll. 229-31). Her brightness further associates with European inventive power, since originally Aethiopia appeared as a «bright face» (l. 234) to the twelve daughters by means of a reverberate glass, which she explains was first used by Pythagoras (ll. 234-37). Bearing a name long used by Europeans as a reductive reference to Africa and Africans, Aethiopia is nevertheless a powerful member of the court of Albion, whose whiteness indicates her previous transformation and co-optation. Her presence demonstrates the malleability of blackness within the realm of Albion. Unlike Niger, Aethiopia shows no defiance of white categorizations, indeed, she functions as a completely reliable civil servant of Albion. In this way she represents the foil of Niger. Where he is defiant and argumentative, she is fully assimilated, and her generic name implies the alterability of all black people.

Niger's sharp rebuttal to those European poets who are responsible for the low valuation of black identity becomes a direct rebuttal to Albion's transformative project:

Yet since the fabulous voices of some few
Poore braine-sicke men, stil'd *Poets*, her with you,
Have, with such envie of their graces, sung
The painted *Beauties*, other *Empires* sprung;
Letting their loose, and winged fictions flie
To infect all clymates, yea our puritie;

(ll. 155-60)

As a caveat against cultural intrusions, the passage shows affinity with modern forms of relativism. The caustic tone brought by the epithets, «fabulous voices» and «loose [...] winged fictions» indicts outside cultural threats. Niger's reference to the «fictions» that «infect all climates», robbing African «purity», is a quite early recognition of Europeanization.

Niger's example of one such loose winged fiction is Ovid's story of Phaethon, an etiology of blackness frequently retold by Renaissance poets (Jordan, 1968). As a result of Phaethon's «heedless flames», all «Aethiopes» are «blacke, with black dispaire» (ll. 162-64). In the classical poetic tradition, Africans revolted against their fallen state of blackness, desiring to be transformed to an original whiteness. By doing so they confirm the superiority of whiteness. Although in outward appearance quite different, the Africans possess the same values as Europeans. Similarly, when the daughters of Niger receive the news that they were at one time white, their reaction is violent: «They wept such ceaselesse teares» and «chardg'd [the Sunne's] burning throne / With volleys of revilings» (ll. 173-74). Confirming classical mythology, Jonson's African women respond as predicted, an action that undergirds longstanding notions of the originative nature of whiteness, which becomes primal, prior to other human identities, and hence universally desirable.

Niger's rebuttal of these racial appropriations is intentional: «To frustrate which strange error, oft, I sought» (l. 177). However, his arguments are interrupted by a sudden «miracle», which guides the twelve African women «To comfort of a greater Light, / Who formes all beauty, with his sight» (ll. 194-95). The light greater than the African Sunne is a flattering reference to James I, whose kingly powers, in Renaissance literary fashion, are reified in an enlightening Sun. This *deus ex machina* becomes a demonstration of James's nascent imperial power, as expressed through Inigo Jones's resplendent stage effects. Hence final European appropriation of the African daughters is not achieved through either rational persuasion or evidential demonstrations –what Niger esteems as his «strength / Of argument» (ll. 180-81)– but only by recourse to the irrational and seductive devices of Jones's new perspective scenography and special effects, which succeed in dazzling the twelve African women, Niger, and the Whitehall court audience.

Jonson's description of the African women's journey to England includes geographical imagery that is culturally as well as racially referential:

Blacke *Mauritania*, first; and secondly,
Swarth *Lusitania*; next we did descry
Rich *Acquitania* [...]

(ll. 198-200)

This *Land*, that now lifts into the temperate ayre
His snowy cliffe, is *Albion* the faire;

(ll. 205-06)

The itinerary includes lands whose inhabitants are increasingly lighter in skin color, until it ends at the «snowy cliffe» of Dover, which is also a reference to the white Albion, since Jonson notes in the margins of the quarto and folio editions that princes were often named after their princedoms (ll. 205-210). The black-to-white journey thus parallels the inner transformation of the twelve African women, as they eagerly flee their impermanent black identities for the contentment of a permanent whiteness, which can be found in its fullest form only in Albion. But the travel route also establishes a geographical hierarchy of nations and skin colors, leaving the darkest progressing to the lightest. Nation and race are associated and prioritized, while the colonized cross the borders of hierarchy. Jonson's gradations of skin color promote «Albion the faire» (l. 206), since he is chosen from among the highly competitive group of early seventeenth-century colonizing nations as the final destination and, therefore, as the whitest sovereign, a nationalist designation finding resonance much later during the colonialist era in the popular British saying, «The black man starts at Calais».

The «generall brightnesse» (l. 226) of Aethiopia mirrors the whiteness of Albion. Niger's response to the sudden arrival of Aethiopia is to plea that she guide his daughters to «the place, / Which, long, their longings urdg'd their eyes to see. / Beautifie them, which long have Deified thee» (ll. 229-31). Aethiopia answers by recommending the transforming power of James, who personifies the northern «Sunne» (l. 253). To this end she enlists standard neoplatonic imagery to cast James as an omnipotent ruler. His sunbeams «are of force / To blanch an Aethiope, and revive a Cor's» (ll. 254-55). Aethiopia's claim enlists a standard sixteenth-century English aphorism, which here expresses James's

power to do even the impossible. Moreover, Aethiopia's words are self-referential, since she herself represents such a blanching. Her brilliant silver costume dutifully reflects Albion's white hegemony.

Aethiopia immediately dismisses Niger's plea for African permanence: «Thy *Daughters* labors have their period here [in Albion] / And so thy errors» (ll. 233-34). By returning Niger's ironic allusion to the aphorism, «You labor in vain to wash an Aethiope white», Aethiopia places primary responsibility for the racial transformation upon the daughters of Niger, who have labored to wash their African identities away. Their change is voluntary, not forced. But her pronouncement includes another subtext. If Niger's «errors» (l. 234) signify both misconceptions and wanderings, then Niger is dislocated both intellectually and geographically. By denying the superior European standards of beauty, his «errors» of judgment place him in the unstable category of dislocated wanderer, one outside the normative center of Albion's unchanging identity. Niger alone must return to Africa (ll. 327-29); his daughters will «perfection have», that is, they will be turned white after a period in the ocean. They are carefully instructed to «Keep, still, your reverence to [Albion]» and «shout for joy» (ll. 359-61) for gaining his favor.

By becoming white the African women convert their non-European identities, but their transmutation signifies more than the attainment of European acceptability. More significance lies in the *convertibility* of their natures, which is within the power of the European sovereign as national identity: «His light scientiall is, and (past mere nature) / Can salve the rude defects of every creature» (ll. 256-57). Moreover, such transformations must be more than skin deep, as Jonson's *Irish Masque at Court* (1613) makes clear. There the uncouth Celtic clothing and behavior of the conquered Irish are transformed into acceptable Jacobean court dress and deportment (Herford and Simpson, 1925: 7: 399-405). The Irish «come a great [w]ay of miles to [see]» (l. 23) James, and they eagerly put on English garments to dance in courtly style. In the play's transformation scene, the colonized Irish nobles and footmen are changed during the playing of English court music, a regulative force that accompanies the alteration of their identities. In the *Blackness* and *Beauty* masques, the regulative force for conversion is the ocean, a geographical image associated with England's nascent maritime activity, since Albion is identified as Neptune's son in *Blackness* (ll. 207, 361). For the Irish as well as the Africans, an outward transformation follows an inward conversion, as both groups approach James's realm voluntarily, with the intent of assimilation. In each of these masques, the facile transformation of human identity celebrates Albion's (England's) centripetal force, the ability to subsume all difference into his (its) own power. When other cultures are so easily incorporated, England's aim of cultural expansionism becomes imminently realizable. Difference becomes alterable, not permanent.

Niger's argument directly challenges such conformist urges. He is threatened by the «Poore, brain-sicke men» who deny the permanence of African identity. The use of political language reveals an awareness of the cultural implications of such aggression: these men from «other *Empires* sprung» have sought «To infect all climates» (ll. 158, 160). His daughters are misguided in their desire to abandon what they cannot change by chasing after European ideals and denying their own identities. Anticipating Aethiopia's scornful dismissal of his beliefs (ll. 233-34), he finds that the «strange errors» (l. 177) lie on the side of the European poets, who have seduced his daughters by their literary deceits.

What Aethiopia sees as the errors of wandering must involve Aethiopia herself, since she had been assimilated earlier within Albion's white cliffs. Niger actively opposes these European transformations before being seduced by Aethiopia's miracle, «To frustrate which strange error, oft, I sought [...] till they confirm'd at length / By miracle, what I, with so much strength / Of argument resisted» (ll. 177-81).

The theatrically impressive entrance of Queen Anne and her ladies in blackface, enhanced by the first use of Italian scenic perspective on the English stage and Jones's brilliant costumes, renders Niger a voiceless supernumerary. The narrative task of reducing Niger's dramatic importance upon the arrival of Aethiopia and Queen Anne parallels the historical erasure or marginalization of non-European identities. Niger never appears in the sequel *Beauty*, but the dissonant figure of Night, «mad to see an *Aethiope* washed white» (l. 81), challenges Albion's dominance by attempting to prevent the black to white transformation. Night's failure allows for «The glorious *Isle* [England]» to «take place / Of all the earth for Beautie» (ll. 126-27). Although the universalizing language valorizes while it grossly overestimates British maritime, naval, and cultural power in the Jacobean period, it is nonetheless prophetic of a longer history of British empire building, wherein the displacement of other cultures became obligatory.

The laws of monarchical power in *Blackness* and *Beauty* appear as an aesthetic arrangement, supporting categories that organize Jacobean reality. While the traditional dislocations of the court masque, with its later antimasque elaborations, allowed for a degree of otherness to intrude upon orthodox discourse, in fact, alternative views were delimited and tightly controlled within the corridors of Jacobean power (Welsford, 1927: 8-16, 134-41). This control was applied in part by the system of court patronage and personal recommendation, which chose playwrights for court productions. Jonson, for example, sought the prestigious office of Master of the Revels and gained appointment as masque writer in a highly competitive market through his patron, Lady Bedford, Queen Anne's close companion (Miles, 1986: 85-104; Riggs, 1989: 118-119). His personal commitments to the British monarchy must have allowed only brief or ambivalent digressions from celebratory court drama. Niger and Night are defeated in the end because they insist upon the permanence of black ontology, a position that opposes the general tendency of seventeenth-century Europe to regard African identity as transitory rather than enduring. Niger's abrupt banishment from Albion foreshadows the historical process of conquest and displacement in Africa, Asia, and the Americas, conquests that were not motivated by «strength / Of argument», but mainly by an urge for mercantile power and the spread of European populations.

Niger's speech against assimilation remains cogent and unanswered in the play. In a particular way, Matthew Martin's (2001: 154) general observation about Jonson's theatre as a «skeptical space» for «creative nonbeing» may apply to *Blackness*: Jonson himself took care to assert his own particular authority over the published records of *Blackness* and *Beauty*, distinguishing from the court ideology overtly proclaimed in the masque performances (Dutton, 1996: 23-24). Was the playwright consciously distancing himself from the transparent nationalistic and colonial enterprise of James, presenting a more complicated picture of cultural and colonial assimilation?

Works cited

- AASAND, H. (1992): «“To blanch an Ethiop and revive a corse”: Queen Anne and *The Masque of Blackness*», *Studies in English Literature, 1500-1900*, 32: 271-294.
- AFRICANUS, J. L. (1896): «They have great swarms of Harlots among them; whereupon a man may easily conjecture the manner of living» in BROWN, R. (ed.) (1896): *The History and Description of Africa and of the Notable Things Therein Contained*. 3 vols., PORY, J. (Trans.), London, Hakluyt Society.
- ANDREA, B. (1999): «Black Skin, the Queen's Masques: Africanist Ambivalence and Feminine Author(ity) in the Masques of *Blackness and Beauty*», *ELR*, 29: 246-281.
- ANDREWS, K. R. (1984): *Trade Plunder and Settlement: Maritime Enterprise and the Genesis of the British Empire, 1480-1630*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BARKER, A. (1978): *The African Link*, London, Frank Cass.
- BARTHELEMY, A. G. (1987): *Black Face, Maligned Race: The Representation of Blacks in English Drama from Shakespeare to Southerne*, Baton Rouge, Louisiana State University Press.
- BHABHA, H. (1994): *The Location of Culture*, London and New York, Routledge.
- CAMPBELL, M. B. (1988): *The Witness and the Other World: Exotic European Travel Writing, 400-1600*, Ithaca, Cornell University Press.
- COWHIG, R. (1985): «Blacks in English Renaissance Drama and the Role of Shakespeare's *Othello*» in DABYDEEN, D. (ed.) (1985): *The Black Presence in English Literature*, Manchester, Manchester University Press. 124-145.
- DUTTON, R. (1996): *Ben Jonson: Authority: Criticism*, New York, St. Martin's.
- HALL, K. F. (1995): *Things of Darkness. Economies of Race and Gender in Early Modern England*, Ithaca, Cornell University Press.
- HERFORD, C. H.; P. SIMPSON (eds.) (1925): *Ben Jonson: The Man and His Works*, 11 vols., Oxford, Clarendon.
- HERODOTUS (1954): *The Histories*, SALINCOURT, A. D. (trans.), New York, Penguin.
- JONES, E. D. (1971): *The Elizabethan Image of Africa*, Charlottesville, University Press of Virginia.
- JORDAN, W. D. (1968): *White Over Black: American Attitudes Towards the Negro, 1550-1812*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- MACDONALD, J. G. (2002): *Women and Race in Early Modern Texts*, Cambridge, Cambridge University Press.
- MARSH-LOCKETT, C. P. (1997): «*Pleasure Reconcild to Verture* in Historical Context» in HIRSH, J. (ed.) (1997): *New Perspectives on Ben Jonson*, Madison and London, Fairleigh Dickinson University Press, Associated University Presses. 154-164.
- MARTIN, M. R. (2001): *Between Theatre and Philosophy: Skepticism in the Major City Comedies of Ben Jonson and Thomas Middleton*, London, Associated University Presses.
- MILES, R. (1986): *Ben Jonson: His Life and Work*, London and New York, Routledge & Kegan Paul.
- RIGGS, D. (1989): *Ben Jonson: A Life*, Cambridge, Harvard University Press.

- STALLYBRASS, P.** (1988): «Patriarchal Territories: The Body Enclosed» in **SNYDER, S.** (ed.) (1988): *Othello: Critical Essays*, New York, Garland. 251-277.
- TOKSON, E. H.** (1982): *The Popular Image of the Black Man in English Drama, 1550-1688*, London, G. K. Hall.
- WELSFORD, E.** (1927): *The Court Masque: A Study in the Relationship Between Poetry and the Revels*, Cambridge, Cambridge University Press.

Getting a Taste of the Other: The Eighteenth-Century British Novel as the Epitome of Masquerade

LAURA BARRIO-VILAR
UNIVERSITY OF KENTUCKY

Mediante el análisis de Moll Flanders de Daniel Defoe, se argumenta que el nacimiento de la novela en las Islas Británicas se definiría por el carácter híbrido y dinámico de un género en búsqueda de su identidad literaria. Esto le permite configurar un imaginario colectivo en el que el público lector asume el poder y la capacidad de subvertir simbólicamente las restricciones sociales al nivel de la lectura. La inversión carnavalesca, según la definición de Mijail Bajtín, se manifiesta en la novela inglesa del siglo XVIII a través del recurso de la «mascarada», tanto en su sentido de género espectacular como en su sentido figurado de transgresión, lo que dota al género narrativo de un discurso de oposición accesible a un amplio espectro de la sociedad. Por esta razón, se explicaría el rechazo inicial hacia esta forma literaria emergente por parte del estamento literario y cultural.

1. Introduction

The eighteenth century saw the proliferation and consolidation of two unlicensed forms of entertainment –the masquerade and the novel– whose symbolic potential for social and cultural reform generated numerous critiques attacking their scandalous nature, but never truly undermining their popularity. In her ground-breaking work, *Masquerade and Civilization: The Carnavalesque in Eighteenth-Century English Culture and Fiction*, Terry Castle (1986: 2) points out the cultural and political significance of the eighteenth-century masquerade as «a highly visible institution and a highly charged image –a social phenomenon of expansive proportions and cultural sign of considerable potency». Throughout the century, the popularity and visibility of the masquerade ran parallel to those of the novel, whose reading public increased every year thanks to the widespread availability of the novel that the new publishing industry and institutions such as the circulating library afforded.

Castle (1986) characterizes the masquerade as a «rebellious ritual», following Victor Turner's (in Castle, 1986: 86) definition of the concept, referring to «any act of expressive behavior which inverts, contradicts, abrogates, or in some fashion presents an alternative to commonly held cultural codes, values, and norms, be they linguistic, literary, artistic, religious, or social and political». Given the number of similarities between masquerade and novel, which I will explore later in this paper, I argue that both constitute a rebellious ritual, following similar conceptual transgressions that have not been thoroughly

explored in the case of the novel. The purpose of this paper will be, then, to establish a comparison between the eighteenth-century masquerade and novel, grounded on Castle's theory of the masquerade. By reading the eighteenth-century British novel as a masquerade, working on different levels of complexity, I seek to underscore the novel's symbolic potential for transformation and disruption of the social order and cultural codes that constrain the middle and lower classes. The idea of psychological freedom and momentary self-transcendence that the novel grants to all its participants—characters, writers, and readers—will be, then, fundamental to my argument.

Eighteenth-century critics considered masquerades synonymous with scandal, frivolity, eroticism, promiscuity, and moral duplicity. This form of counterculture, however anarchic and immoral it might have seemed to its detractors, provided masqueraders with the necessary psychological release and freedom to act out their individual and collective cultural fantasies of the Other. According to Castle (1986: 4-5),

The masked assemblies of the eighteenth century were in the deepest sense a kind of collective meditation on self and other, and an exploration of their mysterious dialectic. [...] One became the other in an act of ecstatic impersonation. The true self remained elusive and inaccessible—illegible—within its fantastical encasements. [...] The pleasure of the masquerade attended on the experience of doubleness, the alienation of inner from outer, a fantasy of two bodies simultaneously and thrillingly present, self and other together, the two-in-one.

Castle thus highlights the subversiveness of this popular form of entertainment, given its constant transgression of cultural categories through the use of masks and costumes. Furthermore, the symbolic space of the masquerade provided its participants with momentary freedom from «every social, erotic and psychological constraint» (Castle, 1986: 53). Castle (1986: 55) underscores the symbolic potential of the masquerade derived from the safe environment in which the masqueraders openly interact with each other: «by ensuring anonymity, [...] [masquerades] promoted a kind of group “Liberty”, a psychological release». Masks, costumes, and disguised voices helped masqueraders conceal their true self and safely perform / live the experience of the Other represented by their costume.

As a result of the eighteenth-century writers' fascination with the exploration of human nature and social differences, especially the Other, the novel also became a symbolic masquerade where not only individuals of various socio-economic classes interacted with each other, but audiences of all classes participated in such interactions, identifying with whatever rank, gender, and ideology they desired. Thus, readers from the lower classes could satisfy their curiosity about the upper classes, the rich and the famous: a social experience of which they could never be fully a part especially due to the rigidity of socio-economic hierarchies. Likewise, the upper class could satisfy their curiosity about the lower classes without ever having actual physical contact with them. The novel, like the masquerade, allowed them the possibility of experiencing the lower-class «adventurous» lives that social decorum would have otherwise forbidden.

2. Anti-Masquerade and Anti-Novel Rhetoric

The aura of immorality, corruption, and promiscuity, together with the violation of conventional roles associated with both the masquerade and the novel, made these two forms of popular entertainment the main focus of critical discussion. The anti-masquerade and anti-novel rhetoric developed in the eighteenth century presented remarkable resemblances. Despite its enormous popularity as a means of collective entertainment in urban England, cultural and moral authorities denounced the masquerade as «a foolish, irrational, and corrupt activity perpetrated by irresponsible people of fashion» (Castle, 1986: 2). Unlike the theater, the carnivalesque performance was neither scripted nor did it consist of actors on stage addressing a particular audience. All masqueraders interacted with each other, disregarding their actual rank, gender, sexuality, and race, among other defining categories. This sense of liberty and its subsequent erasure of social boundaries destroyed the inhibitions of masqueraders, who temporarily experimented with lifestyles different from their own. For example, women dressed as men; prostitutes masked as queens; heterosexuals had homoerotic or homosexual encounters; and inexperienced young women had sexual intercourse. Consequently, not only was the masquerade surrounded by an aura of criminality and impropriety, but also «going to a masquerade is equated with the sexual act itself» (Castle, 1986: 43). Masquerading constituted a dangerous, purposeless frivolity embedded in chaos.

The same sense of instability and fluidity stemming from masquerades was the focus of the anti-novel discourse. As a genre, the novel was in its first stages of development in the eighteenth century. It had not been critically defined, and it lacked a solid artistic tradition. The novel's form and style had not been concretized and no corpus of critical theory about it had been developed. Novels were neither poetry, nor theater; neither fable, nor history. Their permeability as a genre was too disruptive for the intellectual authorities, who took all these characteristics as a sign of illegitimacy. Moreover, the novel was condemned not only because reading it did not seem to require much intellectual effort (after all, the increase of literacy made them available even to the lower classes), but also because writing novels seemed to be an easy task (even women, supposedly devoid of «true» intellectual and artistic skills, could produce them).

The eighteenth-century novel, like the masquerade, was a corruptive form of entertainment available to individuals of all backgrounds. Circulating libraries allowed easy access to these pernicious works of fiction, which could mislead and seduce innocent and inexperienced readers, especially young women. The popularity of the novel among the middle and lower classes preoccupied cultural and religious authorities, who made the novel, its readers, and its writers the target of their continuous attacks. According to John T. Taylor (1943: 1), the anti-novel rhetoric focused on two types of critique: 1) «the moral judgments imposed upon the novel by a middle-class conception of conduct and practical morality», and 2) «warnings of critics and moralists who considered any wide reading by the lower orders to be inconsistent with their life of manual labor». Critics considered novel readers mindless automata: they did not consume novels because they wanted to cultivate their intellectual capacities; they read only for the sake of being entertained.

Since the critics' assumption was that readers eagerly consumed and passively processed the stories, as William B. Warner (1998: 5) puts it, «The power and danger of novels, especially to young women not exposed to classical education, arise from the pleasures novels induce». Novels distracted readers' attention from serious reading and proper cultivation of their intellect; they exposed readers to intense emotions and improper behavior; and they tempted the youth into challenging parental authority (as illustrated by the rebellious protagonist in Samuel Richardson's *Clarissa* (1747-48), who challenges her parents' authority by refusing to marry the clumsy Mr. Solmes, for example). In «On Fable and Romance» (1783), James Beattie (in Taylor, 1943: 105) censures all fiction reading, including novels, for it «withdraws the attention from nature, and truth; and fills the mind with extravagant thoughts, and too often with criminal propensities». The subversive and misleading nature of the novel marked the genre's reputation from the mid-seventeenth to early nineteenth century. In 1804, for instance, the *Miniature* still referred to the novel as «a descriptive manual of speculative debauchery, with infallible rules for reducing it into practice» (in Taylor, 1943: 54).

Concerned by the effects of novel reading on readers, critics targeted especially the most «vulnerable», presumably women, who constituted a large part of the novel's readership. However, behind their expressed worries about the effects that novel reading could bring to women's individual reputations lay the critics' main anxiety about the possible destabilization of social hierarchies and authority. As Cheryl Turner (in Warner, 1998: 141) points out: «women's leisure reading, as evidenced by circulating library use, upset those who wanted women doing useful domestic or commercial work». Novels could ruin young women's reputation, as well as provoke their dissatisfaction with their life aspirations, for the genre «affectionately depicted the power of love as sufficient for transcending class barriers» (Taylor, 1943: 65). Nevertheless, as John T. Taylor (1943: 73) argues,

Novels were condemned as having greater influence than merely inspiring extravagant notions or providing a romantic code of conduct for lovers. They became actual textbooks which furnished specific arguments to justify unusual behavior, and young ladies grew amusingly efficient in citing these works wherever the occasion arose.

Like the masquerade, novels definitely became the most detrimental source of entertainment, especially for women.

In addition to the threat female readers could potentially pose to gender and power hierarchies, the erosion of class boundaries caused great uneasiness among cultural authorities. Because the novel became a point of contact for different classes both inside (among the characters) and outside (characters and readers; authors and readers), anti-novel critics feared the potential social chaos. After all, novels portrayed the lives of characters from all backgrounds (from criminals to aristocrats) as part of the same story, sometimes even depicting their interaction with each other. Audiences from high to low social ranks, male and female, would read about these characters, often getting a taste of the outsider / Other.

3. Getting a Taste of the Other

Transcending social, gender, economic, racial, and historical boundaries was the main objective in masquerading. As Terry Castle (1986: 5) explains, «one was obliged to impersonate a being opposite, in some essential feature, to oneself. The conventional relationship between costume and wearer was ironic, one that replicated a conceptual scandal». The larger the gap between the real self and the costume, the greater the scandal and amusement of the masqueraders. After all, the masquerade provided the only safe space (other than the novel) in which individuals could behave as they pleased. In fact, according to Castle (1986: 73), «acts of disguise and self-transfiguration include an element of wish-fulfillment. The idea that a specific masquerade disguise might betray the underlying nature of the person wearing it –that costume could be a way of acting out repressed desires– was not foreign to the eighteenth century».

Performing one's darkest side and most secret fantasies through the masquerading process, which social and/or personal censorship suppressed in real life, constituted a powerful catharsis that threatened to disrupt the status quo both in the novel and the masquerade. According to Castle's (1986: 77) theory of the eighteenth-century masquerade,

By making magically available the body of the other, the body of dream and taboo, costume collapsed the boundary between individuals. But this collapse in turn hinted at another, greater, indiscretion: the collapse of ideological polarities, those divisions around which culture itself was organized. For when the human body escaped its own boundaries, and disobeyed the laws of metaphysics by becoming its own opposite, the body politic, the civil body, was also affected.

The body became, for the masqueraders, the main channel through which to express repressed desires. However, in the case of the eighteenth-century British novel, transcending one's self and experiencing the Other (in terms of class, gender, sexuality, race, and morals) was a metaphorical act of masking much more threatening to the status quo, I argue, than attending masquerades, for the process of transgression was out of reach and free from authority's control.

Not only did characters in novels but also readers and authors participate in the symbolic (sometimes even literal) masquerade of the novel, whether consciously or unconsciously. They, thus, fulfilled their own desires and fantasies about the Other, along with (re)creating a new self in order to release their collective and/or individual tensions. As in the actual masquerade, the fusion of the self and the Other was temporary and was favored by the participants' suspension of disbelief. The notion of a safe space, granted by the masking involved, becomes key in this process. In fact, like masqueraders, novel writers and readers immersed themselves in the novel's rebellious ritual, aware of the deception involved, i.e. knowing that they were going to deceive and be deceived by the other participants.

In the rest of this paper, then, I will analyze the masquerading process involved inside and outside the novelistic text and among all its participants. In order to clarify the various nuances of such a process, I will provide examples from Daniel Defoe's fictionalized version of a female criminal autobiography, *Moll Flanders* (1722), since his

novel constitutes one of the few eighteenth-century texts in which the novel's symbolic masquerading takes place simultaneously at all possible levels. I will refer to the process of masquerading and Othering that Defoe's novel offers only in terms of class and gender, the two self-defining parameters most clearly disrupted. By reading *Moll Flanders* (and the eighteenth-century novel by extension) as a conceptual masquerade, I will illustrate how the novelistic enterprise contains the symbolic potential for social subversion, for, inside and outside the text, gender and class become part of a continuum, instead of absolute categories of differentiation.

3.1. Characters

The eighteenth-century novel and the masquerade shared what seems to be an essential factor in both forms of entertainment: deception. In the same way that masqueraders deceived each other, hiding their identities, the novelistic plot relied on the pattern of deception in order to create different obstacles in the protagonists' adventurous lives and, thus, achieve a more complex and engaging story.¹ Dress and language, then, also became part of the masking process in the novelistic text. The novel was based on a polyphony of experiences, articulated by a variety of discourses and linguistic patterns which authors included in order to stress the novel's realistic endeavor. The novel, according to Mikhail Bakhtin's argument in «Discourse in the Novel» (1981), becomes a stylistically unique genre where the author does not possess as much control over the language as the poet. In fact, the novelistic text embodies the stratified and dialogized heteroglossia of different speakers, reflecting various ideological-saturated worldviews and subjectivities. In *Moll Flanders*, for instance, we find the linguistic registers and ideologies of: the editor, Moll, members of the justice system, and upper-class individuals, among others. Defoe's novel, therefore, introduces his readers to a series of subjectivities from various backgrounds, including the underworld of criminals and society's other outcasts, allowing readers (also of all backgrounds) to go through an experience analogous to attending a masquerade.

The criminal world in *Moll Flanders* is a constant masquerade where characters never entirely reveal their true identities to each other, and anonymity is essential to the effectiveness of their criminal activities. As if attending an actual masquerade, Moll moves around in her world as a travesty, always in disguise. She plays the roles of a woman and a criminal, which, according to John Rietz (1991: 183), «were perceived as mutually exclusive», for women were expected to be nurturing, passive, beautiful, and witty, whereas criminals were associated with traditional masculine traits (physically

1. In Richardson's *Clarissa* (1747-48), Lovelace's *modus operandi* is entirely based on lies and deception, which facilitates Clarissa's fall and ultimately causes her death. In Frances Burney's *Cecilia* (1782), two factors contribute to the protagonist's social and personal anxiety: Delville's identity and intentions are a mystery to Cecilia in the opening chapters of the novel; and Mr. Harrel constantly lies to Cecilia, his friends, and family about his debts and honor. In Jane Austen's *Emma* (1816), Frank Churchill's and Jane Fairfax's secret engagement creates a series of misunderstandings and tensions among the characters that only get resolved once the truth is revealed.

aggressive, active, and cunning). Although Rietz (1991: 190) argues that «Moll Flanders' disguises ease the cognitive dissonance that may go along with imagining a woman committing a crime in that a disguise gives the image a cast of artificiality», the fact remains that both author and readers never lose track of Moll's being both a woman and a criminal. Even when she cross-dresses as a man, Moll only deceives her partners and victims, not the author or the readers. Moll's physical disguises deceive only her victims and the bystanders, sometimes even friends and relatives, which turns the text into an endless masquerade, at the same time as it creates the illusion for the readers and the editor/writer of being in control about knowing who is who in the story.

Nevertheless, Moll remains in disguise throughout the novel and never completely displays her true self to anybody inside or outside the text. Even though she deludes us into believing that her autobiography is a confession of a repentant sinner, she also lies to the readers and the editor (if we choose to believe that Defoe is only the editor of her story), for she never takes her mask off to reveal her true identity (she never gives us her true name in order to protect her family's reputation and herself from the authorities). As far as we know, she may have lied to both audience and editor about the authenticity of her account and even of her repentance. After all, readers and editor/writer have to rely on the word of a self-defined criminal (prostitute/mistress, pickpocket, thief, opportunist, and scam artist). Moreover, as Hal Gladfelder (2001: 128) points out, «Moll misleads by omission, glosses over her own most criminal actions, shifts guilt onto her victims or confederates, and guards her money, her origins, and her name as dangerous mysteries». Nobody outside the text really knows with absolute certainty Moll's true self and life experiences.

Although not the case in *Moll Flanders*, it is important to mention that writers often include episodes in their novels where the main characters participate in an actual masquerade, exploiting the comic potential of the event, or relying on its catalytic effect on the plot, as Terry Castle (1986) contends. The element of spectacle and intrigue that the masquerade brings to the story certainly attracted novelists who attempted to explore human relations and social definitions. In her analysis of Samuel Richardson's *Pamela*, Henry Fielding's *Amelia*, Frances Burney's *Cecilia*, and Elizabeth Inchbald's *A Simple Story*, Castle (1986: 120) illustrates how authors employ the fictional masquerade as a plot-producing device, usually marking «a point for narrative transformation». Further, she identifies the revolutionary effects that writers attribute to the masquerade's destabilization of the seemingly ordered reality to which the characters belong. Given the pedagogical and utilitarian function critics expected from the novel, Castle (1986: 126) reminds us of how, for some novelists, «the masquerade may function as a figure for ambiguous authorial intentions –the textual sign of an inward tension regarding the novelist's conventional role».

3.2. Writers

The novel's dangerous association with scandal led many authors to develop apologetic prefaces to their novels in order to avoid possible accusations of immorality (Warner, 1998: 148). Since «[a]ttention became directed toward the psychology of response and

toward the moral and pedagogical uses of novel reading» (Warner, 1998: 9), writers, aware of the critics' condemnation of the novel, attempted to create exemplary characters that would offer a proper role model to inspire readers into higher moral standards. Lennard J. Davis (1996: 123-24) argues:

the precise nature of the danger of the novels comes not so much from the fact that novels tend to depict «low-life» activities [...] but that the whole project of the novel, its very theoretical and structural assumptions, were in some sense criminal in nature, and that part of the nature of this criminality was specifically associated with the threat of violence and social unrest from the lower classes.

In *Moll Flanders*, for instance, the distinction between vice and virtue is blurred, for Defoe exposes his readers to a world of prostitutes, mistresses, thieves, and highwaymen, and makes such characters the heroes of the story. Assuming such examples of vice could lure innocent readers into a world of sin and destruction, Defoe needs to develop a strategy that justifies his use of immorality in the story.

Davis (1996: 126) suggests a double-edged strategy in the ambivalent use of the criminal in novels:

First, the criminal is an example of sinfulness, evil, and degeneration. His life is to be avoided and his fate to be deplored. On the other hand, criminal autobiographies and novels lead the criminal to repentance and salvation. Thus, the criminal serves a double function as both example to be avoided and example to be imitated.

In the preface of *Moll Flanders*, Defoe, therefore, addresses «those who know how to read» and hopes «the moral [...] will keep the reader serious» (*Moll Flanders*: 2). He proposes Moll's life of corruption and sin as a pattern of conduct to avoid, and her repentance as an ideal to imitate, claiming, «To give the history of a wicked life repented of, necessarily requires that the wicked part should be made as wicked as the real story of it will bear, to illustrate and give beauty to the penitent part, which is certainly the best and brightest» (*Moll Flanders*: 2). Ironically, the masquerading process of the novel allows the reader to consider Moll's delinquent life as an option to follow, particularly because Defoe does not have any control over the audience's reading. If not in real life, the reader can imagine and live Moll's adventures through the reading process with the safety of knowing he/she will never have to endure Moll's punishment if caught. It all depends on what aspect of Moll's life the reader decides to concentrate, whether the reader is willing to participate in the novelistic masquerade or not.

To complicate the interpretation of *Moll Flanders*, Defoe puts on the mask of an editor in the preface and claims to be a witness to Moll's «private history» (*Moll Flanders*: 1). «[T]he persuasion of authenticity», Gladfelder (2001: 114) argues, «is obviously crucial to the effects he wants to produce». As an editor and witness to the story, Defoe has partially altered the original text to polish Moll's harsh language and to make it more appropriate for the reader. Conversely, «This displacement of the original text, along with the editor's unwillingness, even after forty years, to disclose the Author's name, catches the work up in that more general climate of suspicion which has

come to surround all such publications [namely, novels]» (Gladfelder, 2001: 114). Defoe runs the risk of his readers' not believing in his fictional persona, of their noticing that he is wearing a mask. Nevertheless, he knows he can take such a chance because, like in a real masquerade, both writer and readers participate in the entire process, «pretending» that they are not aware of the reality behind the masks.

In addition to his mask of editor, Defoe further disguises his true identity under Moll's persona and linguistic patterns (language becomes another of his masks). This self-protective strategy causes a very interesting effect that redeems Defoe from any possible accusations of immorality. Although Moll's voice is actually Defoe's voice (a truth we may only admit when distancing ourselves from the novel's masquerading process), readers are forced to believe that what they are reading is actually Moll's words, altered by an editor. The moral implications stemming from the readers' suspension of disbelief redeem Defoe from any possible accusations of corruption. As Gladfelder (2001: 115) explains, «Any viciousness a reader may find in the book originates either in the woman's language or the reader's imagination». Since Defoe has removed from his readers the possibility of reading Moll's original text, they never know whether her conversion is real or a product of Defoe's didactic motivations.

Defoe's recreation of Moll's life and confession adds another layer of significance to our reading of the novel as a masquerade. In the eyes of eighteenth-century critics, Defoe is masking as a criminal. As Gladfelder (2001: 120) accurately points out, «Defoe, through his surrogate and alien voices, wrote of criminality not just as an object of warning of horror but *from inside the act, and the thought, of transgression itself* [my emphasis]». Thanks to the safety provided by the novel's masquerading process, Defoe can satisfy any possible curiosity and/or repressed desire about a criminal's life. Furthermore, even the audience's desires are gratified. For the lower classes, «The criminal action as well as the criminal tale often served as a form of social protest that expressed the class resentment of many who read novels and attended executions» (Davis, 1996: 130). In his fictional masquerade, Defoe is therefore aligning himself with the lower classes, voicing their socioeconomic anxieties, and offering them an escape valve through which they can see their frustrations about their political powerlessness and opposition to the oppressive authority expressed to the public in written form. Paradoxically, Defoe's mask also meets the upper-class's conservative expectations and moral standards, for «the moralizing of the repentant felon amounted to a form of social control and was [...] an exercise of power and authority as tangible as that manifested during the ritual of execution» (Davis, 1996: 130).

Finally, Moll's gender turns Defoe into a travesty, subverting gender categories and emphasizing the gender continuum. Madeleine Kahn (1991 a: 2, 6) constructs the notion of narrative transvestism: «to describe [the] use by a male author of a first-person female narrator», a rhetorical strategy that «allowed [...] authors to exploit the instability of gender categories» in eighteenth-century England. According to Kahn (1991 a: 6), through this process «a male author gains access to a culturally defined female voice and sensibility but runs no risk of being trapped in the devalued female realm». Applying the literary device to Defoe's *Roxana* and Richardson's *Clarissa*, Kahn (1991 b: 19) contends «that narrative transvestism allowed Defoe and Richardson to create provisional writing selves.

These selves are not in any sense «true» selves but fruitful illusions of self-knowledge and self-presence; they are the effect of a complicated response to the debates about gender in the period». Kahn thus emphasizes the idea of temporality and safety on which the author's masquerading hinges. Defoe, then, gets to mask as a woman and as a criminal in *Moll Flanders*, fearing no punishment from cultural authorities due to the safe space created by the novel's symbolic masquerading process.

3.3. Readers

The rise of literacy, the commodification of literature, and the massive production of novels radically transformed the eighteenth-century cultural landscape, forcing critics to recategorize their social scripts along with writers and readers. The violation of conventional boundaries and the freedom that the general public enjoyed became the critics' major concern. As Clive T. Probyn (1987: 8) states, «What the circulating library offered was the possibility of some degree of unsupervised choice, a limited freedom to exercise personal taste, and the chance to indulge in imaginative fantasies free from oppressive social duties». The novels to which the circulating libraries provided access also offered the same liberty that Probyn attributes to the libraries and similar institutions. The new reading practices emerging in the late-seventeenth and early-eighteenth centuries introduce the notion of people devouring novels in private, freed from any authority control. Using the readers' own imagination as an empowering device to recreate their own fantasies becomes one of the most threatening characteristics of novel reading.

Critics foresaw the threat that novel reading posed to the social status quo, since «light reading», as Taylor (1943: 113) explains, «gave members of [the middle class] a taste for the unattainable and filled their heads with ideas about which they knew nothing and were therefore able to form no judgment». Although critics promoted the assumption that «the novel reader will become absorbed in an unconscious mimicry» (Warner, 1998: 143), novels paradoxically provided the milieu necessary for the excitement of the readers' imagination, stirring their desire for individual (and collective) self-improvement that cultural authorities feared so much.

Warner (1998) compares the transgressive nature of the theater (and, although Warner does not refer to it, we could add the masquerade to this category, given its theatricality) to that of the novel. He claims:

the novel's dependence upon print media gave a specific new turn to the antirepresentational discourse directed against it. If plays could cause riots, *novels could act at a distance*. If plays put too much control in the hands of the playwrights, actors, and directors of the theater, novels put too much *power in the hands of the reader, and of those who wrote and sold what they read*. If plays offer an unseemly spectacle of vice, novels invite readers to produce this *spectacle within their own head*. While the play's concentration of spectacle increased its danger, it opened it to state control. The very diffuseness of novelistic spectacle made its effects *uncertain*, and *its control nearly impossible*. [my emphasis] (Warner, 1998: 129)

It was, therefore, the privacy and anonymity that novel reading offered what made novels the most forceful weapon against conventional categories of definition and

authority. In the refuge of their homes, audiences could secretly read how classes and sexes mingled freely and promiscuously in the stories, satisfying their voyeuristic impulses. They could identify with (i.e., mask as) characters whose gender, class, and ideologies were opposed to their own; and they could fantasize about the Other's life. The upper-class readers of *Moll Flanders* could choose simply to observe and inform themselves about the life of a female criminal, or to go a step further and imagine that they were Moll, getting a taste of what in real life was a threat to their socio-economic position.

Confusing fiction with reality, transcending the individual self and reality, constituted a destabilizing strategy in the novel's masquerading process. The novel's realistic impulses facilitated such a process, since readers could easily recognize not only some of the locations that characters visited, but also character types and antics.² In *The Progress of Romance* (1785), Clara Reeve contrasts the inverisimilitude of the romance with the realistic endeavor of the novel, concluding:

The Novel is a picture of real life and manners, and of the times in which it is written. [...] The Novel gives a familiar relation of such things, as pass every day before our eyes, such as may happen to our friend, or to ourselves; and the perfection of it, is to represent every scene, in so easy and natural a manner, and to make them appear so probable, as to deceive us into a persuasion (at least while we are reading) that all is real, until we are affected by the joys or distresses, of the persons in the story, as if they were our own. (*The Progress of Romance*, I: 111; in Probyn, 1987: 3)

The novel's realistic touch and sense of proximity obviously favored readers' identification with characters, but certainly the way in which our brains process information also contributes to it.

Ellen Spolsky (2001: 17) applies universal cognitive structures to cultural production, arguing that «An individual cannot as much as understand her own self as a self without cultural stories in words, pictures, and ritual. The genres of those stories fit together the fragments of memory, consciousness, and knowledge that the brain produces, generating an internalized narrative, even an autobiography». Spolsky (2001: 11) explains how our brains have «the ability to categorize, [...] to decide to treat two or more distinguishable objects or events as equivalent, when the distinctions between them are not relevant in a given context», as well as the ability to produce «interfaces needed for the translation of, for example, visual information into phonological information. [...] Where we do not find translations, we may use memories to produce analogies, or produce something like interferences». Thus, even if the readers of *Moll Flanders* belonged to a high rank in society and/or were male, they could apply their own memories and knowledge of criminal autobiographies and of their female acquaintances, for instance, in order to concretize their own fantasy and fill in the gaps left by Defoe's narrative.

2. *The Diary of Mme. D'Arblay*, for example, includes a letter from Mr. Cambridge to Frances Burney in which Mr. Cambridge notices the similarities between the character Albany in *Cecilia* and an acquaintance of his, called De la Port. He states, «Mrs. L., when she talked of him to me, said, "the resemblance to the character of Albany was so very strong, that she thought it must certainly be meant for him"». (in Annie Raine Ellis's 1914 edition of *Cecilia*, fn. 1, vol. 1: 200)

The threat that many eighteenth-century anti-novel and anti-masquerade critics envisioned, therefore, was the possibility that the mass population decided to create translation interfaces that obscured the relationship between reality and fiction/masquerade. In fact, as Spolsky (2001: 16) points out, «The gaps between word and image, signifier and signified, mind and body, will and reason –the very gaps that cause the skeptic to suspect the reliability of knowledge– are precisely the sites of our freedom to hypothesize and test hypotheses, to reorganize and reinvent ourselves as needed». Imagining ways to fill in the gaps between fiction and reality, to make fiction one's reality, thus becomes an empowering tool against the social status quo for eighteenth-century novel readers and masqueraders.

4. Conclusion

Although the eighteenth-century novel was expected to be and was often designed as an expression of the middle-class ideologies, the masquerading process inherent to the genre's form, style, and conceptualization contributed to the challenge and transgression of those ideologies and their social script. In addition to facilitating the fulfillment of certain social fantasies about the Other's life, the novel functioned as a self-critique for the sometimes exaggerated experience of the classes represented in it. In other words, when eighteenth-century upper-class audiences read Daniel Defoe's *Moll Flanders*, for example, they had the opportunity to witness what it was like to live as a lower-class person, as in the case of Moll, as well as to engage in a critique of their own upper-class condition.

Since the powerless had the opportunity to mask as powerful and vice versa on all the levels of the novel's masquerading process, the most subversive element of the eighteenth-century British novel was the underlying idea that the process of becoming the Other, altering class, gender, sexual, and race categories became a rather easy task to perform. Regardless of the novelist's intentions for the text, engaging in a masquerading process and its subsequent disruptive power became almost unavoidable for characters, readers, and writers.

Works cited

- AUSTEN, J. (1995): *Emma*, Oxford, Oxford University Press.
- BAKHTIN, M. M. (1981): «Discourse in the Novel» in HOLQUIST, M. (ed.) (1981): *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin*, Austin, University of Texas Press. 259-300.
- BURNEY, F. (1914): *Cecilia or Memoirs of an Heiress*, London, G. Bell and Sons.
- CASTLE, T. (1986): *Masquerade and Civilization: The Carnavalesque in Eighteenth-Century English Culture and Fiction*, Stanford, Stanford University Press.
- DAVIS, L. J. (1996): «Criminality and the Double Discourse», *Factual Fictions: The Origins of the English Novel*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press. 123-137.
- DEFOE, D. (1994): *The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders*, London, Penguin.

- GLADFELDER, H.** (2001): «Moll Flanders and her Confederates», *Criminality and Narrative in Eighteenth-Century England: Beyond the Law*, Baltimore, John Hopkins University Press. 113-130.
- KAHN, M.** (1991 a): «Introduction», *Narrative Transvestism: Rhetoric and Gender in the Eighteenth-Century English Novel*, Ithaca, Cornell University Press. 1-12.
- (1991 b): «Transvestism and Narrative Structures in Eighteenth-Century England», *Narrative Transvestism: Rhetoric and Gender in the Eighteenth-Century English Novel*, Ithaca, Cornell University Press. 13-56.
- PROBYN, C. T.** (1987): «The Unstable Genre: Novels and Readers, 1692-1785», *English Fiction of the Eighteenth Century, 1700-1789*, London, Longman. 1-27.
- RICHARDSON, S.** (1985): *Clarissa, or the History of a Young Lady*, New York, Penguin.
- RIETZ, J.** (1991): «Criminal Ms-Representation: *Moll Flanders* and Female Criminal Biography», *Studies in the Novel*, 23(2): 183-195.
- SPOLSKY, E.** (2001): «Skepticism and Improvisation: The Brain and its Habitats», *Satisfying Skepticism: Embodied Knowledge in the Early Modern World*, Aldershot, Ashgate. 7-23.
- TAYLOR, J. T.** (1943): *Early Opposition to the English Novel: The Popular Reaction from 1760 to 1830*, New York, King's Crown.
- WARNER, W. B.** (1998): *Licensing Entertainment: The Elevation of Novel Reading in Britain, 1684-1750*, Berkeley, University of California Press.

Black Crusoe, White Friday: Carnavalesque Reversals in Samuel Selvon's *Moses Ascending* and Derek Walcott's *Pantomime*

GISELLE A. RAMPAUL
UNIVERSITY OF READING

Partiendo de la premisa de que una de las características principales del discurso literario poscolonial consiste en la apropiación de los textos canónicos de la metrópoli, en este artículo se explora la reescritura de uno de los textos coloniales emblemáticos para la literatura caribeña en lengua inglesa, Robinson Crusoe, presente en Moses Ascending de Samuel Selvon y Pantomime de Derek Walcott. Ambas obras abordan la cuestión de la hegemonía colonial y la consiguiente condición poscolonial desde perspectivas divergentes (la del sujeto poscolonial en la metrópoli y en las Antillas, respectivamente), aunque utilicen la misma técnica de la inversión carnavalesca para distanciar el hecho colonial y enfocarlo desde la visión del Otro o subalterno. Estas dos obras ilustran la complejidad de la condición poscolonial, así como las estrategias utilizadas para establecer una definición propia de tal estado, lo que implica que la inversión carnavalesca del orden establecido sea a su vez problematizada para trascender los discursos coloniales anclados en la oposición binaria de centro y periferia.

«the world turn upside down»¹

«“carnavalesque” [...] is *not* simply a metaphor of inversion»²

The two quotations above express the complexity of the familiar idea of carnivalesque reversal. Reversals or inversions of the social structure or in cultural relations as expressed in the literary work may usually be defined as carnivalesque. These reversals are seen to turn the world upside down. The term «world upside-down» has become synonymous with Carnival and the carnivalesque, and is used to describe the «reversal of order, the time when the low shall be high and the high, low, the moment of upturning» since «symbolic categories of hierarchy and value are inverted [...] [therefore becoming a] potent metaphor of social and symbolic transformation» (White, 1993: 6, 7). James C. Scott (1990: 168) also argues that reversals can «create an imaginary breathing space in which the normal categories of order and hierarchy are less than completely inevitable». Allon White (1993: 8), however, also points out the complexity of the assumption of a

1. Samuel Selvon, *The Lonely Londoners* (1956).

2. Allon White, *Carnival, Hysteria and Writing: Collected Essays and Autobiography* (1993: 8).

world upside-down, and argues that the carnivalesque is «not simply a metaphor of inversion» that preserves «a binary structure of [...] division». Instead, hierarchy is blurred,

creating not simply the triumph of one aesthetic over another [...] [but] revealing [...] the inextricably mixed and ambivalent nature of all cultural life, [...] and exposing the arbitrary exercise of cultural power, simplification, and exclusion which are the mechanisms upon which the construction of every limit, tradition, and canonical formation, and the operation of every hierarchical principle of cultural closure, is founded. (White, 1993: 8)

The world, therefore, is not simply turned upside-down and the metaphor invites further analysis of the power relationships in texts.

The actual complexities underlying the idea of carnivalesque reversal are mirrored by those attending the familiar post-colonial notion of «re-writing» canonical, colonial texts. The reference to canon formation is especially relevant to the post-colonial struggle for the recognition of «marginal» writing in the face of the firmly established literary canon of English Literature and the Classics. According to post-colonialists, by using these sources in their own work and reversing the implicit hierarchical structures and relationships inherent in the dominant literatures of the colonial era, West Indian writers are able to interrogate such biased assumptions, to assert their selfhood and to affirm their own literary craft. However, one might contest the strength of this newly asserted power, for these works, if read according to post-colonialism, remain marginalized, since they are seen only in relation to the coloniser, that remains the centre. The relationship between West Indian Literature and English Literature is therefore much more complex than a simple reversal.

Two obvious «classic» works of English Literature have invited rewritings from the post-colonial perspective. These are *The Tempest* (a novel such as George Lamming's *Water with Berries* immediately springs to mind) and *Robinson Crusoe*. Defoe's novel, like the Shakespearean play, are both considered «moments in a developing discourse which was attempting, in a variety of ways, to manage Europe's understanding of its colonial relationships with native Caribbean societies», both dealing with «that mythic "beginning" moment of the colonial encounter» (Hulme, 1986: xiii-xiv, 190). The colonial relationships in these works have often been reversed thereby offering an informative way of interrogating the relationships between the (ex-)coloniser and the colonial, or by extension and more specifically, between the whites and the blacks in the West Indies. In both Samuel Selvon's *Moses Ascending* (1975) and Derek Walcott's *Pantomime* (1980), the reversal of the Crusoe-Friday myth is the subject of comedy; but there is also an underlying attack on the colonial models prescribed by English Literature that seemed to suggest not only the inferiority of the black or colonial to the European white colonisers, but also that colonisation sought the improvement of the subject peoples and, therefore, was a desirable process. Whereas Selvon explores these relationships in the landscape of London, using the genre of the novel, Walcott uses the multicultural and linguistic diversity of the West Indies to reveal the complexity of reversal in the action of his play. I will examine these two works as my main examples in this essay, bearing in mind also the differences in their respective locations.

In *Moses Ascending*, there is a reversal of the Crusoe-Friday myth in the relationship between Moses and Bob, his man-servant, that becomes a «key structural basis of the story, offering many comic possibilities» (Baugh, 1988: 248). Here, the black man becomes Crusoe and the white man, Friday. Their relationship is directly described in these terms by a Moses who has recently acquired a property of his own that he believes gives him a social status higher than that of his compatriots; and in his position as landlord he imagines himself in a position of grandeur. He hires Bob, an Englishman just arrived in London from the Black (!) Country of the West Midlands, to help him with household chores while he determines to enjoy his retirement and hard-earned property in peace. This inversion of power relations in the relationship between the black man and the white man forms the basis of Moses's application of a reversed Crusoe-Friday model to their interaction.

Moses's description of his taking Bob under his wing is expressed in a similar (but parodic) manner as Crusoe's civilisation of Friday:

He was a *willing worker, eager to learn the ways of the Black man*. In no time at all he learn to cook peas and rice and to make a beef stew. [...] The only thing I didn't like about him was he went out most evenings and come back pissed, drunk like a lord. As we became good friends, or rather *Master and Servant*, I try to *convert* him from the *evils* of alcohol, but it was no use. [...]

And whilst I was *indoctrinating* him, I also learn a lesson myself, which is that Black and White could live in harmony, for he was *loyal and true*, and never listened to all that shit you hear about black people. Afterwards he tell me he used to believe it, but since coming under my employ **he realize that black people is human too**.

I decided to teach him the Bible when I could make the time.

(*Moses Ascending*: 4-5 [my emphasis])

I have emphasised phrases in this passage that convey much of what is powerful about Selvon's allusive discourse. The italicised phrases suggest the similarities between Moses's «domestication» of Bob and Crusoe's colonisation of Friday. With these terms, Moses depicts Bob as a docile Friday in his willingness to learn and be indoctrinated (to use the provocative word in the passage) into the cuisine of the black man. The description of Bob made by Moses as «loyal and true» also contributes to reinforcing this idea. Moses's plans to teach him the Bible point to the colonisation process in which the slaves were meant to absorb the religion of their masters, also discussed later in *Pantomime*. Equally, Moses maintains that their relationship is between a «Master and Servant» –both words significantly capitalised as if to seal the distinction between and importance of their roles. The sentence, «he realize black people is human too», however, implicitly presupposes the prior power of the white man. The lower case «b» in «black» in this sentence –as opposed to the upper case «B» when Moses is universalising the races (he emphasises «the ways of the Black man» and capitalises «Black and White»)–also suggests this. The phrase in bold suggests notions of racial superiority on the part of the white man, even though Moses delights in the fact that Bob now accepts him as an equal. There are many such ironies at play in the Crusoe-Friday relationship between Moses and Bob throughout the novel.

Nevertheless, deluded by his notions of grandeur and his fancy about being a writer of great literature, Moses delights in having the upper hand. He frequently describes himself as Bob's saviour: «Witness how I take in poor Bob, and make him my footman, when he was destitute and had no place to go when he land in London. I create a home for him, giving him the joys and comfort of a warm hearth in winter, and a fridge with ice and orange quash in the summer» (*Moses Ascending*: 25). Moses, however, seems to be aware that this situation is rare when he admits that «It is not easy to get a man Friday –even importing au pairs and domestics from the Continent is becoming ticklish, as we in the upper echelons know so well» (*Moses Ascending*: 102). The latter part of the sentence only emphasises Moses's social aspirations and notions of superiority.

A telling instance of the inversion of roles occurs in Moses's description of Bob carrying the furniture on his back «like a safari porter» (*Moses Ascending*: 33). This simile invokes the Eurocentric view of Africa as untamed and primitive, populated with wild animals and governed by extreme weather. Still, it is Bob here who is the safari porter assuming the place of the black man who carries the heavy luggage brought by the white visitors. However, when Bob leaves for his holiday home, Moses is faced with the responsibility of taking care of the tenants' problems and complaints about the dilapidated condition of the house. According to Moses, «Crusoe was swapping roles with Friday» (*Moses Ascending*: 117), an ironic reversal of a reversal.

If Moses is Crusoe and Bob is Friday, their roles further swap towards the end of the novel. Moses first offers his «penthouse» to Bob and Jeanie on their wedding night as a sort of present; but this sets a precedent for a permanent arrangement when, later, Moses is caught «in *flagrento delicto*» (*Moses Ascending*: 133) with Jeanie, whose back he had the habit of scrubbing. Bob demands the penthouse and Moses is reduced to sleeping in Bob's much more modest room to save face. The white man resumes his position of superiority and the black man shamefacedly takes the bottom rung of the ladder once more. Moses laments: «Thus are the mighty fallen, empires totter, monarchs de-throne and the walls of Pompeii bite the dust» (*Moses Ascending*: 134). His hyperbole emphasises his own delusions of grandeur and the sorry state in which he now finds himself for his indiscretion.

Bob's inability to read also allows Moses to engage in another situation in which he is able to take the upper hand. He is shocked that this Englishman is illiterate especially when he himself is writing his Memoirs. He laments his own failure to realise that the many comic books in which Bob buried his nose, and all those times when Bob waited for him to lead the discussions on what appeared in the newspaper were in fact hints at his inability to read. The assumed cultural superiority of the English is challenged, and Moses, who has been striving to be the perfect English gentleman, cannot allow this to persist. He therefore hastens to teach Bob the alphabet, creating another reversal in the novel since «the colonial in the Mother Country is now the English teacher and the white man is the barbarian» (Nazareth, 1988: 237). In a sense, Moses must teach Bob his own culture.

The reversal of the roles of coloniser and colonised therefore is not a neat inversion where power relations are simply overturned. Instead, the novel interrogates these colonial relationship and reveals the precariousness and ambivalence of power structures. According to Susheila Nasta (2002: 87),

whilst much of the novel is built on an extended parodic reversal of the Crusoe / Man Friday paradigm, Selvon not only constantly destroys Moses's misplaced desire to become a Crusoe in relation to Bob, his nouveau Man Friday, but also, more importantly, breaks down the illusory structures on which Crusoe rested his authority.

Derek Walcott's *Pantomime* shifts the scene to the West Indies, where the complexity of the colonial relationship and the carnivalesque reversal are expressed through performative action and linguistic diversity. Here again, the «Robinson Crusoe» story is reversed and the black man takes on the role of the dominant coloniser, while the white man adopts the role of the colonised. The roles frequently reverse, however. The play is set in Tobago, often considered Crusoe's island, at a hotel, «Castaways Guesthouse», belonging to a retired English actor, Harry Trewe. The other character in the play is Jackson Phillip, Harry's servant and a retired calypsonian. The previous occupations of these two characters reinforce the Carnival theme with its potential for performance and spectacle as the title of the play further suggests. The heart of the play rests on Harry's idea of performing a pantomime based on *Robinson Crusoe* to amuse his guests.

This, however, soon develops into something much more complex as Harry realises the potential of plays to reverse the roles of coloniser and colonised.³ He realises that it could be a «heavy twist, heavy with irony» (*Pantomime*: 100) and later, he tells Jackson, «You could say things in fun about this place, about the whole Caribbean, that would hurt while people laughed» (*Pantomime*: 111). Although Harry is referring to the satiric potential of his idea of colonial inversion, these lines could aptly be applied to calypso and to Carnival modes in general. This is further emphasised near the end of the play when Harry, annoyed at Jackson's success at exposing the serious implications at play in these role-reversals, shouts, «you can spew out all that bitterness in fun» (*Pantomime*: 153); and also when Harry shows Jackson the old stage trick of producing a sound which could represent either laughing or crying. These metaphors also reveal the paradoxes and ironies –and therefore the complexity– of the idea of the carnivalesque reversal. The pantomime in the end, that is, the play, *Pantomime*, as well as the play within the play, are therefore not only mere amusement –Harry's original «purpose is to please» (*Pantomime*: 93)–, but the «committing» of Art that Harry calls «a kind of crime in this society» (*Pantomime*: 125). Such a performance interrogates the colonial relationship to a degree that Harry fears may be «offensive» (*Pantomime*: 125), although it is obvious that it is from his own discomfort that he recoils.

The play opens with Harry practising his lines for the pantomime he proposes. The Crusoe story is immediately introduced and, when he pretends to discover the footprint in the sand after Jackson has come in and left barefoot with his breakfast, the implications of the theme begin to unfold. Harry ruminates whether what he pretends to see is the «footprint of a naked man» or the «naked footprint of a man» (*Pantomime*: 94). Walcott's interest in the minutiae of meaning is apparent throughout, since the subtle reversal of word order reflects a different interpretation. The «naked man» suggests the

3. This may be based on the traditional reversal of the pantomime genre in which «the dame in a panto is played by a man» (Walcott, 1980: 107).

kind of primitivism associated with the way the word «cannibal»⁴ (as applied to Friday) is used in the play, even though Jackson, who has just been barefoot in the room, is not cannibal. So, issues both of colonial perspective and role-playing are involved.⁵

Jackson initially resists Harry's enticement to take part in his pantomime. He says that he will play «Carnival, but not canni-bal» (*Pantomime*: 96). Jackson and Harry are indeed playing Carnival in a sense –the «high» (the «superior» white coloniser) becomes the «low» (the «inferior savage») and vice versa in a temporary release. Robert Stam's (1989: 125-126) discussion of the relationship between cannibalism and Carnival is also very relevant here. He argues that «Within the Western tradition, cannibalism has often been the “name of the other,” the ultimate marker of difference in a coded opposition of light / dark, rational / irrational, civilized / savage». Stam's further observation that «The “cannibalist” and “carnivalist” metaphors [...] evoke a kind of dissolving of the boundaries of self through the physical or spiritual commingling of self and other» may also be applicable to the play, where the reversal of the Crusoe story allows Harry and Jackson finally to meet «man to man» in a powerful unmasking of Harry's insecurities, leading to a relationship of mutual respect. The result is therefore not an inversion of power relations but an understanding of the complicated roles which history has ascribed to them.

By refusing to play cannibal, Jackson is also refusing to act the part traditionally ascribed to the black man, with all its racial and prejudicial connotations. Even when Jackson plays Friday, then, there is still a sort of inversion, since he is playing something that he is not. He portrays, instead, a stereotypical and Eurocentric view of the African⁶ when he adopts «the stance of the Noble Savage» as indicated in the stage directions (*Pantomime*: 114); and later when Harry accuses him of «playing the stage nigger» (*Pantomime*: 40). This becomes evident when Jackson brings the dead parrot and Harry calls him «a bloody savage», to which he replies in the manner of the slave: «Me na strangle him, bwana. Him choke from prejudice» (*Pantomime*: 155). Here the orthography and the grammar of the line contribute to a particular reading or construction of the language of the African slave as seen through European eyes. When Harry first plays Friday, he, too, imitates a slave begging forgiveness from his «Mastah» (*Pantomime*: 102) –and the provocative word is reminiscent of Moses's capitalised «Master and Servant»– reinstating the view of the African as inferior. However, when Jackson does the same later, there is a sense of mockery towards the assumed superiority of the colonisers, while there is also an underlying acceptance of a history of victimisation:

-
4. Notably, Hulme (1986: 3) observes that cannibalism was «the special, perhaps even defining, feature of the discourse of colonialism as it pertained to the native Caribbean».
 5. In fact, as Lowell Fiet (1991: 139) argues, Walcott uses «the act of performance itself, the play and/or plays within the play, rehearsals, creative processes, theatre settings, and actor/writer/artist characters» as «metaphors in the interpretation of Caribbean culture and society».
 6. This is not to say that the Friday of Defoe's novel was African (in fact, he seems Amerindian), but for the purposes of the play, Friday becomes representative of the colonised man. The criticism of the Crusoe-Friday myth being made may be applied to any colonised people.

Pardon, master, pardon! Friday bad boy! Friday wicked nigger. Sorry. Friday nah t'ief again.
 Mercy, master. Mercy.
(He rolls around on the floor, laughing)
 Oh, Jesus, I go dead! I go dead. Ay-ay.

(Pantomime: 158)

James C. Scott (1990: 4), when discussing power relations between the dominant and the subordinate, argues that the subordinate «speak[s] the lines and make[s] the gestures he knows are expected of him». Although Jackson is not subordinate to Harry in any way except in his position as his domestic, he recognises that historically his race has been subordinate to the European white, and, so, acts the part it implies –with derision. The final line of the passage therefore switches from the subservient and servile tone and language of the slave to the derisive and sarcastic tone of the West Indian.

When Jackson agrees to going along with Harry, the implications of the Crusoe story, as well as its reversal, begin to unfold. By addressing language and religion, two of the main instruments of colonisation and enslavement, Jackson inverts the story such that the ramifications of colonisation are revealed. Language plays an important role in the play, both as inherited and indigenous. This is immediately apparent in the code switching –complete with accents– between English and Creole on Jackson's first appearance on stage. Additionally, towards the end of the play, when Jackson pronounces «Mariner», «Marina», after having been corrected a number of times, Harry gives up, «It's your country, mate», to which Jackson replies, «Is your language, pardner» (*Pantomime*: 165). This points to the ambiguous character of Creole, which is at once indigenous to the country in which it develops as it is reliant on the «mother language» from which it derives.

In the sequence in which Jackson plays the black coloniser, he invents a language and proceeds to teach it to Harry. He first insists on calling himself «Thursday» instead of «Friday» and he says to Harry: «Robinson obey Thursday now. Speak Thursday language. Obey Thursday gods». In response to Harry's exasperated exclamation of «Jesus Christ!», Jackson kills the European God:

Amaka nobo sakamaka khaki pants kamaluma Jesus Christ! Jesus Christ kamalogo!
(Pause. Then with a violent gesture)
 Kamalongo kaba!
(Meaning: Jesus is dead!)

(Pantomime: 114)

Jackson's renaming of things and explaining through gestures is a reappropriation of the language taken from the Africans through colonisation, as well as an affirmation of his African past, even though he can only now invent such a language. Harry's resistance and calling for subtitles imply a reinstatement of the colonial story that they are attempting to reverse, since Harry wants this language translated into comprehensible English in the same way as the indigenous languages of the Africans were replaced by the European languages. He significantly asserts: «I'll tell you one thing, friend. If you want me to learn your language, you'd better have a gun». The colonial implications of this line are glaring since it was through force and threats that the colonised people were made to

learn the language of the colonisers while theirs was eradicated. Jackson gives up: «You best play Crusoe, chief. I surrender. All you win. [...] Table. Chair. Cup. Man. Jesus. I accept. I accept. All you win. Long time». (*Pantomime*: 115)

The continuation of this dramatic competition in *Pantomime* also reveals the relationship between language and religion, and their association with colonialism. While Harry thinks the reversal could be «hilarious» (*Pantomime*: 111), Jackson has the acumen to realise its potential for becoming something serious. Consider the following exchange:

JACKSON

Hilarious, Mr Trewe? Supposing I wasn't a waiter, and instead of breakfast I was serving you communion, this Sunday morning on this tropical island, and I turn to you, Friday, to teach you my faith, and I tell you, kneel down and eat this man. Well, kneel, nuh! What you think you would say, eh?

(Pause)

You, this white savage?

HARRY

No, that's cannibalism.

JACKSON

Is no more cannibalism than to eat a god. [...]

(*Pantomime*: 111-12)

This passage is similar to the previous one, where it was suggested that the white European should unlearn his language. Harry thinks cannibalism is enough grounds to reject Jackson's imposition of religion, but, if we consider Stam's (1989) argument that cannibalism is an acceptance or dissolution of the other into the self, we might read this exchange as Harry's resistance to accepting the Other. In turn, Jackson's characterisation of communion as cannibalism is also reminiscent of the slaves being forced to accept the religion and the customs of the Other. As Tejumola Olaniyan (1995: 39) observes, «The imposition of colonial languages is the imposition of colonial culture». Similarly, Franz Fanon (1967: 17-18) argues that «To speak means to be in a position to use a certain syntax, to grasp the morphology of this or that language, but it means above all to assume a culture, to support the weight of a civilisation». Jackson's comeback, therefore, reveals not only the weakness of Harry's argument, but also the exploitative character of colonisation. Harry himself seems to realise the profundity of the reversal:

And then look at what would happen. He would have to start to . . . well, he'd have to, sorry . . . This cannibal, who is a Christian, would have to start unlearning his Christianity. He would have to be taught that everything was wrong, that what he was doing . . . I mean, for nearly two thousand years . . . was wrong. That his civilization, his culture, his whatever, was . . . horrible. Was all . . . wrong. Barbarous, I mean, you know. And Crusoe would then have to teach him things like, you know, about . . . Africa, his gods, patamba, and so on . . . [...] the whole thing would have to be reversed; white would become black, you know . . . (*Pantomime*: 126-27)

The ellipses in the passage reveal Harry's horror at the true meaning of their seemingly playful and harmless reversal.

The «shadow passage» that follows immediately after further develops the political and psychological implications of the imposition of European language, religion and values on the colonised peoples:

For three hundred years I served you. Three hundred years I served your breakfast in . . . in my white jacket on a white veranda, boss, bwana, effendi, bacra, sahib . . . in that sun that never set on your empire I was your shadow, I did what you did, boss, bwana, effendi, bacra, sahib . . . that was my pantomime. Every movement you made, your shadow copied . . .

(*Stops giggling*)

and you smiled at me as a child does smile at his shadow's helpless obedience, boss, bwana, effendi, bacra, sahib, Mr. Crusoe. Now . . . [...]

But after a while the child does get frighten of the shadow he make. He say to himself, That is too much obedience, I better hads stop. But the shadow don't stop, no matter if the child stop playing that pantomime, and the shadow does follow the child everywhere; when he praying, the shadow pray too, when he turn round frighten, the shadow turn round too, when he hide under the sheet, the shadow hiding too. He cannot get rid of it, no matter what, and that is the power and black magic of the shadow, boss, bwana, effendi, bacra, sahib, until it is the shadow that start dominating the child, it is the servant that start dominating the master . . .

(*Laughs maniacally, like The Shadow*)⁷ (*Pantomime*: 112-13)

This idea of the shadow is developed throughout the play. In Jackson's improvised calypso, he sings about Robinson Crusoe: «He tell Friday, when I do so, do so. / Whatever I do, you must do like me» (*Pantomime*: 117); in Jackson's Creole proverb, «Monkey see, monkey do» (*Pantomime*: 149); and in Harry's accusatory, «You people create nothing. You imitate everything. [...] You can't ever be original, boy. That's the trouble with shadows, right? They can't think for themselves» (*Pantomime*: 156).

These ideas, I think, have serious implications for the status of post-colonial writing, which tends to take its point of reference from dominant discourses, with the inevitable corollary of at least some imitation, thus becoming «filial and tributary», as Walcott (1998 [1970]: 28) puts it in his essay, «What the Twilight Says», even though critics may insist on originality in the process of writing back. However, *Pantomime* is not so easy to characterise, since the point does not seem to be originality as much as it is the creation of multiple, sometimes even ironic, discourses and perspectives. The play is therefore not merely a reversal but a freeing of the discourse to take on multiple meanings. In a much later essay, «The Antilles: Fragments of Epic Memory» (1992), Walcott (1998 [1992]: 73) delights in «watching a literature –one literature in several imperial languages, French, English, Spanish– bud and open island after island in the early morning of a culture, not timid, not derivative, any more than the hard white petals of the frangipani are derivative and timid».

The parrot appearing in the play is significant in this regard. A parrot, of course, can only imitate sounds and has no command over language. It persists in repeating «Heinegger, Heinegger» (*Pantomime*: 99), which understandably unnerves Jackson. The

7. The Shadow is a well-know Trinidadian calypsonian whose «maniacal» laugh is one of his trademarks. In his dark garb, he often resembles the traditional Trinidadian Carnival character, The Midnight Robber, who represents Death and the darker side of the festival.

excuse that the parrot is only calling the name of its former German owner brings to the fore notions of racism and prejudice rampant during World War II as well as the colonial period. Jackson asserts: «Language is ideas, Mr. Trewe. And I think that this pre-colonial parrot have the wrong idea» (*Pantomime*: 99). The parrot, in its mindless mimicry of a name it has been taught, perpetuates these «pre-colonial» prejudices. Jackson's killing of the parrot is therefore more than the consequence of exasperation: it is a symbolic cessation or changing of the terms of reference that would lead to an understanding between Harry and Jackson on a different level, as representatives of the white and black peoples respectively.

The charge of mimic may be revisited in light of Jackson's decision to play *Robinson Crusoe* in his own way. He insists on how the story should proceed and calls for Harry to act the part of a white sea-bird (which links with his constant recitation of lines from *The Rime of the Ancient Mariner*, representing his own psychological burden about losing his son and being overshadowed by his wife), while he determines the manner in which he would be shipwrecked on the island. Jackson is acting the «great classic», but he is revising it and reversing it on his own terms. Harry's objections to these proceedings bring to the fore many pertinent considerations. His insistence that they call off the whole play just as Jackson is getting into his part is precipitated by his realisation of the serious consequences of reversing the colonial story, as well as by his own discomfort. However, Jackson insists that this is another instance of imperialism: «You see, it's your people who introduce us to this culture: Shakespeare, *Robinson Crusoe*, the classics, and so on, and when we start getting as good as them, you can't leave halfway» (*Pantomime*: 124). He insists that «People become independent» and objects to the «history of the British Empire» (*Pantomime*: 125) in which the English colonised the New World to call the whole thing off when things did not go the way that they wanted, giving the islands their independence and expecting things «to return to where they were» (*Pantomime*: 128) before colonialism. The quote suggests that returning to the way things were means using the same terms of reference of colonialism (as represented by the parrot). Jackson seems to react against this by proposing independence and, by implication, the escape from the prison of post-colonialism and the limiting binaries emerging from such an approach.

The speech Harry writes for the performance contrasts with Jackson's attitude to the story of «*Robinson Crusoe*», characterised by Harry as «the difference between classical and Creole acting». The speech is a piece of poetic writing on the solitude and desolation that Harry imagines for *Crusoe*, which is in fact a reflection of his own psychological state. Jackson, though admiring the piece, insists that the one thing missing in the piece are the goats. He maintains that «this man ain't facing reality. *There are goats* all around him» (*Pantomime*: 146). He argues that «Robbie is the First True Creole» because, like the transplanted people of the New World, he faces reality, takes charge of his wretched situation about being shipwrecked on an alien land, kills the goats «and Robbie is next seen walking up the beach with a goatskin hat and a goatskin umbrella, feeling like a million dollars because *he have faith!*» (*Pantomime*: 148). This is the difference between *Crusoe* and Harry, who has given up his life to simply existing on an island far away from his home, licking his wounds and nursing grudges. After the pantomime sequence in which Jackson plays Harry's wife and reveals Harry's fears and insecurities in a sort of

cathartic moment, Jackson finally proclaims: «Crusoe must get up, he must make himself get up. He have to face a next day again. (*Shouts*) *I tell you: man must live!*» (*Pantomime*: 164). This is a message to Harry but it is also a dictum to the ex-colonised peoples, who must reclaim their landscape and, with faith and resourcefulness, learn to survive not by the terms of colonialism but with a new independence and sense of responsibility for one's life.

The carnivalesque inversion of roles, therefore, allows Harry and Jackson to move from a relationship that was characterised by hierarchy and separation to one of mutual respect. David Danow (1995: 25) observes that «the carnivalesque is animated by a [...] human *need* to dissolve borders and to eliminate boundaries [and is] designed to allow one extreme to flow into another, to provide for one polarity (the official culture) to meet and intermingle with its opposite (unofficial culture)». This seems to be the case in *Pantomime*, whose use of role-reversal allows the two characters to meet on a different ground where «socially generated feelings are at least partly exorcised» (Fiet, 1991: 145), leading to a better understanding of themselves and their relationship. The play therefore moves from a rehearsal of the colonial / post-colonial dichotomy to a position of mutual respect. The binary oppositions that would have resulted from a certain post-colonial reading are not simply avoided but complicated. The play therefore seems to propose the movement towards the dissolution of borders and the elimination of boundaries in human relationships.

The West Indian texts chosen in this essay contrast two different approaches to the carnivalesque reversal in their setting and technique. Selvon's *London* provides a landscape in which the physical structure of the house is exploited to suggest hierarchy and its subsequent rearrangement. Walcott's play shifts the scene back to the West Indies, where the linguistic and cultural legacies inform and interrogate power structures represented and then questioned through the discourse. In both works, the main characters are a white man and a black man whose relationships are those of master and servant, providing the basis for the rewriting of the «Robinson Crusoe» story. The differences in setting are important for the development of each story, but they also provide a wider survey of the way power relationships between the races in the post-colonial era have been constructed. *Moses Ascending* seems to begin and end with a fixed perception of hierarchy, even though by the end of the novel the power is almost completely reversed; on the other hand, *Pantomime* uses role reversal to move beyond inversion to the prescription of new terms of reference from the ones associated with colonialism, resulting in relationships based on mutual respect. Simply applied, the post-colonial reading is therefore not sufficient.

In conclusion, the carnivalesque reversals discussed in this essay are more complex than at first suggested by the term. There are many deliberate inversions, but their effects are often more complex than reversals: they tend to interrogate the relationships between the dominant and the subordinate and reveal more complicated patterns of power. To read these relationships simply as inversions is to preserve a binary opposition of the powerful and the powerless which only seems to limit the reading and interpretation of the text. However, the discourses are often structured in such a way that multiple perspectives and ironies resisting easy categorization are created or revealed. The notion of carnivalesque reversals should not therefore support only binary readings, but also open up the possibilities of other analytical discourses.

Works cited

- BAUGH, E.** (1988): «Friday in Crusoe's City: The Question of Language in Two West Indian Novels of Exile» in **NASTA, S.** (ed.) (1988): *Critical Perspectives on Sam Selvon*, Washington, Three Continents Press. 240-249.
- BROWN, S.** (ed.) (1991): *The Art of Derek Walcott*, Chester Springs, Dufour Editions.
- DANOW, D. K.** (1995): *The Spirit of Carnival: Magical Realism and the Grotesque*, Kentucky, University Press of Kentucky.
- FANON, F.** (1967): *Black Skin, White Masks*, London, Pluto Press.
- FIET, L.** (1991): «Mapping a New Nile: Derek Walcott's *Later Plays*» in **BROWN, S.** (ed.) (1991): *The Art of Derek Walcott*, Chester Springs, Dufour Editions. 137-153.
- HULME, P.** (1986): *Colonial Encounters: Europe and the Native Caribbean 1492-1797*, London and New York, Methuen.
- LAMMING, G.** (1973): *Water with Berries*, London, Longman.
- NASTA, S.** (ed.) (1988): *Critical Perspectives on Sam Selvon*, Washington, Three Continents Press.
- (2002): *Home Truths: Fictions of the South Asian Diaspora in Britain*, Houndmills, Palgrave.
- NAZARETH, P.** (1988): «The Clown in the Slave Ship» in **NASTA, S.** (ed.) (1988): *Critical Perspectives on Sam Selvon*, Washington, Three Continents Press. 234-239.
- OLANIYAN, T.** (1995): *Scars of Conquest / Masks of Resistance: The Invention of Cultural Identities in African, African-American, and Caribbean Drama*, New York and Oxford, Oxford University Press.
- SCOTT, J. C.** (1990): *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*, New Haven and London, Yale University Press.
- SELVON, S.** (1956): *The Lonely Londoners*, London, Allan Wingate.
- (1975): *Moses Ascending*, London, Heinemann.
- STAM, R.** (1989): *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism and Film*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press.
- WALCOTT, D.** (1970): «What the Twilight Says» in **WALCOTT, D.** (1998): *What the Twilight Says: Essays*, London, Faber and Faber. 3-35.
- (1980): *Remembrance & Pantomime: Two Plays*, New York, Farrar, Straus and Giroux.
- (1992): «The Antilles: Fragments of Epic Memory» in **WALCOTT, D.** (1998): *What the Twilight Says: Essays*, London, Faber and Faber. 65-84.
- (1998): *What the Twilight Says: Essays*, London, Faber and Faber.
- WHITE, A.** (1993): *Carnival, Hysteria and Writing: Collected Essays and Autobiography*, Oxford, Clarendon Press.

«He gathered to himself through the years / Something of everything he knew»: Metaphor, Composites, and Multiplicity in the Poetry of Alberto Ríos

IRENA PRAITIS

CALIFORNIA STATE UNIVERSITY, FULLERTON

El carácter fronterizo de la poesía de Alberto Ríos constituye un ejemplo del proceso liberador que puede conseguirse a través del mestizaje cultural, en este caso el representado por la comunidad hispana del sur estadounidense. Se ilustra el poder transgresor derivado de la unión de las diferencias sociales y culturales en la obra del autor, a la que se le aplica el modelo teórico de Gloria Anzaldúa en Borderlands / La frontera (1987). Los mecanismos estructurales y conceptuales que Ríos utiliza para reivindicar un contexto mestizo en el que se reciclan algunos de los elementos distintivos de la cultura azteca primigenia, como sería el uso de la máscara, sirven para defender una identidad fronteriza e híbrida compuesta de los elementos de ambos lados de tal frontera, tanto física como imaginada.

In *Capirotada: A Nogales Memoir* (1999), Alberto Ríos describes himself as someone who inherited and grew up with the idea of borders. Borders inform and help to shape Ríos's identity, and surface and resurface throughout his work. Interestingly, rather than imagine borders as fixed entities, Ríos's writing finds borders permeable, flexible, and finally surmountable or transgressible. In the literary landscape of Ríos's poems and stories, the volatility of whatever is being limned by a border, whether it is a geographic border, a border of the body, or an emotional or imaginative border, is no match for the forces that it is designed to contain. Repeatedly throughout Ríos's work we discover the idea that rather than promote differentiation, borders inspire composites. The areas, particularly those in the U.S. Southwest, that are marked by a border are now and have for centuries been areas in which composites, joinings, and permeabilities have held sway. The composites might be geographic, Southwest itself being a composite direction, or cuisine based, as evidenced by terms such as «Tex-Mex». Sometimes the composites manifest themselves in the body, and we identify what Gloria Anzaldúa (1987) posits as «the new mestiza». The joining might be a temporal one; many magical realist texts, *Pedro Páramo* being a prime example, offer conceptions of time that meld past and present. This melding of past and present was also a component of Meso-American spiritual practice. And speaking of spirituality, the composite deities and spiritual guides of the Aztecs reveal that the impulse to create composites has a long tradition in the religious rites

of the region. This is the soil in which Alberto Ríos grows his poems. In this imaginatively fertile region all that is needed to form composites is the will to combine, and a means with which to enact the combination. In Aztec religious rites, one means employed to create a fusion or composite was donning a mask. In Ríos's poetry, metaphor serves as the mask of fusion.

In this essay, I will begin by offering a brief synopsis of Anzaldúa's (1987) conceptualization of *Borderlands / La Frontera* and the composite identity it inspires. Then, I will offer a brief exploration of Aztec mythology in order to trace how composites and the idea of transgressing borders has a long and established history, a history that very likely informs the theorization and composition of the present. In particular, I will introduce the idea of the mask and how the mask functioned in Aztec ritual. I will then offer readings of Ríos's poetry and consider how metaphor is the primary mask through which he writes his composites into being. Borders, taken in, molded, and refashioned, become a locale from which to deny stasis and inspire imaginative multiplicity.

A designated locale, a space of differentiation, an insistence on distinction and separation—a border is established in order to deny or contain the volatility and fluidity of experience. Borders are inspired by anxiety and entrenched by power in its more violent manifestations. Despite this function of demarcation, borders also serve as the beginning of connection. A conscious act of crossing the border, of transgressing, becomes necessitated by the insistence on maintaining borders. The moment a border is established—geographically, physically, emotionally, spiritually—the desire arises to redraw or erase it. Borders and their elimination are twins born in close proximity to each other.

In *Borderlands / La Frontera*, Anzaldúa describes the multiplicitous nature of borders. While she acknowledges the «Texas-U.S. Southwest/Mexican border» as her primary focus, she acknowledges that the geographical border is inevitably productive of and influenced by «psychological, sexual, and spiritual borderlands». And despite the specific geographic focus of Anzaldúa's book, she acknowledges that, «the Borderlands are physically present wherever two or more cultures edge each other, where people of different races occupy the same territory, where under, lower, middle and upper classes touch, where the space between two individuals shrinks with intimacy» (Anzaldúa, 1987: vii).

According to Anzaldúa, the «borderlands» produce a new self, a new identity, one that she classifies as «the new mestiza». A composite of races, cultures, and histories, the new mestiza is «cradled in one culture, sandwiched between two cultures, straddling all three cultures and their value systems [...] under[going] a struggle of flesh, a struggle of borders, an inner war». As Anzaldúa (1987: 78) notes, «Like all people, we perceive the version of reality that our culture communicates. Like others having or living in more than one culture, we get multiple, often opposing messages. The coming together of two self-consistent but habitually incompatible frames of reference causes [...] a cultural collision». In the genesis that Anzaldúa theorizes, a border identity is one that negotiates tension and surfaces and resurfaces in a dynamic process of becoming.

The U.S. Mexico border and the people, consciousness, and ideas it gives birth to are in some ways only a recent version of much older conceptions of borders and identities conceptualized in Meso-America for centuries. The mythology and religious ethos of the region (especially before Europeans arrived) grew out of the belief that

all phenomena of the world of nature are animated by a spiritual essence, the common possession of which renders insignificant our usual distinctions between human and animal and even the organic and inorganic [...] All life is part of one mysterious unity by virtue of its derivation from the spiritual source of life –the life force. (Markman and Markman, 1994: 5)

Beginning with the Olmecs, and continuing through the spiritual practice of the Aztecs, the spiritual essence was often characterized in painting and carving as «fantastic creatures of myth with faces and bodies made up of varying combinations of features drawn from the creatures of nature» (Markman and Markman, 1994: 6): the plumed serpent, the were-jaguar, these are deified creatures of myth born as composites.

In order to emphasize the interconnectivity, and to heighten one's conscious connection with it, Aztec ritual often employed masking. Rather than using the mask to obscure, negate or hide the individual wearing the mask, masking in Meso-America was associated with building connection.

Wherever and whenever the ritual mask is worn, it symbolizes not only particular gods, demons, animal companions or spiritual states but also a particular relationship between matter and spirit, the natural and the supernatural, the visible and the invisible. The mask, a lifeless, material thing, is animated by the wearer, and this is, of course, precisely the relationship between men and the gods –human beings are created from lifeless matter by the animating force of the divine, and their life can continue only as long as it is supported by that divine force. Thus, in a striking reversal of inner and outer, the wearer of the ritual mask almost literally becomes the god –he is, for the ritual moment, the animating force within the otherwise lifeless mask. (Markman and Markman, 1994: 41)

Entering into a borderland where the demarcations between spiritual and material could be re-rendered, or considered for their association rather than their differentiation, ritual masking enabled entrance into «a liminal realm» where the temporality of the material world was placed in contact with the timeless spiritual world. These masked rituals, then, fused the material and the spiritual, and combined what were often seen as two different realms of experience. Spiritual and material were one borderland, and the idea of time, during ritual masking also became a borderland as

through the agency of the mask that man entered the liminal zone of «no time and no place» where the essence of the world of the spirit could become manifest. In that liminal masquerade he played his part in the transformational drama through which the material world was infused with spirit, and life was enabled to continue. (Markman and Markman, 1994: 42)

Masking produces a composite between wearer and the being represented by the mask. It also produces a composite between material and spiritual, and present and past. The mask and the wearer both become occupants of border territories, and both become composite in the border spaces they occupy. Seemingly aware of the contemporary and historical fusion impulse within the borderlands, the poetry of Alberto Ríos offers characters that fuse composites into border identities. Rather than don a mask, the characters, speakers, and beings of this border world fuse into their composites through metaphor.

Beginning with the title, Ríos's poem «The Bird-man of Nogales» introduces a composite identity. This part «Bird», part «man» character in the poem offers not only a dual existence but also a multiple identity that is constantly shifting the borders of its composites. Moving between human, bird, animals, and landscape, the character refuses a static identity, and presents an existence that defies the usual demarcations of the body. As Ríos writes of the Bird-man,

He had gathered to himself through the years
Something of everything he knew

A little bit of what he touched, his eyes
In their sudden blink

Catching, if just a molecule, a moment
From the glint of a sharp piece of quartz.

(«The Bird-man of Nogales»: 7)

And so in the very nature of experience, through the sensory acts of looking and touching, the Bird-man is informed and changed by his landscape. Like the masked figures of Aztec ritual, the Bird-man connects with and becomes a part of those things around him, and they become a part of him.

As the poem opens, we discover the multiple composites that make up this figure:

The Bird-man wasn't a bird
So much—he was a beaver, too,

With some horse and a flock of crows
Where the pupils of his eyes should have been.

He was a trapper in those years,
A prospector if he found a good rock.

Sometimes he was a sheep just grazing,
Just out there, an off white

Part of a regular landscape
Except up close.

(«The Bird-man of Nogales»: 7)

Even the identifiable occupations that the Bird-man practices shift and change, and the animals he is associated with, «beaver», «horse», «crows», «sheep», all have their own association with the landscape that he mimics. Interestingly, the Bird-man, in his composite nature, also becomes part of the landscape. So, even as the creatures which inhabit the landscape inhabit him, he also becomes part of the land itself. As with Aztec belief, the life force is in everything, and the Bird-man connects with everything, animal or mineral as is indicated by the following lines:

He was some parts animal, some parts
Shiny, and some parts so thin

They had no echo, or shadow, or taste.

(«The Bird-man of Nogales»: 7)

As his body crosses the boundaries of delineation between species and between species and land, he begins to lose qualities of presence, «echoes», «shadows», «tastes», and gains others, as he is «shiny» and it is the shiny parts that eventually «lit his way».

In each of the descriptions above, Ríos presents the Bird-man in such a way that he begins to blur the boundary between description and metaphor. What would usually be considered metaphor becomes description, and suddenly metaphor, in relation to a borderland identity, composite, multiple, and volatile in its shifting parameters, becomes equivalent to, or composite with description. The distinction between metaphor and description becomes impossible to determine. The multiple nature of metaphor, the connection it makes between entities that are similar but not the same, begins to be challenged by the identity that Ríos presents here. The composite that makes a metaphor function is a composite that one discovers in a border identity. The connection made between similar entities becomes part of one entity. Metaphor becomes description with the composite character Ríos presents here. The impossible fusion is what is.

Beginning with a description of the Bird-man's pony tail (we discover composites everywhere here), Ríos then moves on to show how that part of the person, his hair, becomes distinct enough of a part to reframe the image of who the man is. Synecdoche in Ríos's poem then, does not only represent the whole, it completely shifts the possibility of what the whole is. Again, figurative language moves from the realm of the impossible (one can't really be changed into another being by one's hair) to the probable and ultimately inevitable.

Ragged, pulled together, but only a little,
Only as much as he could after the years.

It matted itself and made grease;
It had a low order shine and a solid look,

The hairs more etched on than actually there.
From behind, the Bird-man was another thing,

A beaver at the top,
A split river at the blue jeans of his legs.

(«The Bird-man of Nogales»: 8)

We see the man, his hair, the pony tail, shifting into the tail of a beaver, a beaver that stays close to the water of a river created by this man's blue jeans. As with the masks of ritual, the connections are found by discovering what is on the body. The mask on the body makes the mask alive, and the wearer is able to connect with the spirit of the creature represented on the mask by giving life to it. Here, the masks are metaphors and

synecdoches: hair becomes a beaver's tail, the blue jeans become a river, the Bird-man comes into contact with the realities of the world, and the realities of the world change him and he changes them.

The constantly evolving and composite nature of the figure continues to emerge right through to the end of the poem. As the last stanzas indicate, the evolution, and the connections, and transformations continue.

Then he would walk out, a little like a horse,
Until we couldn't see him.

Maybe he waved. Maybe
it was one of his large ears twitching.

He'd walk a line toward the hills, and go into them.
Into them, not over them.

(«The Bird-man of Nogales»: 9)

The border identity that Ríos offers in «The Bird-man of Nogales», a border identity that shifts and changes with the landscape, that connects with the life energies, whether animal or mineral, around it, emerges again and again in the poetry. It is not just people who evolve and form composites in this borderland. In the poem «Common Crows in a Winter Tree», the rain changes and evolves because a flock of birds is laughing at it. Dismayed at being mocked, and

To get away from the birds, the rain tries a mask:
It becomes snow, a show of wings, the flakes
Drunk moths in an aimless, cool wander.

Then it is ice, a trick again, rain

Turning into tiny fists without skin.
Hailstones, each a clutch of finger bones,
Brittle, as much dry as wet. Rain to snow

Then ice, then bone. Then more,
To skulls, and teeth, breaking against the earth
In a white fireworks of cruelty.

(«Common Crows in a Winter Tree»: 68)

The rain dons a mask, becoming snow, and then dons another mask, from the insect world to become «drunk moths». Adapting and changing yet again, the rain takes on human characteristics and becomes «bone» and «skulls» and «teeth». Weather phenomena, through a mask of metaphor, become insect and human and weather again. One form, one identity is not enough to contain the dynamics of shifting possibilities. Again, metaphor, the mask, and description, the body wearing the mask, begin to become indistinguishable. They become one in a sharing of composite energy.

In the poem «In my Hurry», a man passing a jacaranda tree suddenly discovers that:

How could I not have seen it? This tree was an arm,
And more than an arm, its muscle strung in everything

So that the tree, everything about it, the tree
Made itself of arm and leg, leg and neck, at angles,

At stops and starts and in bends, everything broken
Everything but the lavender, which was flower,

So much lavender coming from what was left what must be
A mouth, a thousand mouths, at once speaking

The lavender or the lilac, the blue, understood language.

(«In my Hurry»: 49)

The tree, through descriptive synecdoche has «an arm», a «leg and neck» and «muscle». The man rushing by is able to identify with this tree and the parts of his own body that he can see in the tree. This tree and its «thousand mouths, at once speaking» stop the man while he is on his way to a romantic assignation. The combinations of body, and tree, and lavender ask «the impossible» of the speaker, until he sees, finally, how that impossible tree, with body and color, call up a connection in him: «it was a tree in wild color calling to a tree in wild color» («In my Hurry»: 50). The tree is an expression of his body; his body is an expression of the tree. The tree, recognized through its composite nature, calls up the possibility of a composite nature in the speaker.

Similarly working with and through a surrounding organic world, the poem «My Chili» explores just what composite possibilities exist within a chili. The spice of chili becomes «first cousin to the ant bite» («My Chili»: 41) and the world of insects and their bites is drawn in. The chili is also the moment between «a finger-snap and a pin prick / But holding hands with both of them», and:

Chili taste: The feel of a counterfeit wound.
The sound of a whistle.

That sight of that other boy
When he was young and you were young

And she was young, and she was with him.

(«My Chili»: 42)

The «bite» of the chili makes the experience of eating it a walk through moments of memory, some of them painful, all of them possessing a kick. The past and the present are brought into fusion through the experience of eating this food that calls up so many experiences in the moment of eating it. Chili takes on a body, and as you eat

It has taken you by the mouth
With its single muscle

And hit you, but from the inside out—
You can see the moment, which looks like

A tongue extending the cheek out.
Chili: the inside of a fist

A fist's dream and a fist's intent.

(«My Chili»: 43)

This chili has the «muscle», and «fist», and «intent» of a fighter. It never stops hitting the one who is biting into it. The chili changes and multiplies in terms of composites and possibilities again right through to the end of the poem until, as Ríos writes,

When you bite the chili,
You are not biting chili.

With its own teeth, and its own tongue
For taste

The chili after all
is biting you.

(«My Chili»: 45)

The people, the plants, the animals, the landscapes that inhabit this border world of Ríos's poems become one with each other, wonderful composite identities that refuse stasis; and the world itself, which becomes a composite identity that shifts and changes, reveals a refusal of stasis, of demarcation between bodies, between bodies and their surroundings, and even between the poetic terms, the metaphors and descriptions with which we describe the relationships between all of these entities. They all refuse the stasis of demarcation: they transgress borders.

Works cited

- ANZALDÚA, G. (1987): *Borderlands / La Frontera*, San Francisco, Aunt Lute Books.
MARKMAN, R. H.; P. T. MARKMAN (1994): *The Flayed God*, New York, HarperCollins.
RÍOS, A. (1999): *Capirotada: A Nogales Memoir*, Albuquerque, University of New Mexico Press.
— (2002): *The Smallest Muscle in the Human Body*, Port Townsend, Copper Canyon Press.

«Viajero en tierra extraña»: Paul Bowles y la retórica de la interculturalidad

ELENA ORTELLS MONTÓN
UNIVERSITAT JAUME I

Paul Bowles's short fiction provides a powerful image of the culture clash surfacing from the application of a Western gaze to the North African Arab culture. The gulf between cultures is enlarged rather than negotiated since the texts analyzed do not present elements for reconciliation. The sense of incomprehension of the western subject towards the «other» is achieved by distancing both narrator and reader from the events depicted, as well as by enhancing the violence of the images and symbols chosen to describe the «exotic» Arab environment. The conclusion may be drawn that there is little hope of a dialogue between cultures, unless the initial assumed positions of superiority and inferiority are dropped, reversed or suppressed, which does not seem to be the case in these instances of Bowles's short fiction.

Paul Bowles se une al elenco de todos aquellos escritores norteamericanos cuyas obras se constituyen como ventanas abiertas a mundos lejanos, cuyas manifestaciones artísticas se convierten en fuente de información relevante, más que sobre esas civilizaciones totalmente ajenas al artista, sobre la actitud del escritor americano ante una realidad que nada tiene que ver con la propia. De hecho, a lo largo de la historia de la literatura de los Estados Unidos las obras sobre otros mundos se han constituido como fieles documentos de las actitudes vitales de sus creadores frente a esas otras culturas y civilizaciones. Así, la imagen que de Italia da Hawthorne en *The Marble Faun* (1860) es la de un turista, no la propia de alguien que vivió allí durante siete años; Ernest Hemingway utilizó España como universo literario en algunas de sus obras, deleitándose en las estampas más pintorescas de la cultura española, como en *The Sun Also Rises* (1926); algo similar ocurre con Katherine Anne Porter quien utilizó México en muchos de sus relatos breves, recreándose siempre en los aspectos más folclóricos del mismo, entre otros en «María Concepción», «Flowering Judas» y «Hacienda», relatos breves pertenecientes a la colección *Flowering Judas and Other Stories* (1930); las descripciones de Langston Hughes en algunos pasajes de su autobiografía (1940) y en algunos de sus poemas de guerra, que pretenden servir de homenaje a la ciudad de Valencia, evocan en realidad la atmósfera de una ciudad andaluza (Soto, 2003: 112); y, finalmente, Truman Capote en sus piezas de viajes incluidas en *Local Color* (1950) se entretiene en la plasmación de imágenes estereotipadas de los lugares que visita.

Aunque ciertos sectores de la crítica literaria previenen contra la interpretación de textos a través de las experiencias vitales de sus creadores y contra el establecimiento de

paralelismos entre vida y obra, en el caso de Paul Bowles esto resulta inevitable ya que como él mismo reconocía: «uno siempre escribe acerca de sí mismo» (Sawyer-Lauçanno, 1991: 276). Como bien señala Francisco Ayala (1978: 194):

todo lo que el creador literario pone en palabras y frases, aun sea el sueño que lo ha deleitado o torturado la noche antes, proviene de un modo o de otro de su propia realidad como hombre viviente; y así compondrá su obra con «such stuff as dreams are made on», que es la estofa de la vida y no menos de la poesía.

De hecho, críticos como Eugene Walter (1957: 36) van mucho más allá y equiparan la humanidad individual del escritor, sus palabras y gestos frente al mundo, con la figura de un personaje que debe contactar con el lector.

Sin embargo, si bien el estudio e interpretación de los textos de un autor a partir de su mundo particular resulta excesivamente reduccionista y limitado, y en la mayoría de ocasiones inadecuado, no es posible ignorar totalmente este aspecto y negar los puentes existentes entre el escritor y su manifestación literaria. Este planteamiento resulta relevante en la medida en que el artista no es un ente aislado, independiente de sus experiencias y sentimientos, sino que sus vivencias y percepciones siempre forman parte del *corpus* de sus creaciones y contribuyen de manera determinante a la elaboración de las mismas. Ésta es la postura defendida por los críticos «crocianos» –Vossler, Spitzer, Amado Alonso y Anderson Imbert– quienes, aun no siendo «psicologistas» en el sentido con que Husserl utilizaba este término, defienden la importancia de la psicología en el estudio de la obra literaria de su autor, frente a los fenomenólogos –Roman Ingarden, Moritz Geigen, Emil Steiger *et alii*– quienes consideran el cuento –también por extensión, la novela y otros géneros literarios– como una estructura de significaciones ajenas a la estructura anímica del autor (Anderson Imbert, 1996: 254).

Las piezas artísticas de Paul Bowles, tanto las literarias como las musicales, se benefician enormemente de su contacto con el acervo cultural de civilizaciones «menos sofisticadas» que la propia. Muchos de sus relatos de ficción e incluso muchas de sus composiciones musicales se nutren de la conciencia mítica de pueblos «primitivos», de un conjunto de referencias legendarias que enriquecen enormemente no sólo su universo literario sino también nuestra concepción del artista ya que, como señala Suzanne Jones (1993: 185), una historia no es simplemente la representación del mundo real sino la visión que el artista posee de ese mundo. Así, los mundos exóticos reflejados en los relatos de Bowles se convirtieron en metafóricos escenarios de las particulares batallas que agitaron su tan atormentado espíritu y su obra literaria, y en el instrumento que le permitió exorcizar sus demonios internos. Para él, la escritura era «una manera supersticiosa de mantener el horror a raya, de alejar el mal» (Sawyer-Lauçanno, 1991: 276).

El conflicto entre su cultura originaria y el exotismo de la norteafricana o la latinoamericana –los dos mundos en los que se mueven los protagonistas de *The Delicate Prey and Other Stories* (1950)– resulta en la desintegración física o psíquica del individuo –muerte o locura. En unos textos donde el horror se convierte en el eje en torno al cual gira la fuerza creativa de su autor, la figura del narrador, puente entre escritor y lector, se convierte en elemento fundamental en la estructuración del discurso literario.

El narrador creado por Bowles en estos relatos reproduce mucho de su actitud vital. Se trata de un viajero que observa, que disfruta de sus percepciones o sufre con sus expe-

riencias, sin pretender alterarlas ni reflejar su subjetividad en los relatos. El narrador de Bowles es siempre distante y desapasionado, cronista de hechos reales impregnados de irrealidad. Sin embargo, esta frialdad narrativa no le impide plasmar con gran fuerza el horror de algunos de los aspectos más terribles de la cultura árabe. El análisis del narrador en «By the Water», «The Delicate Prey» y «A Distant Episode», relatos cuya acción se desarrolla en el norte de África y donde el terror resulta inherente a la línea argumental, contribuirá a reforzar esta idea.

«By the Water» sitúa al protagonista de la narración, el joven Amar, en una ciudad para él desconocida. La búsqueda de un lugar en el que descansar durante la noche precipita un desagradable altercado con Lazrag, el extraño y deforme individuo propietario del local en el que había decidido alojarse, altercado que lo obliga a abandonar el recinto apresuradamente. Amar, asustado, recibe la ayuda de un muchacho que lo conduce a casa de su abuelo con la intención de protegerlo de los secuaces de Lazrag. Una vez allí, ante la actitud hostil del anciano, se ven forzados a volver a las calles y, finalmente, a alejarse de la ciudad. Tras un breve viaje alcanzan el mar. Cuando se disponen a bañarse en sus aguas, la visión de un cangrejo evoca en Amar la imagen de Lazrag, aquella horrible criatura con una cabeza de dimensiones extraordinarias y un cuerpo pequeño, desprovisto de brazos o piernas. Esta horrible visión provoca una desgraciada caída en la que Amar se golpea la cabeza contra las rocas. El relato finaliza con el protagonista agonizando entre las olas de la orilla y su joven acompañante proclamando su valentía por haber conseguido ahuyentar al cangrejo.

Como ocurre en algunas otras de sus creaciones breves, «By the Water» evoca un universo onírico en el que los límites entre ficción y realidad resultan difícilmente discernibles; tal ambiente de irrealidad se encuentra estrechamente relacionado con el proceso creativo de la obra. Bowles definió este relato como un experimento de escritura automática: «Me senté sin ninguna idea previa en la cabeza, lo escribí sin “saber” lo que estaba escribiendo, y en un cierto punto me detuve, probablemente porque me sentía cansado físicamente, y a eso le llamé final» (Sawyer-Lauçanno, 1991: 254).

Estas palabras respondían a la necesidad del escritor de justificar la evidente simplicidad significativa del entramado de representaciones simbólicas con el que pretendía dotar al relato. Por un lado, la reiterada utilización de toda una serie de términos relacionados con el campo semántico de la oscuridad, en un intento de recrear el ambiente hostil en el que se mueve el protagonista, desvela las limitaciones creativas de un autor incapaz de vehicular un sistema metafórico coherente y original. Por otro lado, Bowles encuentra serias dificultades para resolver con éxito el uso de la metáfora animal como representación de malformaciones físicas o alteraciones espirituales. Así, la abierta descripción de la deforme figura de Lazrag como un cangrejo que se cierne amenazador sobre Amar desvela la desconfianza del autor en su propia capacidad para vehicular un sistema de referentes que desaten en el lector los mecanismos necesarios para la correcta interpretación del relato.

The creature's head was large; its body was small and it had no legs or arms. The lower part of the trunk ended in two flipper-like pieces of flesh. From the shoulders grew short pincers. It was a man [Lazrag]. («By the Water»: 271)

Amar looked down. Approaching him sideways was an enormous crab which had crawled out from a dark place in the rocks. He leapt back in terror, lost his balance, and fell heavily, striking his head against one of the great boulders. The boy stood perfectly still watching the animal make its cautious way toward Amar through the tips of the breaking waves. Amar lay without moving, rivulets of water and sand running down his face. As the crab reached his feet, the boy bounded into the air, and, in a voice made hoarse by desperation, screamed: «Lazrag!»

The crab scuttled swiftly behind the rock and disappeared. The boy's face became radiant. He rushed to Amar, lifted his head above a newly breaking wave, and slapped his cheeks excitedly.

«Amar! I made him go away!» he shouted. «I saved you!»

If he did not move, the pain was not too great. So Amar lay still, feeling the warm sunlight, the soft water washing over him, and the cool, sweet wind that came in from the sea. He also felt the boy trembling in his effort to hold his head above the waves, and he heard him saying many times over: «I saved you, Amar.» («By the Water»: 276)

Mucho más afortunada resulta, sin embargo, la selección de la voz narrativa que articula el texto. Como muchos otros de los protagonistas de sus relatos, Amar personifica la alienación del individuo en una tierra hostil. Así, la actitud objetiva y distante de un narrador que se acerca a los hechos con una frialdad narrativa propia de quien está describiendo un experimento científico enfatiza aún más el aislamiento y la soledad de un personaje que carece incluso de aliados en el universo literario al que pertenece, lo que refuerza de manera determinante los planteamientos nihilistas que impregnan la ficción de este autor (Hibbard, 2000: 156).

Los orígenes de «The Delicate Prey», la siguiente pieza de la que me voy a ocupar, se encuentran en una historia que Bowles oyó contar a un comandante militar en Timimoun (Sawyer-Lauçanno, 1991: 271). En este relato, Driss y sus dos tíos *filala*, vendedores de pieles en Tabelbala, se dirigen a Tessalit con la intención de comerciar con sus productos. En su peligrosa ruta por el desierto un individuo que dice ser *moungari* se une a ellos. Sus orígenes disipan totalmente cualquier atisbo de desconfianza ya que Moungar es un lugar santo en esta parte del mundo. Sin embargo, valiéndose de una ingeniosa treta, el recién llegado al grupo acaba con las vidas de los dos mercaderes adultos, así como la de su joven sobrino, no sin antes someter a este último a las más terribles torturas y sufrimientos: tras arrancarle sus órganos sexuales e introducirselos, mediante una incisión, en el estómago, acaba descargando todo su peso sobre su indefensa víctima y arrancándole la tráquea. Tras apropiarse de las mercancías de sus víctimas llega a la ciudad de Tessalit, donde, al intentar ponerlas a la venta, es descubierto por un anciano miembro *filala*, quien lo pone en conocimiento de las autoridades militares. El comandante de la población permite que sean los familiares de las víctimas los que se hagan cargo del *moungari* y éstos, llevados por su terrible sed de venganza, lo entierran vivo en el desierto: sólo su cabeza asoma por encima de la arena y las piedras que rodean su cuerpo.

Este relato contiene, en mi opinión, uno de los episodios más terribles de la narrativa breve norteamericana. He creído necesario reproducir este fragmento porque ejemplifica muy vívidamente la frialdad narrativa de la que se sirve Bowles para presentar el horror de culturas ajenas a la propia:

The man moved and surveyed the young body lying on the stones. He ran his finger along the razor's blade; a pleasant excitement took possession of him. He stepped over, looked down, and saw the sex that sprouted from the base of the belly. Not entirely conscious of what he was doing, he took it in one hand and brought his other arm down with the motion of a reaper wielding a sickle. It was swiftly severed. A round, dark hole was left, flush with the skin; he stared a moment, blankly. Driss was screaming. The muscles all over his body stood out, moved. Slowly the Mougari smiled, showing his teeth. He put his hand on the hard belly and smoothed the skin. Then he made a small vertical incision there, and using both hands, studiously stuffed the loose organ in until it disappeared. («The Delicate Prey»: 282)

Como este fragmento ha puesto claramente de manifiesto, el narrador se vale de un lenguaje adjetivamente aséptico, de un discurso desprovisto de comentarios evaluativos e interpretaciones explícitas, para ofrecernos una descripción fría y descarnada de un suceso terrible. De esta manera, se transfiere al lector la compleja tarea de la reconstrucción del hecho narrativo, ya que, como bien señala Wolfgang Iser (1978: 168), son las implicaciones y no las afirmaciones las que modelan y proporcionan valor significativo al relato. A través de una narración aparentemente distante y desapasionada Bowles nos transmite su particular percepción del horror que acompaña a una civilización que le es ajena. Su maestría a la hora de plasmar estéticamente este terror fue tal que autores como Tennessee Williams y Somerset Maugham encontraron este texto difícil de asimilar y le recomendaron no incluirlo en su primera colección de relatos. De hecho, aunque tanto éste como «Pages from Cold Point» fueron incluidos en la edición norteamericana de 1950, en Inglaterra no fueron publicados hasta 1968 (Sawyer-Lauçanno, 1991: 282).

En la misma línea se encuentra el relato «A Distant Episode». En esta narración, un profesor de lingüística decide regresar a Aïn Tadouirt —una población en la que diez años atrás había entablado amistad con Hassan Ramani, el dueño del café— con la intención de estudiar el dialecto magrebí. A su llegada a la localidad, se dirige a este establecimiento para visitar a su amigo y, allí, el actual encargado del local le comunica su fallecimiento. Tras solicitar información sobre dónde comprar cajas de ubres de camellos, el trabajador del café se ofrece a acompañarlo al asentamiento *reguibat*. Como ocurría en las narraciones anteriores, las tinieblas envuelven al protagonista en la travesía hacia su destino. Como justificación evidente de los sentimientos de desconfianza abrigados por el occidental, su acompañante acaba abandonándolo al borde de un abismo, donde resulta atacado por los perros de los *reguibat*. Tras ser objeto de los feroces ataques de sus canes, sus amos someten al occidental a las más crueles vejaciones y lo convierten en una especie de animal amaestrado para diversión de sus captores. Finalmente, el profesor es vendido a un habitante de la ciudad de Fogara. Será en la casa de este individuo, cuando en medio de una reunión, el sonido de la lengua árabe de uno de los asistentes propicie la estimulación de la aletargada conciencia del protagonista quien, a partir de ese momento, se negará a realizar las actuaciones para las que ha sido comprado. Furioso y sintiéndose víctima de un engaño, su nuevo propietario asesina al vendedor, siendo finalmente capturado por la policía y encerrado en prisión. El lingüista, compelido por la abrumadora fuerza del despertar de su conciencia, acaba así abandonando las opresivas paredes de la casa de su amo e internándose en el desierto.

Este relato, considerado por la crítica como uno de los más intensos de su producción (Sawyer-Lauçanno, 1991: 254), se constituye como el primero de toda una serie de

historias centradas en un tema que Bowles desarrollará posteriormente en su novela *The Sheltering Sky* (1949): el del occidental en tierra extraña, amenazado por la hostilidad de una civilización ajena a la propia. La alienación de la cultura dominante se convierte en eje fundamental de la literatura de Bowles. De hecho, como señala Ihab Hassan (1973: 77), Bowles se encuentra entre los primeros autores americanos que dan la espalda a la cultura americana, en particular, y a la occidental, en general, e inician una búsqueda de identidad en nuevos marcos socioculturales. El protagonista de esta narración se constituye en el ejemplo de una raza de exiliados voluntarios, alejados de su universo habitual, cuya búsqueda de identidad resulta en aniquilación —en este caso espiritual, aunque en muchos otros casos también sea física.

La vacuidad emocional y la desconexión ideológica que caracterizan las relaciones entre oriente y occidente, los dos mundos que se enfrentan en esta historia, se encuentran magistralmente metaforizadas en el distanciamiento psicológico que define a la voz narrativa. Así, la frialdad discursiva con la que el narrador da cuenta de los terribles efectos de la alienación del occidental en tierra extraña evoca con irónica agudeza la incommensurable distancia existente entre las culturas oriental y occidental y evidencia una concepción filosófica del mundo en la que lenguaje y racionalidad no ofrecen respuestas válidas.

En la actualidad, sorprende observar la relevancia de esta temática en una sociedad que se resiste a aceptar el reto de la interculturalidad. Así pues, estos relatos deberían ser utilizados como instrumento de reflexión en torno a la compleja problemática de las relaciones interculturales e interraciales en este contexto histórico contemporáneo en el que la tan potencialmente enriquecedora interacción de diferentes culturas se percibe como una terrible amenaza y la tan ansiada convivencia entre pueblos, como una trágica utopía.

Referencias bibliográficas

- ANDERSON IMBERT, E. (1996) [1992]: *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel.
- AYALA, F. (1978): «Presencia y ausencia del autor» en SULLÀ, E. (ed.) (1996): *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Barcelona, Crítica.
- BOWLES, P. (1968): *Pages from Cold Point and Other Stories*, London, Peter Owen.
- (1972) [1950]: *The Delicate Prey and Other Stories*, New York, The Ecco Press.
- (1990) [1949]: *The Sheltering Sky*, New York, Vintage.
- CAPONI, G. D. (1994): *Paul Bowles: Romantic Savage*, Carbondale, Southern Illinois University Press.
- CAPOTE, T. (1973) [1950]: *Local Color. The Dogs Bark: Public People and Private Places*, New York, Random House.
- HASSAN, I. (1973): *Contemporary American Literature 1945-1972. An Introduction*, New York, Frederick Ungar.
- HAWTHORNE, N. (1990) [1860]: *The Marble Faun*, London, Penguin.
- HEMINGWAY, E. (1954) [1926]: *The Sun Also Rises*, New York, Scribner.
- HIBBARD, A. (1993): *Paul Bowles: A Study of the Short Fiction*, New York, Macmillan.

- (2000): «Paul Bowles» en **GELFANT, B. H.** (ed.) (2000): *The Columbia Companion to the Twentieth-Century American Short Story*, New York, Columbia University Press. 154-158.
- HUGHES, L.** (1986) [1940]: *The Big Sea*, London, Pluto Press.
- ISER, W.** (1978): *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, London, Routledge and Kegan Paul.
- JONES, S. W.** (1993): «Reading the Endings in Katherine Anne Porter's "Old Mortality"» en **HARBOUR, D.** (ed.) (1997): *Critical Essays on Katherine Anne Porter*, New York, G. K. Hall. 177-192.
- PATTESON, R. F.** (1987): *A World Outside: The Fiction of Paul Bowles*, Austin, University of Texas Press.
- PORTER, K. A.** (1985) [1930]: *Flowering Judas and Other Stories, Collected Stories*, London, Virago.
- SAWYER-LAUÇANNO, C.** (1991): *Paul Bowles. El espectador invisible*, Barcelona, Anagrama.
- SOTO-GARCÍA, I.** (2003): «Langston Hughes: The Poetics of Reciprocity» en **ORTELLS MONTÓN, E.; J. R. PRADO PÉREZ** (eds.) (2003): *Tendencias actuales en los estudios filológicos anglo-norteamericanos*, Castellón, Servicio de Publicaciones de la Universitat Jaume I. 109-125.
- STEWART, L. D.** (1974): *Paul Bowles: The Illumination of North Africa*, Carbondale, Southern Illinois University Press.
- WALTER, E.** (1957): «A Rainy Afternoon with Truman Capote» en **INGE, T.** (ed.) (1986): *Truman Capote: Conversations*, Jackson, University Press of Mississippi. 33-37.

Reescritura de fuentes greco-latinas en la poesía de Francisco Brines

JESÚS BERMÚDEZ RAMIRO
UNIVERSITAT JAUME I

Brines draws on the Classics, Plato and Virgil, in order to provide a contemporary personal statement about homosexual love. The poet rewrites certain passages from Plato's Republic and Virgil's Aeneid to claim the true nature of love as opposed to the notions of duty, tradition, and the law with which such love was associated in Ancient Greece and Rome. The articulation of the tension inherent in the Classical works between pure love and the law gives the author an appropriate parallel to express the social barriers that exist when attempting to declare homosexual love openly and passionately. The theme of ephemeral «eros» appears in the poetry of Brines sublimated as the impossibility of fully accomplishing love, especially that of an old-age poetic persona and his admired young men, embodied in the Ancient mature warrior and the Greco-roman youths respectively.

En este artículo se analizarán dos poemas de Francisco Brines,¹ de inspiración claramente platónica, con la finalidad de ilustrar sus relaciones con la cultura clásica y así contribuir a un mayor entendimiento y comprensión de los mismos. El primero de ellos, «En la República de Platón», incluido en su poemario *Materia narrativa inexacta* (1965), plantea el conflicto entre los sentimientos y la ley. El segundo, «Versos épicos», perteneciente a la colección *Palabras a la oscuridad* (1966), constituye un canto a la belleza y al amor.

«En la República de Platón» es un extenso poema de 60 versos de carácter narrativo donde Brines nos describe a un guerrero que, en recompensa a su valor, es coronado con el laurel y, según la ley, puede elegir a un joven para su goce y disfrute, para lo cual sólo tiene que posar su mano en el hombro del elegido. El guerrero elige a un joven de nombre Licio.

Con el paso del tiempo, este mismo guerrero ve cómo otro de su misma clase, siguiendo el mismo procedimiento, también en honor a su valor, es coronado y, según la ley, posa su mano en el hombro de este mismo joven. El guerrero tiene que abandonar a Licio, a pesar de los fuertes sentimientos que los unen. Incluso en su imaginación contempla a este joven de vuelta de la guerra hecho todo un héroe, y él, ya muerto, no puede participar de su triunfo.

1. Se utiliza el texto de Francisco Brines (1999).

Para poder entender de manera integral la dinámica de este poema hay que partir, en primer lugar, de la lectura de *La república* de Platón en la que está inspirado. Concretamente, el punto de partida lo encontramos en el libro V 468 b 1 ss., en el siguiente diálogo entre Sócrates y Glaucón:²

Tòn de τῷristeῖσαντὶ te καὶ εὐδοκίμοσαντα οὐκ ἔγωγε πρῶτον μὲν ἐπὶ στρατιᾷ
ἐπὶ τῶν συστρατευομένων μεῖρακλῶν te καὶ παῖδων ὕν μέρει ἐπὶ ἐκβύτου
δοκεῖ σοὶ χρῆναι στεφανωθῆναι; f οἶ;

‘/Enoige.

Τῷ δέ; dexiōthēnai;

Καὶ αὖτις.

‘All’ τὸδ’ οἶμαι, ἥνδ’ ἐγώ, οὐκ ἔτι σοὶ δοκεῖ.

Τὸ ποῖον;

Τὸ φίλῆσαι te καὶ φίλῃσθαι ἐπὶ ἐκβύτου.

Πάντων, τῶν, μάλιστα: καὶ προστάχῃ γε τῷ νόμῳ, ὥς ἵν’ ἐπὶ ταύτῃ ῥῆσι
τῇ στρατιᾷ καὶ μηδὲν ἐξείναι ἵππαρχῇσιν ὅν ἵν’ βούληται φιλεῖν, ἀνα καὶ,
ἐάν τῃ του τύχῃ ἔρῃν f ἵππων f ἡλεῖται, προκινῶντος ἡ πρὸς τὸ τῷriste-
ῖσαι φέρειν.

Καλῶς ἥνδ’ ἐγώ ὅτι μὲν γὰρ ἵππαρχῶντι γάμοι te τοῖμοι πλείους f τοῖς
ἵπποις καὶ ἀρσεῖς τῶν τοιούτων πολλὰκις παρὰ τοῖς ἵπποις ἴσονται, ἂν
ὅτι πλείστοι ἐκ τοῦ τοιούτου γίγνυνται, εἰρήναι ἴδῃ.

Εἰπομεν γάρ, ὅν.

(*Respublica* V, 468 b, 1 ss.)

- Y al que destaca y es celebrado, ¿no te parece que, en primer lugar, deben coronarle, aun en campaña, cada uno de los muchachos y niños que son sus compañeros de armas, por turno? ¿O no?
- A mí, así me parece.
- Y ¿qué más? ¿Deben saludarle?
- Eso también.
- Pero con lo siguiente, creo –dije yo– que ya no estarás de acuerdo.
- ¿De qué se trata?
- De besar a cada uno de ellos, y de que ellos le besen.
- De todo, es con lo que más de acuerdo estoy; y por mi parte añado a la norma que, mientras se encuentren en esa campaña, a ninguno que él quiera besar debe serle lícito negarse, para que, si se da el caso de que alguien se enamora, ya sea de varón o de hembra, ponga mayor empeño en alcanzar el premio al valor.
- Estupendamente –dije yo–. Porque ya queda dicho que, quien sea valiente, tendrá a su disposición más bodas que los demás, y que será objeto de tales elecciones con más frecuencia que el resto, a fin de que nazca de él el mayor número de descendientes.
- Así lo dijimos, en efecto –dijo él.

2. Seguimos el texto de *Respublica* establecido por J. Burnet (1902, reimp. 1968, vol. 4). La traducción, tanto de éste como de los restantes pasajes griegos citados, es de Rubén Montañés Gómez, profesor de griego de la Universitat Jaume I.

A partir de este texto, Brines construye su poema, en el que desarrolla y materializa en forma narrativa las palabras de Platón mediante unos hechos imaginarios. En las dos primeras estrofas que abarcan 24 versos aparece ya esta idea:

Recuerdo que aquel día la luz caía envejecida
en los fértiles valles extranjeros,
contemplada, desde la cumbre del mediano monte,
por mis ojos cansados.

Los guerreros de mayor juventud
y algunos de mis hijos, escogidos por su hermosura,
pusieron en mi frente sucesivas coronas de laurel,
y estrecharon mis manos con las suyas.
Cuando él llegó hasta mí, temblé; y arrebatando
de sus manos la rama de laurel
le cubrí la cabeza juvenil con la fronda del dios.
Posé mi mano en el desnudo hombro.

Aquellos días de campaña
fueron lentos, afortunados de valor,
y anidaba en mis ojos
la oscura luz de la felicidad del hombre.
Adornada de mirto y flor, compartimos la tienda,
vigilada por el fuego campamental y la insomne mirada de
centinelas escogidos.

El vino y la comida compartimos, y en el festín
nadie, respetando mi más secreta voluntad, mostraba la alegría
mientras Licio ocultara la suya tras los labios.
Y al par que conquistamos aquel reino enemigo
hice mío su corazón, y le di vida.

(«En la República de Platón», vv. 1-24)

Brines recoge en estos versos la misma idea que Platón postula para su Estado ideal: recompensar a aquellos guerreros que se distinguen por su valor, para que sirva de estímulo y ejemplo entre sus compañeros.

Platón escribió *La república* con la finalidad de establecer un tipo teórico ideal de Ciudad-Estado que sirviera de punto de referencia y permitiera así corregir los defectos de los estados vigentes en su época. Este Estado estaría fundamentado en la propia naturaleza del hombre como ser social, su tendencia natural a constituirse en sociedad, puesto que de aquí se derivarían sus mayores bienes.

Las diferentes clases sociales que conformarían tal Estado no serían más que la consecuencia natural de las distintas capacidades de cada uno. Platón establece tres tipos de clases sociales por todos conocidas: los trabajadores o artesanos, los guerreros y los reyes-filósofos. En su *República*, los guerreros o guardianes son los que se ocupan de defender la Ciudad-Estado, garantizar el orden y ampliar los territorios. Es la clase más noble y de la que tienen que surgir los verdaderos dirigentes y guías de la sociedad, después de unas duras pruebas y una gran preparación que debe llevar a los mejores al gobierno de la sociedad, dando lugar a los reyes-filósofos.

Esta clase es precisamente la elegida por Brines como protagonista de su poema, caracterizada por su gran valor y fortaleza física. Tal clase se encuentra sometida a unas leyes muy severas: no puede vivir en familia ni tener propiedad privada; los magistrados velarán y tendrán muy en cuenta con qué mujeres deben unirse con la sola finalidad de procrear e incluso elegirán el momento; los hijos que surjan de estos ayuntamientos no vivirán en familia sino en común y recibirán una educación destinada a sustituir y mejorar las funciones de los padres.

Brines, en clara referencia a Platón, nos habla de los hijos de este guerrero, que son aquellos que han sido procreados bajo este sistema: «y alguno de mis hijos, escogidos por su hermosura, / pusieron en mi frente sucesivas coronas de laurel» («En la República de Platón», vv. 6-7).

Pero estas mismas leyes, encaminadas al bien común, no permiten que una de las tendencias naturales, como es el amor que surja a partir de una recompensa, pueda mantenerse. Y así este guerrero tiene que ver cómo otro elige, también como premio a su valor, al mismo joven Licio para su disfrute:

Hoy miro las fogatas del viejo campamento,
bajo la fosca noche,
desde esta vil litera humedecida
en la que, consumido por la fiebre,
sostengo el cuerpo sin vigor momentáneo;
y oigo lejano el juvenil clamor por Trasímaco el héroe.
Sobre el hombro de Licio, me contaron mis hijos,
puso su mano con firmeza,
y éste le abrazó, según ley, y es por él abrazado.
Hoy visitó la retaguardia, y fueron complacientes con él
los magistrados, y admirado por los muchachos que aprenden
en la guerra,
y obsequiado de todas las mujeres.
Y yo le di el abrazo, y el discurso amistoso de bienvenida.
Iba con él el joven Licio.
Dejando el campamento mujeril
pasaron ante mí,
y vi en los ojos del muchacho turbación y reproche.
(«En la República de Platón», vv. 25-42)

Toda esta tirada de versos sigue las mismas pautas que Platón marca en su tratado, con la excepción de los tres últimos versos, en los que aparece el semblante del joven reprobando y rechazando tal acción. Brines se distancia en este punto de Platón.

El joven tiene que seguir, aun en contra de su voluntad, como queda de manifiesto en ese semblante contrariado, las reglas de la sociedad por encima de sus sentimientos. La mentalidad de la Grecia antigua no concebía otras leyes y derechos que no fueran los propios de la sociedad en su conjunto, con lo que lo individual se veía sometido a lo social sin miramientos de ningún tipo y el individuo quedaba completamente sometido a las leyes.

El cumplimiento de la ley, por muy severa que sea, es lo que hace felices a los hombres valerosos y sabios, los destinados a conducir la Ciudad-Estado, pues es el bien común lo que importa. Cuando Adimanto pregunta a Sócrates si no le parece que, al someter a la clase de los guerreros a unas leyes y a una preparación tan duras, «no hace nada felices a esos hombres», la respuesta que recibe es:

K ài " 'Adeímantoj Epolabwñ, Tái oún, φῶι ὦ Σωκράτει, ἵπολογῆσθαι, ἐὰν τῇ
 se φῆ μή παύη τι εἰδαιμόναι ποιεῖν τοῦτοῦ τοῦ ἐνδραγ;
 Tái oún dh ἵπολογησόμεθα, φησὶ
 Naí
 Tòn a·tòn oímon, ἥν d' ἐγώ, πορευόμενοι εἰς ἡσάν, ὡς ἐγώμαι, ἐπὶ λεκτέῃ.
 εἰρούμεν γὰρ ὅτι γαυμαστὸν μὲν ἐν οὐδὲν ἐστὶν εἰκαϊούτοι οἰτῶν εἰδαιμόνεστα-
 τοῖς ἐσίν, οὐ μὴν πρὸς τοῦτο βλέποντες τῆν πόλιν δικάζομεν, ὅπως ἐν τῇ μὴν
 ἐποῇ ἐσται διαφερόντως εὐδαιμον,
 ἵλλ' ὅπως ὅτι μάλιστα ὅλη ὁ πόλις.

(*Respublica* IV, 419 a ss.)

Y Adimanto, tomando la palabra, dijo:

- ¿Y qué dirías en tu defensa, Sócrates, si alguien arguyera que no haces en absoluto felices a estos hombres?
- ¿Qué diríamos en nuestra defensa, preguntas?
- Sí.
- Recorriendo –dije yo– el mismo camino, encontraremos, a mi entender, lo que ha de decirse. Diremos, pues, que si bien no debería extrañar que éstos, de esa manera, fuesen felicísimos, no fundamos la ciudad con miras a que una sola casta sea entre nosotros excepcionalmente feliz, sino a que lo sea, en la máxima medida posible, la ciudad en su conjunto.

Brines, a diferencia de Platón, defiende en este poema el derecho a mantener la unión sentimental entre dos personas sin que haya impedimento legal alguno. De forma clara y explícita lo manifiesta en los diez siguientes versos, donde nos muestra un guerrero repleto de añoranza y nostalgia por el ser a quien ama y que percibe además que le corresponde, a pesar de que su unión es imposible, ya que las normas sociales no se lo permiten:

Corren rumores que la campaña de Asia está ya próxima
 y urge curar el cuerpo con gran prisa,
 ejercitando en el gimnasio,
 acudir otra vez al campo de batalla.
 Y primero, sin embargo, que es inútil mi sueño,
 pues las fatigas de los años tributan consunción al cuerpo,
 y hace sufrir la mordedura del dolor.
 Hundido en la litera, miro hacia el fuego que rodea su tienda,
 y puedo interpretar la mirada de Licio:
 todavía me ama.

(«En la República de Platón», vv. 43-52)

Este amor imposible por culpa de las leyes llega a su momento culminante en sus últimos versos, cuando el guerrero se imagina al joven Licio, todo un héroe, regresando triunfante, con la posibilidad de poderlo elegir ahora a él y así de nuevo unirse. Sin embargo, la muerte le llegará antes y Licio presidirá sus funerales:

Excelsas son las aptitudes de su cuerpo y su espíritu
y harán de él un héroe de los griegos.
Próxima está la campaña del viejo continente,
de condición cruel y largos años,
y nadie igualará su decisión briosa.
Caerá la sombra entonces sobre mí; cuando regrese
no sentiré su mano sobre el hombro.
Licio presidirá gloriosos funerales.

(«En la República de Platón», vv. 53-60)

Y para un mayor acercamiento y mayor comprensión del poema hay que situarse en la Atenas del s. V a.C., donde las relaciones, tanto homosexuales como las heterosexuales, eran vistas con normalidad. Platón, en su diálogo *El banquete*³ (*Symposium* 189a-193d) recurre a una idea muy original para explicar y justificar este tipo de relaciones que pone en boca de Aristófanes⁴ uno de sus interlocutores. Piensa este filósofo que los seres humanos originariamente tenían dos cuerpos con cuatro brazos, cuatro piernas, dos cabezas, etc. Su forma era circular y poseían tres sexos: masculino-masculino, femenino-femenino y masculino-femenino. Zeus decidió separarlos por ser de natural orgullosos y peligrosos para los dioses. Como resultado, las dos mitades morían de nostalgia anhelando la otra mitad, por lo que Zeus decide dotarlos de un sistema de procreación, de tal manera que cada individuo busca la otra mitad. Cuando se encuentran las dos mitades surge el amor.

De este mito se derivan dos consideraciones de gran trascendencia: la primera, la concepción del amor como la búsqueda de la otra mitad; y la segunda, situar en un mismo nivel las relaciones homosexuales y las heterosexuales. Tal doctrina del amor expuesta por Platón está en consonancia con la época y el lugar en que vivió. El modelo griego ateniense de sexualidad se define como dominio: del varón sobre la mujer, del hombre maduro, normalmente casado, sobre el muchacho joven, lo que implica que no existe ninguna incompatibilidad entre las relaciones heterosexuales y las homosexuales ni de éstas con el matrimonio.⁵ De ahí que Platón se hiciera eco de todo este sistema y tratara de darle una explicación lo más natural posible, recurriendo, para ello, al mito antes expuesto.

Brines traslada estas ideas a su poema y nos presenta la relación homosexual entre un guerrero maduro y un joven vista de forma natural y en perfecta consonancia con las relaciones mantenidas por el guerrero con las mujeres escogidas para la procreación de

3. También para este diálogo seguimos el texto establecido por J. Burnet (1901, reimp. 1967, vol. 2).

4. Se trata de un personaje ficticio que Platón incorpora a esta obra, que no debe confundirse con el famoso poeta cómico ateniense Aristófanes, de la Comedia Ática antigua de mitad del s. V y principios del IV a.C.

5. Sobre el amor en la Grecia antigua, véase Fernández Galiano, Lasso de la Vega, Rodríguez Adrados (1985 [1959]); o Finnegan (1995).

los hijos. Abundando en el tema, de igual forma hay que entender las relaciones entre personas maduras y jóvenes, como es el caso del poema, permitidas y muy favorecidas en Atenas, de las que Platón también se hace eco. Así, no tiene ningún reparo en mostrar en el diálogo mencionado la relación homosexual entre Sócrates y su discípulo Alcibíades. Este tipo de relaciones tenía una dimensión educacional que no existía entre un hombre y una mujer. El adulto venía a ser un modelo a imitar, confiriéndole un carácter pedagógico (Lasso de la Vega, 1959) específico a este tipo de relaciones. El estímulo de un joven bello ante la mirada de su maestro, por ejemplo, era una excelente base sobre la que levantar una relación maestro-discípulo y constituía, a su vez, una experiencia muy común entre las personas a las que el filósofo dirigió esta obra.

Así también tenemos que entender este tipo de relación entre el guerrero ya maduro descrito por Brines y el joven Licio, entre el maestro en las artes de la guerra y el discípulo en período de formación, que, dadas sus aptitudes, llegará a ser también un héroe: «Excelsas son las aptitudes de su cuerpo y su espíritu / y harán de él un héroe de los griegos» («En la República de Platón», vv. 53-54).

Brines, mediante este ejemplo imaginativo del guerrero y el joven Licio enmarcados en la Grecia antigua, en el Estado ideal de Platón, cuyas leyes no les permiten una relación duradera, lo que hace es poner en tela de juicio precisamente esas leyes por convertirse en un impedimento para su relación sentimental. Una lectura atenta de este poema, completada con los ingredientes de la Antigüedad clásica, permite discernir con cierta claridad la postura de Brines ante este tema, que se resumiría en que las leyes no deben constituir traba alguna en la relación entre dos personas, siendo éste el verdadero núcleo temático, la auténtica «materia narrativa inexacta»: la vigencia del individuo por encima de la ley en sus relaciones sentimentales, frente a lo que sostenía Platón.

El poema de inspiración platónica «Versos épicos» se lo dedica Brines a Luis Antonio de Villena, licenciado en Filología Clásica. Esta dedicatoria no es casual, ya que el poema está fundamentado en ideas propias de la Antigüedad clásica a la que Luis Antonio de Villena, autor polifacético, tanto se inclina, como sería el caso de su última novela *La nave de los muchachos griegos* (2003), con un claro trasfondo clásico.

«Versos épicos» trata del amor entre dos muchachos que, con el paso del tiempo puede desaparecer. Se trata de un canto a la belleza y al amor, con esa nota amarga, presidida por la posibilidad del olvido y la desaparición que puede conferir el tiempo: el tiempo destructor que hace que todo se convierta en la nada constituye un rasgo característico de la poesía de Brines.

El punto de partida, en este caso, es la obra épica la *Eneida* de Virgilio, concretamente el libro V, vv. 286-338. En ese pasaje se describe una carrera pedestre presidida por Eneas, que forma parte de unos juegos fúnebres instituidos por este héroe con motivo de las exequias de su padre Anquises. La prueba se desarrolla en la playa de Italia, donde Eneas había dado sepultura a su padre y en ella participan, entre otros, dos jóvenes guerreros, Niso y Euríalo. El ganador de la carrera tendrá como premio un caballo, para lo cual Niso, mediante una estratagema, logra que su amado, Euríalo, alcance primero la meta:⁶

6. Seguimos el texto establecido por Henri Goelzer (1964). La traducción es propia.

Hoc pius Aeneas misso certamine tendit
 gramineum in campum, quem collibus undique curuis
 cingebant siluae, mediaque in ualle theatri
 circus erat; quo se multis cum milibus heros
 consessu medium tulit exstructoque resedit.
 Hic, qui forte uelint rapido contendere cursu,
 inuitat pretiis animos, et praemia ponit.
 Undique conueniunt Teucri mixtique Sicani,
 Nisus et Euryalus primi,
 Euryalus forma insignis uiridique iuuenta,
 Nisus amore pio pueri;

(*Eneida* V, vv. 286-296)

[...]

Tres praemia primi
 accipient flauaque caput nectentur oliua.
 Primus equom phaleris insignem uictor habeto;
 alter Amazoniam pharetram plenamque sagittis
 Threiciis, lato quam circum amplexitur auro
 balteus et tereti subnectit fibula gemma;
 tertius Argolica hac galea contentus abito.

(*Eneida* V, vv. 308-314)

[...]

Iamque fere spatio extremo fessique sub ipsam
 finem aduentabant, leui cum sanguine Nisus
 labitur infelix, caesis ut forte iuuenis
 fusus humum uiridisque super madefecerat herbas.
 Hic iuuenis iam uictor ouans uestigia presso
 haud tenuit titubata solo, sed pronus in ipso
 concidit immundoque fimo sacroque cuore.
 Non tamen Euryali, non ille oblitus amorum;
 nam sese opposuit Salio per lubrica surgens,
 ille autem spissa iacuit reuolutus harena;
 emicat Euryalus et munere uictor amici
 prima tenet, plausuque uolat fremituque secundo.

(*Eneida* V, 286-338)

Una vez concluida esta competición,⁷ el piadoso Eneas se dirige a un campo cubierto de césped, que rodeaban por todas partes bosques de colinas en derredor, y en medio del valle estaba el círculo del teatro, donde el héroe, acompañado por una numerosa multitud, situó el centro de la concentración y se sentó en un lugar levantado. Aquí estimula con recompensas los ánimos de aquellos que espontáneamente quieren competir en la veloz carrera y fija los premios. Por doquier acuden teucros y sicanos mezclados, Niso y Euríalo los primeros, Euríalo insigne por su belleza y radiante juventud, Niso por su piadoso amor al muchacho [...]

Tres premios recibirán los primeros y coronarán su cabeza con el rubio olivo. El primero tendrá como vencedor un caballo ricamente enjaezado; el segundo una aljaba de amazona, repleta de dardos tracios, a la que ciñe en torno suyo un ancho tahalí de oro y sujeta un broche de piedras engastadas; el tercero marchará contento con este casco de Argos [...]

7. Hace referencia a una carrera de navíos.

Y ya casi se acercaban al último tramo⁸ y jadeantes alcanzaban la misma meta, cuando Niso infeliz patina en la resbaladiza sangre, que casualmente al inmolar unos novillos se había derramado en el suelo y había empapado la fresca hierba. Este joven ovacionado ya como vencedor no mantuvo sus pasos tambaleantes al pisar el suelo, sino que cayó de bruces en él y en el fango inmundo y en la sangre del sacrificio. Pero él no se olvidó de Euríalo, ni de sus amores; pues se interpuso a Salio al levantarse del terreno escurridizo, éste dando vueltas cayó sobre la espesa arena; se adelanta rápido Euríalo y vencedor gracias a su amigo ocupa el primer puesto y pasa volando entre los agradables aplausos y aclamaciones.

Brines recoge en su poema el recuerdo de esta carrera pedestre en los versos 12-19, que conforman la segunda estrofa:

Fue aquí, debajo de este sol y en la misma ribera,
la estratagema de aquel ligero mozo
que, en carrera pedestre que presidiera Eneas,
impidió la victoria de un rival
por ver sobre el caballo, desnudo y coronado de oliva florecida,
al vencedor Euríalo, de juvenil belleza.
Una historia de amantes, vulgar
y cotidiana, de otros tiempos.

(«Versos épicos», vv. 12-19)

A partir de este hecho, inspirado en los versos de Virgilio, Brines se dispone a cantar la relación entre dos muchachos en la misma playa donde antaño Niso y Euríalo participaron en esta carrera. Elige, al igual que hiciera en su poema «En la República de Platón», a dos soldados, a dos guerreros, caracterizados por su valor, fuerza y hermosura, aunque ahora no como protagonistas, sino a modo de ejemplo, en donde basar y asemejar la relación entre dos muchachos nadadores, también de gran fortaleza y hermosura. Las notas descriptivas son de una gran sensualidad y delicadeza, como queda recogido ya en la primera estrofa del poema:

Casi desnudo bajo el fuego del día
miro la solidez del mar, abierta por los brazos
de vigorosos nadadores jóvenes
a la orilla de Trápani.
Y rodeados de gente indiferente, aquellos dos
de ardientes ojos,
de feliz semblante, recogidos.
¿Y quién cantará el amor sino el poeta?
Desde su soledad el joven extranjero
os observa con luz benevolente,
y agradece a la vida testimoniar vuestra hermosura.

(«Versos épicos», vv. 1-11)

8. Niso y otro competidor, de nombre Salio, que iban muy igualados en la carrera.

El poeta va a cantar el amor de estos dos jóvenes, que sólo el paso del tiempo puede llegar a anegar en el olvido, al igual que hiciera Virgilio con Niso y Euríalo:

Mas vosotros habláis en la mañana, nadie adivina vuestro
 gozo,
 el latido cercano de los pechos,
 el impulso radiante con que entregáis la vida
 a la contemplación.
 Yo os observo, en la hondura de la luz, ardiendo.
 No imagino un suceso desusado
 para cantar con elevado tono, con acento
 de llama, vuestra amorosa historia;
 es muy baja mi voz.
 Os miro,
 son mis ojos tan viejos, veo
 la firme decisión que habéis tomado
 por vuestra voluntad.
 Recorreréis países, seréis exiliados
 solitarios, y miraréis las cosas
 con amor y amargura;
 ninguno de vosotros fundará una ciudad,
 labrará un campo
 y acaso os olvidéis uno del otro.

(«Versos épicos», vv. 20-39)

En este fragmento nos encontramos una nueva alusión a la *Eneida* en el verso, «ninguno de vosotros fundará una ciudad», en clara referencia a Eneas, que tenía como destino fundar una ciudad en Italia con la ayuda de su madre Venus. A estos dos muchachos no les hace falta fundar ninguna ciudad, ni labrar ningún campo. Su estado de dicha y felicidad está muy por encima de estos menesteres y de cualquier prejuicio o crítica.

Se trata de un canto a la belleza y al amor, como ya hemos indicado, en la misma línea que Platón expusiera fundamentalmente en tres de sus diálogos, *Lisis*, *El banquete* y *Fedro*. Estos tres diálogos abordan tales temas de forma complementaria y en estrecha relación entre sí. En el primero se debaten cuestiones sobre el amor y la belleza que de nuevo van a aparecer en *El banquete*, como, por ejemplo, la insistencia en la idea de la omnipotencia de Eros, dios del amor, que inspira la aversión hacia mal y estimula la persecución del bien. A su vez, se dejan sin resolver una serie de interrogantes en este segundo diálogo, a los que se dará respuesta en el *Fedro*, tales como, por ejemplo, por qué deseamos la inmortalidad; o por qué este deseo se satisface en la Belleza. La respuesta avanzada por Platón es que el deseo de inmortalidad se debe a la naturaleza de nuestra alma, apuntando a la belleza como la poseedora de aquello que es preciso para despertar ese deseo.

De entre estos tres tratados, el que más se extiende sobre el amor es *El banquete*, cuyas referencias principales se centran en el amor homosexual,⁹ más que en el heterosexual, algo que recoge, en alguna medida, el ambiente de la Atenas del s. V a.C. Platón llega a considerar, incluso, el amor homosexual entre varones superior a los demás, a

9. Sobre la homosexualidad en Grecia, véase K. J. Dover (1978).

pesar de haber puesto en un mismo plano de igualdad cualquier tipo posible de relación, mediante el mito expuesto por Aristófanes, como ya hemos tenido ocasión de indicar.

Para justificar tal superioridad recurre al origen entre dos tipos de amores, uno vulgar, propio de hombres ordinarios, y otro superior, que no participa de hembra, sólo de varón. El primero tiene su origen en el Eros de Afrodita Pandemo, mientras que el otro proviene del de Urania:

‘O mèn oun thj Pandēmou ‘Aφrodītj wj ‘Ilhgw̃j pāndhmōj esti kai exer-
gāzetai ὅτι ἴν τυχὴ καὶ οὐτόj ἐστίν ὃν οἱ φαῦλοι τῶν ἱνqrw̃wn ἐρῶσιν. ἐρ-
ῶσι δὲ οἱ τοιοῦτοι πρῶτον μὲν οὐκ ἔττον gunaikῶν f paḯdwn, ῥεῖτα ῶν καὶ
ἐρῶσι τῶν swmātwn mállon f τῶν yucῶn, ῥεῖτα ῶj ἴν dúnwntai ἱnohtotátwn,
prāj tà diaprāscasgai mōnon blēpontej, ἱmelountej δὲ τοῦ kalῶj f mīl: ὃgen
dīl sumbaḯnei aτοῖj ὅτι ἴν τυῶσι τοῦτο πράττειν, “moḯwj mèn ἱgaqōn,
“moḯwj δὲ toēnantōn. ἐστὶ γὰρ καὶ ἱpà thj qeōū newtēraj te ofishj polū f
thj etēraj, καὶ metecōshj ἐν τῇ genēsei καὶ qhleoij καὶ ῖrrenoij. ” δὲ thj
Oῤranīaj πρῶτον μὲν οὐ metecōshj qhleoij ἱll’ ῖrrenoij mōnon–kai ἐστίν
οὐτόj ” τῶν paḯdwn ῥw̃j–ῥεῖτα presbutēraj, fibrewj ἱmoḯrou: ὃgen dīl ἐπὶ τὰ
ῖrren trēpantai οἱ ἐκ τοῦτου τοῦ ῥw̃toj ἐπιπνοί, τὰ φῦσει ἐrrwmenēsteron
καὶ noũn mállon ἐcon ἱgapw̃ntej.

(Symposium 181 b-c)

El [Amor] de Afrodita Popular es verdaderamente popular, y se realiza con lo que encuentre; y es éste el amor que profesan las personas de baja índole. Tales personas, en primer lugar, aman no menos a mujeres que a muchachos; luego, aman a los cuerpos más que a las almas de éstos, a quienes, finalmente, eligen tan obtusos como pueden, con miras solamente a consumir su deseo, sin importarles que esto tenga lugar de manera buena o no; resultando de ello que lo hacen con lo que encuentran, y tanto puede ser bueno, como lo contrario. Pues procede de esta diosa, que es mucho más joven que la otra, y que en su nacimiento participa de la hembra y del macho. El [Amor] de Afrodita Celestial, por su parte, en primer lugar no participa de la hembra, sino sólo del macho –y es éste el amor de los muchachos–, después es más vieja, libre de desenfreno; de ello resulta, pues, que los inspirados por este amor se orientan hacia lo masculino y aman lo que por naturaleza es más fuerte y posee más inteligencia.

En el poema de Brines estamos precisamente ante un amor homosexual entre dos jóvenes cuyas características podemos resumir en los siguientes términos: a) atracción física, basada en su fuerza y hermosura; b) estado de gozo y felicidad; c) estrecha unión con la que podrán afrontar cualquier tipo de circunstancia.

Estas características tienen como punto de referencia esencialmente dos intervenciones en *El banquete*: las palabras de Diotima y las de Aristófanes. Hay que tener presente que estamos ante una obra diseñada a modo de *agón* o certamen literario sobre el amor, donde van interviniendo diferentes personajes que exponen sus diferentes puntos de vista sobre este tema. Diotima,¹⁰ sacerdotisa de Mantinea que expuso a Sócrates sus

10. Se trata de un personaje ficticio.

ideas sobre el amor y la relación de este sentimiento con la belleza, considera que el amor es

pâsa Ω τῶν ἡγαθῶν ἐπιϋμῖα καὶ τοῦ εὐδαιμονεῖν

(Symposium 205 d)

todo deseo de lo bueno y de ser feliz

y

" ἄρω τὸ τῶν ἡγαθῶν ἀτῶ εἶναι ἑαῖ

(Symposium 206 b)

el deseo de tener siempre lo bueno para sí mismo

Ambas características las encontramos materializadas en la felicidad y unión entre los dos jóvenes amantes de nuestro poema. Incluso antes de que intervenga esta sacerdotisa, otro interlocutor de *El banquete*, Fedro, afirma que

Οἴτῳ δ᾽ ἔγωγε φημι. 'Ερῶτα γάρ κ' αἰ presbútaton καὶ timiwtaton καὶ kuriwtaton εἶναι εἰς ἡρεθῆ καὶ εὐδαιμονίαν κτῆσιν ἡνερῶποις καὶ ζῶσι καὶ teleutῆσιν

(Symposium 180 b)

Eros es, entre los dioses, el más antiguo, el más venerable y, para los hombres, tanto vivos como muertos, el supremo en la adquisición de virtud y felicidad.

De nuevo volvemos a encontrar la felicidad como una de las características del amor, lo que no resulta extraño en una obra que se desarrolla no de forma sistemática sino dialéctica. Sin embargo, lo más destacable del discurso de Diotima es, a nuestro propósito, la relación que se establece entre el amor y la belleza. Piensa esta sacerdotisa que la forma de acercarse al amor es mediante las cosas bellas de aquí, para, sirviéndose de ellas, llegar a la contemplación de la belleza absoluta, la belleza en sí:

τοῦτο γὰρ δὴ ἐστὶ τὸ ῥῶν ἐπὶ τὰ ἐρῶτικὰ λίσσεται πρὸς ἅπαντας ἡρώμενον ἵπὸ τῶνδε τῶν καλῶν ἐκείνου ἕνεκα τοῦ καλοῦ ἑαῖ ἐπαιεῖται, ἅσπερ ἐπαναβασμοίς ἡρώμενον, ἵπὸ ἐνὸς ἐπὶ δύο καὶ ἵπὸ δύο ἐπὶ πᾶντα τὰ καλὰ σῶματα, καὶ ἵπὸ τῶν καλῶν σῶματων ἐπὶ τὰ καλὰ ἐπιθδεύματα, καὶ ἵπὸ τῶν ἐπιθδεύματων ἐπὶ τὰ καλὰ μαθήματα, καὶ ἵπὸ τῶν μαθημάτων ἐπὶ ἐκείνο τὸ μάθημα teleutῆσαι, + ἐστὶν οὐκ ἅπαντες πρὸς αὐτοῦ ἐκείνου τοῦ καλοῦ μάθημα, καὶ γὰρ αὐτὸ teleutῶν + ἐστὶ καλόν.

(Symposium 211 c)

Pues ésta es la manera correcta de avanzar hacia los asuntos del amor, o de ser conducido a ellos por otro: partiendo de las cosas bellas de este mundo, elevarse sin cesar, por mor de aquella belleza, como sirviéndose de escalones; de un solo cuerpo bello a dos, y de dos a

todos, y de los cuerpos bellos a las bellas actitudes, y de las actitudes a los bellos saberes, y de los saberes acabar en aquel saber, que no es un saber de otra belleza sino de aquella belleza absoluta, y finalizar conociendo lo que es bello en sí mismo.

Prosigue Diotima diciendo que la belleza en sí no es comparable ni siquiera con los jóvenes y adolescentes bellos, cuyo atractivo te lleva a contemplar al amado y a querer estar siempre en su compañía:

éntauqa tou̯ bílou, w̯ φίλε Swkratej, ὅψῃ ὁ Μαντινικὴ ζῆνῃ, ἐγπερ ποῦ ἴλλογι, biwtòn Ἰνγρῶpw, qewmḗw aetò tò kalòn. ÷ εἶν pote qðhj, οἷ katà χrusíon te kài esqñta kài tou̯j kalou̯j paída̯j te kài neanískouj dōzei soi eĩnai, ofij nún "rw̯n ἐκπέplhçai kài ttoimoj eĩ kài sù kài ἴλλοι πολλοί, "rw̯ntej tà paidikà kài sunóntej ἴει aetoĩj, εἰ pwj oĩon t' ἦν, mlt' esq̄lein mlt' te párein, ἴλλὰ qēsqai mōnon kài suneĩrai.

(Symposium 211 d)

Es en esa edad, amigo Sócrates –dijo la extranjera de Mantinea–, cuando la vida del hombre merece vivirse, si es que alguna otra edad lo merece, cuando el hombre contempla la belleza misma. Si alguna vez llegas a verla, te parecerá que nada tiene que ver con el oro, ni con el vestido, ni con los bellos jóvenes ni adolescentes, que ahora al mirarlos te turban, y estás dispuesto, tanto tú como otros muchos, con tal de ver en todo momento a vuestros favoritos y estar con ellos, a no comer ni beber, si tal fuera posible, sino sólo a contemplarlos y a estar juntos.

De estas palabras de Platón, puestas en boca de Diotima, se deduce fácilmente la estrecha relación que para este filósofo existía entre el amor y la belleza. La belleza se presenta como un medio de acercarse al amor, y éste, a su vez, se constituye en el impulsor que lleva a la contemplación de la verdadera Belleza.

En Brines, la belleza y la hermosura de los dos jóvenes, la atracción que se tienen mutuamente, los lleva al amor y a un estado de continua contemplación recíproca: «El impulso radiante con que entregáis / la vida a la contemplación» («Versos épicos», vv. 23-24).

Su belleza es la impulsora del amor que se profesan, materializado en esa continua contemplación. Ambos jóvenes están extasiados, contemplándose el uno al otro, admirándose y disfrutando de su hermosura que, siguiendo a Platón, será el primer peldaño que les lleve a la contemplación de otras cosas bellas.

Sobre el discurso de Aristófanes citado anteriormente conviene destacar una de las características definitorias del amor puesta en boca de este interlocutor: la entrega total y la estrecha unión entre los amantes, rasgos que aparecen en el poema de Brines. Según Platón, la unión tan estrecha entre los amantes se produce a causa del encuentro de las dos mitades que originariamente estaban unidas:

+tan mèn ou̯n kài aetw̄ ekeĩnw̄ entw̄xh̄ tw̄ aetou̯ ὁμῶς [...], tōte kài gau-mastà ekplḗttontai φίλῳ te kài oĩkeĩthti kài trwti, oek egelontej w̄j çpoj eĩpeĩn χwrízesqai ἴλλῳ oēde smikròn χρόνον.

(Symposium 192 b-c)

Pero cuando [...] dan con esa misma mitad de sí mismos, entonces se sorprenden, maravillados, por su afecto, afinidad y amor, y no quieren, por así decirlo, separarse ni un instante uno de otro.

Con independencia del mito de la búsqueda y encuentro de la otra mitad, lo que este filósofo viene a poner de relieve es la estrecha unión entre los amantes, que no desean separarse, sino permanecer unidos para siempre. Para reforzar incluso más esta idea, Platón recurre a Hefesto, dios del fuego, que se presta a soldar en una sola pieza a los amantes que así se lo pidan:

kai ei aetoij en tw aetw katakeimenoij epistaj " 'Hpaistoj, cwn ta rgana, croito: "Tá csg' ÷ boulesge, w cngwpoi, Enn par' llhlwn genesgai;" kai ei iporountaj aetouj palin croito: "Ará ge toude epimeite, en tw aetw genesgai ti malista llhlloij, ste kai nukta kai meran mh polepesgai llhlwn; ei gar toutou epimeite, qelw enaj sunthjai kai sumfushsai ej ta aetw, ste du' ntaj na gegonai kai cwj t' cn zhte, wj na nta, koinh mphoterouj zhn, kai epidan poganhte, eei au en "Aidou nti duoin na einai koinh tegewte: ll' "rate ei toutou erate kai ejarkei Enn n toutou tuxhte:"

(Symposium 192 d-e)

Y si, cuando yacen en el mismo lecho, se les presentara Hefesto, con sus herramientas, y preguntara: «¿Qué es lo que queréis, hombres, conseguir uno del otro?» Y si ellos no supieran qué contestar, y él preguntase de nuevo: «¿Acaso no deseáis lo siguiente: estar uno lo más próximo posible al otro, de manera que no os separéis uno del otro ni de noche ni de día? Pues, si deseáis esto, quiero fundiros y soldaros en una sola pieza, de manera que, siendo dos, lleguéis a ser uno solo, mientras viváis, como si fuerais uno solo, viváis ambos en común, y cuando muráis, también allí, en el Hades, en lugar de dos seáis uno solo, y muráis a la vez; pero, mirad si anheláis esto y os contentaréis si lo conseguís.»

Y esta unión y fusión entre los dos jóvenes es la que se encuentra en el poema de Brines; una unión por decisión propia, con la que podrán hacer frente a cualquier tipo de dificultades: «Recorreréis países, seréis los exiliados / solitarios, y miraréis las cosas / con amor y amargura» («Versos épicos», vv. 34-36).

Se trata de la misma unión que antaño llevó a Niso y Euríalo a morir juntos cuando luchaban contra los rútuos en una acción heroica, en la que Niso, al intentar salvar a su amante, es acorralado por los guerreros itálicos y muere junto con su amigo:

At Nisus ruit in medios solumque per omnis
Volcentem petit, in solo Volcente moratur.
Quem circum glomerati hostes hinc conminus atque hinc
proturbant. Instat non setius ac rotat ensem
fulmineum, donec Rutuli clamantis in ore
condidit aduerso et moriens animam abstulit hosti.
Tum super exanimum sese proiecit amicum
confossus placidaque ibi demum morte quiiuit.

(Eneida IX, vv. 438-445)

Pero Niso se precipita al centro [de los enemigos] y a través de todos se dirige sólo a Volcente, sólo en Volcente se fija. Apiñados los enemigos a su alrededor, de cerca, de un lado y de otro, atacan a éste. No menos acosa él y blande en círculo su espada refulgente, hasta que la hunde de frente en el rostro del rútilo que profería gritos y en su muerte arrancó la vida a su enemigo. Entonces, acribillado, se arrojó encima de su amigo exánime y allí por fin descansó en plácida muerte.

Esta estrecha unión es la causante también de la felicidad de los amantes, aspecto que de nuevo vuelve a aparecer bajo este otro prisma igualmente válido:

οὐ δὴ τὸν ἀction γεὸν ἔμou̐ntej dikαλw̐j ἵn ἔμou̐men "Erwta, +j tn te tw̐
par̐nti ω̐māj pleīsta "nāhsin eīj τὸ οἴkei on ἴgwn, kai eīj τὸ tpeita tlp̐da j
megāstaj par̐xetai, ω̐mwn parexoménwn prōj geōh j ees̐beian, katasthsaj
ω̐māj eīj tñn t̐rxan φ̐usin kai ias̐meno j makarōuj kai eēda̐monaj poihsai.
(*Symposium* 193 c-d)

Así pues, si celebráramos al dios causante de esto, celebraríamos con justicia a Eros, quien, en el presente, nos procura el máximo beneficio, por llevarnos hacia lo afín, y nos proporciona las mayores esperanzas para el futuro: si mostramos piedad a los dioses, nos restablecerá en nuestra antigua naturaleza, nos sanará y nos hará dichosos y felices.

Brines, al igual que en la antigüedad Virgilio, también canta el amor de dos jóvenes, en este caso nadadores; canta su amor puro basado en su belleza, su contemplación, felicidad y unión, sin tener en cuenta el que ambos puedan llegar a olvidarlo. La pureza del amor, aunque sea temporal, es lo que interesa a este poeta, como se expresa acertadamente en los últimos versos que conforman el cierre de «Versos épicos»:

Con rota pesadumbre, si os mostrara estos versos,
llegaría a mi oído vuestra voz:
Entonces, extranjero, ¿por qué cantas,
acaso te entusiasma este fracaso?
Y, ciega, mi respuesta temblaría:
yo canto la pureza.

(«Versos épicos», vv. 40-45)

Referencias bibliográficas

- BRINES, F. (1999): *Poesía Completa (1960-1997)*, Barcelona, Tusquets.
- BURNET, J. (ed.) (1902, reimp. 1968): *Respublica, Platonis Opera*, 5 vol., Oxford, Clarendon Press.
- DOVER, K. J. (1978): *Greek Homosexuality*, London, Duckworth.
- FERNÁNDEZ GALIANO, M.; J. S. LASSO DE LA VEGA; F. RODRÍGUEZ ADRADOS (1985) [1959]: *El descubrimiento del amor en Grecia*, Madrid, Coloquio.
- FINNEGAN, R. (1995): «The Professional Careers: Women Pioneers and the Male Image Seduction», *Classics Ireland*, 2. Edición electrónica.
- GOELZER, H. (1964): *Virgilio, Énéide*, Livres I-VI, Les Belles Lettres, Paris.

- LASSO DE LA VEGA, J. S.** (1959): «El Eros pedagógico de Platón» en **FERNÁNDEZ GALIANO, M.; J. S. LASSO DE LA VEGA; F. RODRÍGUEZ ADRADOS** (1985) [1959]: *El descubrimiento del amor en Grecia*, Madrid, Coloquio. 105-148.
- PLATÓN** (1901, reimp. 1967): *Symposium* en **BURNET, J.** (ed.) (1901, reimp. 1967): *Platonis Opera*, vol. 2, Oxford, Clarendon Press.
- (1902, reimp. 1968): *Respublica* en **BURNET, J.** (ed.) (1902, reimp. 1968): *Platonis Opera*, vol. 4, Oxford, Clarendon Press.

El debate humanístico sobre la lengua: las controversias sobre el multiculturalismo en la España del siglo XVI

JAVIER VELLÓN LAHOZ
UNIVERSITAT JAUME I

The view of language held by grammarians, humanists and intellectuals in sixteenth-century Spain may be described as the fight for supremacy between two opposing factions, namely, hybridization / unorthodox and homogeneization / orthodox. The standardization of Spanish appears closely associated to the new emergent empire, aiding in its consolidation at the symbolic level by equating the idea of a homogeneous centre with the prescription of grammar and linguistic rules. On the other hand, the centripetal forces of the unorthodox trend advocated usage, hybrid forms, the parole, i. e. «mudejarismo», as the major defining component, not only of the formation and composition of the Spanish language but of the multicultural social fabric of the nascent Spanish nation. The alignment of the orthodox humanist trend with the established order made it prevail, although the contradictions arising from the alliance between the intellectual and political worlds manifested openly the nature of such an enterprise: the reinforcement and consolidation of the country's imperial power, and the suppression of the multicultural reality of the society of the times.

Las propuestas teórico-lingüísticas de Dante y su definición del *volgare illustre*, recogidas en *De Vulgari Eloquentia* (1303-1308) sitúan el debate sobre la lengua en el centro del discurso humanístico desde dos perspectivas, como señala Josep M^a Nadal (1983: 90 ss.):

- Una diacrónica, de sentido vertical, que tiene como objetivo la relación entre las lenguas romances y el latín, tanto en su dimensión genealógica (en los inicios de la lingüística histórica), como en los aspectos más controvertidamente ideológicos (latinización frente a coloquialismo, modernidad frente a tradicionalismo, etc.) e, incluso, directamente políticos, pues el tema llega a vincularse con el sentido histórico del Estado y con la noción de Imperio.
- Una sincrónica, en línea horizontal, que establece la controversia entre norma y uso, entre el discurso cientifista de raíz aristotélica que fija las bases de un proceso normativizador de la lengua, guiado por la tutela del *ars gramática*, y, en el otro extremo, el ideario utopista de tendencia platonizante que rechaza el dominio de unas reglas sometidas al registro escrito-culto, anteponiendo el *ingenium*, la oralidad, la creatividad individual, como referentes de la competencia lingüística.

Estas dos vertientes, que vertebran uno de los momentos decisivos de la historia social de la lengua, se han de contextualizar en España a partir de una situación sociohistórica perfectamente sintetizada por Alberto Várvaro (1998: 152):

- La homogeneización interna en torno al concepto de nación según los nuevos planteamientos políticos, culturales, religiosos y lingüísticos de la teoría renacentista sobre el Estado, lo que implica la actuación sobre las diferentes realidades territoriales y sobre comunidades alejadas del grupo dominante, esto es, sobre los moriscos y sefardíes.
- Creación y consolidación de la idea de Imperio, siguiendo la estrategia discursiva humanística, a través de un recorrido que desde la legitimidad teórica se plasme *in actum*, lo que implica la confrontación con la diversidad de sociedades, lenguas, hábitos de vida, etc. (no sólo en Europa sino, sobre todo, en América).
- Reestructuración del sistema lingüístico, lo que equivalía, además de a la ejecución de una política lingüística, ya prevista en la obra de Nebrija, a un proceso de normativización del castellano como instrumento necesariamente regularizado en su paradigma, condición imprescindible para afrontar un programa de uniformidad.
- A todo ello hay que añadir la influencia de las corrientes humanísticas, con sus propias contradicciones y ambigüedades, sin olvidar la pervivencia de movimientos intelectuales de talante tradicionalista, deudores de un cierto idealismo teñido de ingredientes medievalistas.

1. Lengua, modernidad e imperio: la uniformidad interna

Los *studia humanitatis* constituyeron, sobre todo a principios del año 1500, una nueva cultura capaz de intervenir en lo que se intuía como una nueva época de la humanidad. Desde su propio origen, cimentado sobre la solidez de las retóricas clásicas (especialmente la ciceroniana), el humanismo desarrolló una vocación cívica que lo llevó a implicarse en aspectos sociales y políticos, trazando un nexo entre la causa de las letras y los acontecimientos históricos de la modernidad. Si en sus inicios fue un movimiento cultural de orientación paradigmática, dedicado a la labor filológica de rescatar y depurar el legado clásico, en una segunda etapa se establece un diálogo entre el mundo de la antigüedad y el contemporáneo, como garantía del salto cualitativo hacia una filosofía del *actum*.

El reflejo de este maridaje entre cultura y política se observa en las reflexiones de los intelectuales españoles en torno al fenómeno lingüístico y sus vinculaciones con las nuevas instituciones sociopolíticas que se pretende erigir, especialmente las de carácter supranacional. La tan citada frase de Nebrija en el prólogo a su *Gramática de la Lengua Castellana* (1492), «siempre la lengua fue compañera del imperio», ha de situarse en el contexto de la generación renacentista española (formada por nombres como los de Juan G. de Sepúlveda o Hernán Cortés, en otros ámbitos) en la que, según palabras de José Antonio Maravall (1999: 207), «el desarrollo de las energías individuales y, en consecuencia, el puesto que el hombre asume en el mundo, llevan a organizar su dominio sobre él, en el plano de la lengua, del derecho, de la sociedad, de las cosas naturales, etc.».

Los vínculos entre la teoría política del nuevo Estado imperial, la organización social y el desarrollo operativo de la lengua, normativizada y normalizada en sus registros y variedades pragmáticas, son una constante entre la vanguardia intelectual, proponiendo un discurso en el que se relaciona la superioridad de la lengua castellana con el desarrollo de las manifestaciones literarias como expresión no sólo del genio creativo revelado por la práctica lingüística, sino de la perfección máxima que garantiza la unidad normativa y, en palabras de Menéndez Pidal, «meta a que aspira el lenguaje popular» (José del Valle, 1999: 220). Así lo indica Francisco de Medina en el prólogo a *Obras de Garcilaso anotadas por Fernando de Herrera* (1580):

Siempre fue natural pretensión de las gentes victoriosas procurar extender no menos el uso de sus lenguas que los términos de su imperio, de donde antiguamente sucedía que cada cual nación tanto más adornaba su lenguaje cuanto más valerosos hechos acrecentaba la reputación de sus armas [...] habiendo domado con singular fortaleza y prudencia casi divina el orgullo de tan poderosas naciones, y levantado la majestad del reino de España a la mayor alteza que jamás alcanzaron fuerzas humana [...] ¿somos, diré, tan descuidados, o tan inorantes que dejamos perderse aqueste raro tesoro que poseemos?

La referencia a los modelos del pasado no es casual puesto que ya Nebrija (1492), en el mencionado prólogo, realizaba un extenso recorrido por diferentes épocas con el fin de justificar su aseveración inicial en torno a la dualidad lengua / imperio. En su argumentación, concluye fijando la necesidad de «reduzir en artificio este nuestro lenguaje castellano», ya que la historia ha enseñado que sólo bajo el dominio de la uniformidad es factible que se construya un orden social capaz de perdurar. El paralelismo entre lo que representa la labor del gramático sobre esa entidad informe y heterogénea que es la lengua y la que debe realizar el Estado para garantizar la preeminencia de la Razón común sobre los intereses individuales y disgregadores (sociales, culturales, religiosos, nacionales) es algo más que una estrategia retórica. El momento de proponer y llevar a la práctica un proceso normativizador, que identifica las variedades de uso de la lengua y sitúa el registro culto como referente de la potencialidad científica y artística (actividades que engrandecen a la nación), coincide con la exaltación de un presente en el que «los miembros y pedaços de España, que estavan por muchas partes derramados, se reduxeron y aiuntaron en un cuerpo y unidad del Reino».

Esta uniformidad —explícitamente presentada por Nebrija— posee diversas interpretaciones en el contexto español del siglo XVI. Por una parte, tiene una dimensión interna que apunta hacia la propia composición de la sociedad surgida tras el fin de la Reconquista e identifica uno de los problemas con que se enfrentarán los intentos de hegemonía política de la corona: la heterogeneidad de la sociedad peninsular, muy consolidada en territorios concretos, como es el caso del Antiguo Reino de Valencia. Se trata del problema del *mudejarismo*, que generará un intenso debate en las letras castellanas del siglo XVI y que se tratará en el siguiente apartado. En segundo lugar, la primacía política de la nación ha de acogerse, en el esquema mental humanístico, a una superioridad cultural, que es la que sustenta los imperios como manifestación objetiva de la Razón. Así aplica Saavedra Fajardo, en su *Corona Gótica* (1645), el principio de unidad implícito en el proceso normativizador al terreno de la teoría política: «Es el imperio unión de voluntades en la potestad de uno: si éstas se mantienen concordes, vive y crece; si se dividen, cae y muere; porque no es otra cosa la muerte sino una discordia de las partes».

La insistencia en la reflexión, estudio, edición y difusión de los textos de Garcilaso, Boscán, Fernando de Herrera, etc., durante el siglo XVI, revela el interés por identificar un registro literario nítido (noción de origen humanístico, próxima a la de variedad culta, objetivo de cualquier labor regularizadora) que no sólo constituya el eje referencial de la norma homogeneizadora, sino que sitúe al castellano como lengua privilegiada frente a las de su entorno, pues, como señala Cristóbal de Villalón en el prólogo a su *Gramática* (1558): «la perfección y valor de la lengua se deve tomar y deducir de poder ser reducida a arte».

Este principio, claramente expresado en los comentarios de Fernando de Herrera a la poesía de Garcilaso de la Vega, como ejemplo de los límites a los que puede llegar la lengua castellana, es similar al proceso histórico que ha permitido a la monarquía establecer los cimientos sobre los que se pueda diseñar el sueño imperial. La lengua que más contribuye a la perfección moral del individuo (Juan Luis Vives, *De disciplinis* (1531), consideraba que el camino del conocimiento consistía en una interacción entre *ars, verba y mores*) es, también, la que más se acerca al orden estético, por lo que facilita una visión más analítica y completa de la realidad. Se trata, en definitiva, de la lengua más humana, según criterios racionales, y, a la vez, la que contribuye a interpretar mejor los acontecimientos de la realidad histórica, favoreciendo así la expansión de la monarquía.

Los vínculos entre lo personal, lo social y la razón de Estado —sólidamente trabados en el discurso sobre la lengua— se justifican en la singularidad de la teoría política española del siglo XVI. Según José Antonio Maravall (1986: 112), en la gestación de este ideario imperial tuvieron una gran incidencia las corrientes espiritualistas y reformistas de raíz erasmista. Esto explica la vertiente moralizante de los planteamientos sociopolíticos y la tendencia a relacionar la soberanía con los principios dedicados a la formación integral del ser humano como sujeto histórico, así como la función que cumple la lengua en esta tarea que va del individuo a la colectividad.

El estatuto de la modernidad, aplicado al hecho lingüístico, equivale a enaltecer no sólo el potencial creativo, argumentativo, especulativo, de la lengua uniformada, sino que, a su vez, se le otorga el rango de lengua privilegiada respecto a las que, por sus circunstancias particulares, no han accedido al grado de lengua funcional, adecuada a todo orden de necesidades pragmaestilísticas. Se pasa, así, a un discurso agresivo con tonos belicistas y competitivos como los que caracterizan a la teoría política del círculo imperial, que, desde el orgullo de su identidad y extensión, observa las limitaciones de su entorno. Jerónimo Lomas Cantonal (1578), en el prólogo a la edición de sus obras, advierte: «siendo también la lengua española tan capaz de la Poesía, que sin duda en número y gravedad excede a las otras vulgares, y en la dulzura y copia es tan suave y abundosa como la que más».

Las palabras de Bernardo José de Aldrete en *Del origen y principio de la lengua castellana o romance que oy se usa en España* (1606) van en esa misma dirección: «como riquísima describe, pinta y enseña con variedad y buen adorno de palabras una gran multitud de cosas, que en otras lenguas no se hallan, corresponde a manifestar sin límite ni tasa todo lo que entendimiento humano concibe y alcanza, y en lo criado se conoce».

De algún modo, los tratadistas inciden en una de las más antiguas intuiciones del humanismo en el terreno lingüístico: es posible actuar sobre la lengua, construir un

sistema empíricamente adecuado a cada época (naturalismo) que, simultáneamente, sea expresión de los atributos de la armonía (idealismo de origen neoplatónico). Así interpreta Umberto Eco (1999: 49) la idea de Dante al respecto:

[Dante] más que criticar la multiplicidad de las lenguas, pone de relieve su fuerza casi biológica, su capacidad de renovarse, de cambiar en el tiempo. Porque, precisamente, sobre la base de esta sostenida creatividad lingüística puede proponerse inventar una lengua perfecta moderna y natural.

Ese aspecto de modernidad, entendido en términos de funcionalismo, creatividad y hegemonía, es el que resultó atractivo a toda una generación de intelectuales, no castellanos incluso, que observaban positivamente el carácter universalista de la lengua como plasmación de un antiguo ideal humanístico. Así lo reconoce Cristòfor Despuig en *Col·loquis de la insigne ciutat de Tortosa* (1557): «confesse que és necessari saber-la les persones principals perquè és l'espanyola que en tota Europa se coneix».

Comienza el proceso de interiorización colectiva de los valores lingüísticos, la modelización de un imaginario social en torno a la lengua dominante, en las sociedades no castellanas sometidas al poder político de los Austrias. Se trata de un proceso homogeneizador en torno al castellano que tiene su correspondencia sociolingüística en la difusión de percepciones con valor de *imprinting* cerebromentales, las cuales inciden en la configuración de las competencias lingüísticas individuales como paradigmas de actuación social. Junto a ello, se desarrolla el fenómeno de la transculturización, con síntomas reveladores en los niveles de referencia culta de las lenguas sometidas, como en el caso del catalán, con la difusión de la ideología *llemosinista*, las traducciones de los clásicos valencianos, el secesionismo, etc.

En conclusión, no es más que una parte de los mecanismos de intervención del discurso nacionalista, perfectamente descritos por E. J. Hobsbawm (1992: 93): «The process of unification that nation-building entails requires homogenization, that is, the minimization of internal differences: individual and local idiosyncrasies must be subordinated –even sacrificed– for the sake of the nation's identity».

2. Mudejarismo vs. casticismo: el mito de la unidad

La apología de la lengua invocando su potencialidad estética, pragmática, su vocación como instrumento para la ciencia y la especulación, además de conformarla como institución básica de poder y de expresión de supremacía, supone un instrumento decisivo en la revisión del pasado como justificación de la actuación presente.

En el círculo de los tratadistas de la política imperial se gestó un discurso que definitivamente debía superar la teoría política de la tradición medieval y había de ser capaz de reflejar una concepción que recogiera el ideal humanístico de la *praxis*: la aspiración erasmista de una especulación lingüística que se traduzca en acto. Como dice Francisco Rico (1993: 105), «La causa de las letras se fundió mil veces con la toma de partido ante los acontecimientos que estaban transformando el continente, encauzó la conciencia de la crisis, la respuesta de los conflictos, los deseos de reforma».

Desde este discurso con vocación de programa de actuación política, autores como Juan G. de Sepúlveda diseñan una visión del imperio en torno a la hegemonía política basada, a su vez, en la superioridad cultural. En este sentido, la corona representa el derecho natural que los pueblos ilustrados tienen sobre los que no han accedido al estadio de la racionalidad en sus instituciones sociales y nacionales, como había sucedido en la antigua Roma y como ahora acontece con los adalides de la cristiandad. Es una obligación histórica de estas naciones extender la racionalidad sobre los ignorantes «ut humanitatem discant» (Juan G. de Sepúlveda, *Demócrates Segundo*, 1544).

Los planteamientos del cronista imperial no sólo exigen —como una manifestación más de poder— un fortalecimiento de la lengua como vehículo legitimador de la soberanía (según se estableció en el apartado anterior), sino la plena consolidación de la imagen ilustrada de la nación, proyectada desde el pasado y asumida en la actualidad a través del mito del centro unificador. Se vertebra así el primer gran argumento interpretativo de la realidad histórica difundido por los canales coercitivos del poder (tanto desde los discursos especulativos como de los más claramente performativos).

En su funcionamiento y estructura, dichos discursos están próximos a los denominados «discursos de legitimización», tal como han sido formulados por autores como Luisa Martín Rojo y Teun A. van Dijk (1998: 181-184): pragmáticamente, la agresividad del discurso tiene un cierto componente defensivo por parte del hablante frente a argumentos de carácter centrífugo (como los que cuestionan las actuaciones oficiales en aspectos como la conquista de América, la expulsión de los moriscos, etc.); semánticamente, se crea un léxico adecuado a las versiones oficiales; retóricamente, se crea un conjunto de metáforas (por ejemplo, la del cuerpo) de índole explicativa; interactivamente, puesto que su objetivo es la persuasión acerca de verdades respaldadas por la legitimidad del Estado; y socialmente, ya que su asimilación implica que los receptores se consideren «miembros competentes y moralmente rectos del orden social».

En cualquier caso, la revisión-manipulación del pasado con fines legitimadores de estrategias presentes es una de las aportaciones del humanismo a las prácticas discursivas de la modernidad. Francisco Rico (1993: 104 ss.) lo resume nítidamente con el siguiente aserto descriptivo: «la *philologia* ha de conducir a una más alta *philoteoria*». De ahí que la revisión de la historia haga un recorrido que va desde el análisis objetivo, riguroso, arqueológico, del material empírico, hasta la interpretación interesada, la retórica política nacionalista y su correspondencia en la mitología patriótica.

Precisamente, uno de los mitos históricos más productivos de la época es el del *goticismo*. Su formulación ya estaba presente en tratados históricos próximos a la Reconquista (como es el caso de la *Primera Crónica General* de Alfonso X), pero tuvo en Lucas de Túy y en el Arzobispo Ximénez de Rada a sus principales sistematizadores. En la *Crónica General de España* (1587), Ambrosio de Morales presenta una dimensión del tema que, tanto por su contenido como por su estilo, puede considerarse paradigmática:

Así cayó y fue abatida en un punto aquella soberana gloria de los Godos ensalçada por tantos siglos de continuas victorias, y estendida por toda Europa con grandeza de señorío. Ínclitos desde su principio, temidos por sus proezas, amados en su largueza, obedecidos en su gobierno, y estimados por los más altos príncipes de la tierra por su valor y braveza. No quedó agora sino un triste exemplo de perdición y desventura tan dolorosa, que aun hasta agora pone espanto quando se oye.

El talante conservador de la propuesta proviene de sus vínculos con el pensamiento utopista, recreador de una supuesta «Edad de Oro» como ideal de perfección de raíz estoico-cristiana. Tal ideal se proyecta sobre el espíritu de la modernidad y su organización política —el Estado— como una herencia medieval que resulta útil para reivindicar un talante de concentración homogeneizadora cargada de un componente afectivo y nostálgico, resultante del temor frente al ritmo de los cambios históricos. No es extraño, por tanto, que el lenguaje del utopismo (el cual invoca la bondad del hombre y su pureza original antes de ser *bastardeado* por la sociedad) coincida, como se verá más tarde, con algunas de las teorías lingüísticas más radicales en la lucha contra todo lo que sea diversidad, impureza o, en definitiva, *mudejarismo*.

Tampoco es casual que esta visión homogeneizadora del pasado tenga su correlato en centros culturales alejados —físicamente— de la Corte. En Valencia, por ejemplo, surge la corriente *llemosinista*, uno de cuyos principales adalides, Pere Antoni Beuter, es uno de los firmes defensores de la ideología unitarista, representada por el modelo goticista, frente a la supuesta heterogeneidad introducida por los musulmanes. Así se expresa en la *Primera parte de la Crónica General de toda España y especialmente del Reino de Valencia* (1549):

Pues como el tiempo ha traído la diversidad de tantos reinos como en España se partieron (por la venida de los moros) en un general y solo Señorío, excepto el reino de Portugal, parece que el mismo tiempo requiere que sea en todos una común lengua, como solía en la Monarchía primera de España en tiempo de Godos.

Joan Fuster (1989: 43 ss.) ha señalado la coincidencia de planteamientos entre los autores valencianos defensores de una supuesta lengua antigua, diferente de la lengua hablada actual (origen del pensamiento secesionista), y los humanistas castellanos (desde Juan de Valdés a López Madera), de talante más conservador y detractores de todo normativismo considerado latinizante que fuera en detrimento de la lengua hablada.

El tema de la lengua, en su vertiente histórica, pasa a constituir un tema esencial en la consideración de los diversos idiomas nacionales. Así, frente a la línea cientifista (la que se basaba en principios objetivos de rigor filológico, tampoco exenta de un cierto tamiz ideológico), que establece la relación entre el latín y las lenguas romances (representada por autores como Nebrija o Villalón), surgen fantásticas teorías, caracterizadas por un nacionalismo idealizante, que proponen hipótesis míticas y singularizadoras.

Se trata de una tradición coetánea al humanismo y no siempre ajena a sus teorías, que parte de autores como Giovanni Nanni (quien, en su *Comentaria super opera diversorum auctorum de antiquitatibus loquentium* (1498), sostenía que el toscano derivaba del etrusco y éste del arameo de Noé); en el castellano tendrá como exponente a López Madera (*Diálogo de las lenguas*, 1573-1579), con su idea de que el romance descende de Tubal, hijo de Jafet. Como indica Umberto Eco (1999: 93), «estas enérgicas afirmaciones de originalidad ya no nacen de un esfuerzo de concordancia religiosa, sino de una razón de Estado mucho más concreta, de la que sus autores son más o menos conscientes».

Las teorías de G. López Madera, desarrolladas de nuevo en su *Excelencia de la monarquía y reino de España* (1625), en contestación a las sensatas palabras de Bernardo de Aldrete, son el síntoma de una vertiente tradicionalista, *casticista*, dentro

del campo del humanismo español. Para esta corriente, la pureza original del idioma es el exponente de su identidad actual y, por ende, de su grandeza. La apelación a esa «Edad de Oro» de la lengua –cuyo referente es la perfección bíblica– supone una alternativa idealista a las nociones de «corrupción» o «lengua bastarda», calificativos usados para describir la realidad histórica de la lengua desde una óptica cientifista. Surge, así, un discurso populista arraigado en un nacionalismo excluyente, contrario a todo lo que suponga *mudejarismo*, que propone el *uso* como alternativa al dominio de lo normativo y exponente de un carácter –lingüístico, en este caso– propio.

3. La «lengua bastarda»: norma y uso. La pureza de la lengua popular

La revisión del pasado a partir del siglo xv introdujo en la historiografía cultural española el concepto de «lengua bastardeada», una acepción que posee dos claras dimensiones: por una parte, una de tipo descriptivo, por la que los diversos autores explican el origen de la lengua castellana como una realidad heterogénea en la que, junto al latín, aparecen elementos de los diversos pueblos instalados en la península; por otra, la noción adquiere una perspectiva valorativa en la que se presenta la lengua romance como un sistema irracional, un instrumento de comunicación informe, sin identidad definida, incapaz de modelizar una competencia lingüística adecuada a la modernidad. Juan de Lucena, en su *Libro de vida beata* (1464), inició esta línea intelectual al considerar que la lengua prerromana peninsular era «bastarda y muy cerrada»; cuando César dominó a las antiguas poblaciones acordó «transportar muchas hispanas en Roma y muchas romanas en España; y en esta guisa ambas lenguas se bastardearon».

La denominada «teoría de la corrupción» será comúnmente aceptada por los humanistas del siglo xvi con diferentes matices y valoraciones diversas. Nebrija, adiestrado por los debates sobre el tema celebrados en Italia (entre Leonardo Bruni y Flavio Biondo) e instruido por la obra de Laurentius Valla, sitúa el problema en el terreno de la teoría sociolingüística, concretamente en el de las variedades de la lengua: el latín ya conocía dos variedades, la culta-literaria, que no sufrió modificaciones importantes, y la vulgar, de la que derivan las lenguas romances, en la que aparece la corrupción de manera paralela a los sucesos históricos.

Esta teoría fue, casi en su totalidad, aceptada por la lingüística hispana, produciendo la actualización de una serie de cuestiones decisivas para entender los debates posteriores en torno a la norma:

- La Edad Media en la península era interpretada como una época de conflictos, en la que la «corrupción» de la cultura y de la lengua era consecuencia de los acontecimientos históricos. Juan de Valdés lo reconoce así en el *Diálogo de la lengua* (1535): «En este medio tiempo no pudieron conservar los españoles la pureza de su lengua que no mezclasen con ella mucho de la árabe, porque aunque recobraran los reinos [...], como todavía quedaran en ellos muchos moros por moradores, quedávanse con la lengua». El discurso oficial sobre el pasado valoraba negativamente el *mudejarismo* como una corrupción de la pureza primigenia de la cultura nacional que atañía a aspectos como la religión o la lengua.

- Tras este período, el renacer nacional construido en torno al Imperio permite que «florezcan las artes de la paz» (Nebrija, «Prólogo» a la *Gramática*, 1492). La restitución de la integridad territorial y política ha de suponer, necesariamente, un fortalecimiento de instituciones como la lengua, superando la etapa *mudéjar* (sinónimo de anacronismo, barbarie, incultura, etc.). Fernando de Herrera, en el comentario de la edición de las *Obras de Garcilaso de la Vega* (1580) de Francisco de Medina, se muestra orgulloso de que «hayan entrado en España las buenas letras con el imperio».

La maquinaria propagandística en torno a la lengua se pone en funcionamiento y avanza poderosamente, fijándose como objetivo un discurso enaltecedor de expansión y de integración de las diferencias en la unidad.

Ahora bien, la pretendida restauración de la singularidad y de la pureza va a promover un amplio debate entre sectores acusados de *latinizantes* (hoy se situarían cercanos a una posición normativista, con todos los matices) y los que en el apartado anterior eran calificados de *casticistas*, más próximos a una concepción idealista del lenguaje enemiga de toda directriz reguladora. Se trata de una polémica ya presente en las obras humanísticas primitivas, con la tensión entre *ars* / *ingenium*, fruto de una perspectiva idealizante sobre el *usus* como expresión del *populus* (dos construcciones teóricas en la mente de los intelectuales que poco tenían que ver con la realidad).

Los defensores del *ars*, cuyo principal representante fue Nebrija, consideran que la tarea de perfeccionar la lengua, de depurarla eliminando todo vestigio de «corrupción» (*mudejarismo*) y, así, adaptarla a las nuevas necesidades culturales, sociales y políticas, es un deber histórico: el imperio ha de fijar el concepto operativo de lengua oficial, siguiendo para ello un proceso de estandarización cuyo objetivo es establecer un modelo lingüístico que será difundido por los canales de la cultura impresa. El criterio de autoridad, en su sentido vertical, actúa sobre la lengua con el fin de constituir un instrumento funcional, síntoma de una fortaleza auspiciada por el respaldo del poder estatal. En la siguiente apología de Fernando de Herrera (1580), en la obra ya citada con anterioridad, la exaltación del componente emotivo de la lengua (de índole idealista) se vincula con parámetros racionales (su codificación, la riqueza de los registros, su virtualidad normativa):

Pero la nuestra [lengua] es grave, religiosa, honesta, alta, magnífica, suave, tierna, afectuosísima y llena de sentimientos, y tan copiosa y abundante, que ninguna otra puede gloriarse de esta riqueza y fertilidad más justamente; no sufre, ni permite vocablos extraños y bajos, ni regalos lascivos, es más recatada y observante, que ninguno tiene autoridad para osar innovar alguna cosa con libertad; porque ni corta, ni añade sílabas a las dicciones, ni trueca ni altera forma; antes toda entera y perpetua muestra su castidad y cultura y admirable grandeza y espíritu, con que excede sin proporción a todas las vulgares, y en la facilidad y dulzura de su pronunciación.

El sentido homogeneizador de la lengua se constituye en torno a un proceso de reforma que actúa sobre la imagen del hibridaje histórico, desembocando en un referente codificado y estilizado que contrapone dualidades del tipo de: escritura (y sus connotaciones en una época cautivada por los efectos de la imprenta) / oralidad, autoridad / dispersión, normativa / irregularidad, lengua moderna / medieval, etc.

Los autores comprometidos en este proyecto –en especial nombres como Nebrija o Villalón– propugnarán para la reforma de la lengua un modelo de latinización que en ningún caso significaba llegar a los excesos cometidos en el siglo XV, pese a las acusaciones de los sectores tradicionalistas, empeñados en simplificar lo que debía ser un «diálogo entre sistemas hermanos», pues, como indica Nebrija en el «Prólogo» a su *Gramática*, «[uno de los beneficios de la gramática] será que sintieren bien el arte del castellano, lo cual no será muy difícil porque es sobre la lengua que ya ellos sienten, cuando passaren al latín no havrá cosa tan oscura que no se les haya muy ligera». En realidad, esta actitud es heredera del primer humanismo y su respeto por la *imitatio* como recurso que establece un nexo entre el referente clásico, considerado un paradigma de pureza, y la actuación efectiva sobre el presente.

Frente a ello, los defensores de una concepción de la lengua desvinculada de las ataduras normativas («ya sabéis que las lenguas vulgares de ninguna manera se pueden reducir a reglas», sentencia Juan de Valdés en su *Diálogo de la lengua*) rechazan esa fidelidad al pasado y proponen una lengua actual, expresión de la inmediatez presente, sin ligaduras a referentes arqueológicos que supongan una vuelta a los tiempos de un retoricismo hiperbólico. Uno de los ámbitos donde mejor se observa esa pretensión de ruptura con la tradición es en la teoría de algunos autores valencianos sobre el *llemosí*. Según su ideario, el valenciano ha de erigirse sobre un código actual, permeable a los usos de los hablantes, y alejarse de lo que se definía como un modelo anacrónico sin continuidad histórica. Éstas son las palabras de Martí Viciàna en el *Libro de alabança de las lenguas Hebrea, Griega, Latina, Castellana y Valenciana* (1573):

[el ejemplo de la lengua se ha de obtener] de la más esmerada y preciada lengua de que usan los hombres de letras, pues aquellos quando más andamos siempre mejoran su lengua. Esto se nos da a entender con los libros escriptos en tiempo antiguo, en los quales vemos la forma del antiguo hablar. Eso mesmo vemos en los libros que después, en otros años, fueron escriptos con la mejoría de la lengua, y en esta era vemos los libros que se escriven quan bien e mejorada está la lengua.

Los agentes de esa nueva lengua no son los representantes de las instituciones culturales o políticas, sino los hablantes, como exponentes de un ideal de lengua que sólo se realiza en el plano del uso. Así, mientras Martí Viciàna habla de los «hombres de letras», referentes de esa «lengua mejorada», autores como Juan de Valdés plantean una visión más vulgarizante en la que el ideal del «populus» (una construcción cultural, en definitiva) sería el depositario de las tendencias vivas y creativas de la lengua y, por ello, el único sujeto histórico responsable de su desarrollo.

Al margen de proponer una reacción frente a los excesos de la presencia del latín en la sociedad («tanto peca el que dice latines delante de quien los ignora como el que los dice ignorándolos», comenta Cervantes en el *Coloquio de los perros*, 1613), esta disposición responde a una corriente ideológica de talante misoneísta que incluso traslada sus convicciones a la descripción del pasado. Tal es el caso de López Madera en sus *Excelencias de la monarquía y reino de España* (1617), quien en su peculiar genealogía del castellano aporta una perspectiva populista, indicando que fueron los hablantes vulgares los que mantuvieron su fidelidad a la lengua primitiva, mientras la nobleza renunció a ella en

favor del latín: «eso es lo que yo afirmo, que a todo el pueblo (y al vulgo digamos), nunca les entró en latín, sino que se quedaron con su language, tomando del mucho uso del latín de algunos nobles y de los actos públicos muchos vocablos, convirtiéndolos siempre a su modo».

En el contexto del discurso tradicionalista se forja la imagen de un aristocratismo cultural que desde el siglo xv se desarrolla en la reflexión sobre los modelos lingüísticos y sobre el lenguaje literario. Frente a la textualidad se antepone la oralidad, frente a los referentes de la escritura clásica, los refranes y el saber popular: «Antes que hubiese filósofos en Grecia, tenía España fundada la antigüedad de sus refranes», comenta Mal Lara en la *Philosophía vulgar* (1568).

Esta visión alternativa, de carácter esencialista y radicalmente nacionalista, vuelve sobre el argumento de la pureza lingüística y el habla natural, contrapuesta al castellano impuesto desde arriba, impulsado por un registro literario con voluntad extranjerizante y convertido en un sistema artificioso, alejado de la comunidad de hablantes. Así lo manifiesta López Madera en *Excelencias*:

No es possible juntar tanto (como algunos pretenden) las Musas Españolas, con las Latinas y Italianas, ni escurecer el lenguaje con trasposiciones y rodeos, pues es fuerça que deslustren la gracia de los conceptos, para los quales siempre escogieron los Españoles versos breves y composiciones dellos no largas.

Más explícito es Gonzalo Correas en su *Arte de la Lengua Española Castellana* (1625):

I es más lexítimo i propio estilo este de la lengua castellana que de la latina y la griega y más conforme al umor español. No entendiendo esto algunos modernos poetas [...] huyen de hablar castellano *claro i bueno* sino bastardeado con un poco de latín o italiano que saben.

La polémica, con el telón de fondo de las argumentaciones históricas en torno a un modelo centrípeto de proyecto nacional y cultural, reproduce las propias contradicciones iniciales del movimiento humanístico, con su atracción naturalista hacia las lenguas vivas, por una parte, y el respeto por las cualidades paradigmáticas del latín como lengua artificial. En cualquier caso, se trata de un debate que forma parte de la historiografía lingüística, actualizado en cada época con el sentido que le otorga cada contexto social.

4. Conclusión

El lugar privilegiado que ocupó la lengua en el discurso político del siglo xvi en España proviene de una constatación a la que llegó la vertiente pragmática del humanismo: en los Estados modernos, el control sobre la lengua, su difusión y fijación en los parámetros de lo literario supone un acto de identidad cultural, lo que, a su vez, equivale a la definición de un proyecto de construcción nacional. Se recoge así el principio propuesto por Luis Michelena (1985: 145-146) al establecer las relaciones entre lengua, política y cultura: «La lengua es el vehículo principal, total o parcial, de una cultura; es su instrumento, pero un instrumento tan indispensable que, sin ella, la cultura no podría existir».

El discurso sobre la lengua, en su dimensión sociopolítica, presenta todos los rasgos de lo que Theo van Leeuwen (1995) ha definido como una «gramática de la legitimización», esto es, la legitimación de un hecho convertido en práctica institucional que pretende justificar la existencia de un modelo objetivo como referente de verdad. Las cuatro categorías de dicha «gramática» son: la autoridad (es la propia corona la que se la confiere; baste recordar el modelo comunicativo establecido por Nebrija en su diálogo con «la mui alta y assí esclarecida reina [...]»); la racionalización (es decir, la utilidad del acto institucional: la lengua, compañera del imperio); la evaluación moral (consistente en la fijación de unas normas que convierten la lengua en espejo de conducta); y la mitopoética (mediante la cual el discurso adopta un esquema narrativo, lo que es inherente a la formación retórica de los humanistas).

En el caso de la naciente teoría imperial hispana hay una tentativa de construir un imaginario colectivo, de crear y difundir mitos y símbolos, uno de cuyas principales representaciones es la categoría cognitiva del centro homogeneizador. Entre sus metáforas distintivas destaca la corporal como expresión de la imagen propuesta por Saavedra Fajardo en sus *Empresas políticas* (1640), citando a Platón: «así como el círculo no puede estar sin el centro, así la hermosura sin virtud interior» (*Empresa 3ª*). Se trata, además, de proponer una alternativa histórica a la reciente experiencia del *mudejarismo* social y cultural, en la que la lengua se convierte en uno de los estandartes de la nueva realidad. La atracción por lo unívoco, el rechazo de la pluralidad (transformada metafóricamente mediante calificativos como «corrupción», «bastardo», «informe», «monstruoso», habituales entre los autores del Siglo de Oro) serán ya una constante en los planteamientos que identifican lo propio como el único criterio de verdad. En el terreno de la lingüística, este discurso excluyente alcanzará su culminación durante la época romántica cuando, de manera explícita, se convertirá la historia de la humanidad en el estudio exclusivo de la lengua y de los pueblos indoeuropeos, todo ello legitimado por categorías religiosas, sociales y culturales.

Referencias bibliográficas

- BAHNER, W. (1966): *La lingüística española del Siglo de Oro*, Madrid, Ciencia Nueva.
- ECO, U. (1999): *La búsqueda de la lengua perfecta*, Barcelona, Crítica.
- FUSTER, J. (1989): *Llibres i problemes del Renaixement*, Barcelona, IFV y PAM.
- HOBBSBAWN, E. J. (1992): *Nations and Nationalism since 1780*, Cambridge, Cambridge University Press.
- LOPE, J. M. (1990): *Estudios de historia lingüística hispánica*, Madrid, Arco.
- MARAVALL, J. A. (1976): *Utopía y contrautopía en El Quijote*, Santiago de Compostela, Pino Sacro.
- (1986): *Estado moderno y mentalidad social. Siglos xv a xvii*, Madrid, Alianza.
- (1999): *Carlos V y el pensamiento político del Renacimiento*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos.
- MÁRQUEZ, F. (1998): *El problema morisco (desde otras laderas)*, Madrid, Ediciones Libertarias.

- MARTÍN ROJO, L.; T. A. VAN DIJK** (1998): «“Había un problema y se ha solucionado”. Legitimización de la expulsión de inmigrantes “ilegales” en el discurso parlamentario español» en **MARTÍN ROJO, L.; L. WHITTAKER** (eds.) (1998): *Poder-decir o el poder de los discursos*, Madrid, Arrecife. 169-233.
- MICHELENA, L.** (1985): *Lengua e historia*, Madrid, Paraninfo.
- NADAL, J. M.** (1983): «“Usar de llenguatge artificios” en el segle XVI: ideologia lingüística i llengua literaria» en **TAVANI, G.; J. PINELL** (eds.) (1983): *Actes del Sisé Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, Montserrat, PAM. 89-125.
- RICO, F.** (1993): *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*, Madrid, Alianza Universidad.
- VALLE, J.** (1999): «Lenguas imaginadas: Menéndez Pidal, la lingüística hispánica y la configuración del estándar», *Bulletin of Hispanic Studies* 76 (2): 215-233.
- VAN LEEUWEN, T. J.** (1995): *The Grammar of Legitimation*, London, School of Printing.
- VÁRVARO, A.** (1998): «La historia de la lengua española modelo para la lingüística histórica» en **GARCÍA, I.; F. GONZÁLEZ; J. MANDAGO** (eds.) (1998): *Actas del IV Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, vol. I, Logroño, Universidad de la Rioja. 150-162.

Cultural Awareness in Language Studies

RŪTA LENKAUSKIENĖ, VILMANTĖ LIUBINIENĖ
KAUNAS UNIVERSITY OF TECHNOLOGY

El presente estudio de campo aborda los problemas de comunicación que pueden surgir en el contexto de la enseñanza y aprendizaje de una lengua extranjera. Específicamente, se analiza la necesidad de introducir el contexto cultural de la lengua de destino para superar las posibles deficiencias comunicativas, en el ámbito de la instrucción de la lengua inglesa a estudiantes universitarios lituanos. Tras ponderar las diversas reacciones de los estudiantes muestreados ante la exposición a la cultura anglosajona, llevada a cabo con la proyección y posterior discusión de dos películas, Animal Farm (Rebelión en la granja) y Waiting to Exhale (Esperando un respiro), los autores concluyen que el concepto de «conocimiento» o «conciencia cultural» constituye un elemento fundamental en el aprendizaje de una lengua extranjera, cuya ausencia puede provocar el fracaso en la comunicación. Sin embargo, la enseñanza de tal noción debe integrarse y complementarse con el espectro cognitivo de la lengua y cultura del hablante nativo si se pretende conseguir una habilidad comunicativa eficaz en la lengua de destino.

1. Introduction

Globalization is creating new needs for effective communication across cultures, and is also requiring new and different types of communication skills for the increasing number of international interactions taking place through new technologies. The impact of new technologies has put forward new challenges. Language learners may be equipped with the technology for communicating internationally, but they might lack the knowledge and skills required for successful intercultural communication. The relationship between language and culture is complex. A strong cultural focus has an immense potential in language teaching/learning. Attitudes, orientations, emotions and expressions differ strongly among people from one nation to the other. These differences are fundamentally cultural.

The central concern of those who study languages and culture is to understand processes of meaning-making, to account for different meanings, and to examine their effects in social life.

The problem to be discussed in this article is miscommunication, which comes as the result of a wrong cognition of the implied meaning. Some cultural meanings might be universal across cultures; some may considerably differ; some are enduring in persons and across generations; some are shared, thematically unifying. This paper aims at analyzing how the learners who do not belong to the target culture perceive the cultural meaning through the language they study.

Culture in Language Studies is not an expendable fifth skill, tacked on to the teaching of speaking, listening, reading and writing. It is always in the background, right from day one, ready to unsettle the good language learners when they need it most, making evident the limitations of their hard-won communicative competence, challenging their ability to make sense of the world around them (Kramsch, 1993). This view of culture places it in a very central role: Simon Greenall (in Gaston, 1992) has pointed out that errors of lexis and grammar are seldom likely to get you into real trouble, whereas sociocultural errors and misunderstandings, which are very often made or mediated through language, can do so.

To become a mediator between different cultures one should reflect on one's own culture, to consider one's own and the others' cultures from different perspectives. Penz (2001: 103) notes that in language teaching there has been a strong dichotomy between language and culture. Culture has often been seen as contents conveyed by language, but separate from language. However, many researchers (Kramsch, 1994: 8; Van Lier 1996: 42) argue that culture becomes the very core of language teaching if language is seen as a social practice.

In Europe the question of culture and language teaching has become particularly prominent in the last few years, which is also reflected in a number of Council of Europe publications, as would be the case of Byram and Zarate (1997), and their views about socio-cultural competence as part of intercultural communicative competence.

In the discussions about the role of culture in language teaching, varying terminology has been used. One of the terms which has gained prominence is «cultural awareness». This concept is connected to a number of other terms such as «intercultural communication», «intercultural communicative competence», «intercultural studies», etc., and should be seen in relation to these.

Another issue is the question of how language awareness may facilitate language learning. According to Gnutzmann (1997: 228), developing awareness of the relationship between mother tongue and foreign language education is a particularly important factor of language awareness. Fenner (2001) states that foreign language learning was throughout regarded, less as the development of specific skills, than as enabling the learners to react linguistically and culturally in an appropriate manner in communication situations which were not predetermined. Such situations require that learners apply general cultural and linguistic competence and awareness, not only of the foreign language and culture, but also of their own.

2. Meaning and culture

Culture includes shared understandings of all sorts of objects and events. Our experiences in our own and other societies keep reminding us that some meanings are widely shared among members of a social group, surprisingly resistant to change in the thinking of individuals, broadly applicable across different contexts in their lives, powerfully motivating sources of their action, and remarkably stable over succeeding generations. To omit this older view of culture from current thinking about it is to ignore the fact that both domination and everyday practices rest on shared interpretive schemes;

schemes learned in ways that sometimes render them resistant to change (Strauss and Quinn, 1997: 3). Furthermore, Hudson (1980: 96) notes that each cultural item activates a different set of beliefs and values.

Different scholars might emphasize different analytic dimensions of meaning and value, stressing artifacts, norms, customs, habits, practices, rituals, symbols, categories, codes, ideas, values, discourse, worldviews, ideologies or principles. And this list, according to Lyn Spillman (2002: 4), is not exhaustive; any list of cultural «things» will necessarily be incomplete because meaning and interpretation are active and fluid processes. Tylor (1958) equated culture with socially learned ideas and behaviors. Most recently, argues Hannerz (1992), culture has been taken to be above all a matter of meaning. Contemporary scholars in the Humanities as well as in the Social Sciences treat culture as «processes of meaning-making» (Spillman, 2002).

Philosophers have long debated this, particularly with respect to the meaning of words and sentences. Some have proposed that the meaning of a term or sentence is its referent (i.e. the thing or situation in the world it stands for). Others, most notably John Locke, argued that linguistic expressions were the external, public mark of ideas in people's heads and gained their meanings only in relation to those ideas (Strauss and Quinn, 1997: 5).

According to Spiro (1987: 163), what a word, an object or an event means to somebody depends on exactly what they are experiencing at the moment and the interpretive framework they bring to the moment as a result of their past experiences. A cultural meaning is the typical interpretation of some type of object or event evoked in the people as a result of their similar life experiences. To call it a cultural meaning is to imply that a different interpretation would be evoked in people with different characteristic life experiences.

Strauss and Quinn (1997: 7) suggest that cultures are not bounded and separable. You share some experiences with people who listen to the same music or watch the same television shows that you do; other experiences with people who do the same work you do; and still others with people who have had formal schooling like yours, even if you live in opposite sides of the world. This makes each person a junction point for an infinite number of partially overlapping cultures.

The nature of the relationship between language and our perception and understanding of the world has been approached from many perspectives, one of the most influential being the work of the linguists Benjamin Lee Whorf and Edward Sapir (Macionis, 1998: 107). Sapir and Whorf noted that each language has words or expressions with no precise counterparts in other tongues. In addition, all languages fuse symbols with distinctive emotions. Thus, a single idea may often feel different if spoken in German rather than in English or Chinese. Language shapes the way we think. In other words, language structures our perception of the world.

Lyn Spillman (2002: 7, 8) provides three perspectives to approach the study of meaning-making processes: first, he discusses meaning-making processes «on the ground», which means investigating how interactions constitute meanings and how individuals use them. To use the second perspective is to analyze meaning-making processes «in the institutional field», as they occur within fields of institutions or networks of cultural producers. The third approach is to research meaning-making «in the text», focusing on features of culture and drawing on insights about textual analysis more widely used in the Humanities than in the Social Sciences.

3. Methodology

To research the role of cultural awareness in language studies a sample of 120 Lithuanian students has been drawn. The sample involved the first and the second year students, English language learners, both male and female, aged 18-21. Eighty per cent of the students were from the Faculty of Computer Sciences, while twenty per cent belonged to the Faculty of Social Sciences. Their level of language proficiency was ranging from pre-intermediate to advanced. They had no special preparation in American Cultural Studies and none of them had ever visited America. The respondents were interviewed after watching several American films in the original. The research methods consisted of interview analysis and participant observation. (See appendices I and II for the questionnaires handed out to students).

The shift from a culture of print to a culture of seeing which began in the second half of the nineteenth century and gained its full force with the arrival of film and other twentieth-century mass media is one of the most significant events of American cultural history. As part of this shift, but also as a result of it, a culture of performance emerged, which relied on spectacle, exhibition, visibility and ostentatious expressiveness, and which, in turn, created a language of non-verbal expression that became the basis for the world-wide dissemination of American mass culture. This is the reason why we have chosen film as a genre to be analyzed and discussed with the students during the language classes. Before viewing the film the students were given a list of questions. The interviews followed afterwards.

We should bear in mind that students have seen a good amount of American films and that through them they have already constructed their image of American society. Many of the students see it as a country of dreams, of possibilities, and many would like to get a job there or maybe even to emigrate. The «American Dream» is possibly the best-known myth connected to the culture of the United States. This «super-myth» is made up of different similarly well-known sub-myths such as the «frontier», the «melting pot», and the notorious «American exceptionalism». These American ideals, however, have always a hidden underside that has surfaced in American nightmares such as slavery, the genocide of the Native Americans, and the Vietnam War. But the picture Lithuanian youngsters have acquired of America seems to be based on Hollywood productions, not reflecting such important societal issues as ethnic pluralism, power, race or gender equality.

The first film shown, *Waiting to Exhale* (1995), directed by Forest Whitaker and starring Whitney Houston and Angela Bassett, is based on Terry McMillan's best-selling homonymous novel. It is a film about four African-American women who find strength through their rare and special friendship.

The second film, *Animal Farm* (1999 [1954]), directed by John Halas and Joy Batchelor is an adaptation of George Orwell's satire, labelled the most famous work of political allegory ever written. This full-length animated film uses animals to depict the flaws in political systems, providing a brilliant description of what happens when the revolution goes astray. Allegory is hard to produce gracefully, but Orwell manages it superbly: while true appreciation of *Animal Farm* requires an understanding of the history

of the Russian Revolution, those without it will still get the point. And *Animal Farm* can even be appreciated as a story for children regardless of the political message (Yee, 1992).

4. Analysis and discussion

Film cognition has been analyzed following Lyn Spillman's (2002) meaning-making «on the ground» perspective.

It should be noted that the film *Waiting to Exhale* might be considered as a typical reworking of the «Cinderella» story. One of the central narratives of nineteenth-century literature and twentieth-century popular culture is the symbolic transformation of weakness into strength. A young male or female character, who is at first treated badly, ignored, deserted or ridiculed, eventually finds his or her well-deserved recognition. The typical male genre for this story is the adventure story; a prevalent female narrative draws on the «Cinderella» motif in various forms and variations. Some popular films follow the change which the search for symbolic recognition has undergone in American culture and, specifically, in women's culture. The strong female characters that finally emerge at the end of the film «Waiting to Exhale» are Black, which doubles the effect of achievement. And this is exceptionally striking for a white male to recognize, especially if one is used to viewing typically male adventure stories.

We could observe that the film was perceived in quite a different way depending on the social background of respondents. Most of the students were surprised and even annoyed that all the actors in the film were Black. Male respondents were astonished by the fact that the main characters were women. When asked if they could recommend the film to be viewed in Lithuania, male students would answer that only women might be attracted by it. They seemed not to have liked it very much.

Is it because the life of black women is being depicted? Are they prejudiced against race or gender? Sean Means (<www.movieclub.com/reviews/archives>) in his commentary of the film agrees that women are the target audience, while men are just targets. This two-hour-plus celebration of African-American sisterhood should appeal to women, but does have its charms for men willing to appreciate them. Female viewers supported the point made by Sean Means, as all of them seemed to have enjoyed watching the film. The positive image of Black people, supported by the fact that the film won an award for promoting the positive portrayal of African-Americans in entertainment, was again striking for the male viewers, as they had already formed a stereotype of the Black being criminals, drug-dealers and uneducated idles. Stereotypes gained through the media seem to be very influential. Storylines involving black people tend to emphasize conflicts, problems and cultural differences. Non-white people are shown when the theme is racism or racial conflict, but shown far less often as ordinary people living ordinary lives. To explain the stereotypical thinking of the viewers, one should bear in mind that Lithuanian society is a homogeneous one and, hence, thus comes the construction of their social reality. Lithuanian viewers watch American films through the lens of the Lithuanian cultural and social background. Thus, the judgments made are based on values, beliefs and attitudes

formed in a home culture. Therefore, miscommunication or the wrong interpretation of the meaning arise. A failure to recognize difference eventually leads to rejection. On the other hand, the research revealed that female viewers turned out to be more tolerant, more understanding. This could be explained by the fact that female problems are perceived in a much similar way across different cultures, independently of ethnicity or race.

The analysis of the second film, *Animal Farm*, evoked contradictory evaluations depending on the cultural background that the viewers had previously constructed. This time the ethnicity of the respondents acted as a dividing line for their evaluations. There were students shocked by the film, which they understood as a direct parody of the Soviet regime. For those who had spent their childhoods living in Russia and had had some good childhood memories from the Soviet times, it was rather shocking to view the film and to evaluate the system they had lived in through the eyes of an American director. They commented that «the American producer [sic] had no understanding how it has been in reality» and they were furious saying, «how could the American producer [sic] dare make a film like that». Still the majority of the respondents viewed it as a political allegory and perceived the meaning implied by the author. There was a group of respondents who viewed the film as a children cartoon, an interpretation possibly deriving from the background knowledge provided by the images of talking animals. In fact, one of the commentaries about the film found in «The Internet Movie Database» states: «while watching this film, I wondered who the intended audience might be. By making an animated version, adults who were not familiar with the novel may not want to watch it. Also, the seriousness of the story might not appeal to children» (<<http://us.imdb.com>>).

Summing up, we might say that in the latter case culture might be seen as ideology: meaning-making is important to understand what is «really» going on in a society.

5. Conclusions

The problem discussed in this paper is very wide and the findings might be considered as contradictory. Miscommunication might occur as a result of the lack of knowledge about the target culture. In order to avoid miscommunication one should integrate language with the study of the target culture. It is not enough to be acquainted with the popular culture which spreads through music, films, or eating habits. Social problems are equally important to be aware of, otherwise the interpretation and cognition of meaning might be totally wrong. Some of the students failed to interpret the films they had watched, which could be explained by the lack of cultural and social knowledge they had gained so far.

Our findings indicate that it is common to add a «romantic touch» to everything that is culturally not known and not recognized. When communicating people use lots of value-loaded words, and, through language, a whole set of values, attitudes and beliefs could be expressed. Language cannot exist apart from the social and cultural context; moreover, meaning-making and cognition are heavily dependent on such social factors as gender, age, education, social class, and ethnicity.

Works cited

- BYRAM, M.; G. ZARATE (1997): *Definitions, Objectives, and Assessment of Socio-Cultural Competence*, Strasbourg, Council of Europe.
- FENNER, A.-B. (ed.) (2001): *Cultural Awareness and Language Awareness Based on Dialogic Interaction with Texts in Foreign Language Learning*, Graz, Council of Europe.
- GASTON, J. (1992): *Cultural Awareness Teaching Techniques*, Resource Handbook Number 4, Brattleboro, Pro Lingua Associates.
- GNUTZMANN, C. (1997): «Language Awareness», *Praxis des Neusprachlichen Unterrichts*, 44(3): 227-236.
- HANNERZ, U. (1992): *Cultural Complexity: Studies in the Social Organization of Meaning*, New York, Columbia University Press.
- HUDSON, A. (1980): *Sociolinguistics*, Cambridge Textbooks in Linguistics, Cambridge, Cambridge University Press.
- KRAMSCH, C. (1993): *Context and Culture in Language Teaching*, Oxford, Oxford University Press.
- MACIONIS, J. J.; K. PLUMMER (1998): *Sociology. A Global Introduction*, New York, Prentice Hall.
- PENZ, H. (2001): «Cultural Awareness and Language Awareness Through Dialogic Social Interaction Using the Internet and Other Media» in FENNER, A.-B. (ed.) (2001): *Cultural Awareness and Language Awareness Based on Dialogic Interaction with Texts in Foreign Language Learning*, Graz, Council of Europe. 103-124.
- SPILLMAN, L. (2002): *Cultural Sociology*, Oxford, Blackwell.
- SPIRO, M. E. (1987): «Collective Representations and Mental Representations in Religious Symbol Systems» in KILBORNE, B.; L. LANGNESS (eds.) (1987): *Culture and Human Nature: Theoretical Papers of Melford E. Spiro*, Chicago, University of Chicago Press. 161-184.
- STRAUSS, C.; N. QUINN (1997): *A Cognitive Theory of Cultural Meaning*, Cambridge, Cambridge University Press.
- TYLOR, E. B. (1958): *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art and Custom*, London, Murray.
- VAN LIER, L. (1996): *Interaction in the Language Curriculum. Awareness, Autonomy and Authenticity*, London and New York, Longman.
- YEE, D. (1992): «A Book Review. *Animal Farm* by George Orwell, Harmondsworth, Penguin, 1951», <<http://dannyreviews.com>>.

Appendix I

Interview questions, discussed after viewing the film *Waiting to Exhale* (1995), director Forest Whitaker.

- Review the plot of the film. What happened to each of the four characters?
.....
- How would you describe the relationship between the four women?
.....
- Which main character was your favourite? Why?
.....
- What surprises you most about this film, if anything?
.....
- The women in this film are portrayed as strong, independent, and able to exert an influence in their own lives. Are young people in Lithuania similar? What about women?
.....
- Describe the attitude towards sex in the film. How did that strike you? Is this different from the attitude in Lithuania? Why or why not?
.....
- Did you learn something about the United States from the film? What did you learn? Is it possible to learn about a different country from a film?
.....
- Would this film be popular in Lithuania? Why or why not?
.....
- Your age:
- Sex: ☐ Male ☐ Female
- Faculty:
- Ethnicity: ☐ Lithuanian ☐ Russian ☐ Polish ☐ Other.....
- Place of residence (of your parents): ☐ Vilnius ☐ Kaunas
 ☐ Klaipeda ☐ Šiauliai ☐ Other.....

Appendix II

Interview questions, discussed after viewing the film *Animal Farm* (1999), directors John Halas and Joy Batchelor.

1. The novel *Animal Farm* is a satire of the Russian Revolution, and therefore full of symbolism. G. Orwell associates certain real characters and historical events with the characters and events in the book. Identify them:

Old Major
Napoleon
Snowball
Squealer
Boxer
Jessie
Pigs
Dogs
Moses
Pigeons
Windmill (destruction of it)
Farm buildings
Mr. Jones

2. The pigs made up seven commandments:

1. Whatever goes upon two legs is an enemy.
2. Whatever goes upon four legs, or has wings is a friend.
3. No animal shall wear clothes.
4. No animal shall sleep in a bed.
5. No animal shall drink alcohol.
6. No animal shall kill another animal.
7. All animals are equal.

Comment on how they changed when pigs took over the ruling of the farm.

3. What are the two parallels of the plot?
4. Did the work in the farm have any sense?
5. What happened to the most loyal worker?
6. How did the animals spend their years of oppression?

7. What did inspire the idea of a new life?

- Your age:
- Sex: ☐ Male ☐ Female
- Faculty:
- Ethnicity: ☐ Lithuanian ☐ Russian ☐ Polish ☐ Other.....
- Place of residence (of your parents): ☐ Vilnius ☐ Kaunas
 ☐ Klaipeda ☐ Šiauliai ☐ Other.....

El cronotopo cultural, el estereotipo y la frontera del tiempo: la preterización como estrategia de representación del «Otro»

JAN GUSTAFSSON
COPENHAGEN BUSINESS SCHOOL

The notion of the stereotype is categorized as a semiotic and ideological construction in the representation of the Other, whose articulation consists of locating it in the area of a distant space and time. The semiotic deictic categories associated with the opposition between the present and the past tenses and the personal pronouns «I», «we» / «they», «them», are representative of the distinction between periphery and center, which is at the root of the gulf existing between cultures that interact asymmetrically. The cultural subjects exerting a symbolic dominance place themselves in the centre / present, indicating progress and civilization, while positioning the Other in the past / periphery, implying primitivism and underdevelopment. Bringing to the fore the internal semiotic mechanisms with which the stereotype presents specific views of the world as naturalised versions of reality, i.e. binary oppositions and static borders, may help explain the ideological role of the stereotype in the perpetuation of certain dominant discourses.

Un hecho fundamental del fenómeno intercultural es la cuestión de la representación del «Otro». La tesis básica de este artículo reside en que la representación constituye un hecho *sémico*, i.e., perteneciente a los signos y a la semiótica, lo cual a su vez conlleva una serie de implicaciones, entre ellas la de que la representación es un fenómeno *relacional* de doble sentido, de lo que nos ocuparemos posteriormente. Dentro de la representación juega un papel importante el fenómeno que en la tradición sociológica y de los Estudios de la Comunicación clásicos se denomina el *estereotipo*. Pese a la ligereza con la que muchas veces se ha utilizado este concepto –el concepto mismo tiende a convertirse en estereotipo– considero que mantiene su validez una vez encuadrado en un marco teórico-empírico relevante. El que propondré lo constituyen la semiótica de inspiración peirceana y la noción de ideología de corte bajtiniano; en otras palabras, el estereotipo se estudiará como un *signo* que, por sus características específicas, se convierte en un mecanismo ideológico. Tras proponer algunos presupuestos teóricos para el uso del concepto de estereotipo como fenómeno *sígnico-ideológico* de representación de la alteridad, discutiré una de las manifestaciones empíricas generales más importantes del fenómeno, la cual podría llamarse la «frontera temporal» o la «preterización del «Otro»». Tal manifestación consiste básicamente en presuponer que entre el «centro» o «nosotros» y el «Otro» se interpone un límite no sólo espacial, sino también temporal, que divide entre un presente «nuestro» y un pasado en donde se coloca al «Otro».

1. Signo, semiosis y alteridad

En un estudio ya clásico sobre un «caso» de interculturalidad, concluye Todorov (1995: 170) que «toda investigación sobre la alteridad es necesariamente semiótica, y recíprocamente: lo semiótico no puede ser pensado fuera de la relación con el otro». Esta conclusión –basada en el estudio de las relaciones interculturales que se dieron durante la conquista de México– se fundamenta en una visión bajtiniana del lenguaje: «El lenguaje sólo existe por el otro [...] Pero la existencia misma de ese otro se mide por el lugar que le dedica el sistema simbólico» (Todorov, 1995: 170). El lenguaje –sistema sónico principal– es el medio (ambiente) básico del ser humano y nos sitúa de por sí en una situación relacional en la que el «yo» no existe en soledad sino determinado por el «otro».¹ Sin embargo, este lenguaje que sitúa al sujeto en el área de lo social como un «otro» más, también es el medio que usa tal sujeto –posicionado ya como parte de un «nosotros», es decir, una identidad de algún tipo– para situar al «Otro» como individuo o grupo en un sistema de significados.

A la vez que expreso mi acuerdo con estos presupuestos dialógicos,² deseo discutir la relación entre alteridad –o interculturalidad– y semiótica a partir de una abstracción más elemental que la del lenguaje, que sería la de la función sónica –o semiosis– como tal. Me apoyo en una concepción relacional y dialógica del signo y su función, inspirada en la semiótica de Peirce,³ de la que se deriva que el signo es relacional en dos sentidos. En un primero término, porque relaciona a los sujetos entre sí y con el ambiente socio-semiótico: establece una relación entre los «usuarios» del signo (ya sea como emisores o receptores o bien ambas cosas a la vez), situándolos como «sujetos» (individuales y colectivos) relacionados entre sí, pero también con el «sistema» o «esfera» de signos, es decir, con el ambiente semiótico en que se socializan y existen. En otras palabras, mediante la función sónica (o la comunicación, en sentido amplio), no sólo se establecen las relaciones entre los sujetos humanos reales, sino que, a través de las relaciones semióticas, éstos se constituyen y recrean como tales. En segundo término, el signo es relacional también en su propia función o proceso, la llamada «semiosis» (Peirce, 1994: 116; Eco, 1995), lo que lo convierte no en una estructura, sino en una relación y, por

-
1. En este caso el «otro» (con minúscula) se identifica con el medio social en general o con lo que Mead (1964) denomina el «otro generalizado», que es factor y actor básico en la socialización del individuo singular. En cambio el «Otro» (con mayúscula) se usa aquí en dos sentidos específicos: en el del «otro cultural», que pertenece a una categoría diferente (por ejemplo, nacional, étnica o de género), y en el sentido del «Otro» singular, el otro ser humano que con su rostro representa una alteridad radical, aun cuando se asemeje al uno en cuestión de cultura, nación, etnia, género y demás clasificaciones (Levinas, 1977).
 2. Para una exposición sistemática y general de los principios dialógicos de Bajtín, incluyendo aspectos de antropología filosófica, véase Todorov (1984) y Holquist (1990), así como los textos centrales de Bajtín (1997, 2000).
 3. Existen numerosas presentaciones sistemáticas de la semiótica peirceana (aunque ninguna realizada por el propio Peirce), ya sea por separado, o bien como parte de una introducción general a la semiótica, tales como Chandler (2002) y Sebeok (2001). Deely (1994) constituye un intento de construir una antropología semiótica basada en Peirce.

tanto, en un hecho dinámico. El sentido del signo, la significación, se produce como una relación entre los tres aspectos del signo, a saber, el *representamen* o expresión material del signo (a veces denominado «signo» a secas), como por ejemplo una frase dicha o escrita; el *objeto*, i.e., aquello que representa o a lo que remite el signo; y el *interpretante*, que es el nuevo signo en que se *traduce* el *representamen* o signo primero. Este último elemento es el que garantiza la función sígnica como tal –pues sin *interpretante* no hay semiosis (Peirce, 1994)– e igualmente confiere al proceso semiótico su carácter dinámico y relacional. El *interpretante* representa el hecho de interpretar un signo dado del que surge una interpretación o lectura que constituye la condición necesaria del hecho (proceso) semiótico. En principio, este proceso semiótico es infinito, ya que el desplazamiento desde el *representamen* hacia el *interpretante* no es un fenómeno estático sino un proceso continuo y abierto (Peirce, 1994; Eco, 1995: 117 ss.).

El propio Peirce ha descrito este proceso como una especie de «traducción», lo cual representa un factor determinante en el establecimiento de una relación entre la semiosis y la interculturalidad, pues implica que la actividad sígnica –tanto desde el punto de vista de sus actores humanos como del de la misma actividad– contiene una instancia de alteridad: el signo, para funcionar como tal, no puede permanecer inalterable, sino que necesita cruzar un umbral, una frontera, convirtiéndose o traduciéndose en otro signo. Este proceso de «alterización» intrínseca a todo signo o mensaje se corresponde, en cierto modo, con las instancias «exteriores» o actores humanos que participan en el proceso. Tales participantes, ya mencionados en el argumento de Todorov, comprenden al menos tres categorías: el productor o emisor del signo, el lector o receptor, y el «otro generalizado» o «esfera» sociosemiótica (por ejemplo, una sociedad nacional) dentro de cuyas fronteras se produce el signo.⁴

2. Semiosfera y frontera

Las instancias de alteridad «interior» (del proceso mismo) y «exterior» (de los actores) de la semiosis implican un hecho intercultural en el sentido de que cualquier «otredad» del signo y de la persona representa una «diferencia» que conlleva un aspecto cultural. La identidad del sujeto es el resultado de un sinnúmero de acontecimientos sociales y relacionales (semióticos) contingentes que hacen cualquier contexto individual diferente de otro –no hay dos individuos cuya identidad esté determinada por exactamente los mismos textos–, por lo que la alteridad intersubjetiva comporta un componente cultural. Sin embargo, el fenómeno intercultural implica normalmente la idea de una alteridad más específica de carácter colectivo, como por ejemplo en el sentido de las diferencias nacionales, étnicas, de género, etc. Desde un punto de vista semiótico, esta idea de «cultura» corresponde (en parte) a la existencia de «esferas» de producción sígnica. Todo signo o conjunto de signos (i.e., «texto» en un sentido amplio) se produce en un

4. Evidentemente, el emisor y receptor de un mensaje pueden perfectamente ser la misma persona física (como ocurre en el caso de los pensamientos u otras formas de autocomunicación). La cuestión de la «esfera» social se discutirá brevemente en el próximo apartado.

contexto semiosocial más o menos definido: una cultura nacional y/o étnica, con un idioma (o más) y sus reglas explícitas e implícitas para la producción y reproducción de signos y textos, constituiría un ejemplo de una «esfera» sémica específica y bastante definida. El semiótico ruso Lotman (1990: 125) propone el concepto de «semiosfera» como analogía semiótica de la biosfera, que define como el «espacio semiótico de la cultura en cuestión». Ello no quiere decir que la cultura preexista a la semiosfera ni viceversa, sino que ambas se condicionan mutuamente ya que la constitución y existencia de la comunidad humana, así como la producción de signos y textos, son dos aspectos de un mismo fenómeno. Según Lotman (1990: 125), la semiosfera es «el resultado y la condición del desarrollo de la cultura». En cierta forma, la semiosfera es la cultura y viceversa. Sin llegar a ser sinónimos, la idea de la semiosfera se identifica con la actividad humana y cultural por excelencia: la producción e interpretación de los signos.

La frontera constituye un elemento básico de la semiosfera y su actividad (y por ende de la cultura) porque, en primer lugar, lo que define y da cohesión a una comunidad humana son sus fronteras exteriores, ya sean territoriales, lingüísticas o puramente simbólicas (y en cualquiera de los casos, semióticas); y, en segundo lugar, porque la actividad de los signos, la semiosis, en sí misma implica el traspaso de una frontera. Siendo la semiosis ese proceso de «traducción» que conlleva el «paso» de un estado o espacio sémico a otro, tal transformación puede compararse con el paso de una frontera. Se trata de un desplazamiento sémico hacia la alteridad como condición necesaria para el sentido y la comprensión. La idea de la frontera como hecho semiótico-cultural fundamental adquiere una dimensión esencial tanto en Bajtín como en Lotman. Según Bajtín (1997: 297), el texto⁵ como acontecimiento «*se desarrolla sobre la frontera entre dos conciencias, dos sujetos* [cursiva original]». En otras palabras, para Bajtín la vida de cualquier conjunto coherente de signos es un fenómeno fronterizo, un pasaje de un sujeto a otro. La interpretación de un signo específico (que en la comunicación siempre resulta ser un texto debido a su coherencia y contextualidad con otros signos y textos) comporta una traducción que constituye el paso por una frontera por parte de un signo y su interpretante, un productor y su reproductor, un sujeto y otro. Según Lotman (1990), la frontera cultural básica es el «límite exterior de la [forma gramatical] de la primera persona»: «every culture begins by dividing the world into “its own” internal space and “their” external space» (Lotman, 1990: 132). A este respecto coincide con Fredrik Barth quien, en su ya clásica obra de 1969, contribuyó a revolucionar la antropología cultural al decir que lo que define a un grupo es la *frontera* y no la materia cultural que tal grupo abarca.⁶ Lo que parece importante a este respecto es reconocer que tanto semiosfera como frontera son, por un lado, abstracciones, pero, por otro lado, también realidades empíricas (y semióticas). De hecho, una de las manifestaciones definitorias de esa frontera cultural básica que menciona Lotman —la división del mundo en lo «nuestro» o interior y el «otro» o exterior— sería el estereotipo.

5. Bajtín (1997: 294) interpreta la noción de texto «abiertamente» como «cualquier conjunto de signos coherente».

6. Textualmente: «it is the *boundary* that defines the group, not the cultural stuff that it encloses» (Barth, 1969: 15).

3. El estereotipo y la semiosis limitada

La división del mundo en los espacios de lo «nuestro» y de los «otros» se corresponde o puede corresponderse con las fronteras «reales» entre las culturas o semiosferas, tales como las lenguas naturales o la institucionalización de los grupos existentes, aunque, simultáneamente, tal partición existe como un fenómeno ideológico,⁷ es decir, como una creencia y *praxis* sociales «naturalizadas» que contribuyen a la producción o reproducción de ciertas relaciones de poder. Uno de los mecanismos principales para la perpetuación del sistema ideológico de la división del mundo en el «nosotros» y los «otros» es el estereotipo, ya que, como mecanismo de representación del mundo de carácter binario, favorece la permanencia de unas fronteras estáticas por medio de una serie de signos elementales que permiten discernir entre lo que pertenece al ámbito del «nosotros» y aquello que se incluye en el de los «otros».

En su calidad de signo específico —o conjunto de signos, i.e., «texto»— el estereotipo exhibe la característica de permitir una única lectura cerrada (o, al menos, un número limitado de lecturas),⁸ lo que constituye la «semiosis limitada», en contraposición con la definición propuesta anteriormente del proceso semiótico como «abierto» e «infinito». La lectura del «Otro» como signo, es decir, su representación por el «nosotros», se limita a una serie cerrada y reiterativa de significados (interpretantes), la cual, a su vez, depende mecánicamente de otras representaciones en un sistema «totalizador» que, a la manera de un atlas, representa el mundo según el «nosotros». Este sistema (o «atlas») está surcado por fronteras que definen a los diversos «otros», más o menos significativos, aunque la frontera principal sería, como lo expresaba Lotman (1990), la de la primera persona plural, pues a través de la misma se marca una línea de inclusión y exclusión del «nosotros» y los «otros».

4. El cronotopo cultural

Entre los elementos básicos del «atlas» cultural de las auto y hetero-representaciones se encuentran las coordenadas de espacio y tiempo. Tales representaciones pueden estudiarse desde la perspectiva del concepto bajtiniano del «cronotopo», del que ni la propia obra de Bajtín proporciona una definición sistemática (Holquist, 1990: 111 ss.), pero que, de manera aproximada, podría entenderse como «la organización del tiempo y el espacio en un universo textual dado». Bajtín utiliza el término en el análisis de los géneros novelísticos, así como para definir la idea misma de género discursivo

7. Por ideología entiendo un sistema (semiótico) de creencias relacionado con una *praxis* social que se autoconfirma y, por lo tanto, no permite una verificación. En consecuencia, más que una «conciencia falsa», se puede decir que la ideología es una (serie de) creencia(s) social(es) tautológica(s). Para una discusión y revisión reciente de la tradición crítica en el estudio de la ideología, véase Zizek (1992).

8. Esto significa que el estereotipo no permite —o es muy reacio a— lecturas alternativas a las establecidas, incluso si la percepción general o la experiencia no concuerdan con él. Por esta razón, en lugar de privilegiar una lectura denotativa, el estereotipo depende en gran medida de una lectura connotativa, tal como lo mostró Barthes (1980) en su análisis de los mitos y las *mitologías*, fenómenos que guardan una gran semejanza con el estereotipo.

(Holquist, 1990: 111 ss.; Todorov, 1984: 83-84); sin embargo, debido a que la «vida real» se organiza en signos y textos, nada parece impedir que la aportación de Bajtín se pueda aplicar a la definición de esa clase de género discursivo-narrativo que constituye el «atlas» cultural con sus fronteras.⁹

El cronotopo cultural, pues, podría calificarse como un tipo de universo (o género) discursivo y narrativo que organiza el mundo del «nosotros» frente a los diferentes «otros», según las dimensiones espacial y temporal, así como mediante una serie determinada de categorías semánticas. Dentro de este género, el estereotipo juega un papel importante ya que proporciona una cantidad específica de elementos semánticos con los que evaluar el «estado del mundo».

La organización espacial habitual se define según las categorías del «aquí» (o «acá») y el «allá», i.e., de lo interior y de lo exterior, donde, comúnmente, en tal relación binaria, el «aquí» se identifica con el «centro». Por su parte, el tiempo se organiza, paralelamente, según las categorías del «presente», el «pasado» y el «futuro», siendo probablemente las dos primeras las de mayor uso (Lotman, 1990: 133). El presente temporal normalmente se asimila al «aquí», de modo que se establece una localización espacio-temporal de doble presencia, el «aquí y ahora». Las visiones etnocéntricas colocan al «nosotros» en tal localización, como ocurre con un gran número de discursos culturales que siguen la lógica deíctica de estos «shifters»:¹⁰ a la primera persona le corresponde el presente espacial y temporal. Sin embargo, el discurso cultural no necesariamente sigue la lógica lingüística según la cual el significado de los «shifters» espaciales y temporales depende completamente de su posición en la enunciación, de modo que a la primera persona le correspondería por fuerza el «aquí y ahora». En efecto, el discurso o cronotopo cultural sobre un «nosotros» determinado puede colocar a ese «nosotros» en una posición des-centrada, como si se situase en un pasado y/o espacio lejano. Esto ocurre, por ejemplo, si en una nación se acepta, a nivel popular u oficial, un discurso del subdesarrollo que relegue la cultura en cuestión al atraso (tecnológico o cultural), alejada de los centros neurálgicos del mundo. Una versión axiológicamente positiva de esta idea se produce en el discurso del idilio provinciano o del paraíso tropical, ubicados lejos del mundanal ruido y del cinismo y la barbarie del mal llamado progreso.

Ambos ejemplos muestran claramente que existe una evaluación de carácter implícito y frecuentemente también explícito en los discursos culturales, al igual que la posibilidad de inversión de su valor axiológico en situaciones específicas.¹¹ Siguiendo a Jakobson (1979: 148), la dicotomía entre el «término marcado» (o «anormal») y el «término no marcado» (o «normal») reflejaría de manera precisa un aspecto importante de la semántica cultural: el mundo no sólo se divide en el espacio y tiempo de los ámbitos de lo «nuestro»

9. Tanto Holquist (1990: 115) como Todorov (1984: 83) sugieren la posibilidad de extender el texto a «la vida real» o «la organización del mundo» respectivamente. Gran parte de la obra de Bajtín puede considerarse, complementariamente, una «lectura» del mundo con la ayuda de los géneros literarios y la actividad estética (Bajtín, 1997).

10. El término «shifters» está tomado de Jakobson; por su parte, Benveniste (1971) aborda la cuestión de los deícticos.

11. En Gustafsson (2000: 80 ss.) se analiza el tema del «complejo mítico espacio-temporal de la Edad de Oro, el Paraíso Terrenal y la Utopía», en relación con una «transvaloración axiológica».

y de lo «ajeno», sino de lo «normal» y lo «anormal», correspondiéndole a lo «normal» el área del «aquí y ahora», frente a la posición marcada y descentrada de lo «anormal», el pasado y la lejanía espacial. En cualquier caso, el cronotopo cultural es relativo sólo parcialmente, puesto que no todas las culturas o semiosferas tienen el poder de autodefinirse como centro espacio-temporal. Un ejemplo clarificador del funcionamiento de tales mecanismos lo constituye el discurso eurocentrista y occidentalista que, en ese proceso de globalización que se inicia simbólicamente con el «encuentro entre dos mundos» (la llegada de Colón a la isla de Guanahaní en 1492), se erige como el «presente» espacio-temporal.¹²

No cabe duda de que el discurso eurocentrista u occidentalista se configura como un cronotopo cultural poderoso, con una genealogía de siglos (o milenios, según se analice) y una posición dominante en la actualidad, del que dependen un gran número de discursos parcial o totalmente. Su capacidad para crear «otros» que no sólo son «otros» con respecto a la posición dominante, sino también a la propia imagen cultural, tiene por consecuencia que un gran número de discursos o cronotopos culturales queden subordinados a una posición descentrada y de inferioridad.¹³

5. Aspectos semántico-estructurales del estereotipo

El estereotipo ejerce una función esencial en el mantenimiento del discurso o cronotopo cultural, mediante un contenido semántico que sitúa al «Otro» en oposición al «nosotros» con respecto a ciertas cualidades como, por ejemplo, la higiene, las costumbres gastronómicas, la religión o la moral. El estereotipo constituye una frontera semica cultural, una «semiofrontera», entre cuyas características definitorias se encontraría el ya mencionado carácter cerrado de su lectura, lo que significa que un signo específico, en su versión estereotipada, admite un único interpretante o un conjunto cerrado de interpretantes.

Dentro del estereotipo común del «catalán como tacaño» (Sangrador García, 1981), ante el descubrimiento de un individuo catalán generoso que invita y paga en bares y restaurantes, el resultado no consiste necesariamente en rechazar el estereotipo como signo inservible; por el contrario, se acepta que el estereotipo y la conciencia de quien lo conoce y reproduce recurren a estrategias de defensa y legitimación para lograr imponerse a una realidad aparentemente distinta. Así, podemos considerar al individuo catalán en cuestión como «atípico» o una «excepción» (que confirma la regla) e incluso que este catalán no es un catalán «de verdad». Se podría llegar a suponer que el catalán, en su afán de caer

-
12. El debate de Valladolid que tuvo lugar en 1550 entre el padre Las Casas y Ginés de Sepúlveda sobre el carácter del «indio» y las sociedades del Nuevo Mundo muestra claramente de qué manera los dos oponentes coincidían en una serie de valoraciones sobre la diferencia entre el «nosotros» (hispano-cristiano) y el «Otro», siendo el punto polémico principal la cuestión de la valoración axiológica de la diferencia. Véanse también Todorov (1995: 162 ss.) y Gustafsson (2000: 81 ss.).
 13. En el discurso de lo racial, el análisis de la mirada del «otro» por Fanon (1967 [1952]) o la idea de «doble conciencia» por Dubois (1903) son ejemplos de cómo la imagen impuesta por un «otro» cultural más poderoso puede determinar el discurso cultural de un grupo.

bien y evitar el estereotipo negativo, adopta la actitud contraria para ocultar su «verdadera naturaleza» de catalán, es decir, que, a pesar de su aparente generosidad, respondería al estereotipo. De esta manera, no sólo se impone el estereotipo mediante el interpretante «tacaño» como reacción al signo «catalán», sino que el estereotipo consigue que la realidad opuesta al contenido semántico del mismo se convierta en la razón por la que nos convencemos de que tal contenido es verdadero a pesar de su apariencia contraria.¹⁴

Por este motivo, carece de sentido discutir si el estereotipo se corresponde o no con «la realidad», como exploran algunos estudios sociológicos sobre este fenómeno al que describen como una visión distorsionada o simplificada de la realidad (Sangrador García, 1981; Rapport y Overing, 2000). Sin negarle validez a tal postulado (ni discutir sus implicaciones epistemológicas), debe destacarse que el énfasis en el análisis del estereotipo no reside tanto en la proyección de una visión «errónea» o «simplificada» del mundo, sino en que éste comporta una representación tautológica que crea y recrea su propia realidad, aun cuando tal realidad resulte insostenible. De esto se deriva igualmente que el estereotipo puede actuar con «cinismo»: funciona incluso si sabemos que su valor semántico no se corresponde con la realidad. Este mecanismo se explota en el chiste y en la publicidad, pues, aun estando convencidos de que los estereotipos sobre los diversos colectivos de, por ejemplo, negros, judíos, rubias, isleños, gallegos, etc., no tienen ninguna relación con cualquier otra realidad fuera de la imaginada y creada por el estereotipo mismo, aun así, podemos perfectamente reírnos de los chistes contruidos a base de estos estereotipos, o bien aceptarlos como argumentos —muchas veces irónicos— a favor de la adquisición de un determinado producto.

Otro aspecto relevante del estereotipo es su carácter *predicativo* o capacidad para expresar una cualidad de su objeto. En algunos estudios (Dahl, 1999) sobre el estereotipo, éste se define como una «categorización» que, por serlo, constituiría un elemento necesario para la comprensión del mundo. Sin embargo, considero que esta interpretación del estereotipo es incompleta puesto que el mismo, no sólo categoriza, sino que interpreta, expresando una cualidad de ciertas categorías preexistentes. Decir, por ejemplo, «catalán», «sueco», «rubia», «judío» o «árabe» no implica la activación inmediata del estereotipo. La oración «la población judía de Buenos Aires se calcula en equis habitantes» no expresa el estereotipo sino una categoría cultural, lo que no impide, desde luego, que la palabra «judía» (o «sueco», o «árabe») pueda provocar o connotar un estereotipo implícito o explícito. Esto último se produce por medio del mecanismo de la connotación automática y mecánica (i.e., no libre), que se pone en marcha gracias a la capacidad del estereotipo de connotarse —de provocar un interpretante— sin necesidad de ser expresado.

La capacidad de autoconnotación del estereotipo se debe a una especie de sobreterminación del signo por causa de la vinculación obligada entre signo e interpretante que, a su vez, puede hacer que el proceso de significación del estereotipo se invierta. Este mecanismo puede activarse si, al expresarse una cualidad, se apunta hacia una categoría, invirtiendo así el funcionamiento habitual del estereotipo desde el signo al interpretante, es decir, desde la categoría a la cualidad. Una frase como «no seas tan catalán», dirigida a alguien que se manifiesta como tacaño, sería un ejemplo de tal proceso.

14. Véase Zizek (1992: 80) para una discusión sobre la ideología antisemita y su capacidad para imponerse independientemente de la realidad.

Adicionalmente, el estereotipo posee un fuerte potencial de intertextualidad connotativa, con lo que funciona como un relato «iceberg» cuya mayor carga semántica permanece sumergida e invisible. Bajo la superficie (categoría y/o cualidad) se presuponen una historia y una explicación: el fondo narrativo que sustenta y explica la razón de ser y la veracidad del estereotipo. De hecho, la validez y vigencia del mismo suelen ser más fuertes cuando su fundamentación intrínseca se sugiere en lugar de explicarse: «si todo el mundo dice tal cosa, algo habrá de cierto y por algo será», podría ser la conclusión popular o «de sentido común». Por su parte, las narrativas explícitas del tipo «los nórdicos son fríos e introvertidos porque el clima los obliga a mantenerse encerrados en su casa» o «los negros americanos son buenos atletas porque la esclavitud, primero, y la dura vida de los guetos, después, han propiciado una selección natural por la que sólo los más fuertes han sobrevivido», constituyen ejemplos de modelos de narrativas explicativas que pretenden justificar el contenido de un estereotipo. El aparente carácter racional de este tipo de explicaciones les confiere un poder de convicción distinto al que tiene el estereotipo en su versión pura y tautológica, aunque igualmente engañoso, pues el punto de partida de tales narrativas es el contenido semántico del estereotipo incuestionado e incuestionable. En un primer momento se establece una verdad absoluta a la que posteriormente se le busca una explicación plausible: se establece un principio general (los escoceses y los catalanes son tacaños, los nórdicos fríos, o los andaluces juerguistas) y se proporciona una justificación de ese estereotipo como un apéndice opcional o cadena causal subordinada que sirva para convencer a los incrédulos que cuestionan aquello que se ha presentado previamente como incuestionable.

6. El ejemplo: la preterización del «Otro»

Le pregunto a la mujer si ha nacido en la isla. Resulta que sí, y el marido también es de Omotepe, han vivido aquí toda su vida. Tenemos la misma edad ella y yo, pero nos separan cientos de años. Nos encanta trajinar juntas en la cocina, ambas experimentamos algo inusual, pero no conversamos mucho. (Tin y Rasmussen, 1983: 122 [mi traducción])

La cita procede de un libro en el que una familia danesa relata su viaje por América Latina alrededor de 1980. En el fragmento se describe un momento de la estancia de unos días que esta familia danesa realiza en casa de una familia nicaragüense residente en la isla de Omotepe (situada en el lago de Nicaragua). Desde un punto de vista comunicativo, la escena responde a un encuentro intercultural motivado, en este caso, por el turismo. Además, se trata de lo que normalmente se define como una situación «cara a cara» que implica esencialmente que se comparte un doble presente —de tiempo y espacio—, denominado por Schütz (1993) «envejecer juntos» y establecido como el prototipo de toda situación comunicativa. Con el comentario «nos separan cientos de años», la viajera y narradora danesa desea expresar indirectamente que la mujer nicaragüense vive en un mundo —cultural o tecnológico (o ambas cosas)— del pasado. Precisamente la facilidad y naturalidad con las que se escribe, lee e interpreta tal frase demuestra su anclaje en una imagen estereotipada del mundo que no requiere discusión ni argumentación. Se presupone que las diferentes culturas humanas no conviven en la misma época, con lo

que su contemporaneidad resulta sólo aparente: «en realidad», la diferencia entre el «nosotros» (materializado en el «yo» danés, escandinavo, «occidental», europeo y del mundo desarrollado) y el «Otro» (en este caso «Otra») del Tercer Mundo o mundo sub-desarrollado es temporal más que espacial.

El contenido de la cita proyecta una imagen del mundo compuesta por una amalgama de signos y textos (estereotipos, imágenes, narrativas) procedente de múltiples discursos específicos y modelos de discursos, tales como los populares, los científicos, los religiosos o los políticos, por mencionar sólo algunos ejemplos, que trasciende el mero signo-estereotipo y proporciona un carácter de «iceberg» a la visión preterizada de la «Otra» por parte de la turista danesa. Desde los mitos clásicos y modernos de la Edad de Oro, el paraíso terrenal o perdido y el buen salvaje,¹⁵ hasta los discursos de la segunda mitad del siglo xx y actuales sobre el desarrollo, se establece una tendencia a que un «centro» europeo, «occidental» o del «Primer Mundo» coloque a un «Otro» externo (y muchas veces interno) en una posición de antigüedad relativa que, en algunos casos, se juzga como negativa (el «atraso» económico o tecnológico) y, en otros, como positiva (el idilio, el paraíso perdido, etc.).¹⁶

El enunciado «nos separan cientos de años» contiene los elementos semántico-estructurales típicos del estereotipo discutidos arriba, como sería la presentación de la alteridad temporal como un hecho naturalizado que se expresa y se reproduce sin mayores complicaciones, al tiempo que se suprime su condición singular, merecedora de argumentación o discusión. Asimismo, la intertextualidad connotativa de la frase sitúa a la «Otra» en un predicado pretérito cuya imagen se encuadraría dentro de una serie de «grandes narrativas» euro-occidentales que se auto-construyen mediante un cronotopo de doble «presencia» propia y de doble subordinación del «Otro» descentrado.

7. Conclusiones

La intención de este artículo ha consistido en, por un lado, proponer razones y elementos en la creación de un marco teórico para el fenómeno cultural e intercultural con base en la semiótica y, por otro, brindar un ejemplo de la «lectura» y representación del «Otro» —ocurridas en el encuentro mismo—, visto bajo la perspectiva de dicha teorización. A este respecto, la pretensión ha sido demostrar cómo la estereotipación del «Otro» mediante el mecanismo de la «preterización» se inserta en una estrategia representativa que auto-constituye al «nosotros» como presente temporal y centro espacial. Una frase escrita —«nos separan cientos de años»— muestra la punta de iceberg de un inmenso conglomerado de signos y textos, entre los que se encuentran los estereotipos y el cronotopo cultural, que producen y reproducen a los sujetos culturales como constructos de un mapamundi espacio-temporal en el que se privilegia la posición de unos a costa de la de otros.

15. La literatura al respecto es, desde luego, abundante. En Gustafsson (2000) se consideran algunos aspectos de este conglomerado mítico.

16. La obra clásica de Fabian (1983), con su visión crítica de la antropología, sigue siendo una referencia básica para la discusión de la visión temporal del «Otro».

Referencias bibliográficas

- BAJTÍN, M.** (1997): *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI.
 — (2000): *Yo también soy – fragmentos del otro*, México, Taurus.
- BARTH, F.** (ed.) (1969): *Ethnic Groups and Boundaries: The Social Organisation of Difference*, Oslo, Universitetsforlaget.
- BARTHES, R.** (1980): *Mitologías*, México, Siglo XXI.
- BENVENISTE, E.** (1971): *Problemas de lingüística general*, México, Siglo XXI.
- CHANDLER, D.** (2002): *Semiotics: The Basics*, London, Routledge.
- DAHL, Ø.** (1999): «The Use of Stereotypes in Intercultural Communication» en **KNAPP, K.** (1999): *Meeting the Intercultural Challenge*, Sternefelds, Wissenschaft & Praxis. 453-463.
- DEELY, J.** (1994): *The Human Use of Signs*, Boston, Rowman & Littlefield.
- DUBOIS, W. E. B.** (1994) [1903]: *The Souls of Black Folk*, New York, Dover.
- ECO, U.** (1995): *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen.
- FABIAN, J.** (1983): *Time and the Other*, New York, Columbia University Press.
- FANON, F.** (1967) [1952]: *Black Skin, White Masks*, London, Pluto Press.
- GUSTAFSSON, J.** (2000): *El salvaje y nosotros. Signos del latinoamericano. Una hermenéutica del otro*, Copenhagen Working Papers 9, Copenhagen, Copenhagen Business School.
- HOLQUIST, M.** (1990): *Dialogism – Bakhtin and His World*, New York, Routledge.
- JAKOBSON, R.** (1979): *Elementer, funktioner og strukturer i sproget*, København, Nyt Nordisk Forlag.
- LEVINAS, E.** (1977): *Totalidad e infinito*, Salamanca, Sígueme.
- LOTMAN, Y.** (1990): *Universe of Mind. A Semiotic Theory of Culture*, London, Tauris.
- MEAD, G. H.** (1964): *Selected Writings*, Chicago, University of Chicago Press.
- PEIRCE, C. S.** (1931-35): *Collected Papers vol I-VI*, Cambridge, Harvard University Press.
 — (1994): *Semiotik og pragmatisme*, København, Gyldendal.
- RAPPORT, N.; J. OVERING** (2000): *Social and Cultural Anthropology – The Key Concepts*, London, Routledge.
- SANGRADOR GARCÍA, J. L.** (1981): *Estereotipos de las nacionalidades y regiones de España*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas.
- SCHÜTZ, A.** (1993): *La construcción significativa del mundo social*, Barcelona, Paidós.
- SEBEOK, T.** (2001): *Signs, an Introduction to Semiotics*, Toronto, University of Toronto Press.
- TIN, H.; N. RASMUSSEN** (1983): *Held og lykke*, København, Gyldendal.
- TODOROV, T.** (1984): *Mikhail Bakhtin. The Dialogical Principle*, Minnesota, University of Minnesota Press.
 — (1995): *La conquista de América – el problema del otro*, México, Siglo XXI.
- ZIZEK, S.** (1992): *EL sublime objeto de la ideología*, México, Siglo XXI.

Reseñas / Book Reviews

Of Hospitality: Anne Dufourmantelle Invites Jacques Derrida to Respond. By Jacques Derrida and Anne Dufourmantelle. Stanford: Stanford University Press, 2000. Pp. x + 160. ISBN 0-8047-3406-2 (Pb). \$45 Hb, \$14.95 Pb; £34.50 Hb, £12.50 Pb. Reviewed by Lasse Arnt Thomassen, University of Essex

Of Hospitality is one of the latest of Jacques Derrida's musings on ethico-political questions translated into English. It is related to Derrida's writings on democracy, friendship and ethics in, among others, *Specters of Marx*, *Politics of Friendship* and *Adieu to Emmanuel Levinas*. *Of Hospitality* consists of two texts on facing pages: on one side, two seminars from a series of seminars conducted by Derrida in Paris in 1996, and, on the other side and facing Derrida's text, an essay by Anne Dufourmantelle introducing some of the issues raised by Derrida. Dufourmantelle's essay is a good introduction and appetizer to Derrida's argument for the reader with no prior knowledge of Derrida, but adds nothing new to it.

In *Of Hospitality*, Derrida inquires about the conditions of possibility and the limits of hospitality. He does so through a close reading of a number of texts. Hospitality, Derrida writes, is marked by an antinomy between, on the one hand, an unconditional hospitality and, on the other hand, particular and conditional laws of hospitality. These two –unconditional hospitality and conditional hospitality– are indissociable because one is not possible without the other, and yet they are heterogeneous because they are contradictory, limiting each other. The argument is that

to include an Other, that is, to show hospitality towards someone, this Other cannot remain absolutely Other; she will have to accede to the terms, however formal or procedural, of your hospitality. In other words, in order to grant hospitality to the Other and in order to open yourself to the Other, you must first appropriate her. Thus, there is only conditional hospitality, and this necessarily violates the Other in her Otherness (*Of Hospitality*: 53-55, 81). She can only enjoy your hospitality insofar as you are able to welcome her in your home, both literally and metaphorically, but doing so requires that you are sovereign in your home, that is, that you master the rules of hospitality.

A good example is the foreigner: The foreigner is welcomed and shown hospitality, but this hospitality is only possible according to a particular language, a particular way of living, or particular and determined laws, for instance, laws of asylum. Hospitality towards the foreigner is, thus, conditioned upon the determination of certain rules which the foreigner has to subject to. Since the Other has, in this way, been appropriated and domesticated before she can be the subject of hospitality, she is no longer absolutely or really Other. Derrida writes: «If [the foreigner] was already speaking our language, with all

that that implies, if we already shared everything that is shared with a language, would the foreigner still be a foreigner and could we speak of asylum or hospitality in regard to him?» (*Of Hospitality*: 16 ff.). So, the very condition of possibility of hospitality –namely that the Other has to be appropriated first– is also the condition of impossibility of hospitality, because the Other is then no longer really Other.

This is precisely the aporetic structure of hospitality: its condition of possibility, namely, that it is conditional hospitality, is simultaneously its limit. Unconditional hospitality is, then, what it takes to include the Other in her Otherness, but this unconditional hospitality is an impossible hospitality because there is no hospitality that is not conditional. Thus, for Derrida, there cannot be complete openness or equality: «exclusion and inclusion are inseparable in the same moment» (*Of Hospitality*: 81). Unconditional hospitality is not an absolute in any Kantian or Hegelian sense; rather, it is something heterogeneous to any actual (and conditional) hospitality. As such, it cannot be made present or be realized. Thus, unconditional hospitality is not a universal law or a given that we can know and vis-à-vis which we can measure concrete institutions or laws. Like democracy (*democratie à-venir*), unconditional hospitality is always to-come, it is futural without being a future present, without being the future *telos* of the present. Because unconditional hospitality is marked by this heterogeneity in relation to the present, no decision can be grounded in it, let alone be derived from it. It is in this way that unconditional hospitality deconstructs the actual, conditional hospitality.

Derrida shows these and other points by engaging with, among other things, Socrates, *Antigone*, *Oedipus at Colonus*,

the internet, and the distinction between the public and the private, as well as authors such as Plato, Kant, and Benveniste. One of the consequences of his argument is that there cannot be an actual absolute foreigner, and that one is always in some sense foreign to oneself. In this way, Derrida undermines the traditional realist paradigm of sovereignty, when he shows how the host cannot be a host without the guest or the foreigner, and how the foreigner cannot be foreign without the host. We are never alone, not only because the Other is always with you, but also because you are, so to speak, never quite yourself. The relationship between the host and the Other (the guest, the foreigner, etc.) is not one of two entities external to one another, nor is it a dialectical relationship in which the Otherness of the Other will eventually be superseded. Rather, the Other is a mark of the contingency of one's own identity –a mark that cannot be erased. In this sense, Derrida's book also questions our traditional conceptions of sovereignty.

Derrida's argument in *Of Hospitality* also sheds light on the resurgence of xenophobia in Europe today. Xenophobia may be understood as the attempt to master the foreigner in order to ascertain sovereignty over your home (your identity, your nation, etc.). In order to achieve the latter, you must rid yourself of your dependence on the foreigner and rid yourself of the foreigner's questioning of you (of your *logos*, sovereignty, and so on). Thus, by externalizing, or even demonizing, the foreigner, the xenophobe attempts to stabilize her own identity.

Of Hospitality is an important contribution to our understanding of such issues as asylum, immigration, and multiculturalism. Derrida provides interesting and both careful and convincing readings

of classical texts as well as of contemporary events. Thus, it is recommendable. Yet, it would have been interesting to include the whole series of seminars of which this book only contains a small part. In particular, it would have been interesting to see how Derrida would conceive of a «politics of hospitality», something he only alludes to at the end of the second seminar included in the book. What are the political consequences of the argument about

hospitality? Does it indeed have any political consequences? For instance, would a politics of hospitality *à la* Derrida be any different from a Habermasian politics of the inclusion of the Other? These are some of the important questions that the book does not address. This is a pity, even if it may not be possible to, in fact, derive a politics or particular decisions from the deconstruction of hospitality.

Hablar y callar. Funciones sociales del lenguaje a través de la historia. Por Peter Burke. Barcelona: Gedisa, 2001 [1996]. Pp. 216. ISBN. 84-7432-561-7. € 17.37.
Reseñado por Paula Bruno, Universidad de San Andrés.

Esta obra de Peter Burke se articula alrededor de una preocupación rectora: incorporar los temas vinculados con el uso social del lenguaje al ámbito de la historia sociocultural. En este sentido, pueden considerarse los aportes reunidos —escritos que originalmente fueron conferencias y artículos de seminario— como partes constitutivas del programa historiográfico propugnado por el autor. Así, aunque el libro se componga de cinco capítulos independientes, puede percibirse un planteo de fondo que unifica la diversidad del conjunto de los aportes seleccionados. De hecho, las características de esta producción en particular deben inscribirse dentro de la obra total del historiador en cuestión que, en las últimas décadas, se ha ocupado de presentar una completa cartografía de las vertientes historiográficas actuales y de las formas potenciales que pueden asumir las diferentes prácticas concretadas por los historiadores (Burke, 1996 a, 1997, 2000).

En el capítulo de apertura, titulado «La historia social del lenguaje», se delinean los presupuestos de una tendencia historiográfica denominada «historia

social del habla» o «historia social de la comunicación». El autor defiende esta incipiente línea de investigación reivindicando la tarea de algunos historiadores que decidieron adoptar como objeto de estudio de sus indagaciones el lenguaje en varias de sus acepciones específicas: como una institución social, como una parte constitutiva de la cultura o como un componente definitorio de la vida cotidiana. Igualmente, se señala la pertinencia de un estudio del lenguaje que permita captar las especificidades de las fuentes orales y escritas por medio de la comprensión de sus convenciones lingüísticas.

La intención de Burke consiste en resaltar las potencialidades de un campo de análisis en el que confluyan los intereses de la historia, de la sociolingüística, de la antropología social y de la sociología, cuya convergencia podría conformar, desde su perspectiva, el ámbito de la «historia social del lenguaje». En consecuencia, la perspectiva sostenida en esta obra intenta diferenciarse de forma contundente de las tendencias historiográficas actuales que se inscriben dentro del denominado «giro

lingüístico» (Palti, 1998), de las que se critica su carencia de una dimensión social dinámica. Es esta dimensión la que el autor pretende sumar a la historia social del lenguaje.

Con el objetivo de concretar el programa propuesto, el historiador señala la necesidad de utilizar algunas «fórmulas» avanzadas por la sociolingüística, dotándolas de dinamismo histórico. Los puntos de partida propuestos para revisar las especificidades de los variados usos del lenguaje en la historia son los siguientes: a) considerar que los diferentes grupos sociales utilizan diversas variedades de la lengua y se apropian de ellas en forma activa; b) los mismos individuos pueden emplear múltiples variantes de una lengua en diferentes contextos; c) la lengua refleja —y a la vez es constitutiva de— la sociedad o la cultura en la que se usa.

Para dotar a estas cuestiones de un anclaje más concreto, el autor recurre al análisis de los usos del lenguaje de diversos grupos sociales en disímiles escenarios espacio-temporales y rastrea e interpreta actitudes vinculadas con el lenguaje —como la diglosia, el bilingüismo y el uso de «dialectos sociales»— desde un planteamiento que toma en consideración su calidad de códigos utilizados por grupos sociales determinados, como el de los ladrones, los mendigos o los miembros de una comunidad religiosa marginal.

El segundo capítulo se titula «*“Heu Domine, Adsunt Turcae”*: esbozo de una historia social del latín posmedieval» y está estructurado en torno a la cuestión de la supervivencia del latín como lengua activa hasta fines del siglo XIX. Con el propósito de mostrar las características de esta supervivencia, el autor estudia tres dominios lingüísticos dentro de los cuales se utilizó la lengua latina (el eclesiástico, el académico y el pragmático), tras lo cual

arriba a algunas conclusiones que estima, a su vez, como paradojas. En primer lugar, sostiene Burke, la lengua latina comenzó a ser pensada como una lengua muerta por quienes, paradójicamente, anhelaban revivir la Antigüedad clásica: los humanistas. Desde la perspectiva del autor, fue la obsesión de estos personajes por fijar las normas clásicas lo que le restó vitalidad a la lengua y convirtió al latín en una lengua anquilosada y muerta. En segundo lugar, el latín siguió siendo utilizado con marcada frecuencia entre los siglos XVII y XIX en determinados ámbitos europeos particulares —como el eclesiástico, el académico-universitario y el jurídico—, en oposición a lo que sostienen algunas historias generales de la lengua, pues se consideraba aún un símbolo de distinción y de jerarquía de la cultura de élite. Cabe destacar que esta última conclusión ya había operado como una línea de análisis principal en dos de las obras más destacadas de Burke (Burke, 1996 b, 1998), donde exploraba el tema enunciado dotándolo de sólidos fundamentos empíricos y de novedosas interpretaciones.

«Lengua e identidad en la Italia moderna temprana», título del tercer capítulo, se abre con una descripción de la corriente historiográfica que apunta a la comprensión de la «invención» de las naciones y de las identidades nacionales (Anderson, 1993). Tras repasar esta corriente, el autor sugiere que las identidades nacionales se configuran por medio de una serie de operaciones entre las que se destacan la revalorización de los mitos de origen de una comunidad, la práctica de ritos cívicos o la creación y la reproducción de una cultura material con rasgos específicos. Complementariamente, Burke rescata el uso compartido de una lengua como uno de los símbolos distintivos de las identidades colectivas.

Partiendo de tales supuestos, se hace un recorrido por los distintos análisis –desde los más destacados del Romanticismo hasta los estudios actuales– que habrían resaltado la importancia del uso de una lengua única y excluyente por parte de una comunidad específica. Posteriormente, el autor focaliza su atención en la Italia del período comprendido entre 1500 y 1800 y analiza el debate en torno a la *questione della lingua* mantenido desde Dante hasta el *Risorgimento*. En este capítulo destaca el diálogo que el autor establece con ciertas teorías que asimilan, de forma automática y simplista, el proceso de unificación de la lengua de una comunidad con una medida impartida por el Estado para homogeneizar a la población de una nación. En relación con este tema, Burke señala que el proceso de homogeneización lingüística de una determinada nación adquiere un carácter de tal complejidad que deben incorporarse múltiples variables para su comprensión. En consonancia con estas cuestiones se analiza el proceso por el cual el toscano se consolidó como lengua de la península itálica mucho antes de que ésta concretara su unificación política.

El capítulo cuarto, «El arte de la conversación en la Europa moderna temprana», se organiza en torno al estudio sistemático de las transformaciones registradas en los estilos y formas de conversación aparecidas en la Italia del Renacimiento, en Francia durante el siglo XVII y en Gran Bretaña a lo largo del siglo XVIII. El historiador, partiendo de una interpretación de la conversación como arte de la expresión, utiliza como fuentes para objetivar su investigación diversos tratados sobre la conversación (citados en un completo apéndice al final del capítulo), a los que intenta dotar de sentido en el ámbito de las prácticas sociales vigentes en los contextos espacio-temporales abordados mediante un análisis minucioso de sus puntos de confluencia.

Dado que la intención del autor consiste en explorar algunas cuestiones vinculadas con las prácticas de la conversación, Burke va más allá de lo escrito y pautado en tales tratados complementándolo con el análisis de ciertos espacios de sociabilidad –clubes, salones y la corte, entre otros– en los que lo conversacional asumía un indiscutido protagonismo. En consecuencia, se aproxima a la conclusión de que el arte de la conversación debe entenderse como un conglomerado de normas culturalmente determinadas. Es oportuno señalar que el autor había explorado temas vinculados con los aquí enunciados en una obra en la que se rastreaban las recepciones múltiples de *El Cortesano* (Burke, 1998).

El capítulo quinto lleva por título «Notas para una historia social del silencio en la Europa moderna temprana». El eje que vertebra este texto de cierre versa sobre los cambiantes significados que asumió el silencio en el período moderno temprano. Burke considera que el hecho de mantener silencio es un acto de comunicación en sí mismo; y, adicionalmente, incorpora algunos aportes procedentes de la antropología social y de la etnografía para establecer una tipología de los silencios que va desde el «silencio de respeto» hasta el «silencio religioso», pasando por diversos matices y estadios. Se completa el análisis con la exposición de diversas situaciones que permiten captar los usos del silencio en cada período en cuestión, basándose principalmente en fuentes literarias.

La obra comentada posee un carácter dual: algunos capítulos –el segundo y el cuarto– presentan análisis fundados en investigaciones eruditas y exhaustivas, por lo general, vinculadas con otros trabajos del autor; mientras que los capítulos restantes funcionan como sugerentes panoramas generales para animar a las nuevas generaciones de historiadores de la cultura a considerar los temas vinculados con los

usos sociales del lenguaje, cuyo estudio, hasta el presente, no ha sido abordado de forma sistemática. Por otra parte, la originalidad del texto radica en la actitud de apertura del historiador hacia otras especialidades, proponiendo un programa tendente a configurar un espacio en el que los elementos de diversas disciplinas sociales converjan y se complementen de forma dinámica. La fertilidad de esta propuesta se evidencia en los diálogos establecidos por Burke con exponentes de distintas vertientes teóricas –desde P. Bourdieu hasta N. Elías, pasando por M. Bajtín, H. G. Gadamer o C. Geertz– y en la flexibilidad conceptual y metodológica presente en la obra.

La variedad de cuestiones de relevancia contenidas en este libro lo convierten en una pieza de referencia y de interés para una amplia gama de lectores. La obra brinda materiales y potenciales líneas de análisis para los especialistas de distintas ramas de las Humanidades, tanto como elementos atractivos para cualquier lector que se interese por la galería de curiosidades que ofrece la historia.

Referencias bibliográficas

- ANDERSON, B. (1993) [1983]: *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, FCE.
- BURKE, P. (ed.) (1996 a): *Formas de hacer la Historia*, Madrid, Alianza.
- (1996 b) [1994]: *Venecia y Amsterdam. Estudio sobre las élites del siglo XVII*, Barcelona, Gedisa.
- (1997) [1992]: *Historia y Teoría Social*, México, Instituto Mora.
- (1998) [1995]: *Los avatares de El Cortesano. Lecturas y lectores de un texto clave del espíritu renacentista*, Barcelona, Gedisa.
- (2000) [1997]: *Sogni, gesti, beffe. Saggi di storia culturale*, Bolonia, Il Mulino.
- PALTI, E. (1998): *Giro lingüístico e historia intelectual*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.

Claves para la Comunicación Intercultural. By Grupo CRIT. Castellón: Universitat Jaume I, 2003. Pp. 232. ISBN. 84-8021-430-9. € 12 Pb.
Reviewed by Ignasi Navarro i Ferrando, Universitat Jaume I

Cultures have been in contact, and have lived together, for centuries in different parts of the world and to different extents. In that context, the area of Intercultural Studies has a long tradition of investigation in the academic world at international level. The rooted existence of multicultural communities in countries such as the USA, Australia, the United Kingdom or France, let alone the migration waves during the second half of the twentieth century, has set the foundations for the development

of a vigorous research field, both in the French-speaking and the English-speaking worlds. In the Spanish arena, however, this line of research is still emerging, although the increasing rate of immigrants currently arriving in our country, and the foreseeable flow in the short and middle terms, present a new challenge for the Spanish society.

The research group CRIT (Comunicación y Relaciones Interculturales y Transculturales) at Universitat Jaume I,

Castelló (Spain), has been working in this environment for several years. Their research aims at seeking strategies and advancing solutions in order to face the possible mismatches or misunderstandings that may take place in the communication processes between immigrants and natives.

The book under review here—an outcome of CRIT's research findings in the last two years—deals with intercultural pragmatics, a subject not frequently engaged with in the Spanish academic scene. The result is an elaborate proposal of analysis followed by a series of chapters providing an enormous amount of new data on the issue of intercultural interaction, while also describing and explaining lesser communication conflicts between individuals from different cultures. These dissonances are described as interferences to fluent communication, although, by no means, are they regarded by the authors as insurmountable barriers to communication. Nevertheless, these discordances are understood as a cause of embarrassment, misunderstanding, uneasiness, having in some instances an effect of *minorization*—the negative impression or judgement on other people because of defective communication (Gumperz, 1982). The main goal of the book is to provide an empirical basis for the diagnosis of these «little» real problems, so that they can be approached from a pedagogic perspective in future work.

Two introductory chapters establish the theoretical and methodological framework for the whole text. In the first one, from a sociological and anthropological standpoint, C. Hernández analyses two antagonistic rhetorical tendencies—continuity versus discontinuity (Burke, 1966)—, which act conjointly in any given culture. In the second chapter, F. Raga presents his model for the analysis of intercultural

interaction, focusing on the relevance of the cultural *ethos* in communicative exchanges. Raga's proposal makes a distinction between, on the one hand, egalitarian cultures («*culturas igualitarias*»), where the interlocutors' social status does not affect communicative behaviour and interaction, and, on the other hand, non-egalitarian cultures («*culturas no igualitarias*»), where individuals act according to an assumed social hierarchy that determines their communicative roles. A further distinction is made between cultures where the interlocutors are sensitive to avoiding conversational conflict («*culturas distantes*»), and cultures where such a worry is much less relevant («*culturas próximas*»). These distinctions are helpful in explaining how the degree of social hierarchy assumed and the amount of care taken to avoid conflict exert a strong influence on verbal and paraverbal behaviour.

In the rest of the chapters the cultures and subjects under analysis are systematically characterized following this set of binary oppositions. In addition, culture specific tendencies are described in relation to four major topics: a) The extent to which Grice's (1975) conversational maxims are applied; b) Paralanguage (tones, pitch, etc.); c) Time distribution (turn-taking, silence, etc.); and d) Space distribution (distance, gesture, body contact, etc.).

In the remaining contributions, R. Ortí addresses the issue of interaction between native Spanish and Arabic speakers from the point of view of the Teaching of Spanish as a Foreign Language; D. Sales focuses on effectiveness in communication and the phenomenon of minorization in relation to Chinese speakers in Spain; F. Raga analyses the differences in informative exchange and turn-taking systems between Senegalese and Spanish speakers; E. Sánchez expounds the reasons why

Slavic speakers are linguistically overvalued by Spaniards; and, finally, M. Farrell carries out a more psychological analysis of subjects from diverse cultures, thereby contributing interesting reflections upon the uses and functions of silence in intercultural communication.

To sum up, the volume constitutes a much welcome advance in intercultural pragmatics in the Spanish context. It puts up a useful model for analysis and illustrates its application to empirical data. Moreover, it provides a provisional diagnosis of the causes of conversational conflict in the interaction between Spanish natives and people coming from immigrant cultures settling in Spain.

Works cited

- BURKE, K.** (1966): *Language as Symbolic Action*, Berkeley, University of California Press.
- GRICE, H. P.** (1975): «Logic and Conversation» in **COLE, P.; J. L. MORGAN** (eds.) (1975): *Syntax and Semantics 3: Speech Acts*, New York, Academic Press. 41-58.
- GUMPERZ, J.** (1982): «Interethnic Communication», *Discourse Strategies*, Cambridge, Cambridge University Press. 172-186.

Normas de publicación

1. Presentación de originales

- Los originales podrán presentarse en español o inglés.
- La extensión de los artículos no sobrepasará las 15 páginas a doble espacio.
- Las reseñas de publicaciones relevantes no superarán las 3 páginas.
- Se adjuntarán 2 copias en papel de las contribuciones, así como un diskette de 3.5" para PC y documento de WORD o RTF.

2. Información personal

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

3. Formato

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

4. Citas

- Se utilizarán comillas españolas en la siguiente gradación (« “ ‘ ’ ») cuando el texto citado no supere las cuatro líneas.
- Para las citas de cuatro líneas o superiores se deberá indentar el texto y separarlo del resto del texto mediante un retorno.
- Se utilizará el sistema de citas abreviadas, incorporadas en el cuerpo del texto, utilizando el siguiente formato: Said (1993: 35); (Bhabha, 1990: 123).
- Cuando existan referencias a más de un autor dentro de un paréntesis, las mismas deberán ir separadas por un punto y coma y ordenadas cronológicamente.
- Las omisiones textuales se indicarán por puntos suspensivos entre corchetes [...]; igualmente, los comentarios del autor dentro de una cita irán entre corchetes.

5. Referencias bibliográficas

- En el apartado de "Referencias bibliográficas" deberán aparecer obligatoriamente todas las obras citadas en el texto.
- Los apellidos e inicial del nombre irán en letra versal.

a) Libros

SAID, E. W. (1978): *Orientalism*, Harmondsworth, Penguin.

b) Dos o más autores

DU GAY, P.; S. HALL; L. JANES; H. MACKAY; K. NEGUS (1997): *Doing Cultural Studies: the Story of the Sony Walkman*, London, Sage / The Open University.

c) Libros con editor

HALL, S.; D. HOBSON; A. LOWE; P. WILLIS (eds.) (1980): *Culture, Media, Language*, London, Hutchinson.

d) Artículos en publicación periódica

NADIN, M. (1984): «On the Meaning of the Visual», *Semiotica*, 52: 45-56.

BURGESS, A. (1990): «La hoguera de la novela», *El País*, 25 de febrero, 1-2.

e) Capítulo de libro colectivo

HALL, S. (1980): «Encoding/Decoding» en HALL, S.; D. HOBSON; A. LOWE; P. WILLIS (eds.) (1980): *Culture, Media, Language*, London, Hutchinson. 128-138.

Cuando el libro colectivo aparece citado en la bibliografía es suficiente con hacer la referencia abreviada:

HALL, S. (1992): «The West and the Rest» en HALL, S.; B. GIEBEN (eds.) (1992: 25-37).

f) Año

Cuando exista más de una publicación del mismo autor y del mismo año, se indicará por medio de una letra minúscula en cursiva, separada del año por un espacio.

Lukács, G. (1966 *a*): *Problemas del realismo*, México, FCE.

— (1966 *b*): *Sociología de la literatura*, Barcelona, Península.

Guidelines for publication

1) Manuscript submissions

- Contributions may be written in English or Spanish.
- The length of the articles should not exceed 15 pages.
- Book reviews will be 3 pages.
- Submissions should be made in a 3.5" diskette (WORD or RTF document for PC), accompanied by 2 double-spaced printouts.

2) Personal information

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

3) Layout

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

4) Quotations

- Use Spanish quotation marks in the following sequence (« “ ‘ ’ ») for quotes not exceeding 4 lines.
- Quotations longer than 4 lines should be indented in a new paragraph.
- References must be incorporated in the body of the text, using the following model: Said (1993: 35); (Bhabha, 1990: 123).
- When reference is made to more than one author in a parenthesis, these should be separated by a semicolon and arranged chronologically.
- Textual omissions will be indicated by suspension points within brackets [...]; authorial commentary in a quoted text will also appear within brackets.

5) Bibliographical references

- All works cited in the text must appear in the "Works cited" section.
- Surname and initial of the author(s) should appear in SMALL CAPS.

a) Books

SAID, E. W. (1978): *Orientalism*, Harmondsworth, Penguin.

b) Two or more authors

DU GAY, P.; S. HALL; L. JAMES; H. MACKAY; K. NEGUS (1997): *Doing Cultural Studies: the Story of the Sony Walkman*, London, Sage / The Open University.

c) Book by an editor

HALL, S.; D. HOBSON; A. LOWE; P. WILLIS (eds.) (1980): *Culture, Media, Language*, London, Hutchinson.

d) Article in a Journal or Periodical.

NADIN, M. (1984): «On the Meaning of the Visual», *Semiotica*, 52: 45-56.

BATE, J. (1999): «A genius, but so ordinary», *The Independent*, 23 January, 5.

e) Chapter or section in a collective book

HALL, S. (1980): «Encoding/Decoding» in HALL, S.; D. HOBSON; A. LOWE; P. WILLIS (eds.) (1980): *Culture, Media, Language*, London, Hutchinson. 128-138.

When the collective book already appears in the “Works cited”, a short reference might be used:

HALL, S. (1992): “The West and the Rest” in HALL, S.; B. GIEBEN (eds.) (1992: 25-37).

f) Year

When there are two or more works by the same author with the same publishing year, they should be listed adding with a letter in italics, separated by a space from the year.

Eagleton, Terry (1976 *a*): *Criticism and Ideology*, London, New Left Books.

— (1976 *b*): *Marxism and Literary Criticism*, London, Methuen.

Boletín de recepción / *Order form*

Si tiene interés en recibir los siguientes números de la revista, háganos llegar su datos:
If you are interested in receiving any of the Journal's volumes, please send us your details:

Nombre:

Name:

Apellidos:

Surname:

Domicilio:

Postal address:

Localidad:

City:

Código postal:

Post Code:

País:

Country:

Correo electrónico:

e-mail address:

Volumen / volúmenes:

Number(s) needed:

Número de copias:

Number of copies:

Se los enviaremos contra reembolso según su aparición.

Method of payment: pay on delivery.

Enviar a: / *Forward this form to:*

Universitat Jaume I

Servei de Comunicació i Publicacions

Campus del Riu Sec - Edifici Rectorat

12071 Castelló de la Plana - Spain