



CINCINNATI ROMANCE REVIEW

VOLUME XXVIII

DECEMBER 2009

ARTICLES :

MODERNIZACIÓN DE LA RAZA ESPAÑOLA EN *LA ESFINGE MARAGATA* (1914) DE CONCHA ESPINA
Carmen Arranz, University of Kentucky

LA DOLCE VITA AND *LOST IN TRANSLATION*: FEDERICO FELLINI AND SOFIA COPPOLA TAKE ON
MEANINGFUL HUMAN RELATIONSHIPS. *Kevin Bongiorno, Louisiana State University*

LA NOVELA NEGRA EN CENTROAMÉRICA: *CUALQUIER FORMA DE MORIR*, DE RAFAEL MEJÍVAR OCHOA
José Juan Colín, University of Oklahoma

PONIENTE AND THE QUESTIONING OF SPANISH NATIONAL IDENTITY *Thomas C. Daddesio*

HUMBERTO AK'ABAL Y *GRITO EN LA SOMBRA*. CENTROS Y PERIFERIAS DESDE LA PERIFERIA
Claudia García, University of Nebraska at Omaha

THE MYTH OF THE FRENCH AUTHOR: THE CONSTRUCTION OF LEARNER IDENTITY THROUGH READING
AND ONLINE DISCUSSION WITH ALAIN GAGNOL. *Janel Pettes Guikema, Grand Valley State University*

FRIENDSHIP IN *INFERNO II* *Fina Modesto, Brooklyn College*

JEAN RENOIR, L'ALLEMAGNE ET LA GUERRE: *LA GRANDE ILLUSION* ET *LA RÈGLE DU JEU*
Edward Ousselin, Western Washington University

REVIEWS :

Badía, Mindy and Gasior, Bonnie L., ed. *CROSSCURRENTS: TRANSATLANTIC PERSPECTIVES ON EARLY
MODERN HISPANIC DRAMA*. *Review by Estela Alvarado, University of Cincinnati*

EL CUENTO ROMÁNTICO ESPAÑOL: ESTUDIO Y ANTOLOGÍA. POR BORJA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ.
REAL SOCIEDAD MENÉNDEZ PELAYO. *Review by Raúl Lanes, Miami University, Oxford*

Bultman, Dana. *HERETICAL MIXTURES: FEMININE AND POETIC OPPOSITION TO MATTER-SPIRIT
DUALISM IN SPAIN 1531-1631*. *Review by Paola Marín, California State University, Los Angeles*

Simone de Beauvoir. *DIARY OF A PHILOSOPHY STUDENT, VOLUME I, 1926-7*. Edited by Barbara Klaw,
Sylvie Le Bon De Beauvoir and Margaret A. Simons with Marybeth Timmerman. Urbana, IL: University of
Illinois Press, 2006. xi + 374 pp. *Review by Zach Schaengold, University of Cincinnati*

Pérez de León, Vicente. *TABLAS DESTEMPLADAS: LOS ENTREMESES DE CERVANTES A
EXAMEN*. *Review by Matthew A. Wyszynski, University of Akron*



MODERNIZACIÓN DE LA RAZA ESPAÑOLA
EN *LA ESFINGE MARAGATA* (1914)
DE CONCHA ESPINA

by

Carmen Arranz

University of Kentucky

En los últimos años hemos visto un aumento en el número de investigaciones que tratan de comprender la modernidad desde dimensiones por largo tiempo ignoradas. Una de estas dimensiones es el género. Rita Felski se pregunta “How would our understanding of modernity change if instead of taking male experience as paradigmatic, we were to look instead at texts written primarily by or about women?” (10). El objetivo de este trabajo es contribuir a esta reconstrucción del sentido de la modernidadⁱ, que nos permita una visión más completa de la modernidad española a principios del siglo XX, a través del estudio de una novela sobre mujeres escrita por una mujer: *La esfinge maragata* (1914).

En el contexto de la crisis de fin del siglo XIX cobra importancia el discurso de regeneración nacional, que algunos intelectuales articulan en torno al concepto de «raza española»ⁱⁱ. Figura entre estos intelectuales Concha Espina, cuya obra parece haber caído en el olvidoⁱⁱⁱ, pero de la que no podemos prescindir si anhelamos recrear un panorama fiel del debate sobre la identidad nacional durante el cambio de siglo. Dos son las posturas principales –ya antiguas pero no por eso menos intensas– que sepolarizan en este debate: el apego a la tradición y la apuesta por el mundo moderno. En su novela *La esfinge maragata*, Espina propone la modernización como única vía posible para crear una raza española que pueda sobrevivir en el contexto histórico de



principios del siglo XX. La obra narra la historia de Florinda, joven burguesa urbana que, tras emigrar su padre en busca de fortuna a América, se ve obligada a trasladarse

de la costa a Valdecruces, un pueblo maragato en el interior de Castilla, donde viven sus familiares. Allí la protagonista descubre una comunidad constituida solamente por mujeres y marcada por el duro trabajo de la tierra y la ausencia de esperanza de un mañana mejor. Sirviéndose de esta trama argumental, Espina recoge las dificultades y miserias que la tradición impone sobre la comunidad femenina y muestra la inviabilidad de un obstinado apego a la tradición en el contexto de la modernidad; delata un discurso de identidad nacional obsoleto que se basa en la proyección de Castilla y su forma de vida como emblema de España y, con optimismo, propone la modernización como vía alternativa para la regeneración y mejor supervivencia de la raza española.

Lo tradicional y lo moderno conviven a principios del siglo XX en una sociedad que está tratando de definirse a sí misma. Dependiendo del área de residencia del país, los diversos grupos humanos se enfrentan a realidades socio-económicas muy distintas, como recoge Pozo Andrés:

The state could not construct the nation because of the contradictions between modernization and tradition: while some parts of Spain experienced quickly a process of social and economic transformation, large parts of the country, especially the rural areas, did not modernize and could still be characterized by the persistence of the old regime of Church, army, and *caciquismo*. (79)

Esta simultaneidad dentro del país dificulta la definición de una raza española que realmente pueda abarcar a todos los españoles, sin resultar excluyente. Concha Espina refleja esta duplicidad desde el principio mismo de la novela. La acción en *La esfinge maragata* se sitúa en un espacio que podemos caracterizar de antimoderno: el campo castellano, adonde a principios de siglo –según la ambientación dada en la obra – parece no haber llegado ningún signo de la modernidad que se está extendiendo en el resto del país. Sin embargo, la obra comienza en el tren, símbolo por excelencia de la



industrialización, y ya allí se establece, a través de los pensamientos del viajero y novelista Rogelio Terán, la clara escisión entre la España agrícola y la industrial, rural y urbana, que surge de la observación de las figuras de Florinda y su abuela:

representan dos castas, dos épocas, dos civilizaciones. En un momento, la perspicaz observación del novelista sorprende, separa y define: la abuela es una tosca mujer del campo, una esclava del terruño; [...] diríase que la traen cautiva, que unos grillos feudales la oprimen y la torturan, que viene del pasado, de la edad de las ciegas servidumbres, en tanto que la moza, linda y elegante, acusa independencia y señorío: todo su porte bizarro lleva el distintivo moderno de la gracia y la cultura. (55)

Vemos aquí las siguientes asociaciones de palabras: por un lado, campo-esclava-pasado, por otro lado, independencia-cultura-moderno y, como Díaz-Castañón menciona en su introducción a la edición más reciente de la obra, “el recurso estilístico que sirve de vehículo de expresión es el contraste, la antítesis” (38). A través de la antítesis, Espina establece desde el comienzo mismo de la novela la existencia de dos mundos opuestos que conviven en un mismo momento histórico; y a través de la selección del léxico (positivo al referirse al mundo moderno, negativo al referirse a la tradición agrícola) revela su postura: una apuesta por la modernización.

Su propuesta carece, sin embargo, de un tono autoritario. En su lugar observamos el encuentro y diálogo entre ambas concepciones de la raza española –tradicional y moderna–, y un final abierto en que el lector mismo debe optar por una definición propia para la identidad nacional y llevarla a su vida. Mediante la recopilación de los rasgos peculiares del habla leonesa, las costumbres castellanas, la mentalidad y forma de vida del pueblo –que entroncan esta obra con la literatura regionalista y costumbrista decimonónica–, Espina acerca al lector de las clases media y alta la vida del campo sin embellecimiento de la realidad, y le anima a cuestionar la propuesta de identidad nacional ofrecida por otros intelectuales de la época. A continuación, vamos a analizar los tres pasos a través de los cuales Espina guía al lector hacia su propuesta



de modernización: en primer lugar, recoge la construcción ideológica para la raza española de otros intelectuales del momento que toman la Castilla rural como modelo y la vida tradicional agrícola como forma de recuperar el control ante un mundo que cambia rápidamente; en segundo lugar, deconstruye tal ideología poniendo de relieve todos los aspectos que la tornan inútil de cara al nuevo siglo; y finalmente elabora su propuesta de reconciliar la identidad –o raza– españolas con las innovaciones tanto a nivel ideológico como a nivel socio-económico que se están gestando en el mundo moderno.

Para comprender en profundidad la propuesta de raza de algunos coetáneos de Espina es necesario primero observar la situación peninsular. Con un sistema político que no representa al pueblo, una nueva clase proletaria que lucha por encontrar su espacio en una ideología de clases obsoleta, las olas migratorias a la ciudad y el golpe moral que supuso la pérdida de las colonias, el español finisecular busca las causas y soluciones posibles al llamado «problema de España». Surgen en consecuencia estudios que se afanan por encontrar las raíces profundas de algunos de los problemas sociales existentes en el país, como las obras *Los males de la patria* (1890) de Lucas Mallada o *El problema nacional* (1899) de Macías Picavea^{iv}. En el ámbito literario, encontramos a autores regeneracionistas para quienes, según Sebastián Balfour, “[t]he ancestral Castile of the Reconquest became a model for a renewed Spain” (30). Éste es el caso de Unamuno y Azorín entre otros, para quienes, según Subirats, el desastre del 98 supuso una “escisión entre los valores que definieron su pasado y su tradición católicos, antimodernos, totalitarios, atrasados, y el futuro que amanecía bajo el signo del fracaso y la frustración: la derrota en Ultramar, la dependencia tecnológica y económica de las naciones industriales ‘modernas’” (24). Esta visión negativa del futuro industrial es lo que lleva a algunos autores de la llamada generación del 98 a buscar un lugar fuera de la historia, un lugar anacrónico que pueda perfilar un carácter esencial e inamovible definitorio de la raza española.

En tal esfuerzo de búsqueda, vuelven sus ojos al paisaje de Castilla y el carácter que forma. Este paradigma de nacionalismo es lo que Anthony Smith ha denominado



primordialismo, en virtud del cual el discurso de nación hace un “llamamiento a abandonar la corrupción de las ciudades, retornar a la ‘naturaleza’ y recobrar la inocencia perdida” (70). Tal llamamiento a volver a la esencia castellana conlleva el rechazo a la modernización. Ésta implica una serie de cambios en el país al convertir el paisaje rural en urbano, crear una nueva clase proletaria, aparecer la profesionalización laboral con la consiguiente alienación del obrero, reformular la ideología de géneros... todo ello crea una sensación de inseguridad en la población. El primordialismo regeneracionista interpela al lector a recuperar la tradición, y con ella, el control sobre un mundo en el que el individuo ha perdido el dominio. Marshall Berman comenta esta pérdida/recuperación del dominio en la modernidad: “People who find themselves in the midst of this maelstrom are apt to feel that they are the first ones, and maybe the only ones, to be going through it; this feeling has engendered numerous nostalgic myths of pre-modern Paradise Lost” (15). De esta forma comenzamos a observar productos literarios en que se equipara la raza española con el mito de un paraíso perdido pre-moderno, que se cifra en el pueblo castellano. Aunque la Castilla retratada por los autores del 98 se aleja de todo rasgo paradisíaco, en general sí la contemplan como un espacio de simplicidad pre-moderna al que anhelan regresar.

Esta idea es recogida también por Concha Espina en *La esfinge maragata*, pero únicamente para confrontarla después con otras posibilidades diseñadas para redefinir la raza española. Espina desafía esa construcción de raza –asociada a una Castilla rural fuera del tiempo y de la historia– desde la perspectiva geográfica (idealización del paisaje), la perspectiva psicológica (la negación de la felicidad y el fin de la individualidad) y la perspectiva histórica (sumersión artificial en un tipo cíclico y olvido de la historia).

Desde el punto de vista geográfico, Espina desmitifica el campo castellano como espacio ideal para la formación de un carácter esencial de la raza española:



en este paisaje sin contornos, llano y rudo, arisco y pobre, en esta senda parda y muda donde la tierra parece carne de mujer anciana; aquí, en la cumbre de esta meseta dura y grave, como altar de inmolaciones, tiene la vieja maragata aureola de símbolo, resplandor santo de reliquia, gracia melancólica de recuerdo; su carne, estéril y cansada también parece tierra, tierra de Castilla, triste y venerable, torturada y heroica. (143)

Se reproduce aquí la asociación habitual entre tierra y mujer, pero dista mucho de la simbología tradicional de fertilidad. Los adjetivos que califican a una y a otra son intercambiables, se repiten para dejar clara la identificación entre la tierra y la mujer, llegando al pleonasma. En la última oración, además, se produce un efecto de cacofonía con la aliteración del sonido t (estéril, también, tierra, tierra, Castilla, triste, torturada) resultando casi desagradable para el lector la evocación rítmica de la dureza castellana. Las connotaciones positivas de palabras como *aureola*, *resplandor* o *gracia* se ven anuladas por el contrapeso de aquellas que las acompañan (*símbolo*, *reliquia*, *melancólica*). A través de estos usos, la autora aniquila la esperanza de que la madre castellana pueda dar un fruto que sobreviva en el mundo de principios del siglo XX. Aunque en obras posteriores a la guerra civil y la posguerra española Espina cambia su posicionamiento en cuanto a este tema y devuelve su mirada a Castilla –como apuntan Judith Kirkpatrick^v y Yaw Agawu-Kakraba^{vi}—, en esta primera etapa de su obra la escritora presenta la tierra castellana como un espacio que limita las posibilidades de desarrollo del pueblo.

Tal limitación queda oculta en las narrativas, generalmente masculinas, que describen Castilla como esencia y modelo de España. Espina hace referencia indirecta a esas narrativas masculinas –y más específicamente a su distancia de las circunstancias históricas e invalidez para el mundo moderno— a través de la figura más significativa de la literatura española: el Quijote. En el tren en que Florinda llega de su tierra natal en la costa hasta Castilla se enamora de un poeta: Rogelio Terán, con quien a lo largo de la obra mantiene contacto. Rogelio Terán se presenta como una



versión moderna del Quijote, cuya visión de la realidad está distorsionada por su imaginación. Con sus dotes para transformar la realidad en literatura –tal es su oficio– no ve en Florinda a la mujer que es, sino a una Dulcinea a quien debe rescatar. Como Judith Kirkpatrick afirma: “The recurring motif of dream versus reality is *La esfinge maragata*, reminiscent of Calderón as well as Cervantes, serves to remind the reader that the woman created in male fictions does not and cannot exist” (“Female community” 264). De igual forma que la mujer, la Castilla recreada en muchas ficciones masculinas tampoco existe, es meramente un producto literario alejado de la dura realidad que los habitantes viven y que Espina se esfuerza por recoger sin embellecimiento en esta obra de rasgos regionalistas. Espina “suggests the possibility of a new type of writing based on female reality” (Kirkpatrick, “Female Community” 267). Esta nueva escritura no es invención o sueño literario quijotesco, sino una visión fiel de la vida en la Maragatería^{vii}. Es una forma de escritura que va más allá de la construcción literaria esencialista asociada con Castilla, y abre nuevos caminos de definición para la raza española.

Desde el punto de vista psicológico, Espina revela a través de su obra el hecho de que la extensión de las formas de vida tradicionales castellanas al resto de la península no puede llevar a ningún tipo de felicidad personal. La principal característica vinculada en la novela a esa «raza castellana y anacrónica» es su incapacidad para la felicidad. La falta de cultura y de organización ha dado lugar a una comunidad que solo sirve para el trabajo y a cuyas habitantes –recordemos que la Maragatería es un área habitada solo por mujeres– no les está permitido disfrutar de la vida. Como aclara la abuela al regañar a Florinda por reír: “Aquí no parece bien que las mujeres hagan ruido” (138). En la Maragatería, el individuo pierde importancia frente a la comunidad. De ahí que Florinda pierda su nombre al llegar a Valdecruces: la llaman Mariflor, nombre más castellano, intercambiable prácticamente con el de cualquier otra mujer, puesto que Mari es muy común. Roberta Johnson indica que el cambio de nombre tiene tintes positivos al implicar el paso de una versión idealizada de la mujer (identificada en Florinda) a una versión más cercana a la realidad (Mariflor). A pesar



de constituirse como mujer real con problemas reales, Mariflor se convierte en una gota de agua más en el océano de mujeres con problemas exactamente iguales a los suyos. La figura de la mujer particular se desvanece ante un tipo, el tipo de la esfinge maragata: “¡la esfinge maragata, el recio arquetipo de la madre antigua, la estampa de ese pueblo singular petrificado en la llanura como un islote inmovible sobre los oleajes de la historia!” (248). Esta petrificación o falta de movilidad histórica se ve acentuada por el proceso de reproducción en Valdecruces. Los hombres, que han emigrado, regresan periódicamente con fines reproductivos, asegurando así la continuidad del colectivo. De esta forma, la comunidad castellana se ve inserta en una circular de la que no hay salida posible, condenada a repetirse una y otra vez. En otras palabras, el tiempo de Valdecruces es un tiempo cíclico-mítico que contraviene a la marcha de la historia, y ¿acaso puede una sociedad vivir alejada de las peculiaridades de su momento histórico?

Observamos tal estancamiento histórico, tal idea de que la sociedad rural castellana vive fuera de la historia, también a través de los ojos del párroco, que tan solo es capaz de detectar ese estancamiento por proceder de otra región del país:

Es cierto que la mujer come en la cocina, sirve al marido en la mesa, le dice de vos, le teme y le desconoce; que trabaja en la mies como una sierva y le ve partir sin despecho ni disgusto. Pero en esto que ella hace y él consiente, no hay deliberada humillación por una parte ni despotismo por la otra: hay en ambas actitudes una llaneza antigua, una ruda conformidad. Aquí el alma es primitiva y simple; las costumbres se han estancado con la vida; ello es fruto del aislamiento, de la necesidad, de la pobreza: estamos aún en los tiempos medievales. (253)

En este extracto existe una clara diferencia estilística con el resto de la obra: las oraciones largas, de estructura sintáctica y usos semánticos complejos, se transforman en una narración rápida, con abundancia de frases copulativas y estructuras simples. El asíndeton contribuye a dar gran viveza expresiva, y hace que el receptor acelere su



lectura, prácticamente se ahogue en ese oleaje de sentimientos, de afirmaciones breves, hasta llegar a la frase final, resumen y conclusión de todo lo anterior: “estamos aún en los tiempos medievales.” El estancamiento en la historia es el signo identificador de la construcción literaria de la raza castellana comprendida como emblema de España.

Como resultado del estancamiento histórico, la ideología de género en la novela se manifiesta también petrificada en Castilla. Se justifica la reproducción del sistema patriarcal como parte de la tradición, y la mujer, en su función de madre de la raza que no puede abandonar la Maragatería –mientras que los hombres emigran en busca de trabajo a espacios modernos–, se convierte en el ser más alejado de su tiempo histórico. Rita Felski se refiere a este fenómeno como sigue: “By being positioned outside the dehumanizing structures of the capitalist economy as well as the rigorous demands of public life, woman became a symbol of nonalienated, and hence nonmodern, identity” (18). Resulta lógica entonces la elección por parte de Espina de representar en *La esfinge maragata* la vida de un pueblo habitado solamente por mujeres y niños, carente de hombres. La mujer es el elemento social que queda excluido de la modernidad en la construcción que identifica la raza española con la Castilla agrícola y tradicional. Relegada a su islote, se le veda a la mujer el acceso a “los oleajes de la historia”, y en su función de madre de la raza determina una raza mítica, que no tiene cabida en el mundo real moderno.

La falta de individualismo desde el punto de vista psicológico y el tratamiento del tiempo como fenómeno cíclico –y sus consecuencias para las mujeres– desde el punto de vista histórico, están en clara contraposición con la sociedad nueva que se está gestando en las ciudades, menos comunitaria y más fragmentada, en la que el tiempo se acelera. En consecuencia, podemos decir que la obra denuncia el inmovilismo de la vida agrícola –y la construcción literaria de raza española que trata de imponer ese inmovilismo al resto de la nación– ante el empuje urbano que está cambiando la economía del país. La raza que representa la mujer maragata (petrificada en esfinge) no puede sobrevivir en el mundo moderno.



Las implicaciones esencialistas que conlleva la ideología de raza española construida en torno a la Castilla tradicional son motivo de crítica también desde el punto de vista histórico. Referirse a valores esenciales del campesino castellano (como ser monolítico, únicamente producto de la tierra) comporta una gran falta de propiedad dado que, en términos étnicos, el español es el resultado de una continua mezcla: “Y este pueblo, insondable, ¿de dónde procede al fin? ¿Es de origen oriental? ¿bereber? ¿libio-ibérico? ¿nórdico? Sufre los oscuros ensueños de los celtas; tiene la bravura torva de los moriscos y la fría seriedad de los bretones. Quizá le fundaron los primeros mudéjares; quizás...” (282). Los puntos suspensivos nos indican la imposibilidad de poner un final o un principio a la raza española y las culturas que la conforman, y por tanto dejan también un final abierto, indicando que no es necesario que el pueblo español ni el castellano se cierren sobre sí mismos para prosperar. Al contrario, la apertura a otras civilizaciones e influencias nuevas forma parte de la identidad española, lo que implica que el proceso de modernización –como nueva influencia en el ser humano– no tiene por qué ser ajeno a la reconstrucción de la raza española que los intelectuales están llevando a cabo. Aunque en general el origen étnico de la raza española no es lo que más le interesa a Espina en su esfuerzo por perfilar el discurso de identidad nacional, es una parte constitutiva de la misma que algunos de sus coetáneos evitan mencionar, y que resulta decisivo a la hora de tomar una postura en cuanto a la apertura/cerrazón de España al extranjero.

La esfinge maragata sugiere que la «raza española» debe entenderse como un concepto poroso, abierto a la influencia extranjera. En la obra, los hombres se ven obligados a emigrar para ganarse la vida, sin embargo, en boca del párroco “la mayoría de nuestros emigrantes sigue padeciendo la estrechez de la inteligencia en precaria vida, trabajando en vulgarísimos trajines. Ellos se consideran una casta aparte en el mundo, y tan apegados están a sus leyes morales, que no adoptan de las ajenas cosa alguna, ni buena ni mala.” (253). El párroco está aquí denunciando las limitaciones que derivan de aferrarse a la idea de superioridad moral del pueblo castellano apegado a la tradición y cerrado a lo malo –de la misma forma que a lo



bueno— que puede ofrecerle el mundo exterior, el mundo moderno. Concha Espina, a pesar de que tras su visita a Alemania poco después de finalizar la primera guerra mundial abogará por la cerrazón de España, en la época en que escribe *La esfinge maragata* (1914) ha tenido contacto positivo con el exterior: Chile. Tras casarse joven, emigró allí con su esposo y tuvo a dos de sus hijos. Fue en Chile donde comenzó a forjarse una imagen pública como escritora y periodista y, como Mary Lee Bretz comenta, “Chile and its society opened her eyes to the rich diversity of Hispanic cultures and her exposure to new forms of life undoubtedly helped to broaden her vision” (16). El íntimo contacto con otra forma de vida le permite apreciar a la autora otras realidades, tan válidas como la castellana —si no más—, de las que la raza española puede aprender y beneficiarse, como lo ha hecho a lo largo de toda su historia.

Espina está intentado construir un nuevo espíritu para la nación más consciente de su propia historia y de su momento específico en la misma. No se limita a poner de relieve las múltiples limitaciones de la ideología de raza asociada a la tradición rural castellana, sino que deja entrever al lector las posibilidades que puede ofrecer una ideología de raza abierta a las influencias del momento. Define una raza española que se relaciona con otros países y participa activamente en el proceso de modernización, para la que propone un nuevo concepto de tiempo, de espiritualidad y de relación social. En cuanto al tiempo, varios relojes aparecen a lo largo de la obra, siempre desde la perspectiva de Florinda, la única que parece ser consciente de pertenecer a un momento histórico. Tenemos en la obra un momento de crisis cuando Florinda se ve obligada a vender el último recuerdo de su madre: un reloj. Parece así que la raza española castellana/anacrónica va a engullirla, que también ella —como el resto de las mujeres de Valdecruces— va a desaparecer de la historia. La protagonista siente que dos formas de vida se erigen en torno al reloj: “Guardaba el relojito entre los dedos convulsivamente apretados, y parecíale sentir en la sangre trasfundido el pulso del metal, como si otra vida se derramara en la suya” (341). Esa “otra vida” es lo que la tierra de Castilla tiene preparado para ella, una vida alejada de su momento histórico.



Sin embargo, un golpe de suerte evita que venda el reloj, y con el reloj triunfa el presente, una raza que vive en su tiempo y no fuera de él.

En el ámbito espiritual, la propuesta de raza de Espina está asociada con un concepto moderno del catolicismo. Como Rojas Auda establece, “[a]nte el dolor, Concha Espina encuentra refugio en la fe cristiana” (64). Firme creyente, Espina recoge una espiritualidad pura y desinteresada en esta obra, en que la Iglesia no impone sino que razona y aconseja. En este sentido podemos decir que la autora está llevando al pueblo las ideas ilustradas a través del órgano eclesiástico, como ya antes hicieron otros, entre los que destaca el padre Feijoo^{viii}. Dado el poder que la Iglesia profesaba aún en la España de principios de siglo, se convierte en la mejor arma ideológica para la autora. Por un lado, el párroco don Miguel no usa el lenguaje agresivo tan habitual en los sacerdotes. A pesar de la capacidad de la Iglesia para oprimir al pueblo a través del discurso de culpabilidad, don Miguel renuncia a ese discurso y va más allá, sacrificando sus propios intereses económicos para ayudar en la medida de sus posibilidades a la familia de Florinda. Respeta también los deseos de la joven en todo momento en cuanto a su matrimonio, sin tratar de imponerle una resolución entre sus dos pretendientes (su primo adinerado y el escritor que conoce en el tren) y mediando más bien en su favor frente al resto de la familia. El párroco, aunque ya está acostumbrado a las virtudes y defectos de la raza rural castellana, descubre en Florinda una nueva forma de vivir que le entusiasma, principalmente porque Florinda toma las riendas de su vida, se convierte en sujeto de la historia. Mientras que el resto de las protagonistas de Valdecruces son metafóricamente objetos, carecen de individualidad y de iniciativa suficiente para cambiar el rumbo de sus vidas, Florinda toma decisiones propias. El sacerdote descubre así las posibilidades de una raza española diferente, más activa respecto a su destino y su lugar en la historia.

Florinda no sólo toma agencia respecto a su destino, sino que la usa para ayudar a la comunidad femenina. El final de la obra resulta ambiguo y se presta a múltiples interpretaciones, ya que la muchacha decide casarse con su primo y solucionar así sus



problemas económicos, solución que querían imponerle desde el principio. Lucia Fox-Lockert comenta respecto al final de la obra: “It is as if she were saying, ‘I surrender’” (72). Pareciera entonces que la noción de raza castellana asociada a la tradición absorbe cualquier otra posibilidad, incluso la propuesta de raza moderna por la que Espina se inclina a lo largo de la novela. No obstante, las razones que llevan a la protagonista a esa decisión son las que marcan la diferencia entre una actitud apegada a la tradición y una actitud moderna, entre una raza histórica y otra ajena al momento histórico. Como Kirkpatrick y Johnson apuntan, la protagonista se convierte en sujeto, con la capacidad de elegir, y en su elección no está involucrada la voluntad de ningún hombre (cura, padre, prometido). Es más, su elección es la consecuencia de un deseo de solidaridad hacia la comunidad femenina. Por tanto, la protagonista actúa como parte de una «raza moderna», entendiendo actitud moderna en los términos de Marshall Berman, “any attempt by modern men and women to become subjects as well as objects of modernization, to get a grip on the modern world, and make themselves at home in it” (5). En este sentido, Florinda es un personaje moderno, sujeto de su momento histórico y representante de una nueva posibilidad para la raza española.

La decisión de Espina de mostrar no solo su propuesta de futuro para la raza, sino también la ya existente, sirve para guiar al lector en su reflexión. En un mundo cambiante, en que el nivel de alfabetización está creciendo y aumenta la comunicación en las ciudades, tanto por los medios como por el aglutinamiento de personas en espacios concentrados, la escritora es consciente de su poder como intelectual para dirigir las ideas de sus lectores en una dirección u otra. Pero en vez de imponer una tesis, la autora establece un diálogo entre dos construcciones ideológicas posibles en torno al tema de la identidad nacional, creando un concepto que se desdobra para proponer la entrada del país en la Modernidad. Precisamente, este diálogo es el requisito imprescindible para continuar con el proyecto de la Modernidad según el crítico alemán Habermas, quien explica la necesidad de usar la «razón comunicativa»:



Communicative rationality recalls older ideas of logos, inasmuch as it brings along with it the connotations of a non-coercively unifying, consensus-building of a discourse in which the participants overcome their at first subjectively biased views in favor of a rationally motivated agreement. (315)

En este sentido la lectura de *La esfinge maragata* permite al participante sobrepasar su “first subjectively biased views” de la raza española, una visión ampliamente expandida a principios del siglo XX –la identificación entre España y una Castilla anacrónica–, y llegar a un consenso racional en cuanto a la necesidad de una nueva forma de identidad para el español. Del texto se deriva que la identidad nacional, construida en torno al discurso de raza española, debe dar cabida a las estructuras socioeconómicas cambiantes y los adelantos tecnológicos traídos por la modernización. Espina muestra “el crepúsculo de una raza” (69), la “raza triste de las esclavas y de los emigrantes!” (146), que es la raza a que queda reducido el español si decide cerrarse en sí mismo, en busca de unos valores esenciales asociados a la dureza del campo castellano, y propone una «raza española histórica» que dé cabida a todos los miembros de la sociedad (incluidas las mujeres) y les permita participar como agentes de la historia; una raza española que mantiene una relación amistosa con el mundo moderno.

Mediante la observación desde los ojos de una mujer de la vida de las mujeres en Castilla, Espina ofrece una lectura alternativa de lo que tradición y modernización suponen para la sociedad española. La perspectiva femenina nos transmite el ansia de superar el miedo e inseguridad que la modernidad produce, porque cualquier cambio en el estilo de vida solo puede ser una mejora: el mero atisbo de caminos que la modernización puede abrir es capaz de crear una esperanza en un mundo que tradicionalmente carece de ella. Ningún otro escritor coetáneo de Espina nos presenta tan detalladamente el yugo que la tradición impone sobre la mujer y, por extensión, sobre toda la población. Pero ante la animalización que produce el apego obstinado a



la tradición, la mujer es capaz de atisbar una posibilidad de digna supervivencia para toda la raza de la mano de la modernización.

ⁱ Aunque la definición de “modernidad” varía de unos críticos a otros, en este trabajo usamos como base la terminología de Marshall Berman. Para Berman, la modernidad es una forma de experiencia vital que todos compartimos y que nos crea cierta tensión interna debido a sus dos consecuencias directas: por un lado, nos proporciona alegría ante las nuevas posibilidades que los descubrimientos modernos suponen para nuestra vida, y por otro lado, nos produce miedo ante la ignorancia de dónde desembocarán tales descubrimientos, que amenazan con destruirnos (15).

ⁱⁱ El concepto de “raza española” resulta, como mínimo, insólito para el lector contemporáneo, en cuya psique el término “raza” está asociado a características biológicas. Sin embargo, el crítico cultural Anthony Smith aclara que en cierto tipo de nacionalismo se suele producir una “equiparación popular de 'raza' con 'nación', en la que el término 'raza' a menudo significaba la cultura propia de un grupo de personas del mismo origen, más que unos genes y rasgos biológicos inmutables y hereditarios” (68). En este sentido encontramos el término en innumerables obras del siglo XIX y comienzos del XX, entre las que figura *La esfinge maragata*. En este sentido lo usaremos a lo largo de este trabajo, sin olvidar que el siglo XIX es el siglo de construcción de las identidades nacionales, y que el discurso de raza es en realidad parte de esa construcción. Aunque “raza española” e “identidad nacional” resultan términos intercambiables, preferimos en este trabajo el uso del primero por ser aquel el preferido de la autora que aquí analizamos.

ⁱⁱⁱ El crítico literario Brian Dendle acusa la falta de estudio de las obras de Concha Espina tanto a motivos literarios (por ejemplo, la falta de complejidad psicológica de sus personajes) como ideológicos. Desde el punto de vista ideológico, Dendle denuncia el hecho de que su simpatía hacia la derecha y, en concreto, la Falange, ha llevado a gran parte de la crítica contemporánea a ignorar la obra de una escritora cuya popularidad le valió incluso la nominación al Premio Nobel en 1927.



^{iv} Otros autores que se interesan por el problema de España en esta época son Damián Isern, Ramiro de Maeztu, Luis Morote, Joaquín Costa y Rafael Altamira.

^v Judith Kirkpatrick, en su artículo “Concha Espina: giros ideológicos y la novela de mujer”, nos muestra la evolución ideológica de Espina a través de tres novelas escritas entre 1929 y 1944. Observa que en las obras anteriores a la guerra civil, Espina se decanta por una serie de valores modernos: liberación de la mujer, apertura al extranjero, igualdad social. Sin embargo, tras la guerra su narrativa se vuelve mucho más conservadora, alineándose con la ideología falangista.

^{vi} Yaw Agawu-Kakraba hace un análisis de los valores conservadores recogidos en la novela *Retaguardia* (1937): mitificación de la meseta castellana, recuperación de mitos históricos como los Reyes Católicos, definición de la mujer sólo en contraposición al hombre.

^{vii} La Maragatería es un área de la provincia de León. Concha Espina, a lo largo de la obra, se refiere a esta zona como Castilla, evitando la diferencia entre León y Castilla. Aunque ambos eran reinos separados hasta el siglo XI (su unión definitiva llegó en el siglo XIII de la mano del rey Fernando III el Santo) y aun hoy en día existe cierto sentimiento separatista entre ambas zonas, León es considerado como parte de lo que los autores de principios del siglo XX identifican con Castilla.

^{viii} Para un buen resumen sobre la penetración y problemática en España de las ideas ilustradas, véase Philip Deacon.

OBRAS CITADAS

Agawu-Kakraba, Yaw. “Reinventing Identity: Class, Gender, and Nationalism in Concha Espina’s *Retaguardia*.” *Romance Notes* 36.2 (1996): 167-79.

Azorín. “La continuidad nacional.” *ABC*. 21-5-1910.



Balfour, Sebastian. "The Loss of Empire, Regenerationism, and the Forging of a Myth of National Identity." *Spanish Cultural Studies. An Introduction*. Eds. Helen Graham y Jo Labanyi. Nueva York: Oxford UP, 1996. 25-32.

Berman, Marshall. *All that is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity*. Nueva York: Penguin, 1988.

Bretz, Mary Lee. *Concha Espina*. Boston: Twayne Publishers, 1980.

Deacon, Philip. "Spain and Enlightenment." *The Cambridge History of Spanish Literature*. Ed. David T. Gies. Cambridge: Cambridge UP, 2005. 293-306.

Dendle, Brian. "Solar Imagery in Three Novels of Concha Espina." *Anales de la literatura española contemporánea* 22.2 (1997): 199-209.

Espina, Concha. *La esfinge maragata*. Intr. Carmen Díaz Castañón. Madrid: Castalia, 1989.

Felski, Rita. *The Gender of Modernity*. Cambridge: Harvard UP, 1995.

Fox-Lockert, Lucía. "Concha Espina." *Women Novelists in Spain and Spanish America*. Londres: The Scarecrow Press, 1979. 66-72.

Habermas, Jürgen. *The Philosophical Discourse of Modernity. Twelve Lectures*. Cambridge, MA: MIT, 1987.

Johnson, Roberta. "Don Quixote, Gender, and Early Twentieth-Century Spanish Narrative." *Letras Peninsulares* 9.1 (1996 Spring): 33-47.

Kirkpatrick, Judith. "Concha Espina: Giros ideológicos y la novela de mujer." *Hispanic Journal* 17.1 (1996): 129-39.



---. “From Male Text to Female Community: Concha Espina’s *La esfinge maragata*.”
Hispania: A Journal Devoted to the Teaching of Spanish and Portuguese 78.2 (1995):
262-71.

Mallada, Lucas. *Los males de la patria y la futura revolución española*. Madrid:
Alianza, 1969.

Pozo Andrés, María del Mar, y Jacques Braster. “The Rebirth of the ‘Spanish Race’:
The State, Nationalism, and Education in Spain, 1875-1931.” *European History*
Quarterly 29.1 (1999): 75-107.

Picavea, Macías. *El problema nacional*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1996.

Rojas-Auda, Elizabeth. *Visión y ceguera de Concha Espina: su obra comprometida*.
Madrid: Pliegos, 1998.

Smith, Anthony D. *Nacionalismo*. Madrid: Alianza, 2004.

Subirats. Eduardo. *Después de la lluvia. Sobre la antigua modernidad española*.
Madrid: Temas de Hoy, 1993. 19-41.

Unamuno, Miguel. *En torno al casticismo*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1996.

LA DOLCE VITA AND *LOST IN TRANSLATION*:
FEDERICO FELLINI AND SOFIA COPPOLA TAKE ON
MEANINGFUL HUMAN RELATIONSHIPS.
CAN THEY EXIST IN THIS DAY AND AGE?

by

Kevin Bongiorno,

Louisiana State University

Suffering from interminable insomnia, Bob (Bill Murray) and Charlotte (Scarlett Johansson) sit in a hotel room in Tokyo watching TV. As they change channels they come upon a late-night showing of Fellini's 1960 classic, *La dolce vita*. It is the famous scene of Anita Eckberg and Marcello Mastroianni bathing in Rome's Trevi fountain.

— Where the appearance of *La dolce vita* in Sofia Coppola's 2003 film *Lost in Translation* may be somewhat serendipitous and contingentⁱ, on close viewing, one comes to see how *La dolce vita* may be considered a cinematic source and subtext for Coppola's film. As through the citation *Lost in Translation* places itself in direct dialog with Fellini's film and solicits comparison. But in addition to comparison, *Lost in Translation*, itself, appears as a response to *La dolce vita* and its predictions about capitalist-consumer culture and modernity. In a way, in 1960 *La dolce vita* anticipates *Lost in Translation* in 2003. But where in many ways its predictions are confirmed and validated, *La dolce vita* fails to hit the mark on one of its most critical targets: the seeming impossibility of establishing meaningful human relationships in a modern capitalist and consumer culture.



Between 1958-1963, Italy experienced its “Economic Miracle”. Only 15 years after the Second World War, Italy had transformed itself from a “traditional agrarian country into a modern industrial state” (Sassoon, 26), ranked as “the fifth economic power in the world” (Sassoon, 81). It was during this period that Italy became known, among other things, for its cars, fashion, design and craftsmanship.

But accompanying the industrial and economic transformations, came a social transformation as well. With Italy’s “economic boom” (its “boom economico”) came “an unparalleled consumption boom” (Sassoon, 81). Italy had now become a capitalist consumer society. As such, its cultural values had been transformed as well. Consumption and the acquisition of consumer goods became the goals and objectives of good living or of “la dolce vita”ⁱⁱ. Most markedly, as Paul Ginsborg writes, Italy’s “consumer revolution” and modernization “led to increased material prosperity, to an overriding interest in consumer products, to greater individualism” (Ginsborg, 248). And as a consequence, “the ‘economic miracle’ worked to increase the atomization of Italian civil society [...] by linking rising living standards with accentuated individualism” (Ginsborg, 248). It was in this context of rapid social and cultural change that Federico Fellini produced his meditation on and critique of individualism, consumerism and modernity. Against a backdrop of pressures from the Vatican and the Italian Parliament *La dolce vita* was finally released in 1960ⁱⁱⁱ.

La dolce vita

Through the aimless wanderings of Fellini’s principle protagonist, the tabloid journalist, Marcello Rubini in his milieu—Rome’s rich, famous, glitterati and it’s paparazzi--we witness what Fellini considered “the sinking ship of our civilization [...] a time of intellectual, moral, and artistic crisis” (*Cinema*, 228). Through Marcello’s experiences we witness a society of the landed nobility, businessmen, actors, artists, poets, writers, and intellectuals, engorged with all of the trappings of



material excess—with castles, luxury cars, expensive designer clothing, and bacchinalian parties overflowing with champagne and sumptuous food. Yet, rather than celebrating this material wealth—*la dolce vita*-- Fellini uses it to underline “the emptiness of modern values and the loss of meaning in our lives [...our...] spiritual poverty” (*Cinema*, 232-233). What we discover through Fellini’s lens is how this apparent plenitude reveals itself as a mask of an existential face that is empty, bankrupt^{iv}. It is a void, that when revealed, when it stares Marcello and his friends straight in the eyes, shows them to be the “monsters” that they are. In the film’s final scene we get a glance of this image. After an all night orgy in a house by the beach, Marcello and his friends hear shouts from some fishermen hauling in a heavy net. They approach the fishermen and find in the net an unidentifiable and very large fish, which is described as a “monster”. As the scenario describes the scene: “The fish is on its back and the men are struggling to turn it over. We hear them chanting: ‘Hoo-ah,...Hoo-ah!’ They get the fish up on its side, and now it flops over onto its belly and we see it—a strange, bloated monster that stares at us with dead, accusing eyes. A repulsive little crab skitters down off it’s back and drops onto the sand” (*Dolce Vita*, 270). As Marcello looks closely in the eyes of the dead sea-monster, Marcello asks “What is he looking at?” (271). And, through a close-up, indeed, “it seems to stare back at them with its round, dead eye. Marcello still fixated on the look, repeats, [...] “He’s still staring” (272). And yet, who sees whom? Who is staring at whom? And what is being seen? This is an exercise in self-reflexivity. As Marcello looks into the eye of the dead monster, it is he who is doing the seeing. He is the one who is staring. He is the one reflected in the monsters eyes. He sees himself in the monster for the zombie--the living dead—that he and his friends have become. The emptiness of their lives has been revealed to them. And all that they can do, rather than face it, is turn and walk away.

A further sign in *La dolce vita* of social collapse in Italy during the economic miracle is the sense that human communication seems no longer possible. As Italy becomes a



modern consumer society, a strong sense of individualism develops. And this individualism has serious social consequences. Through social atomization, a sense of isolation, loneliness and alienation develops. One way that this manifests itself is in the failure of communication. Communication is no longer in dialog, but becomes monologue. It is this monologic failure to communicate that pervades Fellini's film. From the film's opening scene where sunbathing women cannot hear a word of what Marcello is yelling out of a helicopter, to the last where Marcello cannot hear the beckoning call of the angelic Paola, whose calls are silenced by the sound of wind and waves, the fact of one speaking without hearing or being heard becomes a fact of modernity. The characters in the film, at their parties, either talk across one another, or talk simply to hear themselves speak. Their discourses are solipsistic. They are meant to be spoken but not to be heard. No one listens to one another. No one hears. No one cares. This is most remarkable at the conclusion of the film. After staring at the monster, Marcello hears a voice calling from behind him. He turns to see it's the young girl who he had met earlier and whom he described as an "angel". She is calling to him, and gesturing to remind him of when they had met. She beckons to him, but he does not hear over the wind and the waves. But, here, rather than attempting to hear her, rather than walking over to her, to hear what she has to say, he simply affirms his deafness, his indifference, throws up his hands, and like he did with the monster, turns his back and walks away. Communication is impossible, he doesn't care, what she has to say doesn't matter—to him.

A consequence that follows from this individualism and monologism, is that it becomes very difficult—if possible at all—to identify with someone else, to identify with "the other". In fact other people are objectified, they appear as objects in the world. The objectification of the other, is most visible in the omnipresence of the tabloid press, the writers and photographers, the paparazzi. They see their subjects only as objects to be exploited to satisfy the most salacious of public tastes. They want the sleaziest stories and raunchiest pictures with conscious disregard for what



will happen to their subject/object once the story/picture appears in the press. This objectification of and lack of empathy for the paparazzi's prey is most striking when the intellectual, Steiner, kills himself and his two young children. After this murder-suicide, Marcello and a police inspector await the arrival of his wife to inform her of this tragedy. Behind them, as they wait for her taxi to arrive, is a mob of paparazzi who lay in wait, hungry to get pictures of her first reactions once she learns of what has befallen her and her family. And, in fact, as soon as she exits the car, she is overwhelmed by both grief and the mob that flashes pictures in her faces as fast as they can be snapped. What is most shocking in this scene is that the paparazzi show no human concern for her. They have no feelings. They possess neither sympathy nor empathy for her in her grief. Their concern is for the pictures, for the money and for the public.

Fellini's comment on modernity and its implications for society may be observed in this scene between Steiner's wife and the paparazzi. As in it we witness the merging of the private with the public. At a most private time when Steiner's wife should rightfully be allowed her privacy, she is denied this by the intrusion of the paparazzi, who ambush her upon her arrival on the scene^v. In this--as throughout the film--the distinction and line separating public and private is blurred, erased. There is nothing private. Everything is public. Everything is fair game^{vi}.

What this dissolution of private into public means for society is not of meager significance. As privacy forms the very ground on which personal intimacy depends, and it is intimacy that is the condition for loving human relationships.

Cumulatively then, in a culture that is portrayed as spiritually and emotionally empty, with the possibility for communication failing and with everything merging into the objective and public sphere, it would seem that one conclusion that may be drawn from *La dolce vita*, considered within these frames, would be the impossibility of



forming any meaningful bond with another human being, let alone ever developing a loving relationship with someone.

And, indeed, this is what we witness in and through Marcello's wanderings, principally –but not limited to—his relationships with women. Throughout his search for some direction and meaning in his life, Marcello has failing relationships with three women. First there is the wealthy socialite, Maddalena, with whom he has a sexual adventure in the basement apartment of a prostitute. Then there is the relationship with his “girlfriend” Emma whose emotional neediness and maternal attention turn him finally to reject her. And finally there is his fascination with the Sylvan Swedish/American actress, Sylvia, “whose animal energy overwhelms Marcello’s jaded sensibility” (*Cinema*, 147), but this fails as well as they are—on many levels—unable to communicate. He speaks only Italian and she speaks only English. She is all raw “spontaneous and innocent sensuality” (*Cinema*, 147), and he is “spiritually impotent”(*Cinema*, 147). In all of these instances, Marcello fails to establish a meaningful bond and it is modernity and the “modern condition” which are the implied culprits. His liaison with Maddalena is limited to a strictly physical and emotionally empty consummation of their relationship through meaningless sex. His relationship with Emma fails because of his own failure for emotional intimacy. And his failings with Sylvia are due to a complete failure in communication. The only person in the film with whom he appears to establish any meaningful bond is the writer and intellectual, Steiner, who after killing his children puts a bullet through his head, for fear of the future. “Sometimes,” Steiner confides Marcello one night, “...I think of the world that my children will know. They say that the world of the future will be wonderful. But what does that mean?” (*Screenplay*, 136) As we find in the end, it means there is no hope, no redemption, no grace. It means, that in the future, there is no possibility for meaningful relationships, for intimacy, for love.



Lost in Translation

Outside of citing *La dolce vita*, *Lost in Translation* with its surreal all-night parties and wanderings, empty marriages and relationships, meaningless sex, photographer/paparazzo, failing spirituality, American movie star arriving in a foreign country. But in addition to what it actually seems to borrow from *La dolce vita*, it also seems to validate and realize the future foretold by Steiner and implicated in the film.

But in 2003, rather than restricting the critique to Rome and Italy and the transformations taking place during the economic miracle, Sofia Coppola sets her film in Tokyo allowing it to serve as a broadly iconic symbol not simply for Japan and its own economic miracle, but for the entire world of 21st century globalized capitalism and consumerism, which like in *La dolce vita*, reflects a world of material excess, plenitude and superabundance with all of its promises of fulfillment and disappointments. As Todd McGowan writes:

As Rome served in Fellini's film as the focal point for the moral decay and material exuberance of Italian culture and society in 1960, Coppola uses Tokyo to introduce us to this on a global scale. The first theme she introduces us to is global capitalism and global alienation. As Todd McGowan writes: "In the world of global capitalism, the excess embodying pure enjoyment has become the explicit focus of our attention. We live in a world of excess because we are constantly trying to tap into the enjoyment that this excess promises. The excessive nature of global capitalism becomes visible in the sequence depicting Bob's arrival in Tokyo at the beginning of [the] film. We initially see Bob looking out a car window at the buildings and lights of Tokyo, which are blurred but visible in the background. Coppola alternates a series of traveling shots of the brightly lit Tokyo nightscape and close-ups



of Bob looking awestruck at this world of excess [...]Coppola depicts Tokyo as a city bubbling over with excess: the city overwhelms Bob because there are too many buildings, too many lights, and too many advertisements (54).

Unlike *La dolce vita*, which follows a single protagonist, *Lost in Translation* has two. First there is Bob. Bob (Bill Murray) is an aging actor who has come to Tokyo to film advertisements for Suntori Whiskey. He is alone and has left his wife and children behind him in the United States. It is Bob's initial physical displacement to a country where he knows nothing of the culture nor of the language that sets off his alienation in motion. He neither relates to the culture nor can he communicate in or with it. Further, he incubates himself from Japanese culture and increases his physical isolation by staying in an American hotel and holing up in his room, only going out so far as the hotel-lounge.

The second major protagonist is Charlotte. Charlotte is a young newlywed and recent college graduate who has followed her celebrity photographer husband, John, to Japan. He has come to Japan to shoot photos of a rock group that has come there in search of exotic locations. John leaves Charlotte alone in the hotel as he travels with the band. Charlotte, like Bob, is equally physically displaced from her home in coming to Japan. And she, as well, knows nothing of the culture and language and is thereby unable to communicate and, again like Bob, is left alone to the same hotel and its lounge. Hence, both she and Bob, are alone in a foreign land without means to access what it has to offer, outside, that is, of the promise of global capitalism and consumerism. They are each, by themselves, cultural aliens and alienated.

Each alone, Bob and Charlotte meet in the hotel lounge. And it would seem that being alone in a lounge surrounded by fellow Americans they would feel a certain comfort. Yet, what we see with both is that they are bored. The conversations seem empty. The "jazz" band, Sausalito, with its vapid cover of Scarborough Fair, only serve to



establish a further sense of alienation beyond simply what they feel by being in Japan. They feel equally detached and foreign in their own culture.

What we find, then, is that Bob and Charlotte's physical displacements establish physical alienation and isolation. But it also provides them with an opportunity for them to each develop a perspective that they would not have otherwise, on contemporary global society. They, like Fellini's character, can see the emptiness, the void, the alienation and loneliness that is the false promise of plenitude inherent in the Modern Global Capitalist-Consumerist Condition. Thanks to their displacements, they now see the Emperor's New Clothes.

But this new perspective is not limited to society. It also allows them each, individually, to develop a new perspective on their own lives and relationships. As McGowan writes:

The film shows the prevalence of [material] plenitude and the investment in it not only through the images of the prevalence of the commodity in Tokyo, but also in the relationship that Bob and Charlotte each have with their spouses. Bob's spouse maintains contact with Bob through phone calls, fax messages, and packages, and the majority of these contacts concern the choice of a carpet shade for his office in their home. She even goes so far as to send different swatches (via FedEx) to Bob while he is in Tokyo in order to allow him to choose a color. This absurd gesture indicates the extent of her investment in the idea of maximum choice, as well as that of instantaneous and total communication. Bob, however, can muster no enthusiasm for choosing from among the different colors because he recognizes that the choice is meaningless, that no matter which choice he makes, he will not discover the enjoyment that the choices initially appear to promise [...] Bob recognizes that one cannot discover enjoyment along this path [...] Charlotte's relationship with her spouse John is equally vexed and equally revelatory. In



contrast to Charlotte, John feels no dissatisfaction in his experience of excess. For John, Tokyo represents an opportunity for the kind of total enjoyment that he didn't have at home. He embraces aspects of the culture—he learns a greeting in Japanese and wears Japanese clothes—because they allow him to immerse himself in the exotic. What is most significant, however, is John's very reason for being in Japan. He goes there to shoot pictures of a rock band that came to Japan in search of an exotic setting in which to be photographed. According to this vision of Japan, it is the site of mysterious plenitude in which Westerners can find the ultimate enjoyment. When she witnesses John's response to Japan, Charlotte complains that she no longer recognizes the person she married. As is the case with Bob's spouse in a different context, John accepts fully the lure of plenitude, and by exposing his banality, Coppola exposes the emptiness of [material] plenitude itself (55).

It is at this point, when both Bob and Charlotte individually recognize the personal and social depths of their alienation, isolation and loneliness that bring them together. As when looking into the eye of the monster, instead of seeing themselves, they see the monster for what it is: empty and dead. And rather than being frightened by it and turning away, each looks into the void and embraces it. And in doing so they form a common bond and are brought together. McGowan writes, “[...] Charlotte buys Bob a drink because she sees in him the same alienation that she feels [...] they seem to connect at a distance” (57). “Bob and Charlotte connect like they do because they see absence where others see excessive presence” (58).

And it is here, in the establishment of this bond between these two displaced and lonely beings, where we find a fundamental difference between Coppola's meditation on the modern condition and Fellini's. Where in *La dolce vita* when confronted with the void, the emptiness of the promises of capitalism and consumerism, there is



ultimately a sense of hopelessness, despair and dread. It's a downer. In *Lost in Translation*, however, there is a different, lighter tone. This may be because it has the advantage of historical distance behind it. That is *La dolce vita* appeared in the midst of the transformations to consumerism taking place in Italy as it happened. Whereas, at the time *Lost in Translation* was released, these transformations had long taken place and on a global scale. They are a "fait accompli".

But another way of seeing the differences in these films is in the very establishment of a common bond by its main protagonists. In Fellini's film there is the sense of the modern condition as the impossibility of establishing any meaningful human relationships. Coppola's film, in bringing Bob and Charlotte together, conveys a sense of its possibility. In short, one is an anti-romance and anti-love story. The other is the opposite.

Once Bob and Charlotte face the void, the absence of plenitude in modern capitalism and consumerism, they join together in sublimating and transcending it. They no longer look to it for their fulfillment, but rather, together, they are amused and entertained by it and by those who falsely believe in its promises. Tokyo, and the world as such, are now not to be taken seriously. They are to be laughed at and enjoyed as simple entertainments, as "divertissements". Once they get together, Tokyo is no longer a space of estrangement for them. It is an amusement park. It is, precisely, at this point in the film where they both--by themselves and together--begin leaving their hotel and exploring, in fellinièsque fashion, Tokyo's streets and night-life, its bars, strip-joints, bizarre parties and Karaoke bars.

And it is out of their shared transformational experience that they establish an unexpected and unanticipated emotional bond, which surprisingly fills the void and absence present in the modern condition. That is, the void of capitalism and



consumerism is here replaced and filled with the plenitude of human warmth, feeling and emotion.

Throughout the film, as we see their relationship develop we [the viewer] anticipate their moment of consummation. And yet, at each point we are denied satisfaction. The first denial occurs in Charlotte's room, the second in Bob's. As McGowan describes:

*After a night out in Tokyo, for instance, Bob carries Charlotte back to her hotel room. This creates the expectation of an explicitly romantic or sexual moment, but Bob simply deposits Charlotte in her bed and returns to his room. Later in the film they spend a late evening drinking and watching old movies [the scene from *la dolce vita*] while lying together on the bed in Bob's hotel room. This scene again creates romantic expectations, especially through the way that Coppola shoots it. We see a shot/reverse shot sequence of Bob and Charlotte on the bed, and then Coppola cuts to a shot looking down from above at the two of them lying on the bed. We see Charlotte curled up facing Bob, who is lying on his back. Bob says to Charlotte, 'You're not hopeless,' and immediately after this remark the scene ends with a fade to black. What is startling about this scene [McGowan comments] is not just the absence of any overtly sexual moment, but more the absence of any climax whatsoever. (57)*

What is "startling" about both of these scenes is that it is the viewer who feels the frustration of Bob and Charlotte not consummating their relationship, and NOT the protagonists. Within the traditional romantic narrative, this would be the moment of climax. And yet, after these two scenes, our/their satisfaction is deferred.

In fact, at a point towards the end of the film, it seems that the entire relationship is threatened when Bob—like Marcello and Maddelena in the prostitute's apartment—



has meaningless sex with the hotel lounge singer and is discovered in the morning when Charlotte comes to his door. As we watch the uncomfortable interaction between Charlotte and Bob at his room door as she discovers the other woman in the room, the viewer shares Charlotte's sense of betrayal and has the feeling that their brief but intense relationship is now at its conclusion. And any possibility of consummation will be deferred indefinitely. McGowan reads the scene as follows:

By having sex with the singer, rather than betraying Charlotte, Bob ensures that their relationship will remain unconsummated. That is, Bob's sex act with the singer allows his relationship with Charlotte to continue on the same terms precisely at the moment when sex was beginning to become a possibility in the latter relationship. As a result, the relationship with Charlotte will continue to revolve around their shared recognition of absence—the recognition that they are closest precisely when they lost each other. (61)

McGowan is correct in his understanding that in having [meaningless] sex with the singer Bob does not *in fact* betray his and Charlotte's relationship. And he is also correct in stating that their relationship will continue on the "same terms" as it has always been based. But he is wrong in suggesting that: 1) "sex was beginning to become a possibility" in their relationship and 2) "*their* relationship will remain unconsummated".

To begin with, in the context of a traditional love story, it would be expected that, indeed, a successful story would culminate in the physical consummation of the love relationship. But, this is not a traditional love story, inasmuch as, the "terms" of Bob's and Charlotte's relationship are not physical but are emotional. In this sense, in *their* terms, the physical consummation of their relationship, was never a possibility, as to do so would betray the very terms of their relationship. As it would re-inscribe their bond into the materialist logic that their coming together rejects. That is, they would sacrifice their emotional plenitude for the physical/material emptiness that we find in



Bob's sex with the singer. Finally, if this were the logic of their relationship, Bob and Charlotte would most probably have "sealed the deal" earlier in the film. Hence, it is fair to claim as McGowan does, that in strictly physical terms, "*their* relationship will remain unconsummated".

And yet, if physical consummation of their relationship is not possible, can *their* relationship ever be "consummated" in any sense and on *their* terms? If so what would this be? And how could this be represented in the film?

To consummate their relationship, on their terms would require them to come together, and emotionally "complete," "finish" and "fulfill"--in a non-sexual way--the bond they have established throughout the film. The question is, what would this be and how to represent it.

Borrowing from *La dolce vita* with significant variation, Coppola answers both of these in the film's final scene.

First, in *La dolce vita*'s final scene, Marcello is on the beach and opposite him and separated by a shallow stream is the young girl, Paola, who is calling to him. It is windy and between the sound of the wind and the waves, Paola's calls are inaudible to both Marcello and the spectator. Unable to hear her, he throws up his hands and turns away. By neither allowing the viewer nor the protagonist to hear what is being said, communication is objectively and publicly short-circuited. Symbolic of not only Marcello's condition but of our condition, of the Modern Condition, all we—Marcello included—hear and *can* hear is noise.

Like Fellini, Coppola uses communication and inaudibility in the final scene of her film, but to convey a different message. As McGowan describes the scene:



In keeping with the nature of Bob and Charlotte's relationship, it is appropriate that the scene depicting its end would be the most pivotal. Bob and Charlotte initially say 'goodbye' in the hotel lobby before Bob rides to the airport. Their parting, like their relationship itself, involves an absence of words [...]

As he is riding to the airport, we see Bob looking out of the car window as he rolls the window down. The next shot shows Charlotte walking away from the camera in a crowd of people. Bob then leaves the car to follow Charlotte. When he catches up to her, they appear in a long shot from the side as they are looking at each other face to face. Next, we see Bob embracing Charlotte in a closer shot from behind her, followed by a close-up of Charlotte's face. During this close-up, we see and hear Bob begin to speak, but the content of his speech remains inaudible. The subsequent close-up of Bob speaking into Charlotte's ear allows us again to see but not hear his speech. When the camera cuts back to a close-up of Charlotte's face, we can finally hear Bob end his speech with 'OK?' and Charlotte responds 'OK.'

McGowan continues,

The inaudibility of Bob's speech in this scene does not mean that a secret exists between Bob and Charlotte that we as spectators cannot access. The point is not that we can't hear what Bob communicates but that he communicates what can't be heard. That is to say, Coppola shoots the scene in this way—not allowing us to hear what Bob says—in order to emphasize the unimportance of the content of his speech [...]. What Bob says is nothing to Charlotte, just as it is nothing to us as spectators [...] (61-62).

Whereas in *La dolce vita* Marcello and Paola remain and move apart at the end, in *Lost in Translation*, Bob and Charlotte are brought back together. And here, they speak to each other. Like Fellini's conclusion, the words spoken between the protagonists



remain inaudible to the spectator. But unlike, Marcello and Paola, Bob and Charlotte can hear each other. In fact, it is in depriving the viewer from hearing their conversation, while permitting them to hear it, where Coppola allows Bob and Charlotte to consummate their relationship on their terms. As, contrary to McGowan's reading, a secret does exist between Bob and Charlotte—a secret from which we are forever deprived of knowing—and, indeed, the content of their secret is unimportant, as it is the act of their denying us, the spectator, access to their conversation that has significance. Since in doing so, Bob and Charlotte, in plain sight, by denying us access to their conversation, they turn away from us and short-circuit communicating with us. In this act of refusal they reclaim their privacy—their conversation is theirs and theirs alone—and in this, and against Fellini's conclusion—they reclaim their intimacy and ultimately affirm the possibility for love.

In *La dolce vita*, it seems that all hope for communication, intimacy, love and meaningful human relationships is lost with capitalism and consumerism, in short in the Modern Condition. *Lost in Translation* 40 years later, in the age of global capitalism and consumerism, suggests that all is not lost, that there is hope, but, in all likelihood, such values and relationships are rare, difficult and fleeting. But, they are all the more, meaningful.

Notes

ⁱ Although the film was one she had thought of, it was only when she saw the film on television while in Japan that she decided to include it in her film. “Actually,” she tells an interviewer, “I saw *Dolce Vita* on TV when I was in Japan, and there was something with Japanese subtitles, and them speaking Italian, I don't know, it had a very enchanting quality.” (greg.org-august 31, 2003-Interview with Sofia Coppola).

ⁱⁱ The significance of this transformation cannot be understated as Paul Ginsborg writes,



The years of the ‘miracle’ were the key period in an extraordinary process of transformation that was taking place in the everyday life of Italian – in their culture, family life, leisure-time activities, consumption habits, even the language they spoke and their sexual mores [...]

Urged on by the unprecedented expansion of advertising, Italian families, above all in the North and Centre of the country, used their new wealth to acquire consumer durables for the first time. Whereas in 1958 only 12 per cent of Italian families owned a television, by 1965 the number had risen to 49 per cent. In the same period the number owning fridges increased from 13 to 55 per cent, and washing-machines from 3-23 percent. Between 1950 and 1964 the number of private cars in Italy rose from 342,000 to 4.67 million, and motorcycles from 700,000 to 4.3 million. Eating habits changed radically, with more money being spent on meat and dairy products than ever before” (Ginsborg, 239-240).

Yet as Sassoon notes, “the average Italian had a diet which was poorer than that of most workers in other European countries but had the same sort of household-goods: cars, transistor radios, vacuum cleaners, television sets, and so on” (Sassoon, 30).

ⁱⁱⁱ As Peter Bondanella writes:

[...] *La dolce vita* created a scandal of historic proportions, reversing the positions of the protagonists in the polemical debate over *La strada*. Church groups, representatives of the Roman nobility, and right-wing politicians who had praised *La strada* demanded that the film be banned as morally outrageous or even obscene, while critics, intellectuals, and political parties from the center to the left of the political spectrum applauded *La dolce vita* for what they felt was Fellini’s realistic panorama of the corruption and decadence of Italy’s bourgeoisie. (*The Cinema of Federico Fellini*, 132)



A chronicle of the Italian reaction to Fellini's film when it came out can be found included in the original scenario to *La dolce vita* published by Garzanti.

^{iv} This discussion of the relationship between mask and face was developed in the works of Luigi Pirandello whose collected works are titled *Naked Mask*. Bondanella includes a brief discussion of Pirandello's concept of mask and face in Fellini in *The Cinema of Federico Fellini* (73-75), and in *Italian Cinema* (115-116). Another extensive study of the relationship between Pirandello's ideas and Fellini is found in Manuela Gieri's *Contemporary Italian Filmmaking: Strategies of Subversion, Pirandello, Fellini, Scola, and the Directors of the New Generation*.

^v The scenario portrays the paparazzi as predators. As the bus carrying Steiner's wife approaches, the scenario tells us: "The photographers stand silent, staring down the road as if they could already scent the approach of their prey" (229).

^{vi} We witness this breakdown early in the film in a cabaret when Marcello and character "Paparazzo" scheme together to get a photo of a Prince in an illicit affair. The Prince's bodyguard tells Paparazzo, "There is the right of privacy." While Marcello responds, "Excuse me, I have my public to inform—it's my job" (8-9).

Works Cited

- Bondanella, Peter. *Italian Cinema From Neorealism to the Present*. New York: Continuum, 1993.
- . *The Cinema of Federico Fellini*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1992.
- Coppola, Sofia. Interview. "Sofia Coppola Cool and the gang." Interview with Mark Olsen. *Sight and Sound*. 14.1 (2004):15.
- La dolce vita*. Dir. Federico Fellini. Perf. Marcello Mastroianni, Anita Ekberg, and Anouk Aimée. 1960. DVD. Koch Lorber, 2004.



Fellini, Federico. *La dolce vita*. Scen. Milan: Garzanti, 1981.

---. *La dolce vita*. Trans. Oscar DeLiso and Bernard Shir-Cliff. New York: Ballantine Books, 1961.

Gieri, Manuela. *Contemporary Italian Filmmaking: Strategies of Subversion, Pirandello, Fellini, Scola, and the Directors of the New Generation*. Toronto: Toronto UP, 1995.

Ginsborg, Paul. *A History of Contemporary Italy*. New York: Palgrave, 2003.

Lost in Translation. Dir. Sofia Coppola. Perf. Bill Murray, Scarlett Johansson. Focus Features. DVD. 2003.

McGowan, Todd. "There is Nothing *Lost in Translation*." *Quarterly Review of Film and Video* 24 (2007): 53-63.

Pirandello, Luigi. *Naked Masks*. Ed. Eric Bentley. New York: Dutton, 1952.

Sassoon, Donald. *Contemporary Italy*. London and New York: Longman, 1997.

—

LA NOVELA NEGRA EN CENTROAMÉRICA:

CUALQUIER FORMA DE MORIRⁱ,

DE RAFAEL MEJÍVAR OCHOA

*José Juan Colín**University of Oklahoma*

La verdadera novela negra está hecha mitad de crimen y misterio y mitad de talento literario. Deja chiquita a mucha literatura rebuscada e incomprensible de nuestros días.

Raymond Chandler

La novela negra es una vertiente de la novela policiaca cultivada por innumerables escritores (desde Edgar Allan Poe, pasando por el revolucionario del género, Dashiell Hammett, amén de los brillantes aportes críticos y creaciones de Raymond Chandler, pasando por Mario Vargas Llosa hasta Paco Ignacio Taibo II). Dicha novela representa una nueva forma de denuncia que se gesta en la medida que la literatura de crítica social, en su forma tradicional, pierde gradualmente su impacto primero merced al sobreuso estilístico y a la evolución natural de la literatura. Esta vertiente de la narrativa obedece, coincide la crítica, al impacto que ejerce la sociedad en la que vive el escritor. Aquí se alude a la novela policiaca contemporánea posterior a Hammett y Chandler y a su lugar en la prosa latinoamericana en general.

Pese a no existir una definición en la que se pueda encajar la novela negra con exactitud suficiente, más allá de tildarla en algunos casos de “light” debido a su popularidad entre las masas, sí se pueden apreciar ciertas señas de identidad que posee esta vena literaria: la resolución del caso no es el objetivo principal, así como



tampoco el encarcelamiento del delincuente; existe la eterna lucha entre el bien y el mal; la acción se basa en la violencia; los personajes son, en su mayoría, individuos anónimos y en plena decadencia moral, etc. Estas señas difieren casi de manera radical de la novela clásica de detectives al estilo Sherlock Holmes, en las que existía un investigador con marcada superioridad moral e inteligencia a toda prueba que le permitía resolver los casos más inverosímiles. Este tipo de narraciones están dedicadas casi exclusivamente a entretener y crean expectativas de complacencia en el lector, ya que éste sabe a ciencia cierta que existe el personaje infalible que le resolverá el caso, aún cuando el mismo lector pierda algunas de las pistas. El caso se resolverá, no hay duda; el criminal será llevado ante la ley y todo volverá a la normalidad. Con ello el lector se siente, al menos psicológicamente, más seguro de que se puede vivir aún en cierta calma mientras el bien triunfe sobre el mal. Puede volver a la realidad cotidiana sintiéndose un tanto más cómodo en ella, olvidándose momentáneamente del ambiente violento a todas luces en que se mueve.

Sin embargo, existe ese otro lado de la realidad que trae a colación la decadencia de las sociedades. Hammett y Chandler sacan de la oscuridad el tipo de realidades que el lector mira de soslayo, debido generalmente a que le desestabiliza la tranquilidad y, en ocasiones, le recrimina su complacencia. Hammett--asegura Chandler—sacó el crimen del jarrón veneciano y lo lanzó al medio de la calle. [...] llevó de nuevo el crimen al tipo de gentes que lo comete por motivos concretos y no sólo para proporcionarnos un cadáver (Acosta 57). Con estos escritores nace, pues, otro acercamiento a la novela policial que se antepone a la clásica; es decir, se empieza a hablar a partir de aquí de dos subgéneros que José Antonio Portuondo llamó *inductivo* y *realista*, en los que la acción es el entramado de la narración pero los desarrollos y los desenlaces difieren de manera sustancial. Portuondo describe las características de estos subgéneros de la siguiente manera:

El primer tipo, el inductivo [es...] el descubrimiento del crimen considerado como un problema lógico a cuya solución llega, partiendo de elementos ofrecidos también al lector, un personaje genial y más o menos



excéntrico que emplea en todos los casos un mismo método, semejantes actitudes, rarezas o manías e idénticas frases hechas para mostrar las diversas fases del problema a su ayudante, cronista o testigo, que suele ser siempre un poco obtuso o, al menos, así lo hace aparecer la genialidad, casi siempre unilateral, por otra parte, del protagonista. (16)

Para establecer los elementos propios del estilo *inductivo*, descritos arriba, el estudioso cubano se apoya en *Un estudio en rojo* de Arthur Conan Doyle, cuyos protagonistas, como es bien sabido, son Sherlock Holmes con Watson admirando el cúmulo de conocimientos de toda índole que posee el detective.

Por otra parte el estilo *realista*, según el mismo Portuondo, tiene una característica esencial:

[...] su fidelidad a los datos que la circunstancia le ofrece, su pintura sin afeites de la sociedad en la que el crimen es una excrescencia que ilumina y denuncia una situación colectiva. Por esto es que los escritores del tipo de Dashiell Hammett y de Raymond Chandler no se inspiran, para sus obras detectivescas, en el ingenuo realismo racionalista de Conan Doyle, sino en el realismo crudo y amargo, denunciador y combativo de Faulkner y de Hemingway. (38)

Se habla entonces de una historia que sigue cierto patrón narrativo a la manera de la novela clásica de detectives, con sus asegunes como ya se aclaró, y que permite ubicar la constancia temática que sigue una tradición desde aquellos viejos pero actuales relatos de Poe, *Los asesinos de la calle Morgue* (1841).

Partiendo de la visión de Portuondo, se puede afirmar que *Cualquier forma de morir* (2006), del salvadoreño Rafael Menjívar Ochoa, se adhiere a la vertiente *realista*, basándose en lo descarnado de las acciones en las que los asesinatos, además de ser comunes y numerosos, son meramente circunstanciales. Se acerca de manera directa a denunciar el mal contemporáneo en Latinoamérica, esto es, el mundo de los cárteles de la droga y la manera en que gradualmente van corrompiendo al gobierno y a la sociedad a través de una corrupción inicial que es la del individuo. Es, pues, lo



que algunos estudiosos llaman el género “neopolicial [que] privilegia el reflejo del contexto social y, como consecuencia, deja el misterio por resolver en un segundo plano” (Noguerol Jiménez 7). La justicia no prevalece en este tipo de ficción—según Nagore Beltrán—porque la justicia se ha convertido en fluctuante y se mueve por intereses independientes determinados que no tienen nada que ver con el concepto que tradicionalmente la caracteriza (297).

Por medio de las mencionadas señas de identidad, la novela fija por sí sola su contexto y, al mismo tiempo, subraya que el solo hecho de sobrevivir es más importante para el personaje que la resolución del caso, ya que en muchas ocasiones el caso mismo se pierde dentro de los intersticios de la acción o no existe. Mempo Giardinelli asegura en su imprescindible estudio *El género negro* (1996) que este tipo de narración es una novela de crítica social, “generalmente urbana, que mediante la inclusión de un crimen desarrolla un mecanismo de intriga, pero cuya intención fundamental es la crítica de costumbres y/o de los sistemas sociales” (53).

Ambientada en la Ciudad de México, aunque ésta nunca aparece mencionada otorgándole un ambiente más continental, Rafael Menjívar Ochoa nos ofrece una novela de corte policíaco trepidante y llena de acción. En ella, el personaje principal, sin nombre, no cesa en su eterna lucha contra el personaje secundario que es la muerte inevitable a manos de algún jefe, ya sea del cartel de la droga o policíaco. Esta es una novela que, según Méndez Videz, “posee la magia en el manejo de la ficción, en el vigor con el que narra (dueño de un lenguaje viril, irónico, cínico, descreído) y la plasticidad de sus descripciones” (20), porque, ya se dijo, el argumento no tiene relevancia ya que no es en él que se sostiene el texto. “Mi problema—se queja el narrador—era que lo único que me interesaba era salir vivo de un lío en el que todos se estaban muriendo” (68) y remata más adelante: “Me fije una regla estricta: yo no iba a ser el muerto. No me molestaba morirme, pero prefería que fuera en mi cama y cuando no me quedara de otra” (69). La narración subraya lo siguiente: es el individuo mismo en lucha contra la violencia de su entorno y sus acciones no son producto de elección personal, sino exigidas por las circunstancias. Es decir,



Cualquier forma de morir representa, por medio de un microcosmos, a los seres en las sociedades actuales que se hallan atrapados entre dos fuegos: por un lado la criminalidad y por el otro la policía. La novela policiaca actual, pues, “[...] responde a las exigencias de este movimiento de escribir obras que, a diferencia de los textos del *boom*, compliquen menos la realidad y reflejen la actual situación socio-política latinoamericana (Fernandez 2). Habría que pensar entonces en la desfavorable situación económica de las sociedades latinoamericanas actuales (centroamericanas, en el caso de esta novela). Por tanto, no debiera sorprender que los personajes del texto se vean forzados a tomar la salida aparentemente más fácil. El Salvador, lugar donde nació y vive Menjívar Ochoa, es uno de los países más pobres de América Latina, con todo y la “dolarización” a que fue sujeta su economía en los últimos tiempos. Además, las llamadas “maras” han creado un ambiente de violencia irracional que, sin duda, induce un estado de inquietud constante en la población.

Ahora bien, al referirnos a los personajes de la novela policial contemporánea en general (con enfoque especial en la que comentamos en este estudio), vale la pena mencionar que la historia se sigue por medio de un narrador partícipe de la acción y en primera persona. Al mismo tiempo, al apuntar las caracterizaciones propias de este tipo de relato se puede observar que existe:

[...] el criminal o delincuente, el falso delincuente, el detective, el auxiliar, la víctima y el policía, [además de] funciones de personajes que están ligadas estructuralmente a las funciones de trasgresión, enigma, investigación, combate, victoria y castigo, por sólo citar las fundamentales. (Revueltas 104)

En esta novela, sin embargo, no hay un criminal sino varios, no existe el detective acartonado con su infalible genialidad; no hay victorias ni castigos; las víctimas son numerosas, pero se nota, no obstante, la total humanización del criminal con todos sus errores y aciertos, dando con ello una nueva vuelta de tuerca al género.

Nuestro personaje, sin nombre propio y curiosamente el único que no tiene apodo, inicia metido en la cárcel y, en retrospectiva, nos damos cuenta que fungía como



guardaespaldas de un alto mando policial dedicado a los negocios ilícitos con los Celis, jefes de un cártel de la droga. En la medida que avanza el relato nos enteramos, a través de la narración siempre en primera persona para brindar el énfasis de testigo presencial, que la única diferencia entre los representantes de la ley y los jefes de la droga es mínima, quizá sólo la placa y el uniforme oficiales. Descubrimos que el personaje se encuentra en esa situación debido a un supuesto asesinato que él no cometió. Es obvio que es el “chivo expiatorio” y de ello también nos vamos enterando a lo largo de la novela.

A estas alturas del relato ya se advierte cierto tufillo maligno por parte de la narrativa misma, y es que se va notando que hace falta el fiel de la balanza, el elemento que brinde cierto equilibrio a la historia y no se pierda solamente en lo grotesco y sangriento de la violencia sin sentido. El lector promedio, acostumbrado a que se le resuelvan los enigmas y quien apoya sus esperanzas en lo infalible del detective y la ley, pierde su tiempo. En esta novela no se trata de “crimen y castigo”; el crimen existe, pero el castigo legal no se ve por ningún lado. El lector comienza a dejar de leer sólo para entretenerse y le asalta cierta inquietud. Crece en este lector en transición la pregunta de si es natural que el personaje de *Cualquier forma de morir* deba hallarse atrapado entre los dos poderes en disputa: la ley y los jefes de la droga. Se fragua cierta toma de conciencia en tanto que el lector identifica plenamente a los personajes de la historia que lee. En consecuencia, él mismo toma su lugar dentro de la sociedad para darse cuenta que quizá también lleve su parte de culpabilidad. Ese es el fiel de la balanza que mencionamos arriba; la exposición de realidades y el reacomodo de conciencias como formas de crítica social.

Por otra parte, también queda claro por medio del texto que el personaje en cuestión no está limpio de culpa; ha asesinado a su primo, aunque queda entendido que tenía sus razones, ya que el primo había violado a todos los otros primos y se deduce que también a él mismo. Es decir, en esta novela no se puede simpatizar con el personaje central, contrario al clásico detective que nada tiene que ver con el caso a resolver y su única relación con él es la búsqueda de la ley y la justicia. Nuestro



personaje lo único que hace es tratar de sobrevivir por cualquier medio: “Había terminado con los problemas familiares y no había servido de nada. Me faltaba terminar con los míos. Seguir vivo sería un buen comienzo” (38). Y más aún, tampoco es la intención en la novela negra, valga insistir, la búsqueda de simpatía por ninguno de los personajes; su propósito es exponer los acontecimientos y permitir que el lector ate cabos y saque sus propias conclusiones. El hecho de que el personaje haya asesinado a su primo no es gratuito, no olvidemos que ya Aristóteles, en su *Poética*, había apuntado que, para que tenga más fuerza dramática, el delito ha de darse entre pariente o amigos, pues de otro modo el resultado es moralmente indiferenteⁱⁱ. En otras palabras, la novela negra actual dista mucho de la simple diversión o entretenimiento; por el contrario, pretende removerle al lector los cimientos mismos de la moralidad. No ofrece soluciones, no es el caso, y tal vez esa sea una de las razones por las que el género negro no termina por entrar en el *mainstream* de la literatura latinoamericanaⁱⁱⁱ. Para la novela negra actual, valga redundar, la resolución del caso no es la finalidad ni la de llevar a los criminales ante la justicia:

Los protagonistas de estas novelas [...] saben de antemano (a diferencia de los sofisticados protagonistas de la novela-problema) que el conflicto no tiene solución: las causas de un crimen no se remedian con el descubrimiento del criminal, porque las causas del crimen, casi siempre, se encuentran en la base misma del sistema social (Giardinelli 76).

El personaje central de estas novelas no es el clásico detective armador de rompecabezas y con un poder deductivo alucinante—a partir de Hammett la literatura policial dejó de ser un juego— asegura Giardinelli.

En *Cualquier forma de morir* no interesa si el lector participa o no en el juego mental y de memorización de pistas e indicios, en aras de encarcelar al asesino, propios de la novela detectivesca clásica. En aquélla se trata de crímenes y corrupciones sin importar tanto la trama o resolver los acertijos de ésta. Solamente se



pretende exponer el caso o los casos, según requiera la historia que se cuenta y que el lector se acomode por sí solo dentro de ella:

Otra variación de este segundo subgénero es el de la investigación de misterios que no necesariamente exponen criminales sino que sirven para exhibir ciertos problemas sociales y/o familiares. El autor de dichas ficciones reiteradamente las utiliza para denunciar una sociedad insensitiva a los problemas de sus ciudadanos, para criticar a una policía incompetente y corrupta, minada por la inercia, extorsión y soborno, como también para exponer una burocracia fría, inepta, decrepita e impenetrable. (Pérez 14)

Se colige que lo trascendental se halla en la exposición de los hechos en tanto reflejo de una realidad que no parece tener importancia para el individuo promedio a pesar de que, no obstante, existe e influye en el devenir de las sociedades actuales. No está de más recordar que los escritores, en tanto ciudadanos, no están exentos de su diario acontecer y su vida cotidiana se halla a merced de las realidades de esa cotidianidad.

Según nuestra lectura, podríamos hablar incluso de un propósito, si acaso inconsciente de la novela negra, y es la de dejar en claro que la sociedad misma comparte la culpabilidad en el deterioro de la sociedad. De ahí que el personaje carezca de nombre o apodo, porque es cualquiera y somos todos. Así las cosas, se advierte una suerte de toma de conciencia en cuanto a la advertencia y reconocimiento de la realidad en la que se desenvuelve el personaje, el escritor y, consecuentemente, la sociedad. En otras palabras, el texto apela al individuo promedio y es en base a lo “popular” que a la novela negra se le trata como un subgénero, también como superficial o “light”, o escritura periférica, o “escapista” como dijo Dorothy L. Sayers (para ser justos hace ya algunos años). Sin embargo, asegura Manuel Fernández: “[...] la incorporación de elementos de la cultura popular en la literatura es que esa incorporación constituye un mayor compromiso con la realidad circundante y con el público por parte de los autores, [...]” (7).



Muchos de sus detractores, por otra parte, argumentan que este tipo de novela requiere de un lector sin muchas expectativas, a quien no le gusta ser exigido a pensar mucho en lo que lee; un lector a quien el asesinato y la corrupción le sean tan familiares que no le altere en absoluto la acción de la novela policial reflejo lo cotidiano. No consideramos esto del todo correcto, ya que estas novelas lo que buscan es, precisamente, la eliminación del cinismo en el lector. El hecho de que exista el tipo de novelas *inductivas*, siguiendo a José Antonio Portuondo, para consumo masivo y muchas explotadas incluso por Hollywood, no acepta la simplificación reduccionista de sus detractores y “[...] es cierto que reducir toda la novelística policial a la categoría de subliteratura resulta injusto” (en Giardinelli 44).

En las novelas como la que estamos presentando así como en las de Vargas Llosa, *¿Quién mató a Palomino Molero?* (1986) o *Lituma en los Andes* (1993), o en *Tabaco para el puma* (2006), de Juan Hernández Luna, o las inolvidables aventuras del detective Belascoarán creado por Paco Ignacio Taibo II, por mencionar algunos ejemplos, existen temas subyacentes que apelan a la denuncia o a reflejar los males de la sociedad y su decadencia. Por tanto, se lleva a cabo un reemplazo de la novela de crítica social en la que la policiaca toma las riendas mientras refleja el diario acontecer^{iv}. En este sentido, el mismo Portuondo discrepó desde hace ya varios años con los críticos del género:

[...] la novela policial es, en cambio, un género popular de literatura que aprovecha la realidad emocionante, iluminadora, del crimen para mostrar el poder superior de la razón humana y revelar las miserias de la sociedad contemporánea, del orden social vigente. No es, pues, como pretende Dorothy L. Sayers, “una literatura de evasión”, sino expresión, aún paciente de entorpecedoras limitaciones individualistas, del afán contemporáneo de justicia. (9)

Como se ve, al apoyarse necesariamente esta vertiente de la narrativa en el devenir de la sociedad y su actualidad, rechaza superfluas identidades y privilegia códigos de comportamiento en tanto reflejo de la sociedad. Una literatura así no puede ser



“escapista” o “simplista” y desde 1949 Chandler se unía también al estudioso cubano al declarar, de manera terminante, y acaso también generalizada por el rechazo a ultranza del género: “Muéstrame un hombre o una mujer que no puedan soportar las obras policiales y me mostrarás a un tonto; un tonto inteligente—quizás—pero tonto al fin”^v.

Aunado a lo anterior, Eugenia Revueltas parafrasea a Portuondo al proponer que “De una u otra manera las novelas policiacas son una suerte de novelas de costumbres de nuestro tiempo; literatura popular que refleja las constantes socio-morales de su época [...] (107). *Cualquier forma de morir* llama la atención justamente por la forma de abordar con descaro la situación actual, o costumbrismo como dijo Revueltas, de las sociedades latinoamericanas. La novela policiaca, pues, parece haber tomado el lugar de la literatura de protesta social del siglo XX en tanto que, por medio de una narración cercana al realismo, refleja una constante de la sociedad actual. Dicho de otro modo, es con este tipo de acercamiento que se puede identificar de manera precisa la problemática que aborda la novela en relación al ambiente en que se produce. El lector puede identificar por medio de las acciones a los personajes de la novela y ponerles nombres reales tomados de la baraja del ambiente del tráfico de drogas o policial, incluso político y no sólo de un país en América Latina sino de cualquiera. De ahí que los personajes sean en su mayoría anónimos y ostenten solamente apodos como cédula de identidad; no así el personaje central quien, como ya se dijo, no tiene ni siquiera apodo ya que representa en su anonimato al individuo promedio.

Asimismo, el lector se da cuenta que no existe un héroe con el cual identificarse y en el cual apoyarse ante la ausencia del detective. La novela policial contemporánea rechaza esta figura iconográfica para dar lugar a una figura mucho más real y humana:

Cuando un héroe se muere no es un héroe. A lo mejor sea héroe después de muerto, a lo mejor haya sido héroe antes de morir, pero en ese momento es alguien a quien se lo está llevando la chingada. Nada más,



nada menos. Eso no lo sabía el coronel cuando se pegó el tiro en el paladar, o no quiso darse cuenta. (Cualquier forma... 81)

El coronel se había suicidado debido a las presiones de que era objeto por parte de los jefes de la droga. Alguien debía ser el chivo expiatorio en ese momento y por medio de un acuerdo tácito entre las partes, era el turno del coronel. De esta forma se enfatiza la propuesta en cuanto a que, en este medio, el individuo se ve forzado en innumerables ocasiones a comportarse de una manera totalmente irracional.

Siguiendo estos lineamientos, vale mencionar que los tentáculos del poderío corruptor de los cárteles hace ya tiempo que han alcanzado algunos de los niveles más altos de la política nacional e internacional y la novela negra actual los expone sin tapujos de ninguna índole, con todo lo grotesco que suele ser esta realidad. Por tanto, el presente estilo narrativo tiene, consciente o inconscientemente, cierta finalidad: poner en claro la situación en que se hayan las sociedades de nuestro tiempo. A la novela negra:

[...] no se la puede separar de la denuncia del poder político, del tráfico de drogas, de la guerra sucia, persistentemente sucia con sus policías corruptos y sus militares asesinos, más allá de los tópicos del policía bueno o malo. En este contexto, el escritor latinoamericano se convierte en el ojo crítico de la sociedad^{vi}.

Ya se ha dicho que *Cualquier forma de morir* está ambientada en la Ciudad de México aunque nunca se identifica como tal, y no hace falta, basta poner atención a las noticias que emergen de aquél país para darnos cuenta de que un gran número de ciudades se hallan bajo el acoso, ya sea del cartel de Sinaloa, del del Golfo, o de grupos menores que hacen de la violencia y la corrupción su *modus vivendi*, teniendo al ejército y a la policía como representantes de la ley y como contrapeso. Además, aunque en la novela no existe ninguna mención al respecto, porque no se trata de eso, ni es necesario para este tipo de narración, es evidente que un gran sector poblacional se halla entre dos fuegos: por un lado los mencionados cárteles y por el otro la policía. Por ello, no es de sorprender que en la actualidad la novela policial,



detectivesca, policiaca, negra, o dura, se apoye en la realidad de la sociedad. Según Juan Carlos Martini:

El mundo de la novela policiaca no es ya un espacio cerrado, identificable, aislado dentro del amplio espacio de la realidad. El mundo de la novela policiaca no es otro mundo, sino el mismo, el único, el mundo que conocemos y en el cual vivimos [...] las reacciones humanas son en sí una forma de violencia, una expresión del poder y del sometimiento. Todo poder es una forma de violencia. Todo destino no elegido es una forma de violencia^{vii}.

Es decir, para la novela negra contemporánea no es necesario inventar casos inverosímiles o acertijos a la manera clásica. El escritor, como en toda vertiente narrativa, sólo necesita ser un buen observador, acomodar las cosas en su sitio y saber contar la historia. A final de cuentas “La actual literatura negra latinoamericana lo cuestiona todo. Los márgenes de “la ley” entre nosotros [los latinoamericanos] ni son tan rígidos ni están tan claros”^{viii}. En este sentido Uriel Quezada observa que: “A los escritores que se identifican con la corriente neopoliciaca latinoamericana [...] les interesan más bien las contradicciones entre ley y justicia, el clima de violencia y corrupción en las sociedades [...] la exploración de los bajos fondos y de sus relaciones con los estamentos políticos” (4-5). En otras palabras, y según se ha tratado de apuntar, los autores discurren en lo relativo a sus realidades. De manera que no puede la novela policiaca contemporánea ser solamente producto de consumo masivo y escapista como aducen algunos críticos. Queda claro que es producto más bien del diario acontecer de las sociedades y—como dice Isaac Asimov—perturba la estructura social e introduce un elemento de anarquía (426).

La novela de Menjívar Ochoa está narrada con un lenguaje ágil, chusco en ocasiones, ya que esto mismo es una forma de sobrevivencia. A ratos raya en lo soez sin ser chocante ya que con ello hace a los personajes más reales y humanos. Al mismo tiempo, la historia apunta hacia la circularidad (en el contexto de la trama a un círculo vicioso), en tanto que abre con la frase “Pero la luna no grita—dijo el ciego”,



para, al final, resolverse con la misma frase dando un vuelco dramático “La luna estaba gritando”^{ix}. De manera que *Cualquier forma de morir* hace hincapié en la temática que ha venido desarrollando a lo largo de la historia: el individuo se halla preso dentro de un círculo en el que no parece existir solución posible. Quizá haya lectores que se sientan desconectados o desilusionados al no encontrar héroe ni solución en este tipo de novelas. Ese es el caso, no se trata de ofrecer soluciones; la novela negra actual no pretende más que exponer los hechos y que el lector deslinde responsabilidades.

Hemos tratado de puntualizar algunos aspectos de la novela negra contemporánea y la forma en que se ha apropiado de la voz que parecía, hasta hace poco, privativa de la novela de crítica social. Rafael Menjívar Ochoa hace acopio de algunos de estos puntos para labrar una novelita corta, de sorprendente agilidad y muy reveladora. Aunado a ello, se reconoce en el texto el hecho de que el escritor no queda exento en el devenir de la cotidianidad de la sociedad en que vive y, por tanto, está obligado a compartir, sin ánimo de pontificar, su perspectiva de la realidad.

NOTAS

ⁱ *Cualquier formas de morir* es parte de una serie de novelas policíacas de Rafael Menjívar Ochoa que da inicio con *Los años marchitos* (1990) y continúa con *Los héroes tienen sueño* (1998) y *De vez en cuando la muerte* (2002).

ⁱⁱ En: *Revueltas*, 106.

ⁱⁱⁱ aunque ya se han hecho y se están llevando a cabo aportes muy importantes tal es el caso de “La semana negra” en Gijón, España, fundada y dirigida hasta la fecha por Paco Ignacio Taibo II.

^{iv} Vale la pena recordar que en estas novelas aún tenemos al personaje, el Sargento Lituma, que termina por resolver los asesinatos recordando el método *inductivo*, contrario a lo que propone la Novela Negra que nos interesa y que corresponde al método *realista*.

^v Sería muy interesante investigar si estos dos estudiosos se habían leído mutuamente.



^{vi} En: http://perso.orange.fr/arts.sombres/polar/3_news_festivals_rutes_esp.htm. Visitado 9/12/07.

^{vii} Leer el prólogo de Martini para la novela de Horace McCoy *Dí adiós al mañana*. Barcelona: Bruguera, 1977.

^{viii} En: http://www.critica.cl/html/c_brito_09.htm. Visitado 5/8/08.

⁹ La escena recuerda *Trampa de metal* (1979) de Rafael Ramírez Heredia. Parece lógico que Menjívar Ochoa hubiese leído a Heredia al haber vivido en México muchos años.

OBRAS CITADAS

Acosta, Leonardo. *Novela policial y medios masivos*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1986.

Asimov, Isaac. “Cuentos policiacos en la ciencia ficción”. *La escritura del cuento II*. Ed. Lauro Zavala. México: UNAM, 1995. 425-28.

Fernández, Manuel. *El género detectivesco en el posboom: Gabriel García Márquez, Luisa Valenzuela y Leonardo Padura Fuentes*. Diss. Penn State U, 2001. Ann Arbor: UMI, 2001. ATT 3020449.

Chandler, Raymond. “Apuntes sobre la narrativa policiaca”. *La escritura del cuento II*. Ed. Lauro Zavala. México: UNAM, 1995. 387-98.

Giardinelli, Tempo. *El género negro*. México: UAM, 1996.

Guevara, Nagore Beltrán de. *Cambio social y novela negra: Andrew Martin y la Subversión del género en la transición española*. Diss. University of Nebraska, 2004. Ann Arbor: UMI, 2004. ATT 3149621.



-
- McCoy, Horace. *Dí adiós al mañana*. Barcelona: Bruguera, 1977.
- Méndez, Videz. “Cualquier forma de morir” *El periódico*. Guatemala (martes 4 de marzo de 2008): 20.
- Menjívar, Rafael Ochoa. *Cualquier forma de morir*. F&G Editores. Guatemala, 2006.
- Noguerol, Francisca Jiménez. “Neopolicial latinoamericano: el triunfo del asesino”.
<http://.www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v15/noguerol.html>
Visitado: 2/9/09.
- Pérez, Genaro. *Ortodoxia y heterodoxia de la novela policiaca hispana*. Delaware: Hispanic Monographs, 2002.
- Portuondo, Antonio José. *En torno a la novela detectivesca*. La Habana: Cuadernos Cubanos, 1946.
- Quezada, Uriel. *Novela como misterio: novela policiaca de América Central y Cuba*.
Diss. Tulane U. 2003. Ann Arbor: UMI, 2003. ATT 3116904.
- Revueltas, Eugenia. “La novela policiaca en México y en Cuba”. *Cuadernos americanos*.
Ene.-feb.1987: 102-120.



PONIENTE AND THE QUESTIONING OF SPANISH
NATIONAL IDENTITY

By

Thomas C. Daddesio

The opening frames of *Poniente* by Chus Gutiérrez greet the viewer with a brightly colored beach scene complete with a palm tree, an expanse of white sand, a radiant blue sky, and a tranquil sea. One can instantly recognize this scene as one of the popular images of Spain disseminated by the tourist industry. However, once the theme of an idyllic paradise is established, the camera pulls back to reveal a small model, a school project no doubt, being pulled along a busy city street in a child's wagon. This cinematic slight-of-hand brings to mind the conclusion of Rimbaud's *Bateau ivre*, which discloses that a simple toy boat had inspired the poet's visionary journey. It also introduces an implicit critique of what Dorothy Kelly has called the "selling of Spanish otherness" (28), best illustrated by the *España es diferente* advertising campaign during the Franco years that promoted tourism in Spain in the hope that foreign visitors would overlook the reality of an oppressive regime and flock to its idealized landscapes and cultural treasures. The commercial exploitation of Spanish otherness can be understood as a process of self-exoticization (Martin Martínez 8-9) whereby Spain sees itself reflected in the mirror afforded by the gaze of the rest of Europe and, in conformity with this reflected image, represents itself as an exotic destination. The structure of this opening scene, thus, allows Gutiérrez to direct the viewer's attention to the ambivalence that underlies the construction of Spanish identity.

Poniente is the fourth of six feature films directed by Gutiérrez. Although each film is quite different in theme and style, they are in general characterized by a fascination with the marginal regions of Spanish society where a variety of questions of difference and identity play out. Her work is decisively engaged in the intense renegotiation of identities which has been taking place in Spain since 1975 when the country emerged from a political



regime that had silenced all forms of difference in the name of a monolithic nation (Richards 1-6). During its initial phase this renegotiation concerned primarily regional and gender identities, but as Spain went from being a country that many left in search of a better life to become the recipient of a significant flow of immigrants from Africa, the Americas, Eastern Europe, and Asia, the question of ethnic identity has been raised with greater frequency and urgency. *Poniente* participates in the development of new Spanish identities by examining the contemporary Spanish response to immigration in light of the ways in which Spain's Islamic past and its relation to the rest of Europe have shaped the historical construction of its national identity. More specifically, I will suggest that this film questions a prevalent view that posits a pure Spanish essence anchored in the foundational moments of the Visigoth monarchy and the Reconquest, an essence which is thought to have remained stable and true to itself over the centuries (Flesler 17-29, Subirats 39). As a corollary, proponents of this view minimize the significance the multicultural legacy of medieval Spain in the construction of Spanish identity. The ambivalence alluded to above results at least in part from a tendency to downplay the impact of what was unquestionably an important period in Spanish history. This is not to suggest that such a view has been adopted by all Spaniards since 1492. As Martin Márquez has documented extensively in *Disorientations* (2008), numerous scholars and writers from José Antonio Conde to Américo Castro have taken exception to it or have elaborated more nuanced versions. However, while recognizing that over the centuries the issue has been subject to debate and disagreement, I agree with Martin Marquez's assessment that this view is not only "hegemonic" but central to the construction of Spanish identity (28).

Poniente is loosely inspired by the attacks that in February 2000 were directed against immigrant workers in the town of El Ejido (Almería). Due to the revenue generated by intensive agriculture in plastic covered greenhouses, El Ejido has one of the highest per capita incomes in all of Europe. Moreover, the type of economic development adopted in this region has been held up as a successful model to be emulated by other regions in Spain (Nair 69). This prosperity, however, is the product of a carefully shrouded human misery. At particular moments of the growing cycle, it



relies heavily on a large number of undocumented workers who can be easily taken off the payroll when no longer needed (Nair 70). Since these workers are not protected by Spanish labor law, their working and living conditions are cruel and exploitative. Paradoxically, they are at once needed and unwelcome, a sentiment expressed by the mayor of El Ejido, Juan Enciso, who declared “A las ocho de la mañana todos los inmigrantes son pocos. A las ocho de la tarde, sobran todos.” (qtd. in Nair 70) Thus, rather than attempting to assimilate these workers into the community, the prevailing tendency is to exclude them and to keep them at a distance. In 2000 the situation took a dramatic turn. On January 22 in the locality of Santa María del Aguila, two Spaniards were killed by an immigrant worker from Morocco. Then on February 2 Encarnación López was fatally stabbed by another Moroccan worker. Although the authors of these crimes were arrested, some of the residents were not content to let justice run its course but instead unleashed three days of mob violence that targeted North African immigrants, their dwellings, their places of worship, their businesses as well as the offices of NGOs that provided support for immigrants. Racist slogans “¡Muerte al moro!” “¡Fuera moros!” were visible on the walls of the town each morning, thereby erasing any doubt about the motivation for the attacks. Unlike the immigrant workers who were responsible for the death of the three *Spaniards*, the authors of these xenophobic attacks were never arrested, which suggests a degree of complicity on the part of local authorities. As we attempt to understand how and why these events took place, we need to acknowledge that the causes and responsibilities for the El Ejido events were numerous and complex. One could cite Spanish immigration policy, the economic forces of the global market, bilateral relations between Spain and Morocco, and the lack of urban planning in the region (Checa 13), just to mention a few of the more prominent ones. If I have chosen to focus on the ethnic dimension, it is not that I deem the other factors any less important, but because it is the area that I believe was most cogently explored in this film.



The filmmaker set her cinematic version of the El Ejido events in a fictional town named La Isla. The film's title situates the narrative geographically because it evokes the westerly Mediterranean wind as well as the region (*comarca del Poniente Almeriense*) where El Ejido is located. While the film does shed some light on the living conditions and concerns of immigrant workers, it is mainly concerned with the Spanish reaction to the recent waves of immigration. Gutiérrez centers her narrative on two Spaniards, Lucía and Curro, who are both viewed as outsiders by the townspeople, a commonality that explains at least in part their subsequent romance. Upon learning of her father's death, Lucía takes a leave of absence from her teaching job in Madrid to return to the town where she grew up and which she left in grief over the drowning death of her daughter. Instead of selling her father's greenhouse as everyone expects, Lucía remains in La Isla to run it, a task for which she has little practical preparation. Lucía transgresses the social order of the town by challenging the way things have been done in the male-dominated world of the greenhouses. This is illustrated by her conflicts with Paquito, the foreman who insists on reminding her of how her father ran the business. The other main character, Curro, was raised in Switzerland, where his father worked as an immigrant worker, and later settled in Spain as an adult. Both Curro and Lucía experience a sense of displacement but, whereas Lucía is returning to a place where she lived and felt compelled to leave, Curro is living in a place that he hardly knows. Within the narrative structure of the film, these two characters occupy a liminal space between the spaces occupied respectively by the Spanish residents of La Isla and the immigrant workers. The primary function of Lucía and especially Curro is to undermine the binary opposition between these two groups and to illustrate the principle that identity is not a question of essence but rather one of shifting positionality. A third important character is Adbembi, a worker from Morocco, who is Curro's best friend. Together they plan to purchase a *chiringuito* on the beach, a project that illustrates the possibility of collaboration across cultural boundaries. Adbembi is also actively involved in organizing the other immigrants of La Isla and, in this capacity, he both demonstrates his knowledge of the rights of



workers under Spanish law and offers the viewer insight into the challenges of the immigrant experience in Spain. Finally, in a crucial sequence of the film, *Adbembi* reminds us of Spain's Islamic and African heritage.

Gutiérrez takes a very important liberty with the actual events of El Ejido: in *Poniente*, the wave of xenophobic violence is triggered not by a homicide but rather by a pair of economic developments. The workers of La Isla organize a strike demanding contracts that would ensure them steady work and the possibility of regularizing their immigration status. Despite their general prosperity, the greenhouse growers struggle to compete in the global market and the irony is that they simply can't match the low prices of products from Morocco, where labor costs are one third of what they are in La Isla. The strike thus threatens their livelihood. Running parallel to this is a property dispute between Lucía and her cousin Miguel, who claims that part of the land owned by Lucía's family rightly belongs to him. Initially, Miguel attempts to recover the land by legal means, but once the case is decided against him, he tries to drive Lucía away by hiring thugs to torch her farm. When news of the conflagration reaches the greenhouse owners, Miguel blames the immigrants. Given the general fear of the *other* reigning in La Isla and the threat to the grower's livelihood posed by the strike, they are only too willing to accept Miguel's account and set in motion a wave of violence against the workers. Thus, in addition to exploring the ethnic substrate of the conflict, the film also alludes to the economic factors that played a role. Although there was no worker's strike in the buildup to the events of February 2000, the greenhouse owners in El Ejido were and continue to be subject to the very same competitive pressures depicted in *Poniente*. In recognizing some of the economic factors that were involved, Gutiérrez seeks not to excuse or justify the violence, but rather to acknowledge the circumstances that condition it.

We can now take a closer look at the relations between Spaniards and immigrants in La Isla. The character who best expresses the attitude of the local residents is Paquito, the foreman of Lucía's greenhouse, who advises her to keep the immigrants at a distance. When Lucía introduces herself to some of the workers at the greenhouse, Paquito sneers "Con esa gente cuanto menos trato uno tiene, mejor". In this exchange, Paquito attributes to Lucía a



shared ethnic and national identity and his use of the expression “esa gente”¹ establishes a clear opposition between the immigrants, who are relegated to a category of “them” or “others”, and the category of “us” consisting of the Spanish residents. Underlying this opposition is the belief that the latter possess some sort of essence, which in the absence of a better term we can call “Spanishness”, that the immigrants lack. The opposition between the two groups is starkly marked by the spatial organization of La Isla. For the most part, the locals refuse to rent immigrant workers apartments in the town itself, and, consequently, the latter are relegated to old, dilapidated farmhouses on the outskirts of town, far from stores and other amenities. Furthermore, the workers are not welcome in the local establishments where Spaniards congregate. La Isla is thus organized into two segregated communities separated by a boundary that prevents the immigrants from taking part in the social life of the town. The intent is to limit the contact between different cultures, contact that is irrationally perceived as a threat to the community’s identity. Paraphrasing the statement of the mayor of El Ejido quoted earlier, Adbembi puts it succinctly: “No soportáis vernos cerca vuestro. En realidad os gustaría que fuéramos invisibles.” Underlying this spatial structure of exclusion is an essentialist conception of identity. The immigrants are thought to be, by their very nature, absolutely and irreducibly different from Spaniards and thus the separation of the two groups into bounded communities purports to be based on natural fact rather than on arbitrary differentiation. Although there is some movement across the boundary separating the two communities, often such attempts serve only to confirm the existence of the divide. For example, in one episode, a young Spaniard offers to rent an immigrant worker an apartment in town. This gesture suggests the possibility of a more amicable relationship between Spaniards and immigrants, but unfortunately this hope is dissipated when the Spaniard’s father refuses to rent the apartment. At this point I would like to make it clear that the above remarks apply to the fictional town created by Gutiérrez and to acknowledge that in Poniente almeriense there exists a greater degree of interaction between Spaniards and immigrants than what *Poniente* would suggest. Although the filmmaker has no doubt simplified the situation in the region, perhaps for dramatic effect, studies of the ethnic situation in El Ejido by social scientists (Navas Luque, and Isabel Cuadrado 171-198,



Aznar Sánchez, and Sánchez Picón 69-98, Pumares, Fernández, Rojas, and Asensio 99-126) do confirm in its broad outlines the exclusionary system that Gutiérrez depicts.

This pattern of exclusion can be found with certain local variations in any number of nations that host an immigrant population of recent origin. In La Isla, however, the relations between immigrants and Spaniards are conditioned in particular ways by Spanish history and by the construction of Spanish national identity. Contemporary cultural theorists have taught us that identity is relational: we construct our sense of who we are in opposition to other groups. At two crucial moments of the master narrative of Spanish identity, the Reconquest and the expulsion of the *Moriscos*, “Spanishness” was defined in stark opposition to the peoples living across the Strait of Gibraltar. Attacks over the centuries by Berber pirates, the infamous *moros de la costa*, Spain’s troubled colonial adventure in North Africa and the participation of Moroccan soldiers in Franco’s army during the Spanish Civil War have all reinforced this view. In *Return of the Moor*, Daniela Flesler contends that the continued prevalence of this manner of imagining Spanish identity has resulted in a tendency to equate the current generation of Magrebi immigrants with the Arab and Berbers who ruled much of Spain from 711 to 1492.

This tendency is clearly visible in *Poniente*. Although the general exclusionary structure of the town discussed above applies more or less uniformly to the entire immigrant community irrespective of their place of origin or their ethnicity, one particular group is singled out. When Lucía asks Paquito whether all their workers are Moroccans, he responds “¿Has visto marroquíes por aquí? Sólo trabajamos con subsaharianos. A tu padre no le gustaban los moros. Los marroquíes son los peores.” Thus within the broader group of immigrants working in La Isla, Moroccans are considered a troubling and undesirable subgroup. Moreover, the reference to *moro* confirms Flesler’s insight that this group of immigrants is being viewed through the prism of Spanish history, a conclusion that is corroborated when one of the greenhouse owners refers to the presence of immigrants in the community as an “invasión.”ⁱⁱⁱ In her analysis of the “leyenda de la pérdida de España”, the legendary account of the conquest of Spain, Flesler (70-79) argues that the obsessive



retelling over centuries of the sexual transgression of King Rodrigo and the betrayal of Don Julián, who opened the gates of Spain to the Moors, betrays a deep and unresolved anxiety at the heart of Spanish identity. The construction of this identity has been founded on a myth of cultural and racial purity, which has minimized the role of hybridity in the development of Spanish culture. This myth, however, has always been undermined by the undeniable miscegenation that took place in Spain during the Middle Ages, and by the gaze of the rest of Europe that was alternately repulsed or delighted by Spain's difference. Within this context, contemporary North African immigrants would seem to constitute a reminder of Spain's multiethnic past and thus reveal the fissures and contradictions that intersect the imagined purity of Spanish identity. It is quite fitting that in *Poniente* the term "moro" returns insistently at the very moment when the anger of greenhouse owners reaches its peak, thereby validating the view that the immigrants are considered an affront to the hegemonic view of Spanish identity, as if Spain were again threatened and a "heroic" action were required. The mere evocation of an ancient enemy would appear to justify the lawless behavior that is about to ensue.

In addition to establishing the connection between the xenophobic violence of El Ejido and the hegemonic view of Spanish identity, Gutiérrez challenges this view in a number of ways. First, *Poniente* provides a much-needed counterpoint to the conception of Spanish history adopted by the residents of La Isla. In one conversation between Curro and Adbembi, the latter recounts the long history of his people, the Berbers. When Curro exclaims "¡Qué suerte tener raíces!" Adbembi retorts "Mis raíces son tus raíces. España fue un país bereber durante muchos siglos." By anchoring this sense of a shared identity in a common past, Adbembi's version of Spanish history, like that of the townspeople of La Isla, is essentialist. Nonetheless, what is important for the present discussion is that it dispels the myth of Spanish cultural purity by suggesting to the viewer that the Islamic period constitutes not a tragic interruption in Spain's preordained destiny but rather a vital contributor to the fundamental hybridity of Spanish culture. At same time the reference to the Berber people, who inhabited North Africa prior to the Arab expansion and who continue to retain their cultural specificity, is a reminder of both the historical and the



current ethnic complexity of North Africa, which is silenced by the term *moro*.

Another sequence of the film undermines a particularly virulent stereotype of North Africans. Flesler (77) makes the point that the Moorish invasion has often been viewed in sexual terms as a violation of Spain and its women and, as a result, the Moors are associated in the Spanish imaginary with sexual violence and lasciviousness, traits, which we should note, are also prominent Orientalist and/or Muslim stereotypes (Goytisolo, *Crónicas* 37, Martín Márquez 180-83). The aforementioned raids by the *moros de la costa* and the actions of Moroccan soldiers during the Spanish Civil War have also contributed to these stereotypes. As a vivid reminder of their persistent power, SOS Racismo reports that some townspeople from El Ejido have alleged that the violence of February 2000 was justified because a number of Spanish women had been raped by immigrants, even though no such complaints were actually submitted to authorities (qtd. in Goytisolo, *España y sus Ejidos* 46). In *Poniente* Gutiérrez stages these stereotypes in a scene where Lucía who, despite her position as an outsider and her general sympathy towards the workers, demonstrates that she is not immune to the fear of the *other*. While driving home one day, she loses her way in the maze of greenhouses and ends up in the immigrant encampment where her car gets stuck in the dirt road. When she leaves her car to inspect the problem, several workers walk towards her. The camera captures a look of fear in her eyes and she quickly turns to retreat to the safety of her car. This situation, a woman, alone, stranded, surrounded by immigrant men, plays on the identification of Spanish and Western viewers with Lucía and is cleverly designed to trigger the viewer's own xenophobic reflexes.ⁱⁱⁱ Our fears and those of Lucía prove to be unfounded when one of the immigrants steps forward, smiles, and asks her if she needs help. He then assembles a small work crew and together they proceed to free her car. This scene brings the stereotype of sexual violence out into the open thus demonstrating its existence, only to undermine its foundations.

Poniente also makes the case that the construction of Spanish identity has not been simply a matter of its relationship to Africa. As was suggested in the opening lines of this essay, Spain has also elaborated its sense of identity through a simultaneous gaze at its



image in the mirror held up by the rest of Europe. This complex web of relations, which Flesler has called the triangulation Spain/Europe/Africa (21), has been expressed succinctly by sociologist María Rosa de Madariaga:

El español se reconoce demasiado en el otro —moro— y esto lo irrita, le causa desasosiego, lo lleva, en un esfuerzo por distinguirse, por afirmarse a reaccionar violentamente contra él. Hay que demostrar a los demás europeos que el español es superior, que África no empieza en los Pirineos (585, qtd. in Santaolalla 144).

Spain's relationship to these two geographical and cultural entities has been, for centuries, subject to a rigorous dynamic: any conception of Spanish culture that emphasizes a close relationship to Europe implies a movement away from Africa. As a result, even the peripheral nationalities of Spain have often been conceptualized in terms of a proximity to Europe and a distancing from Africa (Martin Márquez 43-46). The corollary of this general principle is that any acknowledgement of the African legacy of Spain would seem to jeopardize its belonging to Europe, since the traces left by the African and Islamic presence in Spain constitute the basis on which the rest of Europe has traditionally viewed Spain as different.

The film engages these issues by evoking Spain's recent past as a country of emigration, when Spanish immigrants were viewed as the *other* by the residents of their host countries.^{iv} In one sequence, Pepe, a friend of Curro's father from their days in Switzerland, speaks of that period of his life in the following terms: "Aquí no había nada de comer y la mitad de la gente tuvo que irse. Salimos de una miseria para meternos en otra miseria peor." While Pepe is burning a pile of rubbish, Curro spots a projector and several reels of film. Asked why he is discarding them, Pepe responds: "Eso ya no le interesa a nadie." Later when Pepe and Curro view these films, we learn that they depict the exodus of Spaniards from their homeland and their difficult existence in exile. Gutiérrez follows Pepe's films with a panning shot of a sprawling plain of plastic-roofed greenhouses to establish the connection between the privations suffered by Spaniards just a few decades ago and the current misery of those who have migrated to Spain fleeing one desperate situation to find themselves in "otra miseria peor". As evidenced by Pepe's statement "Eso ya no le interesa a nadie", what Gutiérrez finds troubling is that current attitudes toward immigration in Spain reveal a nation that has forgotten or chosen to forget that



not long ago many emigrated to escape hunger and poverty. On this subject, she has stated “lo que sucede en La Isla ... puede ocurrir en cualquier ciudad, pueblo o barrio de una metrópoli europea. El conflicto se origina en el miedo a la diferencia e, insisto, en la pérdida de memoria: quienes fueron emigrantes lo han olvidado” (*En el tema de la inmigración*). On one level, Pepe’s initial desire to burn the reels of film, a document that serves as a mirror of his own experiences, implies a desire to erase painful memories. On a second level, however, the erasure stands for the collective desire of the nation to see itself in a different mirror. Recalling the hardships endured by many of its citizens in the not so distant past would interfere with efforts to construct an image of Spain as a prosperous nation and a full-fledged member of the European Union, thus, the need for oblivion. Nonetheless, the perturbing and lingering spectral presence of all those Spaniards who left offers an additional explanation of why current generations find it necessary to define themselves in opposition to the immigrants who have come to Spain in recent years.

Gutiérrez is not content to challenge particular provisions of the received view of Spanish identity. Instead she questions in a direct fashion the very concept of identity on which this view is predicated. In the film’s narrative, Curro has the precise function of transgressing the boundary separating the two bounded communities that make up La Isla. In that he grew up in Switzerland and later settled in Spain as an adult, Curro exemplifies the sort of identity that is often the result of displacement. His identity is at once hybrid and fractured, a circumstance that is quite apparent when he declares “Yo crecí en Suiza y siempre me sentí diferente allí. Lo malo es que aquí también me siento diferente. Nunca he conseguido saber de dónde soy.” This special sense of belonging, but of not quite belonging, enables Curro to occupy a unique position within the social and ethnic structure of the town: he is the only Spaniard who freely crosses the divide separating the local residents and the immigrant workers. His friendship and business partnership with Adbembi places him in the middle of the conflict that opposes the greenhouse owners and the immigrants. He also finds himself drawn into the property dispute between Lucía and her cousin, Miguel, since he works as an accountant for both of them. Curro’s role in the narrative undermines two important pillars in the essentialist view of Spanish identity. First, his position in the community, or more accurately, his ability to



assume different positions, suggests that rather than being based on a fixed, immutable essence, identity is the sum of the different positions which individuals, with varying degrees of deliberate choice, adopt. Moreover, his ability and willingness to transgress the boundary separating the two communities undermines the notion that this boundary is a natural one and instead demonstrates that it is based on an arbitrary distribution of identity. However, in the polarized world of La Isla, the boundary between the two communities, though arbitrary, is nonetheless substantial and, ultimately, there is no middle ground. At this point it is instructive to consider Adbembi and Curro's plan to purchase a *chiringuito*. Although this project could certainly strike the viewer as a rather insignificant and prosaic subplot in the film, the fact that the name they choose for their business is precisely *Poniente* both highlights the significance of the project and sheds a new light on the title of the film. Indeed, one could read the *chiringuito* as a metaphor for the possibility of overcoming difference and creating a new and idyllic gathering place that would embrace the diversity that is, and has always been, Spain. The film, however, reveals the tragically utopian nature of their dream, since it does not survive the outbreak of racial violence that closes the film. The *chiringuito*, thus, comes to symbolize the seemingly insurmountable difficulty of building bridges across the bipolar ethnic divide of La Isla.

The view of Spanish identity that emerges from *Poniente* is clearly relational and contingent upon historical developments. It is a view that does not rely on an essence of Spanishness frozen in time but rather acknowledges that Spanish identity has been constructed over the centuries in response to changing circumstances. In particular, this film reminds us that the construction of Spanish identity has involved a continual renegotiation of Spain's cultural connections to Africa and Europe. This view of identity reflects and is conditioned by important changes that have taken place in Spain the past few decades. The country's transformation from a nation with a high rate of emigration to an attractive destination for immigrants is testimony that identity is both a matter of being and becoming. In contemporary Spain, we can observe a growing acceptance that there are different ways of being and becoming Spanish (Sánchez-Conejero 4-7) and that Spanish identity needs to be conceptualized as a complex nexus of identities to which each individual



may subscribe, a nexus which includes regional, gender, class and ethnic differences. Moreover, one can also detect a significant tendency to celebrate the *convivencia* of Medieval Spain and to hold it up as a model to be emulated in the present (Martin Márquez 300-307). For her part, Gutiérrez strikes a similar note when she speaks of *Poniente* as a “canto a la tolerancia” (*El siglo XXI*). However, despite some hints at a new *convivencia*⁹, her film is more pessimistic than this statement might lead one to believe. *Poniente* seems to suggest that changes in the collective consciousness, like economic development, often proceed at an uneven pace. While many Spaniards have embraced new identities, others, in the face of change, have clung to the hegemonic view. In *Poniente* Curro’s ability to transgress the boundary separating the two communities in La Isla, does not, however, cause this boundary to simply disappear. His position between immigrants and local residents is a precarious one and in the closing scenes of the film he becomes the first victim of the wave of ethnic violence for being “el gran defensor de los moros”, an outcome that offers a clear parallel with the February 2000 violence which targeted both the immigrants workers and the NGOs that had provided them assistance (Nair 71). In the final analysis, the events in El Ejido and their retelling by Gutiérrez offer a cautionary tale about the hegemonic view of Spanish identity, demonstrating both its resilience and its capacity to shape the contemporary Spanish reception of immigrants from across the Strait of Gibraltar.

In closing, I would like to say a few words about a subject that is somewhat tangential to the primary focus of this essay, but one that is nonetheless quite important: the representation of the immigrant experience. By constructing her film around two displaced Spaniards, Gutiérrez chose to provide Spanish viewers with characters they could easily identify with in order to encourage them to examine the question of immigration under a new light. This strategy, although legitimate, results in a relative silencing of the voices of the immigrants who were the victims of this episode of xenophobic violence. Whereas several of these secondary Spanish characters are given names (Pepe, Perla, Miguel, and Paquito) and an incipient degree of individuality, the immigrant community is represented as a largely anonymous, undifferentiated mass. We neither know their names nor their stories nor do we hear them speak at significant length of their lived experiences



in Spain. By including their strike activities in the film, Gutiérrez does attribute to the workers a sort of collective agency; however, they are never truly constituted as autonomous subjects. Finally, the film presents immigrant characters whose broadly construed geographic origin, i.e., North Africa, Sub-Saharan Africa, Eastern Europe and South America, can be inferred by the viewer from their physical appearance, dress or language, yet it never details the ethnic origin of individuals. The only exception to this general tendency is Adbembi, but, despite his importance in the film, his character is less developed than those of either Curro or Lucía. For instance, we never learn anything of his life prior to his arrival in Spain, i.e., why he left Morocco or what his family situation was. We know so little about him that we don't have a clear sense of what qualifies him to be Curro's business partner or to be a leader of the workers' strike.

We certainly can not expect a single film to address a complex issue from all relevant points of view so these comments are not intended to question the validity of *Poniente*. Instead it is my contention that the film is quite successful at achieving what it set out. Yet, it would seem that Gutiérrez was keenly aware that *Poniente* had not adequately represented the Moroccan perspective and that her most recent film *Retorno a Hansala* attempts to remedy this lacuna. It centers on Leila, a young Moroccan woman working in Spain. When her brother drowns while attempting to cross the Strait of Gibraltar in a *patera*, she hires Martín, a Spanish funeral director, to take her brother's body back to Morocco. The film documents their journey to Hansala, her family's village. Its primary concerns are the conditions that drive people to risk their lives in the perilous crossing of the Strait and the differences that separate the two cultures. Initially, the relationship between Leila and Martín is distant with a certain degree of mistrust, but as the film progresses the barriers gradually fall away and when they return to Spain, Martín asks her to marry him. In a sense, *Retorno a Hansala* extends and brings to the foreground of the film the sort of dialogue between cultures that was initiated by Curro's friendship with Adbembi in *Poniente*. It would thus seem to compliment the earlier film. We should, however, keep in mind that the representation of other cultures is never a simple matter. In her study of a series of works based on the testimonies of immigrants, Flesler (163-180) raises the nexus of questions articulated by Gayatri Spivak in the seminal essay "Can the



Subaltern Speak?” In her formulation of this problematic, Flesler argues that such projects rest on a basic inequality between their Spanish authors, who have access to representation, and their immigrant sources that, for the most part, lack such access, an inequality that is often overlooked. Moreover, despite the claims of their authors, these texts do not offer direct, unfettered access to “authentic” immigrant voices; by editing, organizing and rewriting the narratives of their informants, the authors have added several layers of mediation between their sources and the reader or viewer. Although a thorough discussion of the film is not possible here, it is clear that Flesler’s concerns do apply at least in general terms to *Retorno a Hansala* since Gutiérrez does indeed mediate the viewer’s access to Moroccan culture in a variety of ways, most notably by adopting the perspective of Martín, who doesn’t understand Arabic and who struggles to understand the customs and practices he encounters. In fairness to Gutiérrez, we need to acknowledge that whenever one attempts to represent another culture, this sort of mediation is unavoidable, though it can be attenuated. Ultimately, the questions raised by Flesler will be relevant until immigrants in Spain have gained much greater access to the media (Santaolalla 260) and have greater opportunity to represent their experience in their own terms. In the meantime, it is important for creative artists as well as readers and viewers to consider the consequences of both the unequal power relationship inherent in these projects and the ways that their own interventions and our own readings might appropriate or misinterpret immigrant voices. It is no less important, however, for artists such as Gutiérrez to continue to explore the question of immigration in Spain and to bear witness to the experiences of immigrants in Spain.



NOTES

ⁱ Paquito uses this expression a second time in the film. When Lucia learns that Paquito is paid for his overtime hours while the immigrant workers are not, she confronts him. He responds "no vas a compararme a esa gente." Lucía smiles broadly and says "Claro que no. No te les pareces en nada." Her intended meaning is clearly that Paquito lacks the human qualities that she has encountered in her interactions with the workers, but the implied irony is lost on Paquito.

ⁱⁱ In *La Inmigración inesperada*, Antonio Izquierdo has analyzed the *ideología de la invasión* prevalent in discussions on immigration in the Spanish media which has created a climate of fear and mistrust.

ⁱⁱⁱ On this subject, Gutiérrez (*En el tema de la inmigración*) has stated:

Pero para mí lo más importante de *Poniente* es que nos identifiquemos con sus personajes, con la parte humana y salvaje que todos llevamos dentro. Parece que las cosas siempre les pasen a los de al lado, y nadie nos reconocemos como racistas ni intolerantes. Pero es importante saber que todos tenemos dos caras y que llevamos un monstruo dentro.

^{iv} We noted earlier that immigrants are not welcome in many gathering places in La Isla. In an interesting parallel, former Spanish President, Felipe González has related that when he was a student in Belgium during the 1960s, it was common to see signs in bars that read "No entry for Spaniards, Africans and North Africans" (quoted in Carr 93).



^v Curro and Adbembi's friendship and their plan to go into business together are the primary suggestions in the film that a collaborative partnership is possible. There is one other notable example. One afternoon, Curro takes Lucía and her daughter to the immigrant encampment for a dinner. The gathering features a *paella* as well as music and dance from Africa and gives the viewer a glimpse of what is possible when cultural differences are embraced rather than being used to divide. This sequence, however, stands in sharp contrast with everything else that happens in La Isla and constitutes but a momentary respite from the rising tensions.

WORKS CITED

Aznar Sánchez, José, and Andrés Sánchez Picón. "El crecimiento económico: una comunidad desbordada." *El Ejido: la ciudad-cortijo: claves socioeconómicas del conflicto étnico*. Ed. Francisco Checa. Barcelona: Icaria, 2001, 69-98.

Carr, Matthew. "Spain: Racism at the Frontier." *Race & Class* 32 (1991): 91-97.

Checa, Francisco. "Introducción: ¿Qué ha pasado en El Ejido?" *El Ejido: la ciudad-cortijo: claves socioeconómicas del conflicto étnico*. Ed. Francisco Checa. Barcelona: Icaria, 2001, 69-98.

Checa, Francisco, and Concha Fernández Soto. "Descripción del conflicto étnico." *El Ejido: la ciudad-cortijo: claves socioeconómicas del conflicto étnico*. Ed. Francisco Checa. Barcelona: Icaria, 2001, 31-68.

Flesler, Daniela. *The Return of the Moor*. West Lafayette: Purdue University Press, 2008.

Goytisolo, Juan. *Crónicas sarracinas*. Madrid: Alfaguara, 1998.

---. *España y sus Ejidos*. Madrid: Editorial Hijos de Muley-Rubio, 2003.



-
- Gutiérrez, Chus, dir. *Poniente*. Ana Huete and Olmo Films, 2002.
- . "El siglo XXI es el siglo de la mezcla cultural." *Telepolis*. September 2002, 13 June 2007. <<http://www.telepolis.com>>
- . "En el tema de la inmigración hemos querido borrar nuestro pasado pero no podemos ignorar el futuro." *Consumer.es*. October 2002, 13 June 2007. <<http://revista.consumer.es/web/es/20021001/entrevista/>>
- . dir. *Retorno a Hansala*. Muac Films and Maestranza Films, 2008.
- . "Rodaje de *Retorno a Hansala* de Chus Gutiérrez." 10 March 2008, 30 January 2009. <http://www.youtube.com/watch?v=1KZrvfe1_iY>
- Izquierdo, Antonio. *La inmigración inesperada*. Madrid: Editorial Trotta, 1996.
- Kelley, Dorothy. "Selling Spanish 'otherness' since the 1960s." *Contemporary Spanish Cultural Studies*. Ed. Barry Jordan, and Rikki Morgan-Tamosunas. London: Arnold, 2000, 28-37.
- Madariaga, María Rosa de. "Imagen del moro en la memoria colectiva del pueblo español y el retorno del moro en la guerra civil de 1936." *Revista Internacional de Sociología*. 46.4 (1988): 575-599.
- Martin Márquez, Susan. *Disorientations: Spanish Colonialism in Africa and the Performance of Identity*. New Haven: Yale University Press, 2008.
- Navas Luque, Marisol, and Isabel Cuadrado. "El prejuicio étnico: crónica de un conflicto anunciado." *El Ejido: la ciudad-cortijo: claves socioeconómicas del conflicto étnico*. Ed. Francisco Checa. Barcelona: Icaria, 2001, 171-198.



Nair, Parvati. *Rumbo al norte: Inmigración y movimientos culturales entre el Magreb y*

España. Barcelona: Ediciones Bellaterra, 2005.

Pumares Pablo, Fernández, Juan S., Rojas, Antonio J., and Ángeles Asensio. “La

gestación de los flujos inmigratorios y su influencia en el sistema

productivo.” *El Ejido: la ciudad-cortijo: claves socioeconómicas del*

conflicto étnico. Ed. Francisco Checa. Barcelona: Icaria, 2001, 99-126.

Sánchez-Conejero, Cristina. “From Iberianness to Spanishness: Being Spanish in 20th-

21th Century Spain.” *Spanishness in the Spanish Novel and Cinema of the 20th-*

21st Century. Ed. Cristina Sánchez-Conejero. Newcastle: Cambridge Scholars

Publishing, 2007, 1-8.

Santaolalla, Isabel. *Los “Otros”: Etnicidad y “raza” en el cine español contemporáneo*.

Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005.

Spivak, Gayatri. “Can the Subaltern Speak?” *Marxism and the Interpretation of Culture*.

Ed. Cary Nelson, and Lawrence Grossberg. Urbana, IL: University of Illinois

Press, 1988, 271-313.

Subirats, Eduardo. “La península multicultural.” *Américo Castro y la revisión de la*

memoria: el Islam en España. Ed. Eduardo Subirats. Madrid: Ediciones

Libertarias, 2003. 39-49.



HUMBERTO AK'ABAL Y *GRITO EN LA SOMBRA*.
CENTROS Y PERIFERIAS DESDE LA PERIFERIA

By

Claudia García
University of Nebraska at Omaha

*...writing may be, above all, a matter of looking for the
frail but trustworthy link between the wild diversity of the
world and the balance and knowledge we desire to have.
Every day the world knocks us off balance, and we must
try to find our place here.*

—Edouard Glissant,
“The Unforseeable Diversity of the World”

*...to be marginal or peripheral is precisely not to be disconnected
from a center but to be intimately connected in particular, highly
meaningful ways that are local...in the sense that one sees the whole picture from a
particular epistemological location that is not a center.*

—Mary Louise Pratt,
“Toward a Global and Relational Analysis”

¿Qué significa ser maya k'iche' en la Guatemala de posguerra y abierta a la globalización de fines del siglo XX? Los relatos reunidos en *Grito en la sombra* (2001), del escritor indígena guatemalteco Humberto Ak'abal (1952), trazan una respuesta a este interrogante. En ellos Ak'abal plasma las heterogéneas vivencias del sujeto indígena en su adecuación al nuevo orden de los años noventa, así como una visión crítica de este proceso. Surgidos de la tensión que Ricardo Kalimán observa entre la “cultura vivida” y la “cultura imaginada” (95), es decir entre lo percibido como culturalmente homogéneo con la episteme indígena y los elementos ajenos a ella pero incorporados a las prácticas discursivas de la comunidad, los relatos se desarrollan fundamentalmente en dos entornos, el rural guatemalteco y el urbano



europeo. Esta yuxtaposición de mundos referenciales heterogéneos acompaña al sujeto indígena en su proceso de aprendizaje, de adecuación y de crítica a las nuevas circunstancias de la década del noventa.

Argumentaré aquí que este proceso del que da cuenta *Grito en la sombra* involucra tres actividades. En primer término, implica una revisión de la historia guatemalteca reciente, que permite emplazar la denuncia social en el contexto de las relaciones entre los centros y la periferia, observadas desde la periferia. En segundo lugar, supone discernir, desde la periferia, las estrategias más convenientes para crear productos competitivos y acceder al mercado globalizado. Finalmente, permite el ejercicio de una mirada crítica que reconstruye la resistencia indígena frente a la penetración cultural proveniente de los centros nacionales y transnacionales. Los textos sugieren que la desconfianza frente a lo foráneo es estratégica, que la falta de educación formal no impide la protección del patrimonio territorial y cultural indígena, y que en esa base material y crítica se sustentan las posibilidades dignas de inserción en las circunstancias globalizadas.

Refiriéndose a los términos “centro”, “periferia” y “globalización” en “Toward a Global and Relational Analysis”, Mary Louise Pratt advierte que descalificar a los primeros como anacrónicos “reauthorizes the center to function unmarked as a center” (23). Aquí empleo estas nociones con el sentido que les imprime Hugo Achúgar al pensar el contexto latinoamericano: por un lado, el centro como concepto no homogéneo, es decir “atravesado por desigualdades económico-sociales y...[por] reivindicaciones de género, de raza y de orientación sexual”; por otro, la exportación planetaria de las problemáticas vigentes en los espacios centrales; en tercer lugar, la existencia de centros y periferias y de periferias de la periferia dentro de los procesos de integración; y por último un “registro de la desigualdad” por el cual centro y periferia constituyen metafóricos “espacios del tener” y “espacios del carecer” (853-56).

Humberto Ak’abal nace en 1952 en el altiplano guatemalteco, en una familia maya k’iche’ de tejedores de ponchos:



Desde los seis años de edad comencé a cargar leña, ayudando a mi padre. Tres o cuatro ramas eran mi carga. Ese peso me hizo comprender, paso a paso, la pobreza en que vivíamos. (“Ausencia recuperada” 9)

A los doce años debe abandonar la escuela y empezar a trabajar (Morales Santos 9; Ak’abal, “Ausencia” 9). De formación autodidacta, Ak’abal adquiere notoriedad por su poesía en k’iche’ y en castellano durante la década del noventa, y, favorecido por el “boom” de lo indígena a nivel continental, publica varios poemarios —*El animalero* (1990), *Guardián de la caída de agua* (1993), *Desnuda como la primera vez* (1998), entre ellos— y es traducido a varios idiomas. Recordemos que la etapa previa a la firma de los Acuerdos de Paz en 1996, con los que se da fin oficial a treinta y seis años de guerra civil, fue un período de progresiva visibilidad de la problemática indígena, tanto en el ámbito nacional como internacional.¹ La conmemoración de los 500 años del descubrimiento de América tuvo una importancia aglutinadora y simbólica, subrayada además por el otorgamiento del Premio Nobel de la Paz a la activista indígena Rigoberta Menchú. Las organizaciones mayas participan de las negociaciones de Paz y los indígenas son reconocidos como actores políticos. Es el momento en que el Estado guatemalteco adopta la terminología del multiculturalismo en su discurso oficial (Bastos 139), y en que, según Susanne Jonas, se sientan las bases para el proyecto transnacional neoliberal en Guatemala (418).

Ak’abal publica *Grito en la sombra*, su primera incursión en el género narrativo, cinco años después de la firma de los Acuerdos de Paz, cuando ya es evidente que la implementación de éstos ha fracasado: con Alfonso Portillo en la presidencia y Efraín Ríos Montt, militar genocida, al frente del partido gobernante, resurge la violencia heredada de la guerra y la crisis económica empuja a miles de guatemaltecos a emigrar hacia los Estados Unidos (Jonas 421). *Grito en la sombra* da cuenta de la identidad indígena en estas nuevas circunstancias socio-culturales. Apartándose de la precisión que caracteriza su poesía, en sus relatos Ak’abal se orienta discursivamente hacia un desaliño expresivo, que persigue la dimensión social del habla, subrayando



la oralidad y el vínculo con el sujeto indígena tradicional. Ak'abal afirma su “intención de accesibilidad para toda persona”, la cual se encuentra favorecida por “el hecho de no haber estado en la Universidad porque de lo contrario se hubiera tecnicado mi lenguaje” (Sandoval).

Grito en la sombra reúne catorce narraciones que zigzaguean entre el referente rural guatemalteco (“Grito en la sombra”, “El predicador”, “La barba”, “La línea del tren”, “Salab’achan”) y otro urbano europeo (“El Picasso que me espantó”, “Abuelo amarrado”). Esta heterogeneidad se articula con una serie de núcleos semánticos que disparan la sintaxis narrativa, como el sustrato folklórico, la observación crítica del medio social, el tiempo de la infancia, el tiempo presente. Predomina el empleo de una voz narrativa en primera persona. El sujeto de la enunciación se construye como un “yo” representativo de un “nosotros” indígena, colectivo y abarcador, aunque los textos también presuponen un lector no indígena y formalmente educado, y, en ocasiones, juegan con el pacto autobiográfico, insinuando la coincidencia entre el narrador y el autor empírico.

Tal es el caso de “De lengua en lengua”, relato que sirve de prólogo a la colección, y que, firmado con las iniciales “H.A.”, reclama que su narrador sea leído en términos autobiográficos: este espacio de lo simultáneamente literario y extraliterario proyecta al resto de las narraciones la ambigüedad sobre la interpretación del yo. Aquí la heterogeneidad referencial se presenta articulada con la contraposición pasado/presente, las dos instancias temporales del relato. El texto despliega las circunstancias de enunciación de la narración originaria, dando paso a la figura de la madre, cuya voz enuncia en estilo directo un relato caracterizado por la distancia mínima entre lo referido y el referente.

Oralidad y herencia cultural (pasado) —que en el relato aparecen coaguladas en la luz del fogón alrededor del cual la narración se materializa—, se contraponen al presente, regido por la luz eléctrica: “El tiempo ya no es como antes. Ya no tiene sentido contar esas cosas con luz eléctrica. Ahora te toca crear tus propios cuentos para contárselos a tus hijos” (3). El que sea un tipo de luz u otra la que otorga sentido



al relato al punto de determinar qué se narra y quién lo narra, apunta a la cuestión problemática de la pervivencia de la identidad cultural indígena en circunstancias modernizadoras. El mandato de la madre implica el doble desafío de mantener una herencia cultural viva y permeable a los cambios. *Grito en la sombra* es el modo en que “H.A.” lleva a cabo el imperativo materno. Mi análisis enfocará en cinco de sus relatos: “Grito en la sombra”, “Abuelo amarrado”, “El predicador”, “La barba” y “La línea del tren”.

La colección se abre con “Grito en la sombra” y se cierra con “Abuelo amarrado”. Ambos textos giran entorno del viaje y del examen de la historia reciente desde una perspectiva indígena. En “Grito en la sombra” la violencia del padre ocasiona la locura del protagonista niño, metafórico viaje que toma la forma de la amnesia o de la ausencia. De tal estado se despierta el narrador ya adulto: gracias al contacto con su madre, que lo espera “[t]al vez soñando, tal vez recordando” (8), el protagonista traspone el umbral de la conciencia. En “Abuelo amarrado”, se plantea un viaje concreto que lleva al narrador adulto a París y al reencuentro fortuito, en un museo, con un símbolo clave de la tradición k’iche’, la máscara de Mam-ximon. El viaje geográfico constituye también un viaje de memoria, que, a través de la rememoración personal, da cuenta de los símbolos de la identidad étnica y de la memoria colectiva —la máscara, el mercado k’iche’ recreado visual y auditivamente en el museo—, de un modo íntimo, rescatándolos discursivamente de su emplazamiento exótico en la cultura central europea. Paralelamente, en el viaje se lleva a cabo un proceso de iniciación, en que el narrador se familiariza con los códigos culturales de los centros, observándolos, como afirma Pratt, desde su localización epistemológica particular (30).

El mundo familiar representado en “Grito en la sombra” metaforiza la sociedad guatemalteca. El padre, figura desequilibrada, deshumanizada y violenta (5) que evoca el estado represivo, supone una amenaza concreta tanto para el núcleo familiar como para sí mismo, según manifiesta el hecho de que se arranque un diente flojo entre carcajadas y una “bocanada de sangre y espuma” (8). Frente al padre-estado



destructor se delinea la figura de la madre, quien asegura la continuidad entre el pasado de terror y el presente de una nueva conciencia.² La madre aporta la memoria ante la amnesia del narrador, mediando así entre el padre muerto y el hijo recuperado. De este modo, el texto sugiere la importancia que tiene para los mayas la cultura indígena tradicional como recurso de interlocución con el estado; en tanto que la muerte del padre, al fin del relato, señala una coyuntura favorable para el cambio en la relación entre indígenas y estado.³

“Abuelo amarrado” despliega otra instancia del diálogo entre sujetos periféricos y centrales, textualizado aquí como la relación del narrador con Veronique y Dalilée en París. Si el vínculo con la primera (presumiblemente amoroso) funciona como una suerte de hilo de Ariadna, proporcionando tanto apoyo material (“Ella me había prestado un abrigo suyo” [70]) como puntos de referencia personalizados en el mapa ciudadano (“—¿Por qué te gusta [la Closerie de Lilas]? —Porque allí te conocí” [70]), la relación con Dalilée le franquea el acceso a la cultura alta (las piezas de la colección del Musée de l’Homme no expuestas al público, entre ellas la máscara). Como antes en el relato-prólogo y como veremos después en “La barba”, el texto propicia (aunque no explicita) el pacto autobiográfico: así, el narrador no sería un indio anónimo sino un poeta k’iche’ reconocido, es decir una variante de lo que Joanne Rappaport denomina “the inappropriate Other” o intelectual indígena (316).

El narrador, que se perfila como aprendiz (70), informante antropológico (74), *flâneur* (74, 75), e interlocutor de los sujetos centrales (Veronique y Dalilée), contrasta claramente, al fin del relato, con los africanos que vendían chucherías en la calle — otros sujetos periféricos— por su estrategia de inserción en el mercado: “cuando aparecían los policías, [los africanos] inmediatamente recogían... su manta...y huían” (74-75). Si bien insinúa lo que las periferias comparten cuando son vistas desde la perspectiva unidireccional o “difusionista” de los centros que las construyen como periferias (Pratt 27, Mignolo 280-81) —lo exótico, la feminización, la xenofobia—, el texto subraya sus diferencias, es decir las inflexiones coyunturales en la relación de las periferias con los centros. El contraste entre la inserción de los



africanos y la del narrador en el mercado de bienes culturales de la capital europea (incierto una, bien acogida la otra) y el comentario final del narrador, quien “maravillado por todo lo que [vio]” en el museo, señala la analogía entre los museos y los libros (75), invita a pensar en las ventajas comparativas de la situación del “inappropriate Other”, letrado y diestro en universos culturales diversos, más que en las de una identidad periférica específica.

A diferencia de “Abuelo amarrado”, “El predicador” se desarrolla en el ámbito rural guatemalteco. La presencia fantasmática del “otro” no indígena, que aparece textualizada en el deseo del niño de educarse y salir del pueblo, constituye uno de los motores de la trama. Narrado por una voz adulta en primera persona que recupera desde el presente el tiempo de la infancia, el relato se centra en un episodio de transnacionalismo religioso, captado desde la perspectiva del niño. Llega al pueblo un pastor estadounidense negro (llamado irónicamente Bill Nation, según se deja saber hacia el final del relato), con el aparente objeto de evangelizar y promover la educación entre los jóvenes, pero únicamente interesado en lograr, por medio del engaño, que los indígenas donen sus tierras para una iglesia evangélica.

Quiero detenerme en cuatro aspectos textuales de esta narración. En primer lugar, es preciso destacar el sentido del humor que permea el texto y que constituye su más eficaz recurso crítico: éste surge del punto de vista narrativo, el cual, enraizado en la vivencia del niño, la presenta filtrada por la memoria del adulto. En segundo lugar, el texto complica y trasciende la dicotomía centro/periferia: si bien el transnacionalismo religioso (motivo nuclear de la trama), en tanto forma parte del proyecto difusionista de la modernidad, involucra un movimiento de sentido único desde los centros hacia las periferias, ambos conceptos resultan cuestionados por medio de la raza del pastor. La figura del pastor negro evangelizando indios en su “Campaña de salvación” (34) desestabiliza la noción estática de centros y periferias, cruza la idea de Occidente con la articulación Norte- Sur, y subraya el imperialismo encubierto por el transnacionalismo religioso. El hecho mismo de que el *locus* de enunciación imperial sea asumido por un negro, sugiere irónicamente que la difusión



planetaria de los centros está sustentada no por la geografía sino por la historia borrada de las memorias periféricas.

En tercer lugar, el punto de vista del narrador con su doble anclaje —vivencial (en el tiempo del relato) y crítico (desde el presente de la enunciación)—, permite desplegar las facetas múltiples de este transnacionalismo, simultáneamente dedicado a difundir una doctrina religiosa, promover una propuesta educativa, ejercer una práctica científica inescrupulosa y desposeer a los indígenas de sus tierras. Para ser puesto en práctica, tal transnacionalismo requiere la cooperación de una serie de intermediadores locales, desde las autoridades del pueblo y los traductores hasta el niño mismo, quien, como representante de la familia, asiste a la prédica del pastor en el salón municipal:

[E]l Pastor predicaba en inglés, otro Pastor traducía al castellano, y un señor del pueblo traducía al k'iche'. El Pastor negro gesticulaba, gritaba, señalaba hacia arriba, hacia abajo; y con su índice nos señalaba a cada uno. Pateaba y caminaba de un lado a otro. El que traducía al castellano también trataba de imitar al negro; se retorció en su espacio. Y el que traducía al k'iche' se esforzaba por patear a su modo. (29)

La prédica queda inscripta como performance grotesca, y su contenido doctrinario como caricatura (“pude captar algunas cosas:...que ...habían ángeles blancos...[q]ue ni los ángeles ni el diablo cagaban, porque ellos solo bebían aire. Que en el cielo no había inodoros” [29-30]). El “iluminado plan de estudios” (30) del pastor cuenta con el aval del “vendedor de medicinas, el señor que hizo sus experimentos con la gente pobre del pueblo, que vendía todas las muestras médicas que él recibía gratis” (30); pero los estudios no son más que un señuelo que encubre la verdadera transacción: las tierras del abuelo y el trabajo del nieto a cambio de la cultura de los centros (31), que el niño adquiriría —irónicamente— en Honduras.

En cuarto lugar, el deseo del niño por educarse y viajar funciona como otro intermediador del transnacionalismo, operando desde la interioridad del sujeto. Frente a la oposición del abuelo, cuyo discernimiento es central para develar el engaño de la



propuesta educativa, el niño recurre a la mentira. Anuncia que le han otorgado una beca de estudios. Sin embargo, la falsa beca incentiva y disemina la resistencia de los adultos, la que se inscribe en el texto como un ejercicio dialógico y comunitario: no sólo el abuelo y la familia sino también los miembros de la comunidad expresan su temor a la aculturación, entendida como la apropiación del comportamiento ladino, “opresor” y “abusivo” hacia el indígena (33), o como un apartamiento de la identidad indígena: “Otros [decían] que a lo mejor ya no regresaría y que así era como pensar que me había muerto” (33).

El relato concluye con la definitiva frustración del deseo del niño. Su mentira pasa desapercibida para los adultos, si bien les permite develar por completo la mentira más amplia del transnacionalismo religioso y formular un rechazo categórico frente a éste (35). El alivio de los mayores contrasta con la desilusión del niño. El texto sugiere que el apego a la tradición y la desconfianza frente a lo foráneo (como la doctrina evangélica) pueden sustentar una mirada crítica hacia la realidad, y que no tener una educación formal no le impide al indígena tomar la decisión correcta para defender sus intereses y su patrimonio. El texto también señala diversas posiciones en la comunidad indígena con respecto a la penetración de los intereses transnacionales. En parte, estas diferencias resultan de la diferencia generacional, aunque hay adultos —entre ellos el padre del niño— que oponen menos resistencia, atraídos por la idea de la educación. En parte, esas diferencias reflejan la heterogeneidad de intereses de los miembros de la comunidad, ya sea materiales, como en el caso del farmacéutico, o ideológicos, como en el de los que “decían que era bueno [irse] ya que entre nuestra gente no había nadie que tuviera el valor de enfrentarse al miedo” (32). La perspectiva irónico-crítica del narrador indica que, pese a sus aspiraciones frustradas —o tal vez gracias a ellas—, el niño ha adquirido, como adulto, los mecanismos de preservación de su identidad cultural.

“La barba” precisamente escenifica las tensiones que rodean el intercambio cultural entre la capital y el interior, observadas desde el interior. El relato se centra en la difícil circulación del periódico en el ámbito de un pueblo de provincia, y en la



consiguiente dificultad del indígena pueblerino para acceder a la palabra escrita y satisfacer sus aspiraciones de cultura letrada. Entre los pedazos de diarios viejos con que en la tienda se envuelven las mercancías, el narrador descubre algo que le parece reconocer: es el fragmento de una imagen, una barba sin rostro. Para rearmar esa imagen, el narrador va de tienda en tienda comprando bienes de primera necesidad que no necesita, pero que le permiten acceder al bien cultural deseado: la hoja del periódico. Al reconstruirla, no sólo surge la imagen del poeta Luis Alfredo Arango, sino también uno de sus poemas. En el desenlace queda comprobada la intuición inicial del narrador, quien simultáneamente puede afirmar su contacto con la cultura central: “—Sí, yo conozco a este señor: Luis Alfredo Arango—. Y allí estaba el poema: la voz del poeta, su rostro y su barba” (67).

El texto rinde homenaje al poeta ladino Luis Alfredo Arango, quien impulsó la publicación de los primeros poemarios de Ak’abal (Montenegro), y fue su mentor y amigo, y por lo tanto juega con el pacto autobiográfico, prestándose a la identificación del narrador con la persona biográfica del autor. Al igual que en “El predicador”, resultan claves en la construcción del texto el empleo del humor y de la memoria crítica para tamizar el punto de vista narrativo, que permitirá contrastar los anhelos del narrador joven con la resistencia de los adultos. Ambos procedimientos apuntan a desacralizar la cultura proveniente de los centros, sin derrumbar el aura de prestigio con que la percibe (y la consume) el joven indígena. En un medio donde priman la oralidad y las necesidades materiales básicas, la letra impresa —en este caso el diario— pierde tanto su valor de uso originario como su integridad física, adquiriendo una nueva función: la de envoltorio.

Así, la cultura difundida desde los centros capitalinos pasa por un proceso de apropiación, re-funcionalización y desacralización en el medio provinciano. Rescatar del basurero el fragmento con que se completa el poema indicaría que, desde la posición de este indígena ávido de insumos culturales, acceder a los productos de la cultura central supone ir a contra-corriente de la cultura local, reciclando aquello que la periferia descarta y restituyéndolo a su función primitiva. Es decir, el texto narra el



proceso por el cual el diario pierde su función periférica de envoltorio y recupera su primera función informativa. Tal restitución no es neutra sino crítica. Leído en el contexto provinciano, el fragmento del periódico pone en evidencia que la información cultural proveniente de la capital está mayormente desconectada de la realidad cotidiana del pequeño pueblo:

Mi hermana había ido a la tienda de la esquina a comprar jabón. Se la envolvieron en media hoja de un periódico atrasado: El 5 de febrero de 1669 se levanta la prohibición que pesaba sobre “Tartufo” de Molière, la obra es representada públicamente en París. El 5 de febrero de 1887 en la Scala de Milán se estrena la ópera “Otelo”, de Giuseppe Verdi. Y la barba sin cara y sin cabeza, “no sé por qué, pero me parece conocida esta barba”. (65)

A través de la yuxtaposición de Molière, Verdi y Arango, el relato señala cómo los íconos de la cultura alta europea o nacional son percibidos con pareja indiferencia en el entorno provinciano. Sin embargo, al focalizar en las peripecias del protagonista reconstruyendo la foto de Arango, el texto sugiere la mayor relevancia de lo nacional que de lo europeo desde la provincia. El que los productos culturales de la capital sean consumidos indirectamente (en este caso, el fragmento de periódico está mediado por la compra de canela, huevos, ocote y tamales [66-67]), subraya la hegemonía local de los códigos culturales periféricos. En efecto, los comerciantes saben que las transacciones que el narrador realiza constituyen una excusa; sin embargo, nadie le ofrece el periódico sin que medie el intercambio producto/dinero. Bienes culturales y alimenticios quedan claramente equiparados en tanto productos.

Este relato admite, además, una lectura metatextual. En “La barba”, Ak’abal inscribe performativamente una propuesta estético-cultural, que, tomando como punto de partida la resistencia periférica frente a lo capitalino, propone no el rechazo ciego hacia lo foráneo sino la selección: ésta posibilitará la creación de textos periféricos en diálogo con lo promovido y difundido desde los centros, y por lo tanto en condiciones de acceder a las nuevas circunstancias del mercado e insertarse en ellas



en tanto productos críticos. Se trataría de un ejemplo más de lo que Pratt denomina “reversals of imposed receptivity” (42), modo periférico de reclamar el centro creativamente, y cuyo poder emancipatorio reside en el rechazo de la auto-alienación.

El gesto doble que trazan “El predicador” y “La barba” —resistencia a los influjos centrales por un lado, y, por otro, una apropiación selectiva de lo promovido por los centros— constituye el marco de referencia desde donde es preciso leer “La línea del tren”, el último relato que discutiré aquí. El contexto de las relaciones entre los centros y la periferia observadas desde la periferia permitirá emplazar el contenido temático del cuento en una perspectiva crítica. Como en los anteriores, la voz narrativa en primera persona rememora un episodio de la infancia, pero, a diferencia de éstos, el humor ha sido reemplazado por la angustia. El texto narra el regreso de un niño y su padre borracho hasta el pueblo. Frente a la borrachera del padre, el niño asume las responsabilidades de un adulto, asegurando el dinero de los pasajes a costa de dos días de hambre (46) y cargando la maleta hacia la estación de autobuses. Cuando el padre se recuesta tercamente en las vías, el niño se desespera y corre a la estación para deshacerse de la maleta. Poco después, el silbato del tren, la repentina desaparición del padre y una ominosa mancha de sangre lo persuaden de que éste ha muerto:

No pude llorar más. Me arrodillé y comencé a juntar un poco de tierra manchada de sangre y la envolví en un pañuelo que tenía en mis bolsillos. Pensé que sería una muestra para llevárselo a mi madre y tal vez lo llevaríamos a enterrar al cementerio. (47)

Centrándose en la angustia del niño, que pasa en la ciudad un día entero sin dinero ni abrigo antes de llegar al pueblo y enterarse de que su padre sigue vivo, el texto recrea dos de los lugares comunes de la problemática indígena —el alcoholismo y la niñez arrebatada a los niños— con notoria parquedad:

Cada vez que ganaba unos centavos, sin pensarlo mucho iba a la cantina y bebía. De aquella semana que ahora recuerdo, él llevaba cinco días de beber y yo dos de no comer. (45)



El efecto crítico del texto se basa en el contraste entre la estrategia expositiva del narrador, quien presenta las circunstancias que rodean y explican la anécdota de manera objetiva, como algo natural —y no producto de condiciones sociales e históricas de exclusión— y la polisemia del título. Si el relato se abre y se cierra circularmente con referencias a la cotidianidad del alcoholismo del padre, que no muere arrasado por el tren pero vive “sepultado en licor” (49), el título, por el contrario, aporta la imagen lineal de la vía férrea, símbolo tradicional del progreso, y sugiere así una relación de causa-efecto entre “la línea del tren”, esa recta que une la ciudad con el pueblo, y los males de los que el niño y su padre resultan víctimas.

En síntesis, el análisis de estos relatos —“Grito en la sombra”, “Abuelo amarrado”, “El predicador”, “La barba” y “La línea del tren”— ha permitido reconstruir la visión crítica de las relaciones entre centros y periferias inscrita en los textos, la cual surge de la posicionalidad periférica de éstos. Resulta clave para esta mirada crítica el empleo de un narrador en primera persona que, al referir episodios de su infancia o juventud, recupera la vivencia del pasado filtrándola a través de su perspectiva de adulto, y que capitaliza, en ocasiones, el pacto de lectura autobiográfico. Los textos despliegan una revisión de la historia que permite emplazar la situación de los indígenas guatemaltecos en el marco del fin de siglo, tanto como interlocutores del estado cuanto partícipes del mercado global: en ambos casos, la identidad étnica y los modos en que ésta se negocia y se construye, aparecen como vehículos de inclusión en el ámbito nacional o transnacional. Los textos también destacan las estrategias de resistencia periférica frente a lo difundido desde los centros, y subrayan que la falta de educación formal no necesariamente impide la defensa del patrimonio material y cultural de las comunidades rurales e indígenas. La desconfianza ante lo foráneo como instrumento crítico, que permite preservar la identidad cultural en diálogo con el contexto globalizado, constituye también la condición de



*posibilidad de los proyectos creativos de la periferia: desacralizando los
influjos centrales, y apropiándose selectivamente de ellos, la escritura
periférica se inscribe con, en contra y más allá de lo pautado por los
centros.*

NOTES:

¹ En Guatemala, la fachada democrática montada por las cúpulas militares a mediados de los ochenta no consigue contener la agudización de la crisis económica y social. Surgen movimientos populares y de derechos humanos, se hacen públicas las Comunidades de Población en Resistencia (es decir comunidades mayas que se resistieron a los planes de reubicación y control de la población por parte del ejército y que huyeron a las montañas) (Jonas 67, Bastos 91). Además de movimientos sociales y populares, se conforma el movimiento maya alrededor de un grupo de intelectuales indígenas que plantean reivindicaciones lingüísticas y culturales, y que ganan progresiva legitimidad (Fischer 63). El gobierno de Ríos Montt, después de cometer las más atroces masacres contra las poblaciones mayas necesita una mínima apariencia de legitimidad y conforma un Consejo de Estado, que incluye a diez indígenas como representantes de los “grupos étnicos” (Taracena 114-16). La creación de la Academia de Lenguas Mayas de Guatemala (1986) se considera la instancia de conformación del movimiento maya (Fischer); su legalización como agencia estatal autónoma supone la aceptación por parte del Estado de una reivindicación central del movimiento (Warren 58).

² “For Mayas, women are powerful metonymic representations of community because they are felt to be central to the continuity of Maya culture in their roles as the bearers of the next generation and the socializers of the children” (Warren 108).

³ Ver, como ejemplos del papel de la cultura tradicional en la interlocución con el estado, la celebración de la figura de Tecún Umán (líder k'iché muerto a manos de Pedro de Alvarado) por parte del ejército en la década del ochenta con el objeto de propiciar el espíritu nacionalista contrasurgente en la aldeas indígenas (Taracena 114-16), el uso promocional de la cultura maya por parte del Instituto Guatemalteco del Turismo, y los concursos de belleza indígena, celebrados desde la década del treinta (McAllister 112). Con



respecto a la coyuntura de cambio en las relaciones entre el estado guatemalteco y los mayas, Santiago Bastos y Manuela Camus señalan que éste reconoce a los sectores indígenas en el proceso de las negociaciones de paz, se retoma la dinámica electoral de décadas precedents, y algunos intelectuales indígenas se involucran en las estructuras del estado (125-26).

Obras citadas

Achúgar, Hugo. “Repensando la heterogeneidad latinoamericana (a propósito de lugares, paisajes y territorios)”. *Revista Iberoamericana* 176-177 (1996): 845-61.

Ak’abal, Humberto. *El animalero*. Guatemala: Ministerio de Cultura y Deportes, 1990.

---. *Guardián de la caída de agua*. Guatemala: Serviprensa Centroamericana, 1993

---. *Desnuda como la primera vez*. México: Editorial Praxis, 1998.

---. Ausencia recuperada. *Con los ojos después del mar*. México: Editorial Praxis, 2000.
9-15.

---. *Grito en la sombra*. Guatemala: Librería Artemis Edinter, S.A., 2001.

Bastos, Santiago y Manuela Camus. *Entre el mecapal y el cielo. Desarrollo del movimiento maya en Guatemala*. Guatemala: Cholsamaj, 2003.

Fischer, Edward. “El cambio cultural inducido como estrategia para el desarrollo socioeconómico: el movimiento maya en Guatemala”. *Rujotayixik ri Maya’B’anob’al. Activismo cultural maya*. Eds Edward Fischer y R.McKenna Brown. Cholsamaj: Guatemala, 1999. 83-110.

Glissant, Edouard. “The Unforseeable Diversity of the World””. *Mudimbe-Boye* 287-96.



Jonas, Susanne, *De centauros y palomas: el proceso de paz guatemalteco*. Guatemala: FLACSO, 2000.

Kalimán, Ricardo. "Cultura imaginada y cultura vivida. Indigenismo en los Andes Centromeridionales". *Revista de crítica literaria latinoamericana* 42 (1995): 87-89.

McAllister. "Authenticity and Guatemala's Maya Queen". *Beauty Queens on the Global Stage. Gender, Contests, and Power*. Eds. Colleen Ballerin Cohen, Richard Wilk, and Beverly Stoeltje. New York: Routledge, 1995. 105-24.

Mignolo, Walter. *Local Histories, Global Designs*. Princeton: Princeton U.P., 2000.

Montenegro, Gustavo Adolfo. "Esto es como un sueño". *Página de la literatura guatemalteca*. 3 de noviembre 2002. 22 de abril 2008
<http://www.literaturaguatemlateca.org/montenegro2.htm>

Morales Santos, Francisco. Humberto Ak'abal o el renacimiento de la poesía indígena. *Guardián de la caída de agua*. Guatemala: Artemis Edinter, 2000.

Mudimbe-Boyi, Elizabeth (ed.). *Beyond Dichotomies. Histories, Identities, Cultures, and the Challenge of Globalization*. Albany: State University of New York Press, 2002.

Pratt, Mary Louise. "Toward a Global and Relational Analysis". Mudimbe-Boyi 21-48.

Rappaport, Joanne. "Redrawing the Nation: Indigenous Intellectuals and Ethnic Pluralism in Contemporary Colombia". *After Spanish Rule. Postcolonial Predicaments of the Americas*. Eds. Mark Thurner y Andrés Guerrero. Durham: Duke U.P., 2003.

Sandoval, Marta. Entrevista. "Caminando al revés con Humberto Ak'abal". *elPeriódico* [Guatemala]. 1 Febrero 2004: elAcordeón 02-03.



Taracena Arriola, Arturo. *Etnicidad, estado y nación en Guatemala, 1944-1985*. Antigua Guatemala: CIRMA, 2004.

Warren, Kay. *Indigenous Movements and Their Critics. Pan-Maya Activism in Guatemala*. Princeton: Princeton U. P., 1998.

NEGOTIATING SOCIAL IDENTITIES:
STUDENTS' ONLINE DISCUSSION WITH
FRENCH AUTHOR ALAIN GAGNOL

By

Janel Pettes Guikema, Grand Valley State University

Introduction

This article describes learners' perceptions of an author and the construction and transformation of their own identities through the processes of reading and online discussion. The study focuses on a unique literacy experience involving university-level students of French who were reading the contemporary detective novel *M'sieur* and had the opportunity to engage in online discussion with the author after finishing the book. The activity of reading a literary text, whether in one's first language or in the target language, typically affords access to the author only through the text itself. However, with multimodal technologies becoming increasingly relevant and beneficial in foreign language education, the traditional notion of access to an author can, in fact, be challenged, bringing to light interesting dynamics in reader-writer roles and identity formation. Specifically, this research explores the following questions:

1. What is the nature of learner identity during this literacy activity?
2. How do learners perceive the author throughout the processes of reading and online discussion?
3. In what ways does asynchronous online communication serve as a social context for the development of discursive roles?

Ultimately, the findings illustrate a complex web of dynamic social identities within a multifaceted foreign language literacy activity.



Background

In recent years, a number of researchers in applied linguistics have investigated learner identity in both naturalistic and classroom-based language learning contexts. Although there are multiple perspectives on the concept of identity in language learning, the term essentially refers to learners' self-concepts. Studies on identity have offered compelling insights into the ways learners negotiate the self and the other in social settings where much of language learning takes place. Some researchers have studied the development and transformation of multiple learner identities with regard to power relations, where identity is often a source of personal struggle as learners negotiate the discursive practices of the target culture (Norton; Pierce; Pavlenko and Lantolf). Lave and Wenger argue that the construction of identities is a central component to learning. "As an aspect of social practice, learning involves the whole person; it implies not only a relation to specific activities, but a relation to social communities – it implies becoming a full participant, a member, a kind of person" (53). This, in turn, implies that identities will undergo change as learners gain knowledge and as they enter into new relations that they redefine and by which they are redefined (53).

Duff investigated classroom discourse patterns in her ethnography of communication in a diverse high school ESL classroom and found that identity construction and language socialization were complex and wrought with tension and contradictions rather than "static" as they might appear from the outside. Boxer and Cortés-Conde adopt a similar focus in their exploration of the formation of relational identities in the ESL classroom and suggest that these group identities are largely influenced by the role of the teacher. Nguyen and Kellogg studied emergent ESL learner identities in the discourse of online social interaction, where they discovered that students' participation was closely related to interactional patterns such as alignment with peers' values and negotiation of meaning. Finally, in their discussion



of second language literacy and the literary, Kern and Schultz highlight the new forms of literacy emerging in multimodal interactive learning communities where anyone can be an author, a reality which undoubtedly challenges educators to reconsider traditional notions of the roles of reader and writer in a literacy activity and how learners perceive themselves as participants in these activities.

Students' ability to construct identities in language learning presupposes their having access to opportunities to engage in the social practices of the target language. The notion of access is particularly relevant to this study because of the unique opportunity for students to have access to the author of a book they have read. Van Lier identifies "access to exposure" as one of several necessary conditions for language learning to take place. In other words, learners must be provided with opportunities to engage in the language that surrounds them through social interaction (44). Pavlenko and Lantolf stress the importance of viewing language development not only in the terms of acquisition but also as participation or engagement in the social activity of language. They are particularly interested in what happens to the second language self as learners engage in the social practices of another culture. Similarly, in a study on international videoconferencing between native and non-native speakers of French, Kinginger emphasizes the importance of providing learners with access to "real language use" and "samples of real data" in order for learners to develop awareness of current linguistic varieties of the target language (51).

The studies cited above are just some of the recent investigations into issues related to identity in language learning. In this study, as we take a closer look at learners' views of themselves, the author, and the activity, we will see illustrations of the theoretical ideas highlighted above.

Method

This qualitative study was conducted at a state university in the Midwest and included thirty-four students of intermediate-level French and their instructor. The curriculum consisted of a textbook focusing on building skills and communication



and the detective novel *M'sieur*, an authentic text (i.e. intended for native speakers, not modified for language learners) written by French author Alain Gagnol. The novel recounts the inward and outward struggles of M'sieur, a young rebel wrestling with his own identity and coming of age as a member of a violent group of thugs. Study of the novel, which began during week four of the semester, was interspersed with lessons from the textbook and culminated in a viewing of the movie *Hors service*, based on *M'sieur*, and an online discussion with the author.

Data collected for this study include three sets of questionnaires, discussion transcripts, and an interview with the instructor. During the fourth week of the semester, the day before students began reading the novel, a diagnostic questionnaire (Appendix A) was administered with open-ended questions about students' prior reading experience in French, their attitudes towards reading, and their general impressions of French authors and French books. At the time of the diagnostic questionnaire, students knew only that they would read a French book as part of the course requirements; they had no knowledge of the eventual online discussion with the author or of the fact that their professor and the author were friends¹.

Five weeks later, when students had read approximately half the book, a second questionnaire (Appendix B) was administered to ascertain the reading process and developing attitudes and identities. The questionnaire also asked students to write one comment or question that they would address to the author if given the opportunity. Toward the end of the semester, when students had finished the book, the professor revealed that he and the author were friends, and he announced that the students would be engaging in an online discussion with the author. The professor assisted students in composing their questions and comments for the author, and then a week later, the online discussion took place.

The discussion was hosted on the university's course management system (*Blackboard*), where the author was given guest access to the course discussion board. Students were required to post one or two questions, and the author replied to each question individually on the discussion board by the next class period². After the



discussion took place and students had read all the postings, a final questionnaire (Appendix C) was administered asking about students' initial expectations for the discussion, their impressions of the author during and after the discussion, and their overall perceptions of themselves as readers based on this experience.

At the end of the semester, the professor of the course was interviewed to better understand his pedagogical choices and to discover his impressions from these literacy activities. All questionnaire and discussion data were then compiled, organized, and coded according to emergent themes.

Findings

Throughout the phases of this extended literacy activity, which included reading

M'sieur, preparing the discussion questions, and engaging in class discussions and the discussion with the author, students' expressions of their own identities and their perceptions of the author were closely related. The analysis that follows is organized into three major interconnected themes tied to the author's identity, which emerged through data analysis and wherein the complexities and layers of the learners' own identities are visible. As such, the themes – grouped into author as stereotype, native speaker, and ordinary person – provide a lens for examining the learner more closely.

Author as Stereotype

Comments from the diagnostic questionnaires reveal a wide range of impressions of French authors. Very few students had ever read any original work in French by a French author, and they had not yet started to read the book *M'sieur*. While a few students did state that they viewed authors as no different than any of them (i.e. just an ordinary person who has written a book), most of the participants expressed rather stereotyped views of French authors. They used words such as “intelligent,” “cultural,” “emotional,” “morose,” “cutting-edge,” “quirky,” “romantic,” and “pretentious nitwits” to describe their impressions of French authors. Given that students had very limited exposure to French texts, it is interesting that the words reveal such a strongly stereotyped image of the French author³. Despite the variety of



terms used, the overall impression given is of the French author as a monolithic and foreign entity.

Later in the study, when students were mid way through the book, they were again asked to comment on their impressions of an author, but this time they were asked specifically about author Alain Gagnol. At this point, the students had personal experience with the author's work, so regardless of their level of engagement in the reading, they began to take on more of a voice, and, not surprisingly, the image of the author as a monolithic entity is much less prominent. A number of students stated that the author is "weird," and others commented that he is "funny," "a little disturbed," and "has some sick ideas." In their comments we can see glimpses of how they were engaged in and affected by the story. Some also commented that they thought the author was "young" and "new," a view which was possibly influenced by the black and white photo of Gagnol on the back of the book jacket. Other comments are more descriptive⁴:

"Good author, although with some of his poetic lines it is hard as a weak French reader." (Ryan)

"It's hard to really hear the author's voice. I think it gets lost for me because I'm just trying to dissect it for content." (Jessica)

"I do not like that he does not use proper French grammar because it is already hard enough to read." (Alison)

In these comments, two interesting dynamics are apparent. First, as stated above, we can see the students' own identities beginning to emerge. Ryan saw himself as a "weak French reader" who could not understand the more vague sections of the book, and the others were having a difficult time just understanding the story. Another item on the same questionnaire provides data to support this claim. The question explicitly asked how learners viewed themselves as readers, and while the responses were varied, many students said they were "confused," "frustrated," "annoyed,"



“struggling,” and one admitted to be “reading [only] to understand the language.” Others, however, commented that they were “improving” and were “decent” readers.

The second dynamic reveals that students were starting to take on the role of critic as real participants in a literacy event. Even if they were not “into the reading,” they were experiencing the author’s work and had an opinion based on their experience rather than on stereotypes. Additional comments revealing this emerging identity came from an item on the questionnaire asking them what they would ask or say to the author if provided the opportunity, before they had any notion that this would actually take place. The following are some of the students’ hypothetical comments and questions for the author:

“Where do you get some of these ideas?!” (Jackie)

“Why does M’sieur have to be so pathetic compared to his cohorts?” (Ryan)

“Have you ever thought of having it translated?” (Megan)

“Set your flashbacks off from the rest of the novel.” (Alison)

“Don’t use as much slang.” (Tracy)

“Why do you repeat things so much?” (Emily)

“Is there a real M’sieur that inspired the story?” (Sasha)

“As a book for pleasure it is really good, but for school work it is at times a little racy.” (Jenny)

“This is bizarre and you are strange for writing it.” (Rachel)

“The metaphors/similes are confusing!” (Leah)

As stated above, in students’ comments to and about the author, we can see how their own identities were transforming through the activity, especially with regards to reading skills, and some, such as Alison, Tracy, and Emily, were beginning to take on the role of critic. Engaged in the reading to varying degrees, the students had clear opinions about the author’s style and the content of the book. It is important to note



here that the actual questions asked and comments made during the online discussion (featured below) were not nearly as bold as the hypothetical ones listed above.

Author as Native Speaker

Perhaps the most compelling comments relate to the idea of the author as a native French speaker. Students repeatedly mentioned this perception of the author in their questionnaire comments about the online discussion, usually to explain their anxiety about making grammatical mistakes in their messages to him. Moreover, their views of Gagnol as an idealized native speaker reveal the multi-dimensional quality of their own self-concepts, particularly as they saw themselves as non-native speakers and learners of French. In the final questionnaire, when students were asked to comment on their feelings about the online discussion, their responses clearly illustrate this dichotomy between native and non-native speaker.

“Before I thought that there would be no way of having an intelligent conversation with a native speaker, let alone a conversation with an author about his work.” (Patricia)

“I felt like I would be embarrassed because my French was so horrible.” (Colleen)

“I felt very awkward because I didn’t want to ask any stupid, elementary-like question simply because that’s all my French would allow me to do.” (Colleen)

“It was a little awkward preparing to talk to someone from France and trying not to sound dumb.” (Hailey)

“I didn’t want to sound stupid to either an author or a native speaker.” (Audrey)

“I was a little nervous because I wanted my French grammar to be really good for M. Gagnol because he is a writer.” (Kristin)

In preparing for the online discussion, where the professor provided assistance in composing their questions and comments, many students clearly felt uncomfortable



with the idea of addressing a native speaker-author. They wanted to impress him with their language skills and insightful questions, and more importantly, they most certainly did not want to offend him or appear incompetent with their grammatical mistakes and superficial questions, not only because he was an author, but also because he was a native speaker of French.

The comments above convey a self-concept that is disempowering, deficient, and lacking self-confidence, a view of the non-native speaker that is common and well documented in applied linguistics research. Firth and Wagner argue that the learner is indeed often viewed in second language acquisition research as “a defective communicator, limited by an underdeveloped communicative competence” (285). Norton highlights these “feelings of inadequacy and poor self-confidence” in language learners and argues that they are linked to issues of power relations in society (123). In this study, it is argued that socially and culturally constructed roles (of language learners as students and non-native speakers in relation to a person of more power in the role of author and native speaker) do indeed impact learners’ self image.

The context of the asynchronous online discussion played an interesting role in the construction of identities in this study. Students had ample time behind the scenes to think of appropriate topics and to create the actual questions in French. They could consult their teacher or their peers, and thus, they were able to avoid a potentially embarrassing experience of committing a linguistic or social gaffe when encountering the author in real time. Moreover, although the notion of learner anxiety is indeed demonstrated in the data, this factor would possibly have been more prevalent if the discussion had taken place in real time (synchronous), where students would post questions spontaneously and receive answers almost immediately. In fact, communicating in real time with the author could have prevented students from fully engaging in the content of their questions because of their fears and the strong desire to save face and “have good French.” The professor of the course emphasized during an interview that the asynchronous context allowed more time for both the author and



the students to “produce more polished and thoughtful communication,” which also surely reduced the “stress level” on both ends.

Interestingly, another dynamic came into play at this point as students learned that the author and their professor were friends. In response to the same question asking about their feelings prior to the online discussion, some mentioned that knowing this made them more comfortable (“I was comfortable because I knew he would be cool since he was the professor’s friend” [Ryan]), whereas another student explained that this added another element of uneasiness (“I was hesitant because the author is the professor’s friend and I didn’t want to offend his friend and in turn, offend him” [Ben]). These comments illustrate not only a complex web of interrelated identities, but they also reveal culturally-based notions of friendship and the responsibilities and assumptions that lie within.

Author as Ordinary Person

After the author replied to their comments and questions, about half the students reported that their impressions of him had changed. Many students stated that they now saw him as some sort of “real” person.

“He seemed to be a modest guy and not so intimidating as I would have thought an author of such a book would be.” (Emily)

“It showed me that he is a real person, not just an abstract idea, not just a name. He is someone that I can actually communicate with.” (Patricia)

“He became more real, not just some distant picture or biography in the back of the book.” (Kristin)

When asked if they found the online discussion useful, students overwhelmingly responded favorably (97% replied “Yes”) and offered the following comments:

“It was cool to speak real French to a French person.” (Ryan)



“Because I have never communicated with a real French person before.”

(Heather)

“I really liked how we all got to ask questions, get answers, and read each other’s questions and answers.” (Chelsea)

All of these comments highlight the approachable, real quality of this author, as opposed to the traditional view of an author as “some distant picture or biography on the back of a book” or “just a name.” This view is in sharp contrast to the first emergent theme of the stereotyped, foreign author.

Some of the comments from the online discussion help to illustrate students’ transformed views of the author, such as one student’s question asking how the author and the professor became friends, and the following question about the personal life of the author and the symbolism in the book:

“Dites-moi s’il vous plaît à propos de votre vie maintenant. Est-ce que vous êtes marié? Est-ce que vous avez des chiens ou des chats? Qu’est-ce que vous aimez faire comme passe-temps? Et l’autre question est: Je veux savoir pourquoi vous avez appelé M’sieur “M’sieur” au lieu d’un nom propre? Merci bien pour votre temps, et j’aime votre livre! C’est originale... ☺”

As with the previous two themes of the author as stereotype and native speaker, within these comments we can again gain insight into how the learners view themselves. At this point, the native speaker-author aura seems to have faded, and the learner expresses an identity as a real participant in a social, and literary, community.

Conclusion

This exploratory study has helped shed light on the construct of identity in language learning. The results suggest that this type of literacy activity has enormous potential for enhancing learners’ linguistic, social, cultural and self-awareness on multiple levels and for contributing to the construction of new social identities. Although the activity itself, where learners communicate directly with the author, is not feasible in most educational contexts, this study underscores the importance of



providing learners ample access to diverse forms of authentic discourse in which they can engage in a variety of ways. The exposure to and participation in the social practices of the target language provides learners with opportunities to “negotiate the self” and to reflect not only on the ways in which language is used but also on themselves as members of a broader learning community.

Notes

¹ These were pedagogical decisions made by the instructor and were not part of the design of the research study.

² Having already piloted this activity during a previous semester using synchronous computer-mediated communication, the professor decided to use the asynchronous format to obviate the complicated logistics of negotiating a six-hour time difference between France and the U.S. and to minimize stress for the author in having to reply to numerous posts simultaneously.

³ The exact basis for the stereotyped identity of the French author is unknown. This would be a fascinating direction for further research in order to better understand learners’ impressions and how this affects their learning.

⁴ Pseudonyms are used to protect the identity of participants.

Works Cited

Boxer, Diana and Florencia Cortés-Conde. “Identity and Ideology: Culture and Pragmatics in Content-Based ESL.” *Second and Foreign Language Learning Through Classroom Interaction*. Ed. Joan Kelly Hall and Lorrie Stoops Verplaetse. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 2000. 203-219.



Duff, Patricia. "The discursive co-construction of knowledge, identity, and difference: An ethnography of communication in the high school mainstream." *Applied Linguistics* 23 (2002): 289-322.

Firth, Alan and Johannes Wagner. "On Discourse, Communication, and (Some) Fundamental Concepts in SLA Research." *The Modern Language Journal* 81.3 (1997): 285-300.

Gagnol, Alain. *M'sieur*. Paris: Gallimard, 1995.

Kern, Richard and Jean Marie Schultz. "Beyond Orality: Investigating Literacy and the Literary in Second and Foreign Language Instruction." *The Modern Language Journal* 89.3 (2005): 381-392.

Kinginger, Celeste. "Videoconferencing as Access to Spoken French." *The Modern Language Journal* 82.4 (1998): 502-513.

Lave, Jean and Etienne Wenger. *Situated Learning: Legitimate Peripheral Participation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

Nguyen, Hahn Thi and Guy Kellogg. "Emergent Identities in On-Line Discussions for Second Language Learning." *The Canadian Modern Language Review* 62.1 (2005): 111-136.

Norton, Bonny. *Identity and Language Learning: Gender, Ethnicity and Educational Change*. Harlow, England: Pearson Education, 2000.

Pavlenko, Anita and James Lantolf. "Second language learning as participation and the (re)construction of selves." *Sociocultural Theory and Second Language Learning*. Ed. James P. Lantolf. Oxford: Oxford University Press, 2000. 155-177.



Pierce, Bonny Norton. "Social Identity, Investment, and Language Learning." *TESOL*

Quarterly 29 (1995): 9-31.

van Lier, Leo. *Interaction in the Language Curriculum: Awareness, Autonomy, and*

Authenticity. London: Longman, 1996.

Appendix A Questionnaire #1

READING EXPERIENCE

1. How do you view yourself as a reader **in your native language**?

I enjoy reading in my free time.

- Strongly agree
- Agree
- So-so
- Disagree
- Strongly disagree

I consider myself an avid reader.

- Strongly agree
- Agree
- So-so
- Disagree
- Strongly disagree

2. How do you view yourself as a reader **in French**?

I really enjoy reading in French.

- Strongly agree
- Agree
- So-so
- Disagree
- Strongly disagree

3. Please describe your experience with reading in French before enrolling in this course.

Mention any books (besides textbooks), short stories, Internet readings, etc. that come to mind.

Required for classes	Independent reading
-----------------------------	----------------------------



--	--

4. My experience with reading in French in the past has been

- very positive
- positive
- so-so
- rather negative
- negative

5. Please explain your answer to #4.

6. When you read in French, what is the *process* like? What types of strategies do you normally use to understand the text? Please explain in as much detail as possible, giving examples where applicable.

EXPECTATIONS

[The answer scale on questions 1-8 below is the same 5-point Likert-type scale as question #1. It was removed to economize space.]

1. I expect the reading of *M'sieur* to be time-consuming.

- Strongly agree
- Agree
- So-so
- Disagree
- Strongly disagree

2. I expect the reading of *M'sieur* to be easy.

3. I expect the reading of *M'sieur* to be interesting.

4. I expect the reading of *M'sieur* to be fun.

5. I expect to learn to read faster.

6. I expect to learn more about French culture.

7. Any other expectations?

8. I like to talk about what I'm reading with other classmates and the instructor.

9. Please complete these sentences.

I view French authors as _____.

I view French books as _____.

Appendix B Questionnaire #2

1. Please describe your experience with reading *M'sieur* so far.

2. How do you view the author?

3. How do you view yourself as a reader?



4. Describe your reading strategies and how they have changed since you started reading.
5. Do you feel 'into' the reading? ____ yes ____ sort of ____ no
Why?
6. Have your expectations changed since the beginning of the novel?
7. If there was one thing you could ask/tell the author of the book, what would it be? Be honest!

Appendix C Questionnaire #3

BOOK

1. Did the reading experience meet your expectations? Was it more difficult, more interesting, etc. than you expected it to be? Please explain.
2. Did the story itself meet your expectations? ____ Yes ____ No
Please explain.
3. I now feel like a better reader in French than when I started the novel.
____ Strongly agree
____ Agree
____ So-so
____ Disagree
____ Strongly disagree
4. I am glad we read an entire book rather than a variety of short stories by various authors.
____ Strongly agree
____ Agree
____ So-so
____ Disagree
____ Strongly disagree

ONLINE DISCUSSION

1. How did you feel about the idea of an online discussion with the author prior to the session?
2. How much time did you spend preparing for the session (in and/or outside of class)?



3. How did you feel during the discussion with the author? Please explain in as much detail as possible.
4. What were your impressions of the author during/after the discussion? Please explain.
5. Did the discussion change your impression of the author? ____yes ____no
If so, how?
6. Did you find the discussion experience useful or rewarding? ____yes ____no
Please explain.
7. Did the discussion enhance your understanding or appreciation for the book itself?
____yes ____no Please explain!
8. Any other comments to add?



FRIENDSHIP IN *INFERNO* II

by

Fina Modesto, Brooklyn College

What is here to the point is to study the changes that occur in *Inferno* 2 with respect to Dante's union with Virgil and Beatrice, understood as distinct types of friendship. What is proposed is an understanding of friendship in Dante as a dialectical synthesis of classical, humanistic premises, grounded in human reason and virtue, and Christian premises, grounded in divine grace and *caritas*. In this manner, friendship will here be explored in relation to such categories as reason and theology, philosophy and revelation, distance and proximity. Moreover, friendship in *Inferno* 2 acquires significance in relation to activity and change, distance and proximity, isolation and inclusion. The salvific power of friendship is reflected in the changes and discourse that transpire in the course of the canto.

Inferno 2 brings to the foreground the importance of friendship in the wayfarer's journey. The canto begins in fear, uncertainty, isolation, and through the experience of friendship it ends in hope, affirmation, and inclusion. *Inferno* 2 thus celebrates the interplay between friendship and spiritual happiness. To a great extent this is the canto of compassion and friendship. It is an act of friendship that draws Dante out of his spiritual misery to experience eternal happiness. Dante's movement toward ultimate happiness and the good must therefore be examined in relation to his union with Virgil and Beatrice, two benevolent and active friends. They do not merely wish Dante good: they become integral parts of his goodness. Beatrice descends into Limbo to enlist Virgil's assistance so that Dante may ascend to heaven. Virgil leaves Limbo and arrives in the dark wood so as to lead him toward the right path. Compassion moves Virgil to action, *nel primo punto che di te mi dolve* (*Inf.* 2, 50-51). And, compassion moves Beatrice to act on Dante's behalf, *Oh pietosa colei*



che mi soccorse! (*Inf.* 2. 133). Friendship in *Inferno* 2 is here studied, therefore, in relation to compassion, discourse, and movement.

My discussion of *Inferno* 2 centers on three key moments in the canto. The first is to be found at the beginning, when feeling alone despite Virgil's presence, Dante refers to himself as *e io sol uno* (*Inf.* 2, 3). The second passage is located at the point when speaking to Virgil in Limbo, Beatrice refers to Dante as *l'amico mio e non de la ventura* (*Inf.* 2, 61). The third passage appears as Beatrice terms love the force behind her descent to Limbo, as with her speech, *Amor mi mosse che mi fa parlare* (*Inf.* 2, 72). Each of these pivotal passages places Dante's spiritual journey within a context of friendship and each stresses the role of Beatrice and Virgil as true friends to Dante. Indeed the first also places Dante outside of friendship, at least from his vantage point. The second passage sees Dante's identity defined in relation to someone other than himself, or in relation to Beatrice. In the third passage the relationship of love and friendship is implicitly established.

At the opening of *Inferno* 2 friendship is indirectly evoked through Dante's sense of isolation. Despite Virgil's presence, Dante describes himself as being alone, *e io sol uno* (*Inf.* 2, 3), a phrase which permits the reader to enter the depth of Dante's loneliness. His preoccupation and an obsessive concern with his personal I, (*io*)-a pronoun used five times in the span of four lines, portrays the magnitude of his isolation. Commentators have read the verse *e io sol uno* (*Inf.* 2, 3) in various ways. Some find in it an affirmation for an allegorical interpretation of Virgil as Reason,ⁱ while others hear classical literary echoes.ⁱⁱ Against Buti's allegorical interpretation and calling attention to Virgil's historical identity, Hollander understands the line in a moral sense: despite Virgil's presence, Dante is morally alone.ⁱⁱⁱ The notion that Dante is morally alone, since he alone can change, may amount to a valid excursus, though it may diminish the power of Virgil as friend. While it may well be the case that change ultimately lies with Dante himself, it is Virgil who, through his discourse, draws Dante out of his *stasis* and isolation and instills hope and courage. In contrast to Buti's allegorical reading and Hollander's moral reading of the line, it must be

argued here that at the beginning of *Inferno* 2 Dante stands alone because of his own wrong choices.

The claim that at the beginning of *Inferno* 2 Dante is alone because, lacking in faith, Virgil cannot provide moral support, seems to overlook a few important points. First, it does not seem to take into consideration that in choosing Virgil as his guide Dante confirms, to a certain extent, Virgil's moral authority. While fallible in spiritual matters, Virgil is the epitome of moral excellence and earthly perfection. While it is true that Virgil can rise no further than the Earthly Paradise, it is also true that he sets Dante on the path to Beatrice, thus taking him closer to spiritual perfection. As Auerbach observes, Virgil is chosen both for his poetic mastery and his moral excellence, his *iustitia* and *pietas*.^{iv} As the epitome of human *iustitia* and *pietas*, therefore, Virgil is more than qualified to offer moral support. At the beginning of *Inferno* 2 Dante is morally alone, because he does not yet comprehend the power of *caritas*. He does not yet understand that his journey is a gift of divine grace and *caritas* rather than a reward for good behavior.

It is also true that in *Inferno* 2 Dante still sees Virgil primarily as the poet from whom he learned his own poetic style, *Poeta che mi guidi* (*Inf.* 2, 10). Dante errs in believing that the love of poetry he shares with Virgil will get him out of this spiritual mess and that secular knowledge is the path to redemption. Fortunately, by the end of *Inferno* 2 Dante learns to view his will as one with Virgil (*Inf.* 2, 139). Moreover, he begins to learn about the limits of poetry and human reason. Notwithstanding the immense value of human wisdom, spiritual perfection is obtained by means of divine grace. More importantly, by the end of the second canto Dante will have learned to view Virgil's compassion and friendship in relation to the compassion and friendship of Beatrice, *O pietosa colei che mi soccorse! / e te cortese ch'ubidisti tosto / a le vere parole che ti porse!* (*Inf.* 2, 133-135). He will have learned to understand Virgil's *cortesia* in relation to Beatrice's *pieta`*.

In her plea to Virgil, Beatrice describes Dante as her friend rather than a friend of Fortune: *l'amico mio, e non de la ventura, / ne la diserta piaggia e' impedito* (*Inf.* 2, 61-62). Beatrice's famous declaration of friendship in *Inferno* 2 has stirred



no fewer than seven interpretations.^v In an enlightening study of *Inferno* 2, Rachel Jacoff and William A. Stephany provide a rather thorough overview of the interpretive history of the line.^{vi} While studying the line in relation to friendship and in an effort to place it within a history of literary interpretation, a summary of the authors' overview is here provided. The more obvious and literal interpretation of the line is that Dante is a friend of Beatrice although he is a victim or an enemy of fortune. This interpretation, as noted by Jacoff and Stephany, dates back to Jacopo della Lana, Boccaccio, and l'Anonimo Fiorentino.^{vii} As the authors also note, a common argument against this interpretation is that in 1300, the fictive time of the *Commedia*, Dante was in fact blessed with good fortune.^{viii} One of the major contributions that Jacoff and Stephany make is to expose the faultiness of this argument by pointing out the Boethian resonance in Dante's line. The authors call attention to the similarity between Beatrice's words and those of lady Philosophy in her discussion of fortune and friendship in the *Consolation of Philosophy*.^{ix} In the beginning of Book II of the *Consolation*, lady Philosophy warns Boethius against the deceptions of Fortune and of her friendship: *Intellego multiformes illius prodigii fucos et eo usque cum his quos eludere nititur blandissimam familiaritatem, dum intolerabili dolore confundat quos insperata reliquerit*^x (*The Consolation of Philosophy*, II, i). Philosophy teaches Boethius a lesson about the paradoxical nature of good and bad fortune: good fortune deceives while bad fortune, through the constancy of her fickleness, instructs about the fragility of happiness. Philosophy concludes, *Nunc et amissas opes querere; quod pretiosissimum diuitiarum genus est amicos inuenisti*^{xii} (*The Consolation of Philosophy*, II, viii). In losing what appeared to be his good fortune, wealth, power, and riches, Boethius found the most valuable asset, that is true friendship. The love of friends is a constant through fortunate times and unfortunate times. During unfortunate times false friends disappear while true friends remain faithful in their love. While emphasizing the Boethian resonance in Dante's line, Jacoff and Stephany argue that in 1300 what then appeared to be Dante's good fortune in reality was his bad fortune.^{xiii} had good cause to turn her back on Dante, yet she remained steadfast in her love for him.

A second interpretation of this passage, one adopted by l'Ottimo, Guido da Pisa, Buti and by most sixteenth-century commentators, understands Dante's line as a reference to his love of Beatrice in her role as Theology or Revelation.^{xiii} Still a third reading, one promoted by Benvenuto, understands the line to mean that Dante is the true friend of Beatrice, whose love is not subject to the whims of fortune.^{xiv} In 1943, Mario Casella understood the line as a sign of Dante's disinterested love of Beatrice, not dissimilar to his love of the Beatrice in the *Vita Nuova*.^{xv} Sharing in Benedetto Croce's hostility toward any allegorical interpretation of poetry^{xvi} and favoring Casella's reading, Mazzoni argues that all allegory is *forzatura interpretativa che nuoce alla poesia*.^{xvii} He rejects all allegorical interpretation of Beatrice.^{xviii} In favor of the literal sense, Mazzoni understands the line to mean that as a friend to Beatrice, Dante is not a friend to Fortune but not that he is a victim of Fortune.^{xix} Both Casella and Mazzoni note that Dante loves Beatrice with a kind of selfless love that bespeaks complete friendship. Mazzotta interprets, *l'amico mio, e non de la ventura* (*Inf.* 2, 61) as preparation and prefiguration for their union in the Garden of Eden.^{xx} Whatever interpretation one may favor, it seems sensible not to ignore the Boethian echo. Echoing the words of Lady Philosophy in Book II of the *Consolation*, the contrast between friendship and Fortune in Beatrice's line parallels the contrast between true and false friendship. A union grounded in selfless love and virtue, true friendship is constant through good times and bad times. By contrast, grounded in extrinsic and mutable attributes, false friendship alters in times of bad fortune.

The point needs to be made that while his union with Virgil resembles classical friendship, in the *Commedia* Dante neither quotes Aristotle nor Cicero in describing his relationship with the pagan poet. The relationship between Virgil and Dante is a noble and steady union grounded in human wisdom and virtue, in character and moral excellence. It is a union that looks to moral rectitude. Virgil is described as *magnanimo* (*Inf.* 2, 44), an essential attribute of classical friendship. From their first encounter in *Inferno* 1 one senses great solidarity grounded in common interest, in their love of poetry and in their inclination toward the good (*Inf.* 1, 82-85). Dante holds Virgil in the highest regard as the poet who more than any other influenced his

poetic style (*Inf.* 1, 86-87). It was his deep love and admiration for Virgil that pushed him to seek out the *Aeneid* (*Inf.* 1, 84). Notwithstanding the numerous Virgilian echoes, in the *Commedia* Virgil is much more than a source of poetic inspiration: he is an active participant in search of Dante's good. As Mazzotta observes, "Virgil gratuitously shows himself forth to rescue the wayfarer from his despair."^{xxi} While it is true that Virgil is sent by Beatrice, it is also true that he willingly and graciously accepts the challenge (*Inf.* 2, 79-81). Notwithstanding the importance of Virgil for Dante, it is Beatrice who teaches Dante how to love another in God.

An important passage, perhaps the most important, in *Inferno* 2 occurs in the exact center, the twenty-fourth of the forty-seven *terzine*. With its insistence on love as the primary force of movement, this *terzina* establishes the relation between love and motion. The *terzina* also establishes the close link between love and friendship, placing the entire journey within the context of *caritas*. While noticing the relationship between love and motion,^{xxii} compassion and motion,^{xxiii} commentators overlook the relationship between *amor* and *amicitia*. Love moved Beatrice to compassion, love moved her to action, and love makes her speak: *amor mi mosse, che mi fa parlare* (*Inf.* 2, 72). By referencing love as the ultimate force of her compassion, her movement and her speech, Beatrice is indirectly referencing the relationship between *amor* and *amicitia*.^{xxiv} Both *amor* and *amicitia* lead Beatrice to active goodwill. Her love for Dante cannot be separated from her compassion and friendship. The full significance of the line *amor mi mosse, che mi fa parlare* (*Inf.* 2, 72) is grasped once understood in relation to *l'amico mio, e non de la ventura* (*Inf.* 2, 61). Her love for Dante moves her to act and speak on his behalf. Her love moves her to compassion and to action. She is his friend because she loves him, truly. Love moves her to compassion and to friendship. This referencing of *amor* in this *terzina*, thus, is an indirect referencing of *amicitia*, and more particularly to *caritas*. Beatrice loves Dante in her love for God; she is a friend in God. In this sense her friendship must be understood as *caritas*. It originates in divinity, (*Inf.* 2, 94-96), and it returns to divinity (*Inf.* 2, 71). That *amor* acquires significance in relation to *amicitia*, and more specifically in relation to *caritas*, becomes ever more clear in the sphere of

Venus. A good case in point in *Paradiso* 8. 55-57 is Charles Martel as he recognizes Dante's love for him while still on earth, *Assai m'amasti, e avesti ben onde; / che s'io fossi giu' stato, io ti mostrava / di mio amor piu' oltre che le fronde* (*Par.* 8, 55-57). The repeated use of *amore* and *amare* in the sphere of Venus at first makes us think of Veneral love (of Dido at the very beginning of the canto), only, once we reflect, to be seen to be equal to Christian friendship.^{xxv}

The twenty fourth *terzina* of *Purgatorio* further establishes the role of Virgil and Beatrice in a hierarchical order. Love moves Beatrice to compassion and action and she in turn moves Virgil. While witnessing Beatrice's *caritas*, Virgil himself is moved, first to compassion and then physically toward Dante: *Poscia che m'ebbe ragionato questo, / li occhi lucenti lagrimando volse, / per che mi fece del venir piu' presto. E venni a te cosi' com'ella volse: / d'innanzi a quella fiera ti levai / che del bel monte il corto andar ti tolse* (*Inf.* 2, 115-120). *Inferno* 2 establishes Beatrice's authority over Virgil. It is Beatrice that descends from on high and moves Virgil. Without Beatrice's intervention Virgil would not have been drawn into the action of the poem in the first place, nor would he have known about Dante's perilous state. In *Inferno* 10, 100-108, the reader is informed that the damned are not privy to events that transpire on earth. It is simply a fact that Virgil would not have known about Dante's perilous state. It is Beatrice and not Virgil who initiates movement and action in the poem (*Inf.* 2, 40-51). His response to Beatrice's request for assistance is testimony to her greatness and her power: "*e donna mi chiamo' beata e bella, / tal che di comandare io la richiesi* (*Inf.* 2, 53-54). Virgil responds with an immediacy that bespeaks deep respect and admiration: *tanto m'aggrada il tuo comandamento, che l'ubidir, se gia' fosse, m'e' tardi; / piu' non t'e' uo' ch'aprimi il tuo talento* (*Inf.* 2, 79-81).

The hierarchical relation between Virgil and Beatrice is echoed in Virgil's reference to Beatrice as, *anima fia cio' piu' di me degna* (*Inf.* 1, 122). While emphasizing his own unworthiness, Virgil is simultaneously underscores the worth of Beatrice. This discrepancy in their authority parallels a discrepancy between philosophy and theology, human reason and divine Wisdom.^{xxvi} Vested in Christian

truth, Beatrice is a worthier, more perfect friend; she loves Dante through God. Lacking faith, Virgil is a virtuous but fallible friend. Notwithstanding the importance of his role as mediator and messenger of grace, Virgil cannot speak the Word directly. His discourse conveys a limited and imperfect truth. According to Hollander, even at his first introduction in the poem Virgil is presented as one who failed to speak the Word.^{xxvii} Accordingly, *chi per lungo silenzio pareo fioco* (*Inf.* 1, 63) emphasizes Virgil's inability to speak the Word. If Virgil's initial silence emphasizes his distance from the Word, indirectly it emphasizes the power of *caritas* in the face of such distance. It is an act of friendship, more particularly of *caritas* that bridges the distance between Dante and the Word.^{xxviii} If Virgil's silence represents his inability to speak the Word, as Hollander suggests, it also represents his ability to confirm its truth.

If *Inferno* 2 begins the process of undermining Virgil's authority, as Hollander also asserts, it likewise begins to reassert the authority of Beatrice, previously undermined in the *Convivio* by the *donna gentile*.^{xxix} Virgil's subordinate role is clearly to be understood in relation to Beatrice's authority. As Beatrice gains more authority, Virgil begins to lose some of his. Virgil is *savio* (*Inf.* 2, 36), yet in Dante's poem he is put in Hell. By contrast, Beatrice is *loda di Dio vera* (*Inf.* 2, 103) and resides among the blessed in Heaven. As mentioned above, it is Beatrice who begins the action in the poem and not Virgil. Beatrice moves Virgil to compassion and action and not the other way around, *I' son Beatrice che ti faccio andare* (*Inf.* 2, 70). Virgil is more than happy to accept her authority and obey her orders (*Inf.* 2, 79-81).

The distinction between Beatrice and Virgil as friends is further reflected in their linguistic style. For the most part Beatrice's language is immersed in divinity and mirrors religious truth. By contrast, Virgil's language is immersed in poetic rhetoric and mirrors secular truth. Virgil refers to Beatrice's speech as *soave e piana* (*Inf.* 2, 56), while she in turn refers to his as *parola ornata* (*Inf.* 2, 67). The stylistic distinction between *soave e piana* and *parola ornata* establishes the distances between divine and human language.^{xxx} Beatrice's speech reflects the humble style

adopted in the *Commedia*, while Virgil's speech reflects the high style adopted in the *Aeneid*.^{xxxii}

By means of a distinct speaking style, a particular type of speech, each friend leads Dante to a different level of truth.^{xxxiii} Virgil's elevated speech is the language of humans, which may be prone to human pride, and as Mazzotta observes, to duplicity.^{xxxiii} Virgil's speech is fallible, as fallible as his understanding of the truth.^{xxxiv} By contrast, Beatrice's speech is *soave e piana* (*Inf.* 2, 56) and she speaks *con angelica voce* (*Inf.* 2, 57). Her humble and sweet speech is the language of God, it mirrors divine truth and is infallible. Friendship with Beatrice is grounded in divinity, thus it is infallible.

The changes that transpire in *Inferno* 2 have been studied in direct relation to the compassion and intercession of Virgil and Beatrice as two benevolent and distinct friends. More generally, an attempt has been made to show that *Inferno* 2 begins the process of unlearning to be "bound fast in the friendship of mortal things."^{xxxv} Dante's friendship with Virgil have been seen as a preparation and prefiguration for his union with Beatrice in the Garden of Eden (*Purg.* 30, 11-19). It has in fact been argued that as a pagan friend Virgil leads Dante to the experience of earthly happiness, but cannot lead him to transcendence.

NOTES:

ⁱ Buti (1385): "si deve intendere che Virgilio non era con Dante se non quanto alla lettera, per seguitamento che Dante seguiva la sua poesia, et allegoricamente s'intende la ragione umana...che non era altro che Dante" (Buti quoted by Robert Hollander) cf. Robert Hollander, "The 'Canto of the Word' (*Inferno* 2)" in *Lectura Dantis Newberryana* (1990).

ⁱⁱ Robert Hollander, "The 'Canto of the Word' (*Inferno* 2)" in *Lectura Dantis Newberryana*, p. 101. See also Robert Hollander, "Le opere di Virgilio nella *Commedia* di Dante," in *Dante e la "bella scola" della poesia: Autorita` e sfida poetica*, ed. A. A. Iannucci (Ravenna: Longo, 1993), p. 256.

ⁱⁱⁱ Hollander, p. 101.

^{iv} Erich Auerbach, "Figural Art" in *Dante*, ed. Harold Bloom (New York: Chelsea House, 1986), p. 27.



- ^v Francesco Mazzoni, “Il Canto II dell’*Inferno*,” in *Saggio per un nuovo commento alla “Divina Commedia.” Inferno, Canti I-III* (Firenze: Sansoni, 1967), pp. 256-277.
- ^{vi} Rachel Jacoff and William A. Stephany, *Lectura Dantis Americana Inferno II*, pp. 44 – 46.
- ^{vii} Jacoff and Stephany, p. 44.
- ^{viii} Jacoff and Stephany, p. 44.
- ^{ix} Jacoff and Stephany, p. 86.
- ^x Boethius, *The Consolation of Philosophy*, trans. V. E. Watts (New York: Penguin Books, 1969), p. 54: “I know the many disguises of that monster, Fortune, and the extent to which she seduces with friendship th very people she is striving to cheat, until she overwhelms them with unbearable grief at the suddenness of her desertion.”
- ^{xi} Boethius, *The Consolation*, p. 77: “So you are weeping over lost riches when you have really found the most precious of all riches—friends who are true friends.”
- ^{xii} Rachel Jacoff and William A. Stephany, *Lectura Dantis Americana Inferno II*, p. 86.
- ^{xiii} Jacoff and Stephany, p. 44.
- ^{xiv} Jacoff and Stephany, p. 45.
- ^{xv} Jacoff and Stephany, p. 45.
- ^{xvi} Benedetto Croce, *La poesia di Dante* (Bari: Laterza, 1921), pp. 13; Rachel Jacoff and William A. Stephany in *Lectura Dantis Americana Inferno II* (1989), pp. 45-46.
- ^{xvii} Francesco Mazzoni, “Canto II dell’ *Inferno*,” *Saggi per unnuovo commento alla “Divina Commedia” Canti I-III*, p. 277.
- ^{xviii} Rachel Jacoff and William A. Stephany, *Lectura Dantis Americana Inferno II*, p. 45.
- ^{xix} Francesco Mazzoni, “Il canto II dell’*Inferno*,” *Saggio per un commento alla “Divina Commedia.” Inferno, Canti I-III*, pp. 256-268.
- ^{xx} Giuseppe Mazzotta, *Dante, Poet of the Desert* (Princeton: Princeton University Press, 1979), p. 119
- ^{xxi} Mazzotta, p. 152.
- ^{xxii} Robert Hollander, *Studies in Dante* (Ravenna: Longo Editore, 1980), p. 82. Hollander notes that the close relation of love, discourse, and motion in *Inferno* 2 is also stressed in *Purgatorio* 24, 52-54.
- ^{xxiii} Rachel Jacoff and William A. Stephany, “The Canto of the Word,” in *Lectura Dantis Americana Inferno II*, p. 6.
- ^{xxiv} Cicero, *De Amicitia*, trans. William A. Falconer (Cambridge: Harvard University Press, 1992), viii. 26-28, p. 139: “For it is love (*amor*), from which the word “friendship” (*amicitia*) is derived, that leads to the establishing of goodwill.”
- ^{xxv} On this point see Robert Hollander’s note to *Par.* 8, 55-57. See Lino Pertile, “Quale amore va in Paradiso?” in “*Le donne, I cavalieri, l’arme, gli amori*”: *Pema e romanzo: la narrativa lunga in Italia*, ed Francesco Bruni (Venice: Marsilio, 2001), p. 60. For the relationship between Charles and Venus



see Patrick Boyde, *Perception and passion in Dante's "Comedy"* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), p. 285.

^{xxvi} Robin Kirkpatrick, *The Divine Comedy* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), p. 50.

^{xxvii} Robert Hollander, *Il Virgilio dantesco: tragedia nella "Commedia"* (Florence: Olschki, 1983), pp. 69-70. For further clarification of the same line Hollander points to Giorgio Brugnoli's article on *Inf.* 1. 63 in *Letteratura comparata: problemi e metodo: Studi in onore di Ettore Paratore* (Bologna: Patron, 1981), 3:1169-82.

^{xxviii} Friedrich Nietzsche, *Thus Spake Zarathustra* in *The Philosophy of Nietzsche*, trans. Thomas Common (New York: Random House), p. 72: "In divining and keeping silence shall the friend be a master."

^{xxix} Rachel Jacoff and William A. Stephany, *Lectura Dantis Americana Inferno II*, p. 84.

^{xxx} Benvenuto da Imola, ed. *Inferno*, p. 63: "Et dicit: et ista Domina Soave e piana, et bene dicit, quia sermo divinus est suavis et planus, non altus et superbus, sicut sermo Virg. Et poetarum, *cominciommi a dire con angelica voce*" (Benvenuto first quoted by Auerbach and then by Giuseppe Mazzotta, *Dante Poet Of The Desert*, p. 158, see note 20).

^{xxxi} Robert Hollander, "The 'Canto of the Word' (*Inferno* 2)," *Lectura Dantis Newberryana* Vol II, p. 107.

^{xxxii} Rachel Jacoff and William A. Stephany, "The Canto of the Word," *Lectura Americana Inferno II*, p. 17.

^{xxxiii} See Giuseppe Mazzotta, *Dante Poet of the Desert*, p. 159.

^{xxxiv} See Robert Hollander, "Dante's Pagan Past: Notes on *Inferno* XVIII," *SIR*, 5 (1985).

^{xxxv} St. Augustine, *Confessions*, IV, VI, p. 164: "miser eram, et miser est omnis animus vincetus amicitia rerum mortalium, et dilaniatur, cum eas amittit, et tunc sentit miseriam, qua miser est et antequam amittat eas."

WORKS CITED:

Auerbach, Erich. "Figural Art," *Dante*, ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House, 1986.

Augustine. *Confessions*. Trans. William Watts. Loeb Classical Library. London: Heinemann, and Cambridge: Harvard University Press, 1989.

Boethius, *The Consolation of Philosophy*. Trans. V. E. Watts. New York: Penguin Books,



1969.

Boyde, Patrick, *Perception and Passion in Dante's "Comedy."* Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Brugnoli, Giorgio. "Chi per lungo silenzio pareo fioco," *Letterature comparate: problemi*
E metodo: Studi in onore di Ettore Paratore. Vol. 3. Bologna: Patron, 1981, 1169-1182.

Cicero. *De Amicitia*. Trans. William A. Falconer. Cambridge: Harvard University Press, 1992.

Croce, Benedetto. *La Poesia di Dante*. Bari: Laterza, 1921.

Hollander, Robert, and Jean Hollander. Trans. *The Inferno*. New York: Anchor Books, 2002.

_____. Translators. *Purgatorio*. New York: Anchor Books, 2004.

_____. Translators. *Paradiso*. New York: Doubleday, 2007.

Hollander, Robert. *Studies in Dante*. Ravenna: Longo, 1980.

_____. *Il Virgilio dantesco*. Firenze: Olschki, 1983.

_____. "Dante's Pagan Past," *Stanford Italian Review*, 5 (1985), 23-36.

_____. "The 'Canto of the Word' (*Inferno* 2)," *Lectura Dantis Newberryana*. Evanston: Northwestern University Press, 1990, 95-119.

_____. "Le opere di Virgilio nella *Commedia* di Dante," *Dante e la "bella scola" della poesia: Autorità e sfida poetica*, ed. Almicare A. Iannucci. Ravenna: Longo, 1993.

Jacoff, Rachel, and William Stephany. *Lectura Dantis Americana: "Inferno II."* Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989.



-
- Kirkpatrick, Robin. *The Divine Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- Mazzoni, Francesco. "Purgatorio Canto XXXI," *Lectura Dantis Scaligera*. Florence: LeMonnier, 1965.
- Mazzotta, Giuseppe. *Dante, Poet of the Desert*. Princeton: Princeton University Press, 1979.
- Nietzsche, Friedrich. *Thus Spake Zarathustra, The Philosophy of Nietzsche*. Trans. Thomas Common. New York: Random House Inc.
- Lino, Pertile. "Quale amore va in Paradiso?" in *Le donne, I cavalieri, l'arme, gli Amori*: *Poema e romanzo: la narrativa lunga in Italia*. Ed. Francesco Bruni. Venice: Marsilio, 2001, pp. 59-70.

JEAN RENOIR, L'ALLEMAGNE ET LA GUERRE: *LA
GRANDE ILLUSION* ET *LA RÈGLE DU JEU*

By

*Edward Ousselin,
Western Washington University***L'entre-deux-films**

La grande illusion et *La règle du jeu* (dorénavant: *Illusion* et *Règle*) forment un binôme qui illustre l'évolution de Jean Renoir face à la menace d'un nouvel affrontement armé entre la France et l'Allemagne. Leur portée ne peut être appréhendée sans faire référence aux deux conflits mondiaux, l'un représenté indirectement, l'autre planant comme un péril imminent, à la fin de ce qui n'était pas encore appelé l'Entre-deux-guerres. Ostensiblement un film de guerre, *Illusion* (1937) reprend en fait une thématique introduite dans *Toni* (1934), qui rassemblait en un même lieu langues et cultures de l'Europe du sud: c'est cette fois l'Europe du nord qui est symboliquement réunie dans deux camps allemands de prisonniers d'une guerre étrangement lointaine. Deux ans plus tard, dans *Règle*, à sa sortie un retentissant échec critique et commercial, Renoir ne peut que réduire la rencontre des cultures européennes à la sourde menace d'une reprise des combats contre l'Allemagne—c'est d'ailleurs la déclaration de cette guerre, peu après la sortie ratée du film qui l'annonçait, qui mènera à l'interdiction d'un film jugé "démoralisant" (pour sa part, *Illusion* sera interdit durant l'Occupation). Le pacifisme de Renoir, si éloquemment prôné dans *Illusion*, s'est délité dans son dernier chef-d'œuvre, se résolvant en une tenace angoisse qui pointe sous la facétie apparente de *Règle*.

A première vue, *Illusion* et *Règle* paraissent dissemblables, tant par la thématique que par le ton ou le contexte historique. L'apologue pacifiste dont le récit se déroule dans deux camps de prisonniers ne s'apparente pas de façon intuitive à la



farce tragique située dans un milieu richissime et en déclin. Le risque d'une troisième guerre franco-allemande en moins d'un siècle reste pourtant au centre de chaque film: cri d'alarme explicite dans le premier, fatalisme implicite dans le second. Renoir a d'ailleurs introduit dans *Règle* des traces ironiques de sa filiation avec *Illusion*, dont certaines sont liées à son passé d'aviateur: André Jurieux traverse l'Atlantique dans un avion de marque Caudron, la même que celui de Maréchal et de Boeldieu; Octave, déguisé en ours, a besoin qu'on l'aide à enlever sa tenue en la tirant par derrière, reflet comique de la gestuelle de von Rauffenstein avec sa combinaison de pilote de chasse. Plus généralement, *Règle* reprend de façon hyperbolique, quoique sur un registre comique, la corruption et les bassesses qui dans le premier film restaient limitées, circonscrites à certains secteurs de la société. Dans *Illusion*, les prisonniers français font des commentaires sarcastiques sur le bourrage de crânes, la propagande officielle qui annonçait une victoire rapide: "le rouleau compresseur russe", "le général Hiver", "la turpinite" (65-67)¹. Ces contrevérités destinées à l'opinion publique, les personnages du film n'en étaient pas dupes et, surtout, n'y participaient pas, ce qui n'est plus le cas dans *Règle*. Lorsque Christine se plaint d'avoir vécu dans le mensonge, étant dans son milieu la seule à ignorer la liaison de son mari avec Geneviève, Octave lui répond que désormais, la culture de la falsification constitue non pas l'exception, mais la règle: "On est à une époque où tout le monde ment. Les prospectus des pharmaciens, les gouvernements, la radio, le cinéma, les journaux! Alors pourquoi veux-tu que nous autres, les simples particuliers, on ne mente pas aussi?" (246). Ce qui dans *Illusion* se bornait au domaine de la politique s'est, dans *Règle*, répandu à tous les niveaux sociaux.

Mais ce sont surtout les personnages joués par Marcel Dalio (Rosenthal dans *Illusion* et Robert de La Chesnaye dans *Règle*) qui rendent explicites les liens entre ces deux films². Rosenthal, le personnage juif dont la famille est d'origine étrangère, avait réussi à incarner dans *Illusion* à la fois le patriotisme républicain et le cosmopolitisme pacifiste³. Dans *Règle*, la lointaine origine "métique" du marquis, brièvement mentionnée lors du repas des serviteurs du château—"la mère de La Chesnaye avait un père qui s'appelait Rosenthal et qui arrivait tout droit de Francfort"



(120)—se trouve en grande partie effacée par son statut aristocratique, par son train de vie de riche oisif. Le descendant de Rosenthal est en quelque sorte devenu de Boeldieu, l'aristocrate inutile et condamné, dans le deuxième film. Alors que Rosenthal avait un statut d'intermédiaire tant au niveau social (le bourgeois qui établit un lien avec l'ouvrier, Maréchal) que national (le courageux soldat français qui parle allemand), La Chesnaye n'est plus qu'un parasite privilégié dans une société en état de déliquescence. Obsédé par ses appareils mécaniques, auxquels il est dans plusieurs scènes métonymiquement associé, La Chesnaye illustre la théorie de Bergson sur le comique en tant que "mécanique plaqué sur du vivant" (404-18), le rire ayant une fonction normative et coercitive, destinée à punir ou à faire rentrer dans le rang ceux qui s'écartent de ce qu'Octave—personnage joué par Renoir lui-même—appelle les "règles très rigoureuses" (62) du jeu social. Qu'ils soient ludiques, musicaux ou même cynégétiques, les divers mécanismes à l'œuvre dans le récit imposent leur rythme à l'activité humaine, éliminant progressivement toute spontanéité, ce que vient incongrûment rappeler le général à chaque fois qu'il affirme qu'une qualité "se perd" (135) ou "devient rare" (272). Derrière l'amoncellement de ces mécanismes déshumanisants se profile la perspective imminente d'une guerre mécanisée.

Illusion pouvait encore faire référence à l'esprit consensuel du Front populaire, dont seul l'aristocrate était symboliquement exclu. Chacun à sa manière, Maréchal et Rosenthal restaient des personnages positifs, chargés d'espérances et de valeurs. Leur entente, en dépit des barrières de classe et de religion, laissait espérer une réconciliation plus générale, par-delà les frontières nationales. On ne peut que constater l'absence de tels personnages dans *Règle*: le microcosme de la Colinière se divise en maîtres décadents et en serviteurs peu suspects d'activisme prolétarien. Miroir inversé des maîtres, de leurs préjugés et de leur violence latente, le monde des serviteurs ne s'avère porteur d'aucun projet d'avenir. Le jeu social, alourdi par l'hypocrisie, tire à sa fin et ne mène qu'au désastre. D'un film à l'autre, ce qui a disparu en deux ans seulement, c'est l'espoir mesuré que l'entente entre les peuples puisse empêcher une nouvelle guerre.



Une grande vision

La représentation cinématographique de la Grande Guerre, une vingtaine d'années après l'Armistice, n'avait rien d'exceptionnel⁴. Ce qui distinguait *Illusion* des autres films de guerre de l'époque n'était pas son pacifisme mais plutôt son multinationalisme, et en particulier le niveau des échanges interculturels entre Français et Allemands. On y trouve une suite de scènes dans lesquelles alternent des sentiments d'identification en fonction de la nation ou de la classe sociale⁵. Le repas qui réunit les officiers français et allemands, après que von Rauffenstein a abattu l'avion de Maréchal et de Boeldieu, en offre un bon exemple. Lorsque Maréchal apprend avec plaisir que le soldat allemand avec qui il discute était, avant la guerre, mécanicien en France—"Sans blague! Moi aussi, je suis dans la mécanique" (29)—leur début d'amitié est interrompu par l'apparition d'une gerbe de fleurs à la mémoire d'un autre aviateur français, récemment décédé. La réaction respectueuse des officiers allemands, qui se lèvent pour observer une minute de silence, renforce à son tour les liens aristocratiques entre de Boeldieu and von Rauffenstein. De tels moments de solidarité transnationale, entre ouvriers, bourgeois ou aristocrates, ont lieu tout au long du film, ce qui est en partie rendu possible par l'absence presque totale de violence montrée à l'écran. En effet, *Illusion* ne montre ni bataille rangée ni pilonnage d'artillerie. Dans ce film dont toute l'intrigue se déroule durant Première Guerre mondiale, qui fut pour les combattants d'un niveau de brutalité jusqu'alors inégalé, on aperçoit peu de coups de feu, peu de cadavres. Les nouvelles des combats, qui paraissent bien lointains, arrivent tardivement au camp de prisonniers, à travers le filtre d'affiches ou de journaux. Ce niveau minimal de violence visible tranche avec celui, par moments exacerbé, que l'on trouvera dans *Règle*.

Malgré le contexte—il s'agit après tout de camps où des soldats allemands surveillent des prisonniers britanniques, français et russes—Renoir insiste non pas sur la guerre et le patriotisme mais sur la possibilité d'une entente entre les peuples, au-delà des frontières nationales. La quasi-totalité des soldats allemands ne sont donc pas représentés comme des ennemis implacables, mais comme des hommes ordinaires avec qui il devrait être possible, en d'autres circonstances, de coexister en paix. C'est

cette représentation plutôt positive de personnages portant l'uniforme de l'armée allemande qui valut à *Illusion* une réception hostile en 1946, lorsque le public français put à nouveau le voir⁶. Comme il le précisa en 1938 (*Ecrits*, 240-42), Renoir avait voulu dépeindre ses personnages allemands non comme une masse hostile et indifférenciée, mais comme de véritables individus, partageant des soucis semblables à ceux des spectateurs français. La plupart des soldats allemands se conduisent donc dans ce film comme le feraient des soldats français s'ils étaient à leur place, ce que rappelle von Rauffenstein lorsqu'il décide de faire appliquer le règlement militaire français au camp de Wintersborn (118).

Durant sa manœuvre de diversion destinée à faciliter l'évasion de Maréchal et Rosenthal, de Boeldieu renforcera à son tour cette équivalence, même après avoir été atteint par une balle tirée par von Rauffenstein. Alors que ce dernier se confond en excuses, l'officier français répond laconiquement: "J'en aurais fait autant" (161). Ses compatriotes en fuite auront l'occasion d'éprouver de pareils sentiments. Après qu'Elsa a accepté d'héberger Maréchal et Rosenthal, un soldat allemand frappe aux volets de sa maison isolée; mais ce n'est que pour demander à quelle distance se trouve la prochaine ville (178). En parlant à Elsa, ce soldat semble ravi d'apercevoir l'intérieur d'une habitation non militaire. Celle-ci représente pour lui un abri, tout autant que pour les deux prisonniers évadés, mais désormais sains et saufs, qui y ont trouvé refuge. Un des moments les plus émouvants du film, auquel Maréchal et Rosenthal assistent en silence, a lieu lorsque la veuve allemande qui les a sauvés montre les portraits de son mari et ses frères, chacun ayant été tué au cours de batailles autrefois célèbres, mais désormais dénuées de sens. "Nos plus grandes victoires" (180), annonce-t-elle d'un ton à la fois creux et amer, indiquant par contraste les places vides de sa table, où elle ne dîne plus qu'avec sa fille. En France, où le souvenir d'un million et demi de morts restait vivace lors de la sortie d'*Illusion*, il était facile de comprendre la litanie des membres de la famille d'Elsa, tous anéantis dans une guerre qui n'en finissait pas.

C'est lorsque Maréchal croupit en détention solitaire au camp de Hallbach que l'on rencontre le portrait le plus flatteur d'un soldat allemand. Un gardien âgé tente de



réconforter le prisonnier désespéré en lui offrant une cigarette et un harmonica, sur lequel Maréchal commence à jouer “Frou-frou”, l’air qu’il écoutait dans la première scène du film. Bien que rassuré par la réaction de Maréchal à sa tentative de lui remonter le moral, le soldat allemand, lui-même vieux et fatigué, conclut: “la guerre dure trop longtemps” (100)—le moins qu’on puisse dire, surtout pour une pensée si largement partagée. Il ne s’agit pas de déterminer ici si l’humanisme généreux de Renoir était naïf dans le contexte historique de la sortie du film. Il convient toutefois de noter que le réalisateur d’*Illusion*, loin d’être un doux rêveur idéaliste, était nettement engagé sur le plan politique, s’étant associé aux revendications et aux espérances soulevées par le Front populaire. Comme l’indiquent ses articles de l’époque, il n’ignorait pas que le militarisme de l’Allemagne nazie risquait de déclencher un nouveau conflit mondial. L’ancien combattant qu’était Renoir lançait en fait à travers son film un dernier appel (ainsi que le signale Sadoul, 74) au peuple allemand, celui d’avant le régime nazi, un appel à ne pas reproduire la folie meurtrière du passé, et qui allait bien vite se révéler illusoire. En 1946, face aux réactions négatives en France, Renoir insista sur le fait qu’il s’agissait dans *Illusion* de l’Allemagne pré-hitlérienne:

Nos personnages appartiennent à des catégories sociales très différentes. Nous avons un aristocrate, un homme du peuple, un juif, un instituteur, un acteur. En face d’eux, il y a des Allemands. Et les Français de ce film sont de bons Français, les Allemands de bons Allemands. Des Allemands d’avant la guerre de 39... Des Allemands d’avant une guerre où [...] le Troisième Reich a violé les règles les plus élémentaires de l’humanité. Mais La grande illusion n’est qu’une évocation de la guerre 14-18. (Ecrits, 243)

Comme de nombreux cinéastes français de son époque, Renoir travailla avec des producteurs, scénaristes et acteurs allemands. *Nana* fut d’ailleurs le premier film français tourné à Berlin après la Première Guerre mondiale⁷, une nécessité pratique et financière qui allait bientôt devenir courante, même après l’arrivée au pouvoir d’Adolf Hitler⁸. Au niveau personnel, Carl Koch, qui avait été affecté à la défense antiaérienne pendant la Grande Guerre, se lia d’amitié avec Renoir (qui avait servi

dans l'armée de l'air) et fut le scénariste de certains de ses films (dont *Règle*). Renoir n'oublia pas Koch dans son autobiographie: "Nous devînmes d'excellents amis et participâmes ensemble à plusieurs aventures cinématographiques" (146). Ces contacts artistiques et personnels ne sont sans doute pas étrangers au fait que Renoir ait tenu à représenter dans *Illusion* des personnages allemands qui ne correspondaient pas à l'image fournie par le régime nazi. Ses intentions étaient d'ailleurs clairement affichées: "Parce que je suis pacifiste, j'ai réalisé *La grande illusion*" (*Ecrits*, 240). Ironie amère, c'est précisément le pacifisme du film qui mena à son interdiction en Allemagne (comme d'ailleurs en Italie). En 1938, Renoir constatait à regret que le public allemand ne pourrait voir son film: "Non, il n'est pas meilleur qu'un autre, mais traduit simplement ce que le Français moyen, mon frère, pense de la guerre en général [...] Au moment précis où elle aurait pu être bienfaisante, *La grande illusion* est bannie du 'Grand Reich'" (*Ecrits*, 241).

Un jeu finissant

Non seulement l'appel de Renoir n'atteindrait pas les spectateurs allemands, mais il arrivait déjà trop tard, comme allait l'illustrer son dernier film tourné en France avant la Deuxième Guerre mondiale. Entre *Illusion* et *Règle*, Renoir réalisa deux films très différents: *La Marseillaise*⁹ (un reflet tardif des aspirations, déjà déçues, suscitées par le Front populaire) et *La bête humaine* (un de ses grands succès commerciaux). Il passa du naturalisme de ce dernier à un style plus classique avec *Règle*, point d'aboutissement de la première partie de sa carrière cinématographique. Mais l'événement déterminant qui marque la transition entre *Illusion* et *Règle*, c'est la capitulation de fait de la France et de la Grande-Bretagne face au diktat hitlérien à Munich, qui allait ôter à Renoir ses dernières illusions quant aux possibilités de paix dans l'avenir immédiat. Dans *Règle*, l'enthousiasme de la foule à l'arrivée d'André Jurieux à l'aéroport du Bourget est directement lié par la journaliste radio à l'atmosphère de liesse qui en 1927 accueillit Charles Lindbergh¹⁰. Une autre arrivée en avion, toujours au même aéroport, eut cependant lieu le 30 septembre 1938, après la signature des tristement célèbres accords de Munich: celle d'Edouard Daladier, qui



fut acclamé par une foule en délire. Le retour en France du Premier Ministre attira un demi-million de personnes qui, communiant temporairement dans ce que Léon Blum avait précédemment appelé un “lâche soulagement”¹¹, désiraient à tout prix croire que les risques de guerre avaient été écartés. L’expression “grande illusion” avait acquis un autre sens, ce que ne pouvait ignorer Renoir: conscient que la volonté de paix entre les peuples avait viré à une politique d’apaisement envers une dictature belliciste, il se dira “moins fier d’être français” (*Ecrits*, 178) après l’abandon de la Tchécoslovaquie à son sort.

Cette volonté d’apaisement et de temporisation trouve dans *Règle* un écho comique avec les répliques réitérées de La Chesnaye. A chaque fois que celui-ci est confronté à des conflits, des désaccords ou tout simplement la nécessité de choisir entre deux maux, il trouve une réplique lénifiante dont le but est d’éviter toute confrontation: “Lisette! Ne dramatisons pas” (67). Lorsqu’il veut quitter Geneviève, il paraît aussi faible que Louis XVI dans *La Marseillaise*¹²: “Ma chère amie, excusez-moi. Je n’avais pas l’intention de vous faire de la peine; seulement mettez-vous à ma place” (57). La Chesnaye cherche à amoindrir le ressentiment de sa maîtresse—“Ennui, ennui! Mais vous avez de ces mots, ma chère” (161)—avec les mêmes arguments et sur le même ton qu’il emploie avec sa femme: “Le mensonge! Vous exagérez” (50). Il semble pathétique lorsqu’il déclare à Marceau: “Moi, je ne voudrais faire de la peine à personne, surtout pas aux femmes” (197). Ses attermoissements finiront évidemment par faire de la peine à tous ceux qui l’entourent. Au-delà de l’aspect banalement comique, digne du théâtre de boulevard, du mari indécis qui voudrait garder à la fois sa femme et sa maîtresse, les manœuvres dilatoires et apaisantes de La Chesnaye renvoient à la stratégie d’apaisement, aux conséquences incommensurablement plus tragiques, poursuivie par les dirigeants français et britanniques¹³.

Dans *Illusion*, Rosenthal était un personnage qui avait la capacité de franchir les frontières, qu’elles soient sociales, nationales ou religieuses (c’était d’ailleurs à son contact que Maréchal avait réussi à dépasser son antisémitisme latent)¹⁴. A la fin du film, Rosenthal résuma l’illusion chauvine qui avait mené à une longue et absurde



guerre: “Les frontières, ça se voit pas. C’est une invention des hommes. La nature s’en fout” (200). En 1939, l’Europe étant directement sous la menace d’un nouveau conflit généralisé¹⁵, Renoir ne réitéra pas son appel à l’entente multinationale. Dans *Règle*, la question des frontières territoriales et des conflits qu’elles génèrent se réduit selon le mode comique, étant transposée aux liens conjugaux et aux clôtures des terrains de chasse. Or, ce qui commence à la manière d’une farce se terminera par une tragédie. L’internationalisme de La Chesnaye restera ainsi une pâle copie de celui de Rosenthal. “Je suis contre les barrières, contre les murs” (77), dit-il à Octave, en acceptant d’inviter son rival André Jurieux à la Colinière. Puisque tout contentieux, quel que soit le contexte, peut apparemment être résolu à travers des discussions ou, en fait, des concessions: “Autant qu’ils se voient, qu’ils s’expliquent” (77). Cette fausse ouverture, dans ce cas exprimée sous forme de rejet des barrières affectives, atteindra un niveau ridicule au moment où La Chesnaye interdira à son garde-chasse, Schumacher, de prendre des mesures efficaces pour empêcher les lapins de proliférer sur ses terres, tout en lui donnant des consignes contradictoires: “Je ne veux pas de grillages. Je ne veux pas de lapins. Arrangez-vous, mon ami” (87). Alors que Rosenthal avait simplement signalé l’artifice et donc l’absurdité inhérente des frontières territoriales, La Chesnaye affiche une désinvolture qui confine à l’absurde face aux réalités pratiques, en refusant de confronter ou même de prendre en compte toute forme de danger.

Un conjoint allemand

Le multinationalisme d’*Illusion* était matérialisé par la mixité des langues, non filtrées par le doublage (comme cela avait déjà été le cas dans *Toni*). Le film étant centré sur les rapports franco-allemands, l’anglais et le russe restaient cependant beaucoup moins entendus que le français et l’allemand. Comme on l’a vu, Rosenthal, le seul personnage français capable de s’exprimer en allemand, avait un statut privilégié d’intermédiaire culturel¹⁶. Cependant, Maréchal arriva également à



dépasser en partie la barrière de la langue, grâce à son amour pour Elsa. Ce couple franco-allemand, comme bien d'autres éléments du film de 1937, trouve un reflet ironique dans *Règle*, dont l'intrigue principale, par ailleurs fort complexe¹⁷, est plus particulièrement tissée autour de l'entrecroisement de deux triangles amoureux, l'un chez les maîtres (La Chesnaye, Christine, André), l'autre chez les serviteurs (Schumacher, Lisette, Marceau). Or, dans chacun de ces triangles conflictuels (le mari, la femme, l'amant), il y a un conjoint d'origine germanique: Christine, l'Autrichienne, et Schumacher, l'Alsacien. Le couple franco-allemand est donc dédoublé, mais représenté indirectement. L'espoir exprimé dans *Illusion* n'étant plus de mise, l'Allemagne de 1939, qui n'est plus que celle d'Hitler, brille par son absence, mais fera sentir ses effets dévastateurs.

Bien que, dans *Règle*, Renoir ne fasse plus guère usage de langues multiples, les origines ou identités nationales de plusieurs personnages sont distinctement identifiées, tout comme les conflits ou les alliances qui en découlent. André Jurieux, l'aviateur triomphant (mais aussi l'amant déçu), devient donc "le héros national" (61), alors que plusieurs personnages (Octave, Geneviève, André, Robert et Saint-Aubin) insistent sur le fait que Christine est étrangère, la fille d'un célèbre chef d'orchestre de Salzbourg. Elle-même fait allusion à son origine autrichienne en se rendant à la fête déguisée en "Tyrolienne" (170) et en affirmant narquoisement à Octave que si elle refuse d'inviter André à la Colinière, "on parlera de la main de l'étranger" (71). Du côté des serviteurs, c'est le mari, Schumacher, qui porte un nom à consonance germanique—ce que Christine rappellera en le prononçant en allemand (66). Quant à l'amant, Marceau, celui qui braconne sur le territoire de chasse de Schumacher comme sur son domaine conjugal, il incarne avec sa gouaille une version comique de la francité. Portant le nom d'un général de la Révolution, Marceau déclame facétieusement des vers de Corneille et de Victor Hugo (173-74), tout en cirant les chaussures des maîtres. Tous deux fortement identifiés en tant que Français, André et Marceau se partagent donc les rôles de héros et de bouffon, l'un étant courageux mais taciturne, l'autre timoré mais plaisant. C'est Marceau qui sera d'abord la cible de Schumacher, avant que ce dernier ne braque son fusil sur André.



Alors que Schumacher accumule les traits correspondant au stéréotype allemand—méticuleux, rigide, discipliné, sévère—Marceau exhibe les caractéristiques traditionnellement associés à une certaine image des Français: charmeur mais roublard, imaginatif et entreprenant, mais peu digne de confiance. Il sait s'insinuer dans les bonnes grâces de La Chesnaye comme dans celles de Lisette, mais il se faufile vers la sortie dès qu'il y a des complications: "si Schumacher n'était pas par ici, j'essaierais de me débiter par la cuisine" (198). L'hostilité professionnelle du garde-chasse envers le braconnier acquiert bien vite des connotations nationales et guerrières. Annonçant brusquement à sa femme, "je t'emmène en Alsace", Schumacher l'informe que "là-bas, les bracos, les crapules, les Marceau, quoi, on sait les dresser. Un bon coup de fusil! La nuit, dans la forêt; et puis on n'en parle plus" (212-13). Pendant ce temps, la profondeur du champ qui est typique du style de Renoir permet d'apercevoir Marceau qui tremble de peur à l'arrière-plan. Schumacher avait auparavant dit à La Chesnaye: "pendant la guerre, j'ai tiré sur des gars qui en avaient fait moins que [Marceau]" (94). Nulle autre précision au cours du film, mais il ne peut s'agir que de la Première Guerre mondiale. Or, dans quelle armée aurait combattu Schumacher, l'Alsacien? Inutile d'insister, dans le contexte de 1939, sur la symbolique d'un personnage à nom germanique, armé et portant des bottes, qui tente d'abattre un personnage typiquement français. Schumacher finira cependant par tuer "le héros national," André Jurieux, tout en croyant qu'il tire sur Octave. Une fois qu'il a résolu de tuer Octave, qui semble avoir séduit Lisette, Schumacher, comme toujours sur un ton péremptoire, dit à Marceau (ce dernier restant craintif et hésitant, comme à son habitude): "Maintenant, on ne se quitte plus" (255). Se trompant doublement, Schumacher abat André alors qu'il court vers Christine. Les quatre personnages qui tout au long du récit ont été associés à la France ou l'Allemagne (Marceau et Schumacher chez les serviteurs, André et Christine chez les maîtres) sont réunis, de gré ou de force, au moment du meurtre.

De la chasse à la guerre



La célèbre scène de chasse—ou, plus précisément, de coups de feu—confère au film de Renoir une tonalité macabre, un pressentiment qui, dans le contexte historique, dépasse le cadre du récit proprement dit¹⁸. C'est là tout le paradoxe de *Règle*, que Renoir résuma ainsi: “C’est un film de guerre, et pourtant, pas une allusion à la guerre n’y est faite” (*Ma vie et mes films*, 156). Une appréciation qu’il faut néanmoins nuancer, car il n’est guère possible de considérer la scène de chasse en dehors des signes annonciateurs d’un nouveau conflit. Quelles qu’aient pu être les intentions de Renoir, la scène du massacre des animaux de la forêt, qui sont inéluctablement dirigés vers les tireurs immobiles par un groupe de rabatteurs commandés par Schumacher, constitue une prémonition troublante. Alors que Marceau se contentait d’un braconnage artisanal, Schumacher supervise à travers cette battue une tuerie systématique à grande échelle, qui surpasse largement le niveau de violence perceptible dans *Illusion*. Cette scène illustre le thème de l’enfermement, du piège sans issue qui caractérise *Règle*. Alors qu’en temps normal, la forêt fournit aux animaux un habitat ouvert, il se réduit inexorablement au fur et à mesure que ceux-ci, désormais de simples cibles, sont menés en masse vers les tireurs. A la fin du récit, lorsque le piège se refermera sur lui, lorsqu’il sera abattu par le garde-chasse jaloux, André Jurieux tombera comme un des lapins.

Il faut noter que même dans un film tourné sous la menace d’une guerre annoncée, Renoir établit des distinctions entre ses personnages d’origine germanique: contrairement à la plupart des participants, Christine n’apprécie guère cette partie de chasse qui tourne à la boucherie (146)¹⁹. Renoir insiste également sur l’hypocrisie et l’absurdité meurtrières de ce qui passe pour un divertissement: les proies ne sont même pas destinées à être mangées (comme le rappellent certains commentaires lors du repas des serviteurs, 124-25). Ce qui représente pour La Chesnaye et ses amis un passe-temps de privilégiés devient par ailleurs du braconnage illégal pour Marceau, lui qui ne cherche qu’à se nourrir. A la veille d’une guerre qui allait encore une fois voir s’affronter la France et l’Allemagne, et dont Renoir ne pouvait prévoir les nouvelles formes d’atrocité, l’abattage méthodique des animaux renvoie à son expérience de la Grande Guerre, une longue tuerie qui s’était déroulée pour des



motifs obscurcis par le temps, et qui semblaient désormais dérisoires. Mais comme l'avait annoncé Octave: "Sur cette terre, il y a une chose effroyable, c'est que tout le monde a ses raisons" (76).

Notes

¹Pour les citations tirées des films, la pagination renvoie aux découpages édités par Vaugeois (*Illusion*) et Curchod (*Règle*).

²D'autres acteurs participèrent aux deux films: Julien Carette, Gaston Modot.

³C'est cette représentation positive d'un personnage juif dans un film célèbre qui vaudra à l'acteur d'être l'objet d'une campagne antisémite après l'invasion allemande. Voir Dalio (146-48) et Samuels (191-92).

⁴D'après Sorlin, "in the 1930s, Europe made more films on the years 1914-18 than Hollywood" (24).

⁵Dans *Ma vie et mes films* (146), Renoir accorde plus d'importance aux divisions "horizontales" (par classe sociale) qu'aux "verticales" (par nationalité).

⁶Voir Ferro (184-90).

⁷Dans *Nana* (1926), comme dans *La bête humaine* (1938), deux films tirés de l'œuvre de Zola, Renoir élimina toute référence à la Guerre franco-prussienne.

⁸Voir Pithon. Voir également la description par Renoir de son voyage en Allemagne en 1933 (*Ma vie et mes films*, 85-89).

⁹Le contexte historique de *La Marseillaise* permit à Renoir d'insérer des références qui pouvaient être aisément déchiffrées en tant qu'appel à la vigilance,

face au danger qui dans les années trente couvrait outre-Rhin: les troupes prussiennes menaçantes, aux ordres d'un roi réactionnaire et belliciste.

¹⁰En 1939, le héros romantique auquel André Jurieux est comparé n'était plus uniquement un aviateur intrépide. Lindbergh avait visité l'Allemagne nazie, avait admiré le niveau technique de la Luftwaffe, avait été décoré par Hermann Goering, et menait une campagne pour que les Etats-Unis ne s'engagent pas aux côtés de la France et de la Grande-Bretagne en cas de nouvelle guerre.

¹¹Voir Lacouture (434-40).

¹²Le parallèle entre les deux personnages est renforcé par l'origine autrichienne (souvent mentionnée) de la femme de La Chesnaye, Christine, ainsi que par le statut quasi-monarchique de leur couple, au centre d'une société moribonde. A noter que dans *La Marseillaise*, le commandant militaire du palais des Tuileries s'appelle La Chesnaye.

¹³Voir Tiff.

¹⁴Selon Dalio (91), c'est lui qui suggéra à Renoir l'idée d'une querelle cathartique entre Maréchal et Rosenthal.

¹⁵Dalio résume ainsi l'atmosphère lors de la sortie du film: "Juillet 1939. Etrange présentation que celle de *La Règle du jeu* dans un Paris qui frémit déjà sous les bruits de guerre chaque jour plus insistants" (130).

¹⁶Par contre, de Boeldieu et von Rauffenstein utilisent entre eux l'anglais, langue alors à connotation aristocratique, en tant que mécanisme d'exclusion.

¹⁷Voir Sesonke (ch. 21).

¹⁸D'autres scènes prolongent ce pressentiment: la *Danse macabre* (1874) de Camille Saint-Saëns qui accompagne le sketch des squelettes, ainsi que le défilé funèbre de silhouettes sur le mur qui clôt le film. Quant au contexte historique, rappelons qu'en 1939, la France était presque entourée par des régimes fascistes: l'Allemagne, l'Espagne et l'Italie.

¹⁹A un niveau plus comique, c'est le général qui affirme avoir "horreur des coups de feu" (227) lorsque Schumacher, brandissant un pistolet, poursuit Marceau à travers les salons du château.

Références

- Bergson, Henri. *Le rire: essai sur la signification du comique*. 1900. *Œuvres*. Ed. André Robinet. Paris: PUF, 1984. 383-485.
- Dalio, Marcel. *Mes années folles*. Paris: Lattès, 1976.
- Ferro, Marc. *Cinéma et histoire*. 2^e éd. Paris: Gallimard, 1993.
- Lacouture, Jean. *Léon Blum*. Paris: Seuil, 1977.
- Pithon, Rémy. "Cinéma français et cinéma allemand des années trente: de l'échange à l'exil". *Entre Locarno et Vichy. Les relations culturelles franco-allemandes dans les années 1930*. 2 vols. Ed. Hans Manfred Bock, Reinhart Meyer-Kalkus et Michel Trebitsch. Paris: CNRS, 1993. 2: 587-99.
- Renoir, Jean. *Ecrits 1926-1971*. Paris: Belfond, 1974.
- . *La grande illusion*. Ed. Gérard Vaugeois. Paris: Balland, 1974.



---. *La règle du jeu. Nouveau découpage intégral*. Ed. Olivier Curchod. Paris: Livre de Poche, 1999.

---. *Ma vie et mes films*. Paris: Flammarion, 1974.

Sadoul, Georges. *Le cinéma français (1890-1962)*. Paris: Flammarion, 1962.

Samuels, Maurice. "Renoir's *La Grande Illusion* and the 'Jewish Question.'" "

Historical Reflections 32.1 (Spring 2006): 165-92.

Sesonske, Alexander. *Jean Renoir: The French Films, 1924-1939*. Cambridge:

Harvard UP, 1980.

Sorlin, Pierre. *European Cinemas, European Societies 1939-1990*. London:

Routledge, 1991.

Tiftt, Stephen. "*Drôle de guerre*: Renoir, Farce, and the Fall of France."

Representations 38 (Spring 1992): 131-65.



Badía, Mindy and Gasior, Bonnie L., ed.

CROSSCURRENTS: TRANSATLANTIC PERSPECTIVES ON EARLY
MODERN HISPANIC DRAMA.

Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 2006. 175 pp.

Review by Estela Alvarado, University of Cincinnati

En este ambicioso proyecto, Badía y Gasior reúnen ocho artículos en un volumen colectivo que explora el tema transatlántico en la literatura temprana hispano-americana del teatro, bajo diferentes perspectivas y haciendo referencia en los artículos a autores hispánicos con sus respectivas obras. Es importante remarcar que el estudio transatlántico ha ido tomando fuerza y ha llegado a convertirse en uno de los términos más usados en los últimos años.

El libro se estructura en ocho artículos siendo el primero de Mindy E. Badía y Bonnie L. Gasior titulado “Transatlantic Changes and Exchanges: The Permeability of Culture, Identity, and Discourse in Early Modern Hispanic Drama”. En este primer artículo de introducción los autores reflexionan sobre el tema y afirman que el libro incluye el análisis de textos escritos por autores del Nuevo y Viejo Mundo. También, se reflexiona sobre el título del libro “crosscurrents” como una intersección de perspectivas y la trayectoria de ir y venir de cambios culturales.

Siguiendo la clasificación que se presenta en el primer ensayo de Badía y Gasior, el libro se divide en cuatro categorías. La primera parte, Spectacle, Subversion and Hegemony, incluye el artículo de Bradley J. Nelson “Sigüenza and Sor Juana’s *fiestas alegóricas*: An Inquiry into *Redemptive Hegemony* and Its Dissolution”. Este ensayo analiza *Neptuno alegórico* y *Teatro de virtudes políticas* de Sor Juana Inés de la Cruz y Carlos de Sigüenza y Góngora respectivamente, recogiendo las relaciones entre la política y la representación dramática y ritual. También, pone en relieve la problemática de la conciencia nacional del criollo en Nueva España.



La segunda parte, *Incorporating America: Commodification and Colonization*, incluye tres ensayos que inciden en estudiar las interrelaciones de la economía y el imperialismo en textos de Cervantes y Tirso de Molina. En el artículo de Yolanda Gamboa “Consuming the Other, Creating the Self: The Cultural Implications of the Aztecs’ Chocolate from Tirso de Molina to Agustín Motero and Pedro Lanini y Sagredo” desarrolla un estudio transatlántico sobre un encuentro cultural con el chocolate, su historia y consumo en Europa llegando a influenciar notoriamente en la identidad española del siglo XVII.

En el ensayo de Julio Vélez-Sainz, “Don Dinero Encounters *Don Juan*: The Transatlantic Trading of Money and Desire in Tirso de Molina’s *La villana de Vallecas*”, se dedica a dar a conocer el recorrido de las joyas, el oro y la plata de América en algunas comedias enfocándose en *La villana de Vallecas* y presentando el encuentro significativo de dos personajes del Siglo de Oro, Don Dinero y Don Juan. Vicente Pérez de León analiza en “Colonial Imbalances of Old Cañizares” *El viejo celoso* de Cervantes a través de un estudio metafórico de la nueva situación económica en España que se da lugar como consecuencia del comercio con el Nuevo Mundo y orientado principalmente en el matrimonio del personaje Cañizares.

Hybridity and Representation es el nombre de la tercera sección del libro y está compuesto por dos ensayos que se centran en textos de Sor Juana y Moreto. Michael J. Horswell contribuye en este volumen con su artículo “Transatlantic Performances of Hybridity in Sor Juana’s Baroque Festival, *Los empeños de una casa*” en el que estudia *Los empeños de una casa* como una “fiesta” barroca y al personaje Castaño en un nuevo orden criollo que enfatiza el mestizaje. También, en el artículo de Christopher D. Gascón “Erasure, Exoticism, Hybridity: Cultural Alterity in *Santa Rosa del Perú*”, presenta un análisis sobre la representación de “Latin American othernesses” en *Santa Rosa del Perú* y la proyección de la resistencia latinoamericana al control español ante el rechazo que Rosa realiza a Don Juan en el texto.

La última parte de la obra está dedicada a *Morality Plays* e incluye el artículo de Eric J. Kartchner titulado “Pícaros, Saints, and the New World in Cervantes’s *El*



rufián dichoso". Kartchner examina *El rufián dichoso* dando a conocer cómo Cervantes transforma a un pícaro español en un extraordinario español de culto y de esta forma enfatiza el interés de Cervantes en América como una posibilidad de transformar positivamente a España.

En definitiva, este volumen constituye una importante aportación al estudio transatlántico en la literatura temprana hispano-americana del teatro ya que se realizan diferentes análisis tomando en cuenta distintas perspectivas sobre el tema. Por tanto, se convierte así en una referencia importante para todos aquellos que deseen adentrarse en el estudio de este tema.

EL CUENTO ROMÁNTICO ESPAÑOL: ESTUDIO Y ANTOLOGÍA.
Por Borja Rodríguez Gutiérrez. Real Sociedad Menéndez Pelayo,
Santander, 2008. 952 páginas.

Review by Raúl Lanes, Miami University, Oxford

Todo esfuerzo que implique recuperar, tanto para el lector curioso como para la tarea del investigador especializado, un corpus literario de difícil, recóndito o imposible acceso debe ser apreciado y aplaudido por todos aquellos que, más allá de los derroteros canónicos y tradicionales de la labor académica o los altibajos de las preferencias lectoras poseen un genuino y profundo interés en cualquier latitud de las geografías y las historias literarias. Repárese en la historicidad de toda literatura. En esa dimensión diacrónica de toda tradición cultural escrita hay fondos bibliográficos que merecen ser (re)descubiertos. Y ello se torna más apreciable aún en espacios como el del diecinueve español e hispano en general, donde el fragmentarismo de las publicaciones periódicas de la época, las deficiencias endémicas de nuestras bibliotecas y la iconoclastia de estación rinde este trabajo más necesario para conocer las obras de un siglo donde, entre otras cosas nacen o se formulan modernamente la concepción contemporánea de la cultura, los discursos culturales de la nación y la reivindicación de los derechos individuales del ciudadano.

Ahora bien, cuando en casos como el de esta antología hablamos de *autores* y *textos* no debemos perder de vista que la época generalmente denominada *postmoderna* ha alterado, en el campo de los discursos académicos, las nociones de lo que debemos entender por texto literario, autor o género y ha propuesto una redimensión de esas categorías en el marco teórico de la globalización y los inestables espacios de las textualidades virtuales. Pero si bien por un lado esas herramientas teóricas son provechosas para realizar nuevas lecturas desde ángulos más sofisticados, nada indica, sin embargo, que el historiador de la literatura o, como en este caso, el antólogo y pesquisador a quien le interesa el siglo XIX, sus formas literarias u otro período del pasado literario, deba mirar con poco interés el trabajo de



búsqueda, recuperación y reedición de textos olvidados. Es más, estos datos son de imprescindible incidencia a la hora de entender la literatura diacrónicamente y estudiar la historia de la lectura que no debe descartar el fenómeno en su doble faz individual y social y que vaya asimismo de la mano con redescubrir, como felizmente señalaba Ricardo Gullón a propósito de García Márquez el “olvidado placer de narrar.”

Para decirlo en terminos más simples, el trabajo de búsqueda de archivo y biblioteca habrá que seguir haciéndolo como parte de la tarea literaria para no perder definitivamente una parte importante de la historia literaria. Porque eso implicaría dejar de lado la historia de la lectura como actividad cultural en la sociedad y no atender a los valores morfológicos y simbólicos de su corpus textual. En definitiva, y como nos recuerda Alberto Rangel en *The Library at Night*, el hombre seguirá eternamente interesado en deambular los corredores subterráneos de la cultura y en perderse en los fascinantes laberintos de la *biblioteca nocturna* que no es otra cosa que el acopio de su herencia cultural escrita. A ello se suma en encanto intrínseco e imanente, de cada libro o, si se quiere, de cada lectura.

En el mundo de la despersonalizadora necesidad cibernética de hoy día debemos congratularnos de que así sea y que, en casos como el de Rodríguez Gutiérrez que aquí nos ocupa, exista la dedicación, el estudio serio y la minuciosa tarea recopiladora que implica el rescate de textos que en su mayor parte se encuentran desperdigados en publicaciones periódicas de la época como colaboraciones de distinto tipo. De hecho, en el estudio introductorio, Rodríguez Gutiérrez aborda la indefinición genérica de lo que llamamos *cuento*. Recuérdese que como señala el investigador cántabro, hasta bien entrado el siglo XIX no había diferenciación o no se distinguía claramente entre la novela y el cuento en cuanto a sus peculiaridades estructurales y narratológicas. Esta antología presenta una colección de nada menos que ochenta y ocho relatos cortos de otros tantos autores del XIX español que Rodríguez Gutiérrez ha tenido la feliz idea de preparar para el lector y el estudioso de hoy día. Encomiable tarea, como decíamos, que no debe



interrumpirse nunca en el estudio de las letras hispanas donde, por factores conocidos de todos, se debe sospechar siempre, como recordaba Cedomil Goich, que un buen número de textos no ha alcanzado nunca o subsistido hasta nuestros días en los estantes de las bibliotecas o siquiera circulado en forma libresca.

Nótese que Rodríguez Gutiérrez asume para sí mismo el calificativo de *antólogo*, y que lo hace sin falsa modestia. Puesto que esa ocupación requiere talento, meticulosa laboriosidad y gusto por la búsqueda bibliográfica que lamentablemente no siempre asiste al crítico de nuestros días. Ello requiere diría Azorín, un amor a los libros del que con frecuencia muchos han olvidado. Este libro de Rodríguez Gutiérrez es, por lo tanto, una antología. Ello implica naturalmente, como hemos señalado, un trabajo de búsqueda y selección que, en este caso, no debe ser interpretado en sentido limitativo sino todo lo contrario, puesto que pone al alcance directo del lector de nuestros días, material que de otras maneras sería de problemático acceso y casi imposible divulgación. Entre los autores incluidos en esta antología los hay conocidos, como Serafín Estébanez Calderón, José Blanco White, José Joaquín de Mora, Nicomedes Pastor Díaz, Manuel Milá y Fontanals, Enrique Gil y Carrasco, Eugenio Hartzenbuch, junto a otros menos conocidos y un apreciable número de cuentos de autor anónimo, publicados en publicaciones decimonónicas como *El correo de Cádiz*, *El correo de Murcia*, *El correo de los ciegos de Madrid*, el *Semanario pintoresco español* u otras menos recordadas o de más discreta circulación, como *No me olvides*, *El pesamiento*, *El observatorio pintoresco* o *El pensamiento*. De más está decir que la mera mención de estas publicaciones abre otra dimensión instructiva y sugerente para la curiosidad del lector y el futuro estudiante del período. Las temáticas de los cuentos, dado el origen romántico de la colección, no deben ofrecer sorpresas. Tenemos aquí desde el romanticismo tétrico hasta el relato costumbrista pasando por el amoroso sentimental. Los cuentos están ordenados cronológicamente, comenzando con el anónimo “Rasgos sueltos de la historia de Ciro” (1787) y hasta concluir con “La espada de Villardell” (1895) de Milá y Fontanals, cerrando cumplidamente el siglo, con lo cual se puede ganar en cierta



apreciación evolutiva en el período cubierto por la antología. Dos índices generales, uno por autores y otro por título facilitan la consulta y la ubicación de cada relato en el voluminoso volumen.

Hay dos comenatrios críticos que podrían no obstante hacerse con animo constructivo a la optima labor de Gutiérrez González. En un momento en que hemos *redescubierto* que la literatura española, tanto europea como americana es *transatlántica*, no reflejar esa innegable dimension global para un período que vio las mayores convulsiones y la pérdida de las colonias allende los mares puede resultar injustamente limitativa en su temática y fenomenología cultural. Alguien podría señalar, con justa causa, que esta antología del cuento español resulta demasiado *españolista*. La otra observación también tiene que ver con otra limitante. Y es que para una colección tan abarcadora hubiera sido deseable la presencia de alguna autora romántica en la selección. Uno piensa en alguna de la buena literatura que para esos mismos periódicos escribían una Cecilia Böhl de Faber, Carolina Coronado o Gertrudis Gómez de Avellaneda, para citar a las colegas más conocidas de los varones antologados. Si bien el autor justifica el no incluir cuentos como “La ondina del lago” de Gómez de Avellaneda” precisamente por ser conocida y de más fácil acceso (11), incluirla hubiera hecho justicia literaria e histórica al conjunto y salvaría a la antología de la eventual crítica de no incluir escritoras notables. Aunque no es ésta la intención de Rodríguez Gutiérrez, así como está, la antología corre el riesgo de adherir inadvertidamente al preconcepto de que la literatura del XIX fue sólo asunto de vires. Dado que el canon y las historias literarias se han encargado de serlo, y en exceso, oportunidades como ésta no deben desaprovecharse para demostrar, llegado el caso, si no lo contrario, por lo menos su cuestionable homogeneidad.

Bultman, Dana. *HERETICAL MIXTURES: FEMININE AND POETIC OPPOSITION TO MATTER-SPIRIT DUALISM IN SPAIN 1531-1631*. Albatros-Hispanófila Siglo XXI. Valencia, España: 2007.

Review by Paola Marín, California State University, Los Angeles.

Este es el volumen número 64 de la elegante serie de monografías sobre literatura iberoamericana que dirige el profesor Bryant Creel, en cuyo comité editorial se encuentran estudiosos de primera línea como Francisco Márquez Villanueva y Antonio Carreño, entre otros.

El punto de partida de *Heretical Mixtures* es la sugerente intersección entre poesía, teología, espiritualidad, cuestiones de género e historia de las ideas en el contexto de la España contrarreformista. Dana Bultman plantea la tesis de que tanto en Góngora como en la poesía culterana femenina de Cristobalina Fernández de Alarcón, así como en escritos del teólogo Francisco de Osuna y el liderazgo espiritual de mujeres procesadas por la Inquisición como María de Cazalla y Francisca Hernández, es posible observar una puesta en cuestión de las formas de autoridad cultural prevalecientes en su momento relacionadas con un racionalismo dogmático. A tal cuestionamiento, según argumenta la autora, subyace un conflicto cultural de tipo ético y teológico respecto a la supremacía de la racionalidad del intelecto, por sobre la afectividad y los sentidos. La autora identifica la raigambre de tal conflicto en la diferencia entre las vertientes agustiniana y estoica del pensamiento en la España de los Siglos de Oro. Menciono al margen que aunque Teresa de Avila no es tema central de este estudio, la autora la reconoce como un eje de referencia fundamental (entre otras cosas, por su cercanía con Osuna), y de hecho en uno de los capítulos trata sobre una justa literaria celebrada en honor de esta escritora.

Bultman establece analogías entre la “herejía” en obras literarias seculares (el culteranismo) y creencias heterodoxas de carácter religioso. Así, va mostrando que tanto la poesía culterana como la afectividad espiritual coinciden en su reticencia a aceptar que el intelecto sea la suprema facultad humana, de modo que proponen un cuestionamiento de la dualidad materia-espíritu que opera como base ideológica de la



jerarquías relativas a la autoridad social en la España del siglo XVI y comienzos del XVII. En efecto, la autora propone que “the language of *culterano* poetry came to be both admired and reviled in Spain not only because it was attractive to some cultural elites, but because, like Osuna’s notion that each man had a metaphorical “woman” within, this discourse threatened a clear and valued concept of cultural plurality and stability” (210). De acuerdo con ella, el poder político e institucional en la España del momento estaba basado en un concepto unificado y eterno de identidad que requería necesariamente una distinción entre razón y sensualidad, el cual era desafiado por el culteranismo. Por un derrotero semejante, propone que las líderes espirituales María de Cazalla y Francisca Hernández “embodied two distinct models of feminine agency that mixed sensuality and spirituality” (55) y por tanto también desafiaban dicha distinción.

La original tesis de este libro se encuentra bien apuntalada tanto en la historia del pensamiento occidental y español, como en una lectura detallada y cuidadosa de textos que rara vez forman parte de los cursos sobre literatura de los Siglos de Oro, con excepción de Góngora. Destaco que el punto de vista elegido, a mi parecer, constituye un valioso aporte para entender por qué las cuestiones de género o de escritura femenina no atañen solamente a las mujeres, sino se entretajan con cuestiones culturales más amplias. Del mismo modo, demuestra la necesidad de estudiar la literatura en contextos interdisciplinarios. Esto se observa claramente en el argumento central del libro, consistente en que el énfasis que Osuna ponía en la sensualidad y en la voluntad humana al igual que las formas de alcanzar autoridad religiosa de Cazallas y Hernández, en un ambiente en el que la Inquisición tenía un poder enorme y limitaba grandemente las libertades espirituales, fue conservado y explorado por poetas hombres y mujeres como forma de oposición a la ortodoxia contrarreformista. Bultman hila convincentemente los vasos comunicantes entre planteamientos literarios y espirituales disidentes, en el contexto de una época en la que se cuestionaban simultáneamente la capacidad femenina, la importancia de la voluntad humana y el valor inherente al mundo material. De hecho, logra establecer



cómo los lazos conceptuales entre feminidad y materialidad se relacionaban tanto con los cuestionamientos planteados por mujeres que reclamaban el reconocimiento de la capacidad intelectual femenina, como con las definiciones mismas del lenguaje que se juzgaba apropiado para la escritura poética.

El libro se encuentra dividido en dos partes cuyos temas describiré someramente. La primera se titula “Intellect, Body, and Will Struggles for Spiritual Authority” y comprende tres capítulos, el primero de los cuales ofrece una referencia necesaria para la comprensión cabal de la totalidad del libro. Este primer capítulo se centra en el tema de la espiritualidad y la sensualidad en *Norte de los Estados* de Francisco de Osuna, en cuyo simbolismo la autora encuentra lazos con el culteranismo de Góngora y Cristobalina Fernández de Alarcón. El segundo trata de la líder espiritual María de Cazalla y su enjuiciamiento por parte de la Inquisición a partir de 1525, en el contexto de las ideas de Osuna, Erasmo y Alfonso de Valdés; mientras que el tercero estudia el liderazgo espiritual de Francisca Hernández, quien en 1529 también fue acusada por la Inquisición, en el contexto de las representaciones negativas del cuerpo femenino en Juan de Horozco, y con respecto a la visión de lo femenino y del erotismo ofrecida por Fray Luis de León en su traducción del *Cantar de los Cantares*.

La segunda parte se titula “The Augustinian Humanism of Culterano Discourse” y abarca tres capítulos más. El cuarto trata de la voz lírica de la poeta antequerana Cristobalina Fernández de Alarcón (¿1576?-1646), en quien Bultman encuentra una combinación de preocupaciones místicas y seculares. El quinto se centra en una justa poética que tuvo lugar en 1614 en Córdoba en honor de la beatificación Teresa de Jesús. Aquí se ofrece un contraste entre las diversas representaciones de la escritora en esta justa, con las que ofrecen los textos que Luis de Góngora y Cristobalina Fernández de Alarcón escribieron en su honor. Finalmente, el sexto capítulo analiza los conceptos de razón y cambio en el lenguaje de “Pájaro ladino”, de Luis de Góngora, desde la perspectiva de los lazos entre lengua y autoridad cultural, principalmente teniendo en cuenta las duras críticas que el



culteranismo sufrió en tiempos del autor, en un medio teñido de acusaciones de herejía tanto cultural y religiosa, como literaria.

Como es posible observar, es un estudio de gran complejidad por la variedad de autores que considera y por la interdisciplinariedad misma de la propuesta. Su mayor acierto a mi parecer, consiste en que ayuda a mostrar cómo la materialidad de la palabra que descubre otros mundos (poéticos o espirituales) siempre ha sido un espacio de cuestionamiento de los dogmatismos religiosos, sociales, lingüísticos y de todo tipo, de modo que abre una puerta irremplazable a la riqueza de los matices en las letras, las visiones del mundo y por tanto, la experiencia humana, en este caso en la España de los años 1531-1631.



Simone de Beauvoir. *DIARY OF A PHILOSOPHY STUDENT, VOLUME I, 1926-7*. Edited by Barbara Klaw, Sylvie Le Bon De Beauvoir and Margaret A. Simons with Marybeth Timmerman. Urbana, IL: University of Illinois Press, 2006. xi + 374 pp.

Review by Zach Schaengold, University of Cincinnati

While normally the prospect of reading any teenager's diary fills me with the appropriate dread, my fears were quickly mollified in the reading of the introductory "Introduction" and two following contextual essays. These two essays- "The Literary and Historical Context of Beauvoir's Early Writings: 1926-27" by Barbara Klaw and "Beauvoir's Early Philosophy 1926-27" by Margaret Simmons- provide everything the reader might need as he delves into the thoughts, problematics, and loves of the young de Beauvoir. And this is particularly important for this type of book; a translated and annotated collection of two early journals, as part of a larger forthcoming set. Conveniently, in these three essays the authors also lay out their intents in the production of such a work.

The primary intent is obviously an accurate translation and reasonably complete annotation. This is very well done by Barbara Klaw, the primary translator and annotator. In her first essay she contends the importance of this project, stating that "Beauvoir's student diary, now available to the public at large, will be an invaluable tool in determining her intellectual and moral influence on the world" (8). Klaw also brings to the discussion the Beauvoir/Sartre question: while most scholars suggest that Beauvoir followed Sartre's philosophies, certain have contested that Sartre actually was the lesser mind, and that many of his ideas should be considered the property of Beauvoir. Regardless, it is incontestable that she was a prodigious reader, a brilliant young woman driven by a desire to understand the deeper sentiments and heavier thoughts of the world, and that her adult writings still influence in a plurality of academic and secular studies.

The editors make it clear that the nature of the original text makes it and any translation inherently difficult to read. Later notes and underlinings by Beauvoir herself, along with illegible words and passages not meant to be read by others, create



in the end a work far less readable than most. However, Professor Klaw's own sense of style makes the reading less painful, and her assiduity in detail makes otherwise opaque passages appear diaphanous. Whether the concern is about translation or legibility, she notes and explains her choice in full detail, and also makes sure that the notes are self-referential.

This book succeeds wonderfully as an introduction to the mind of Beauvoir, and even more so as a reference for any research. Concerning research into the mutual influences between Beauvoir and Sartre, this book as part of the series might certainly be able to answer a few questions. Still, it does not prove that the ideas for which Sartre is so well known originated with Beauvoir, and this would seem to be the one matter in which the editorial intent is not brought to fruition. Beauvoir's brilliance, creativity, and visceral involvement in "Life" are patent in any and all journal entries, but proof of a new philosophy is not. However, this should not in any way dissuade an interested reader from a work which is not only worth the time to read, but shows in the details the time spent by the editors in preparing it.



Pérez de León, Vicente.

TABLAS DESTEMPLADAS: LOS ENTREMESSES DE CERVANTES A EXAMEN.

Alcalá de Henares: CEC, 2005.

Review by Matthew A. Wyszynski, University of Akron

Of all Cervantes' works, the ones often left by the critical wayside are his *entremeses*, eclipsed by *Don Quijote* for most modern readers and of less interest to scholars than his other works. There are notable exceptions, of course, and over the years scholarly publications have dealt with one or more of the interludes; Zimic's *Teatro de Cervantes* deals with them in depth, for instance, and they are generally studied in any critical work that examines pre-Lopean theater. Nevertheless, few, if any, critics have dealt with the *entremeses* in a monograph. Pérez León's book, then, is a welcome addition to the corpus of Cervantine criticism, and one that begins to fill the critical dearth around the *entremeses*.

In his introduction, Pérez de León makes his objectives clear: to contextualize Cervantes' *entremeses* within the genre, to reclassify Cervantes' interludes (while not discounting characteristics common to all of them), to study the relation—especially the thematic relation—between these *entremeses* and the wider range of literary production of the period, and to study each *entremés* individually. The unifying concept of the analysis is the *destemplanza* alluded to in the title of the monograph. Each of the *entremeses*, Pérez de León argues, intentionally strikes a wrong note, and that is Cervantes' way of posing a dilemma to his audience.

The first section of the book, "Tablas destempladas" analyzes Cervantes' art of the interlude within the tradition of *teatro breve*, giving examples of how he appropriated aspects of pre-Lopean dramatists and *comedia della arte*, and how in turn his works influenced playwrights who followed him, the affinities between the Cervantine interlude and the picaresque, and how Cervantes' working of themes echoes the treatment of these same topics in his better known works, especially *Don*



Quijote. The most interesting part of this section of the book is the intersection of theater and Renaissance psychology. Pérez de León analyzes how the ideas of two noted physicians contemporary to Cervantes—Huarte de San Juan and Gómez Pereira—came into play in the *entremeses*. His arguments are lucid, his examples appropriate, and his analysis further underscores Cervantes' debt to these two philosophers, especially Huarte, whose influence in *Don Quijote* has been thoroughly explored.

In the second part of the book—"Los entremeses de Cervantes a examen"—Pérez de León proposes a new taxonomy of the *entremeses* and then analyzes each separately. Several parts of this section have been published elsewhere previously, and perhaps is for this reason that the analysis in this section seem a bit disjointed, though the author does attempt to provide critical unity by referring to the groundwork laid in the first part. This comment, however, does not detract for the worth of Pérez León's analysis. Any reader of the Cervantine interludes will find these close readings and interpretations enlightening as well as suggestive of avenues for further critical exploration.



CINCINNATI
ROMANCE
REVIEW

The *Cincinnati Romance Review* is a peer-reviewed electronic journal published by the Department of Romance Languages and Literatures at the University of Cincinnati. We invite original submissions on all aspects of Romance languages and literatures.

The *Review* was founded in 1981-82, the year after the Cincinnati Conference on Romance Languages and Literatures began. Félix Manchacatorre and Eric Pennington were the managing editors, John Wilhite the supervising editor, and Donald W. Bleznick the executive editor. Since 2008, the *Cincinnati Romance Review* has been published in electronic form.

Editors:

Spanish and Portuguese: Carlos Gutierrez, (carlos.gutierrez@uc.edu)

French and Italian: Janine Hartman, (janine.hartman@uc.edu)

Digital Design and Page Makeup, Volume 28: William E. Parker