

I&L

IDEOLOGIES & LITERATURE

Volume II

Number 6

March-April 1978

ESSAYS

Fábio Lucas

«Proposições sobre o Formalismo e a Literatura Comprometida»

Nicholas Spadaccini

«Daniel Defoe and the Spanish Picaresque Tradition: The Case of *Moll Flanders*»

Mark Zimmerman

«Marxism, Structuralism and Literature: Orientations and Schemata»

CLUES AND SOURCES

Ariel Dorfman

«Niveles de la dominación cultural en América Latina: algunos problemas, criterios y perspectivas»

Thomas McCallum - Anthony N. Zahareas

«Toward a Social History of the Love Sonnet: The Case of Quevedo's Sonnet 331»

A JOURNAL OF HISPANIC AND LUSO-BRAZILIAN LITERATURES

Ideologies and Literature, a bi-monthly journal, is published under the auspices of the Institute for the Study of Ideologies and Literature, a nonprofit organization incorporated in the state of Minnesota and devoted to the promotion of socio-historical approaches to Hispanic and Luso-Brazilian literatures.

EDITORIAL BOARD

Edward Baker
Larry Grimes
Russell G. Hamilton
Arturo Madrid
Antonio Ramos-Gascón
Ileana Rodríguez

Ronald W. Sousa
Nicholas Spadaccini
Constance Sullivan
Hernán Vidal
Anthony N. Zahareas

Executive Secretary

Patricia Burg

CORRESPONSAL EN ESPAÑA Y DISTRIBUCION:

Editorial Castalia

Zurbano, 39

Madrid-10

Ideologies and Literature welcomes articles written in English, Spanish, Portuguese and, in some cases, French. Manuscripts submitted for the *Essays* section can be either of a theoretical or an applied nature, concerning problems and issues arising from a socio-historical study of literature in general and Hispanic and Luso-Brazilian literatures in particular and should normally not exceed 60 pages. Material for *Clues and Sources*, not to exceed 15 pages, should offer new perspectives on already established critical issues. *Review Articles* should address themselves to the discussion of general problematic issues within the objectives of the journal, as suggested by the book or ensemble of books under review. Manuscripts submitted should adhere in format to the second edition of the *MLA Style Sheet*. Authors of unsolicited articles must include a self-addressed, stamped envelope. Opinions expressed by contributors to *Ideologies and Literature* are their own, and do not necessarily represent the views of the Board of Directors, the Advisory Board of the Institute for the Study of Ideologies and Literature, or those of the Editorial Board of the journal. Third class postage paid at Minneapolis, Minnesota.

Editorial and Business Address

Patricia Burg, Executive Secretary
Institute for the Study of Ideologies and Literature
4 Folwell Hall
9 Pleasant Street S.E.
University of Minnesota
Minneapolis, Minnesota 55455

Ideologies and Literature

Subscription Rates:

USA:

Student: \$9.00 per year

Library/Institutional: \$15.00 per year

Regular: \$12.00 per year

Patron: \$25.00 per year (Patron's name and address will be published in the Patron's List)

Price per Issue: \$3.00

ESPAÑA:

Número suelto: 125 ptas.

Suscripción anual: 550 ptas.

Per 41
3. 7
1. 6-10

I&L

IDEOLOGIES & LITERATURE

Volume II

Number 6

March-April 1978

Contents

ESSAYS

- Fábio Lucas, «Proposições sobre o Formalismo e a Literatura Comprometida» 3
- Nicholas Spadaccini, «Daniel Defoe and the Spanish Picaresque Tradition: The Case of *Moll Flanders*» 10
- Mark Zimmerman, «Marxism, Structuralism and Literature: Orientations and Schemata» 27

CLUES AND SOURCES

- Ariel Dorfman, «Niveles de la dominación cultural en América Latina: algunos problemas, criterios y perspectivas» 52
- Thomas McCallum and Anthony N. Zahareas, «Toward a Social History of the Love Sonnet: The Case of Quevedo's Sonnet 331» 86

Ideologies and Literature is supported in part with grants from the following sources at the University of Minnesota:

College of Liberal Arts
Alumni Association of the
University of Minnesota
College of Liberal Arts
and University College
Graduate School
Research Development

Patrons:

Tom Conley
University of Minnesota

James Parr
Univ. of Southern California

Alan and Cheryl Francis
46 Upton Street
Boston, Massachusetts 02118

Rosanne Potter
Iowa State University

John Beverley
University of Pittsburgh

Eduardo Forastieri
University of Puerto Rico

Lydia D. Hazera
George Mason University

Alfredo A. Roggiano
University of Pittsburgh

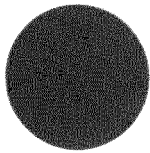
Joseph Sommers
Univ. of California, San Diego

Jean Franco
Stanford University

Stephen Burmeister
Macalester College

Michael P. Predmore
University of Washington

Hector E. Torres-Ayala
Kalamazoo College



Proposições sobre o Formalismo e a Literatura Comprometida

Fábio Lucas

Universidade de São Paulo

Podemos situar no Formalismo e na Literatura Comprometida dois pontos extremos da impregnação ideológica da atividade literária, embora nos pareça difícil, a esta altura dos estudos epistemológicos, uma divisão nítida entre *ciência* e *ideologia*, de grande interesse metodológico. Não se concebe também a produção de conhecimento inteiramente liberta de *ideologia*; antes, haverá formas de graduação, mensagens mais ou menos espessas de ideologia, mais ou menos congestionadas de intenção ideológica.

O debate sobre Formalismo e Literatura Comprometida propicia a ligação do pensamento hegemônico euro/norte-americano à capacidade de reflexão das áreas periféricas, entre as quais se encontra a América Latina. Incita a meditar sobre a Ideologia da Dependência, ângulo sob o qual iremos orientar nossa exposição.

O Formalismo levanta a hipótese de se obter um objeto estético em estado de neutralidade. Concentra-se na presunção da *autonomia* da obra artística, de tal modo que os veículos da subjetividade sejam estancados. Desejamos provar que o Formalismo, via de regra, implica um compromisso ideológico, tão radical, em determinadas circunstâncias, quanto a proposta *engagée*. É que a elaboração formalista faz-se crer isenta de ideologia, no seu ideal de objetividade asséptica. Não deixa de ser ideologicamente marcada, embora, recusando a Literatura Comprometida como ideologizada, dê a entender que seu produto adquire universalidade que ultrapassa o historicismo efêmero do compromisso.

Sendo a prática formalista, ao mesmo tempo, uma técnica de refinamento estético e um convite à neutralidade política, facilmente se infiltra nos países influenciados como forma elegante de conter a expansão de idéias críticas ou contestadoras, capazes de denunciar, por sua análise, os mecanismos sutis da dominação.

Nas sociedades industriais, orientadas para o futuro, opera a mística do «novo». Sendo competitivas, sua busca do novo significa a procura de uma situação de monopólio. Tal orientação, conforme veremos, se propaga para as culturas satélites, tentando quebrar a natural descontinuidade das culturas. O Formalismo se vangloria de sua *universalidade* e desenvolve, para esse efeito, a noção de que o signo artístico deve ter a si mesmo por objeto.

É sabido que, em qualquer sistema de signos, podemos distinguir: a) o estudo das relações dos signos entre si (a sintática); b) o estudo das relações dos signos com aquilo a que se referem ou que representam (a semântica); c) o estudo das relações dos signos com os usuários, vale dizer, com os que emitem ou recebem em determinadas situações (a pragmática). Ora, a objetividade da expressão formalista a faz limitar-se ao campo lógico-sintático, deixando entre parênteses processos epistemológicos, metodológicos e pragmáticos.

Isolado na sua especificidade, e no seu universalismo de caráter ideológico, o signo formalista fica a serviço da mente desenraizada de seu contexto, evita o chão nacional.

Tem a seu favor a facilidade de propagação, já que, incaracterístico, circula sem grandes obstáculos de natureza cultural. Gira como se fosse produto de decisões teóricas ou práticas governadas pelas regras do fazer científico, algo orientado para a perfeição e despojado de qualquer concessão ideológica (que, no caso, se confundiria com a «vulgaridade»). O Formalismo, muito facilmente, deságua no estrelismo e na volúpia da Vanguarda.

Com efeito, a Vanguarda tem sido definida como a produção e o consumo de uma informação nova. Neste ponto, iremos omitir o fato de que o fenômeno literário não se distribui no tempo como o social ou o político, não se coleciona rigorosamente numa diacronia, pois, no ato da leitura, se desloca de seu tempo histórico para instalar-se nos horizontes da leitura, para atualizar-se e pertencer a um contexto diferente daquele em que foi gerado.

Empiricamente, o processo vanguardista poderá circunscrever-se: a) ao primeiro que crie a informação e a divulgue; b) ao primeiro que distribua determinada informação no seu espaço cultural (o escritor, então, desempenhará o papel de *fonte* para o ambiente em que atue). Assim, o primeiro que traduza um autor influente ou divulgue uma corrente estrangeira.

Em ambos os processos, temos a produção e o seu efeito multiplicador: a circulação do texto no meio considerado. Para que ambos se instalem na Vanguarda, têm de vencer a corrida contra os tempos, isto é, estar em primeiro lugar e ser reconhecido como novidade. No caso b), o escritor canguardista será o que primeiro divulgou a corrente estran-

geira no país receptor, ou o primeiro a ocupar o espaço nacional com a informação nova. Em ambos os casos, o interesse monopolístico e pioneiro é patente.

A Vanguarda e o Formalismo desviam o rumo da aspiração do novo. A indução de modelos já prontos ajustam-se ao comodismo dos «produtores» de idéia nova no espaço vazio. Basta copiar, traduzir, verter o modelo estrangeiro e ter a certeza da alta propagação da novidade. Tão rápida difusão se deve a: 1) estar «vazio» o espaço; 2) beneficiar-se o ambiente da informação nova, que funciona como estimulante cultural, ainda que carregada de ideologia da nação exportadora do modelo; 3) a tendência natural de superar o discurso não-convicente, arcaico e reiterativo, de longa vigência no país importador.

Toda história literária é formado de *prógonos* e *epígonos*. Os prógonos lançam a idéia nova, desafiam o sistema vigente, propõem um modelo de ruptura; os epígonos se encarregam de divulgar a idéia e o modelo, de torná-los nacional e coletivo.

Acontece que, na ideologia da dominação, os prógonos alienados em sua própria região nativa não passam de epígonos dos prógonos alienantes do espaço hegemônico. A «universalização» que se processa significa também o estancamento das fontes de produção da mensagem literária. Universalização, no caso, pode significar homogeneização.

O Formalismo, o Experimentalismo e a Vanguarda da América Latina se concentraram principalmente na *poesia* e na *crítica literária*. Na *ficção* o teor formalista é bem mais baixo, já que o gênero narrativo não se desloca, quase nunca, do quadro referencial. A articulação temática do romance se formam homologicamente à organização do cotidiano do cenário burguês.

Daí, talvez, a popularidade de que desfrutou o romance latinoamericano nos últimos anos, impregnado de política e a funcionar como sucedâneo, em muitos casos, de publicações especializadas geralmente sob vigilância e como veículo de informações que não dispõem de canal.

As vanguardas poéticas, epigônicas, não encontraram resposta dura-doura e consistente da opinião pública. Restringiram-se à agitação de superfície, espuma da história literária.

O Formalismo, no Brasil, ganhou corpo com a importação da voga estruturalista. Os textos literários passaram a servir de pretexto para aplicação canhestra dos modelos de análise mal assimilados.

Os divulgadores de modelos estruturais presumem a neutralidade da *teoria*. Descuram da idéia de que a teoria somente é válida em conexão com a prática. Desde a sua origem etimológica implica a existência de um fenômeno anterior, sobre o qual se haverá de teorizar.

Assim, a teoria importada ingenuamente poderá equivaler a um Compêndio de dominação. É sabido que o problema da *ideologia* surge

quando um interesse particular se apresenta como o interesse geral. Empresta-se ao «geral» os atributos da dominação. A classe dominante tende a atribuir às suas idéias a forma de universalidade e a apresentá-las como as únicas razoáveis e universalmente válidas. Pois bem. A «teoria» tem surgido nas áreas periféricas como caixa de ferramentas da universalização do preceito dominador.

Quando se recebe uma informação e o modo de produzi-la, introduz-se uma ideologia de dependência, pois não se transplantam as condições materiais de produção das informações. Além disso, gera-se uma dependência na reposição das peças, manutenção do equipamento de produzir comunicação social a nível estético. Importamos conteúdos, modelos e métodos ligados a uma indústria produtora determinada por condições sociais diferentes da nossa. A teoria e a metodologia importadas podem transformar-se em obstáculos à tentativa que os povos emergentes fazem de conceitualizar sua experiência.

O Formalismo faz praça da idéia de modernidade e com isso seduz parte da opinião pública, sempre aberta aos bafejos da novidade.

No caso da penetração dos modelos produtivos de obras literárias nos países dependentes, o que vem de fora carrega-se da noção benigna de que se está processando à modernização da sociedade dominada, trazendo-a a conviver com as últimas conquistas dos mais avançados. Então, a determinação internacionalista afaga o potencial de orgulho nacional: imitar é modernizar-se.

O que se tem chamado de «modernização» da cultura nacional não passa de forma de adaptar as instituições nacionais aos padrões das sociedades avançadas. Tal mimetismo é considerado de modo idêntico à explicação do «efeito demonstração» na Economia, isto é, a propriedade das classes pobres imitem o consumo dos estamentos sociais mais elevados, criando uma ilusão consumista. O exemplo notório é o do favelado que não possui moradia decente, objetos essenciais, alimentação sadia nem higiene, mas exhibe orgulhosamente a sua antena de TV. Seu *status* se transfere para a exteriorização de uma falsa riqueza e de um conforto ilusório. A sua dependência do mercado é patente e agrava-se com a TV que, sendo instrumento de comunicação, torná-lo-á cada vez mais submetido ao bombardeio publicitário.

Ora, a «modernização» literária tem-se como o consumo e a mais rápida imitação do artigo importado, num erro costumeiro acerca do produto literário e de sua distribuição na História. Assim, o estar na Vanguarda privilegia o mais recente, a expressão mais nova no tempo cronologicamente considerado. Daí, por via de consequência, o certo desapareço que as vanguardas reservam às manifestações passadas. Deste modo, é muito fácil encontrar vanguardistas inteiramente ignorantes das grandes obras da literatura universal.

O Formalismo tenta sancionar o divórcio entre literatura e política, embora homologue, de certa forma, o grande movimento geral da sociedade consumista para neutralizar as consciências e promover o exílio sistemático do intelectual como fabricante de consciência crítica.

Na luta de tornar o seu produto liberto de subjetividade, dá ênfase ao conceito *lúdico* da arte, acredita na força criadora do *acaso* e, não raro, delega às *máquinas* a tarefa de artefazer o objeto estético.

Neste clima de produção, fala-se na morte da arte. Os poemas visuais ou de filiação eletrônica assumem a glória dos produtos perecíveis do mercado: fazem sentido uma só vez, a primeira. Ocultam-se por detrás do enigmático, da opacidade, expõem-se a efeitos preterintencionais: incitam ao sonho e à imaginação.

Já se demonstrou que, na sociedade industrial contemporânea, o conjunto da estrutura social e o caráter global das relações tendem a desaparecer da consciência do indivíduo, que passa a substituir sua visão do mundo por uma acumulação quantitativa de produtos isolados. A realidade perde a transparência e o artista se restringe a uma prestação solipsista. A obra se desliga do sentido da vida.

Neste caso, o artista deve procurar o caminho das decisões que se operam fora da cultura da massa, tecnicamente relegada à atitude passiva diante do mundo. O formalista igualmente opta pela passividade, mesmo quando quer combater a massificação e romper sua causação circular.

Diante do Formalismo, abole-se a participação do consumidor que, de outro modo, motivado pelo conhecimento da obra, sente-se atraído para a visão global da sociedade e o interesse de aperfeiçoá-la ou modificá-la. Na realidade, o produto da inspiração formalista rejeita a participação ativa do consumidor, já que, escondida atrás de sua opacidade, a obra não faculta juízos nem convida à discussão ou ao diálogo.

Dá-se o caso da violência intelectual e/ou redução das propriedades da consciência para movimentos livres. Como consumidor de obras formalistas, o indivíduo se prepara para descuidar da vida política, econômica e social. Amarra-se ao consumismo que outorga níveis de prestígio de acordo com os padrões da opinião pública massificada.

Mais do que nos países hegemônicos, os escritores das nações periféricas devem estar centrados na tarefa comum de tornar unitário o homem como animal que trabalha e fala, que produz utensílios e palavras e, com tal produção, que é «social», forma a si mesmo historicamente. É que, pelo próprio efeito da dominação, a que são submetidos, os povos expostos à atividade extrativa daqueles tecnologicamente mais avançados vivem mais angustiadamente a fratura entre ser e existência, essência e aparência, decisão e destino. Massificados, alienados, fetichizados, têm de aproveitar todas as formas de excitar a consciência crítica. Esta a sua *necessidade*.

Pode-se dizer, *grosso modo*, que toda obra literária é comprometida. Como ser vivente, o homem caminha entre alternativas e cada opção representa um compromisso.

Mas interessa considerar aquelas obras cuja espessura política é notória e em que a decisão ideológica se mostra transparente.

A literatura brasileira apresenta um conjunto de obras assinaladas pelo Compromisso, embora em grande quantidade o compromisso seja mais importante que a pesquisa de expressão adequada. Ademais, o objetivo conteudístico proporcionou, em inúmeros casos, a vulgarização temática e a insistência obsessiva nos mesmos processos de elaboração literária. Deste modo, forte carga de redundância se manifesta, em prejuízo da *originalidade* e da renovação formal. Em suma: parte considerável de nossa Literatura Comprometida condenou-se a um academicismo insípido e tradicionalista. Gerou, portanto, a sua própria técnica de acomodação e conformismo, estacionada numa visão filantrópica do mundo.

A par do compromisso acadêmico, que se manifesta apenas na opção temática que traz a miséria a primeiro plano, pode notar-se um ressurgimento do populismo literário, forma demagógica de setorizar a problemática social.

Em contrapartida, a vertente realista de nossa ficção oferece marcos intransponíveis de compromisso em nossa História: a obra de Machado de Assis, a de Graciliano Ramos, a da geração de contistas contemporâneos. Neles, o fazer literário não se distancia dos processos sociais, nem se escraviza ao banal panfletário.

A poesia sempre, no Brasil, tem refletido as flutuações da vida política. Desde, por exemplo, a obra do inconfidente Tomás Antônio Gonzaga até o *Poema Sujo* de Ferreira Gullar (1976), passando por várias gerações, o romântico Castro Alves, os modernistas Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes, o neomodernista João Cabral de Nelo Neto e tantos outros.

No teatro se nota um grande esforço de descolonização intelectual, de pesquisa, da expressão e de luta contra a censura. A atividade de Augusto Boal, por exemplo, tem sido notável.

A crítica literária que escapou à sedução do Estruturalismo tentou proceder à busca de uma causação interna, ciente de que a aplicação pura e simples do aparato conceitual transplantado de fora será ineficaz ao dimensionamento de nossa posição concreta diante do mundo. A obra de Antônio Cândido pode representar a busca da consciência crítica nacional.

De qualquer forma, podemos dizer que, de um lado, pratica-se uma literatura cujo compromisso é explícito ou, pelo menos, não manifesta uma recusa teórica de mobilizar partículas da realidade em cujo quadro

a expressão literária atua como força prática de autoconhecimento; de outro lado, sedimenta-se o grupo formalista, de compromisso implícito, cuja prática não-alinhada, supostamente desafeita para com o mundo referencial, acaba por inscrever-se na corrente internacionalista da literatura, passando por cima dos interesses históricos nacionais.

Daniel Defoe and the Spanish Picaresque Tradition: The Case of MOLL FLANDERS

Nicholas Spadaccini
University of Minnesota

Daniel Defoe was a reader of Spanish picaresque fiction, and his knowledge of that genre was far more thorough and direct than is commonly supposed by modern critics who have dealt with the subject.¹ In this article I shall first review those pieces of external evidence that point to that conclusion and I shall then examine the elaboration in *Moll Flanders* of two major concerns of traditional (i. e., Spanish) picaresque authors: the relationship between delinquency and autobiography and the exploration of the interrelated themes of «freedom», «survival», and disillusionment.² I shall do so through the application of a comparative approach, hoping to shed light on the nature of the picaresque as it is redefined outside the context of Catholic, seigneurial Spain of the early 1600's in Protestant, bourgeois, England of the early eighteenth century.

*The reasons for, and extent of, the changes effected by Defoe on picaresque autobiographic «Lives» can be clarified and explained by measuring the socio-economic and socio-cultural context of *Moll Flanders* against that of its earlier Spanish models. Thus I keep in mind the relationship between the structure of picaresque narratives and the structures of the societies where they were written and read. Specifically, I am concerned with what happens to a literary form when it is transformed at the place and level of consumption, i.e., reading, under different social structures. Finally, while I shall draw my references from all of the major Spanish picaresque novels, the last section of the paper centers on a comparison between Francisco de Quevedo's *Buscón* and Defoe's novel. The principal reason for that choice is that both novels deal with an «outsider's» quest for social mobility and legitimacy. Moreover, the authors' resolutions of problems arising from that quest provide a glimpse both into their respective ideologies and into the

kinds of difficulties confronting critics who seek to define a dynamic and constantly-changing genre —both within Imperial Spain and, later, in «modern» Europe.

I

The evidence pointing to Defoe's first-hand knowledge of Spanish picaresque literature is, I think, substantial, despite the notion fostered in the introduction to a widely-read edition of *Moll Flanders* that

Everything about *Moll Flanders*... has a naively direct relation to... [Defoe's] own world of experience and interests. The kind is the literary biography of a rogue, a conventional if low form of literary expression since Elizabethan times. Rogue biographies were usually the *lives of real criminals fictionally foreshortened and sensationalized* (italics mine).³

It is difficult to argue with much of this appraisal. It is, nevertheless, partial, for it tends to exclude from the purview of Defoe's interests the kind of rogue biography which portrayed the lives of «fictional criminals»: an influential novelistic sub-genre —the picaresque— which flourished first in Hapsburg Spain between 1554 and the 1640's and somewhat later in Europe (especially England, Germany and France) through various translations, adaptations and imitations.⁴

While it is now virtually out of fashion in literary studies to speak of influences (with the exception of Howard Bloom's revival of the term's theoretical potential. See *The Anxiety of Influence* [New York: Oxford Univ. Press, 1972]), lest one should foster the notion of unoriginality, the study of sources through an analysis of an author's elaboration of them can be a useful tool in the formulation of a genre's history and can offer as well an insight into an author's, and into a society's, dominant ideology.

It behooves us, therefore, to identify as clearly as possible Defoe's connection to Spanish picaresque fiction. To do so we must reexamine his world of literary experience and interests by piecing together information pertaining to his knowledge of the «Lives» of fictional rogues the likes of *Lazarillo de Tormes* (1554), *Guzmán de Alfarache* (1599; 1604), *La pícaro Justina* (1604), *El Buscón* (1626) and *Estebanillo González* (1646), just to mention the key, representative novels of that tradition.

It is, perhaps, in order to begin here by reiterating what an important critic of the picaresque said some ten years ago speaking of the influence of Spanish picaresque fiction on Defoe: that criminal biographies were «part of the tradition begun in England by Mabbe's *Rogue*».⁵ It is

significant that less than twenty years after the publication of the second part of Mateo Alemán's *Guzmán de Alfarache* (1604), James Mabbe made his «translation» and «adaptation» of the Spanish novel available to the English reading public whose acceptance, in turn, was to make possible a flurry of indigenous literature along the same lines.⁶ Similarly, one can note the translations of virtually every other picaresque novel, and the immense popularity that they enjoyed especially during the first thirty years of the eighteenth century—that is, precisely at a time when Defoe is writing *Moll Flanders*—.⁷ The point is that Defoe had access to Spanish picaresque fiction and is, therefore, likely to have been intimately acquainted not only with most of the representative novels of that genre but also with the various polemics surrounding them. There is evidence for this assertion. For example, Defoe himself mentions *Don Quijote* and *Lazarillo de Tormes* in his writings.⁸ Hence it is not surprising to find in the «Preface» to *Moll Flanders* an echo of the reservations expressed by Cervantes' galley slave, Ginés de Pasamonte (*Don Quijote*, I, xxii) regarding the contrived nature of «fictional» picaresque «Lives». Defoe's playful suggestion that «we cannot say, indeed, that this history is carried on quite to the end of the life of this famous Moll Flanders, as she calls herself, for nobody can write their own life to the full end of it, unless they can write it after they are dead» (p. xxviii) takes into account Ginés' answer to Don Quijote when the latter asks the criminal-turned-author if he has completed his «Life»: «¿cómo puede estar acabado si aún no está acabada mi vida?» (How could it be finished if my life has not yet ended?). For the time being, suffice it to point out that Defoe's subsequent suggestion that a «third hand» writing the life-story of Moll's husband «gives a full account of them both» (p. xxvii) incorporates, implicitly, Cervantes' criticism on formal grounds of the closed nature of picaresque «Lives».⁹

Perhaps the most decisive piece of external evidence connecting Defoe directly to the Spanish picaresque tradition is his possession of a copy of Francisco López de Ubeda's *La pícaro Justina* (1604)¹⁰ in the original Spanish. This fact (hitherto unmentioned in the various studies on Defoe) is significant because it raises the possibility that Defoe may have read at least some picaresque novels in Spanish—thus calling to question the common assertions regarding his knowledge of rogue biographies through secondary and tertiary sources. Also, it happens that *Justina* is the first in the line of female rogues and, more important, that the novel about her «is an implicit satire on the aims and structure of *Guzmán de Alfarache*»,¹¹ the archetypal picaresque novel which Defoe probably had in mind in his «Preface». We shall see later that the «Preface» to *Moll Flanders* begins—as does *La pícaro*

Justina— by explaining, somewhat ironically, the dual structure of a repentant criminal's life-story.

Finally, there is the appraisal of Sir Walter Scott. He makes an unmistakable connection between Defoe and Spanish picaresque fiction. Writing in the «Preface» to the Ballantyne edition of Defoe's works (1810), he specifically relates Defoe's sources and style to the type of picaresque fiction dear to the Spaniards:

But whatever way he [Defoe] acquired his knowledge of low life, Defoe certainly possessed it in the most extensive sense and applied it in the composition of several works of fiction, in the style termed by the Spaniards *Gusto Picaresco*, of which no man was ever a greater master.¹²

Among Defoe's compositions of *gusto picaresco*, Scott includes *Moll Flanders*.

II

Defoe's connection to, and deviation from, the mainstream of traditional picaresque fiction can be seen more clearly in *Moll Flanders* (1723) than in any other fictional work of his. The novel possesses several elements in subject matter which on the one hand ally it, it closely to the Spanish predecessors¹³ and, on the other, disengage it from the type of spiritual autobiography produced in counter-reformational, seigneurial, Spain of 1600. None the less I believe that the developments in the «Life» of Moll can be clarified by comparison with the developments in the «Lives» of those ex-rogues, Guzmán and, especially, Pablos, whose life stories, unlike that of Moll, represent a rejection of their former selves.

A clue to the direction taken by Defoe within the context of picaresque fiction is provided in the «Preface» to *Moll Flanders*, as I shall try to show in a review of its main points. The «Preface» opens in typical Cervantian fashion as the reader is confronted with fiction's claim to historical truth: he is told that it is a «private history» rather than a novel or romance.¹⁴ Then much in Aleman's manner of establishing the credibility of the «ex-delinquent», Guzmán de Alfarache, as narrator of his own story,¹⁵ Defoe tells us that the «Author» (Moll) is supposed to be writing her own history. The comparison with Alemán is instructive: unlike Guzmán's story, which goes directly to the reader, here the original («which came first to hand having been writtten in language more like one still in Newgate than one grown penitent and humble, as she afterwards pretends to be» [p. xxiii]) is somewhat altered in style, that is Moll «is made to tell her own tale in modester

words» (p. xxiii) and, «the vicious part of her life, which could not be modestly told, is quite left out, and several other parts are very much shortened» (p. xxiv).

A distinction is subsequently made between the «moral» and the «story». There is an attempt to explain the dual structure of the novel and to stress as well the reader's responsibility in grasping the lessons that even an apparently unworthy story can entail: «this work is chiefly recommended to those who know how to read it... so it is to be hoped that such readers will be more pleased with the moral than the fable, with the application than with the relation, and with the end of the writer than with the life of the person written of» (xxiv).

Mateo Alemán had expressed himself in much the same terms in two separate prologues to *Guzmán de Alfarache*. In one («Al Vulgo») he accuses mindless, irresponsible, readers of not going beyond the fable or the story-line to grasp the significance of the message, or the moral, inherent in the tale. To such a reader he says: «no miras ni reparas en las altas moralidades de tan divinos ingenios y sólo te contentas de lo que dijo el perro y respondió la zorra» (p. 92); and in the other («Al Discreto lector») he reminds the discerning, cautious, reader of the importance of the moral contained within the framework of an entertaining story-line: «Haz como leas lo que leyeres y no te rías de la *conseja* y se te pase el *consejo*» (p. 94, italics mine). Guzmán's *conseja* is the equivalent of *Moll Flanders*' «penitent part»; it deals with the «application» or the «end of the writer». The *consejo*, on the other hand, corresponds to its «criminal part», or the «fable».

This kind of dual structure had been attacked as early as 1604 by Francisco López de Ubeda in his «Preface» to *La pícaro Justina* (the very novel that we find in Defoe's library) on the grounds that one cannot mix the spiritual and the profane to the advantage of the former.¹⁶ López de Ubeda's solution to the problem was to make the didactic purpose of his story explicit in the form of an appendage to each chapter of his novel rather than to deal with the matter on the level of narrative: «añadí, como por vía de *resumption* o moralidad, al tono de las fábulas de Esopo y jeroglíficos de Agatón, consejos y advertencias útiles, sacados y hechos a propósito de lo que se dice y trata».¹⁷ In effect, Ubeda burlesques the dual structure of Alemán's novel (1599) and proposes to dispense with any possible ambiguities inherent in that type of organization.

It is clear that much of the polemic concerning the narrative structure of picaresque «Lives» is in the back of Defoe's mind as he shapes his «Preface» to *Moll Flanders*. For example, one of the stated intentions of «the pen employed in finishing Moll's story» (p. xxii) is to turn Moll's account to the advantage of the reader: «All the exploits of this lady of

fame, in her depredations upon mankind, stand as so many warnings to honest people to beware of them, intimating to them by what methods innocent people are drawn in, plundered and robbed, and by consequence how to avoid them» (xxvi). That is, Moll's story is offered ostensibly as an instructional manual, i.e., as a practical checklist, of what to do and what not to do in one's dealing with others. That is also one of the stated intentions of López de Ubeda's narrative («todos los hombres de cualquier calidad y estado, aprenderán los enredos de que se han de librar, los peligros que han de huir» [p. 704]) but, in addition, López de Ubeda repeats perhaps in jest, a theme prevalent in Alemán's novel and in much of the didactic literature of Spain during the Counter-reformation: the need to control passion and the senses if one is to avoid the road to spiritual damnation or, in Ubeda's words, «los pecados que les pueden saltar las almas» (p. 704).

In *Moll Flanders* there is no such explicit religious claim. We are told, of course, that from every part of the book «some just and religious inference is drawn» (p. xxvi) and that the narrative «is all applied... to virtuous and religious uses» (p. xxv). But Moll's success story is never allowed to wander outside the context of the material world. That is precisely the difference between this «spiritual» autobiography and the line initiated in Spain by *Guzmán*. For while one of Guzmán's major lessons is that spiritual salvation is not tied to social mobility but, rather, to the acceptance of one's role in life since each individual can be saved regardless of his social position («salvarte puedes en tu estado» [p. 275]) through faith, good works and divine grace, the «Preface» to *Moll Flanders* suggests that even the lowest creature on the social ladder can exercise a degree of control over his own social and spiritual destiny through industry, diligence, application and good management.

It must be remembered that Defoe, as well as most English writers and politicians who were mercantilists, emphasized the need to combat the great vice of idleness, which, together with what Defoe refers to as the «crimes» of luxury, sloth and pride, was deemed a direct cause of poverty.¹⁸ In fact, «idle and unprofitable» persons had been repudiated in England even before the Reformation, when idleness was seen as the «root of all evil», as the base of all vices that, according to a formulation of the age, «suck the breasts of industry».¹⁹ Those same preoccupations are outlined in *Moll Flanders* when the reader is told that Moll's story can be instructive to all unfortunate creatures, who can learn from her success «that no case can be so low, so despicable, or so empty of prospect, but that an unwearied industry will go a great way to deliver us from it, will in time raise the meanest creature to appear again in the world, and give him a new cast for his life» (p. xxvii).

Mercantilists considered idleness a problem to the extent that it worked against the economic interests of the nation. Moreover, since they held that power was gained through wealth, i.e., through the accumulation of bullion, which in turn was created by the balance of exports over imports, they sought to stimulate agriculture, commerce and industry. Idleness, therefore, was a social ill that was to be conquered and, to achieve that goal, they sought to rally public sentiment and policy.

Moll's success story fits within the line of mercantilist thought; for Moll's activities in Virginia imply a total rejection of idleness (and with it of poverty and hopelessness) as a way of life, in favor of a work ethic which brings with it promises of a new mold—a blueprint for social advancement as well as spiritual gain. Such, at least in part, is the message that Moll's story conveys to a largely middle class reading public and to «literate people from the lower classes». ²⁰ Here the contrast with the Spanish predecessors is striking. While Moll is made to embrace «industry» by the circumstances of her destitution and by the psychological necessity of gaining respectability— i.e., the genteel life through the acquisition of wealth (something which she manages to do quite well during her eight fruitful years in Virginia), Guzmán de Alfarache, the convert, is finally made to abhor idleness because of the spiritual dangers that it entails; ²¹ and, as we shall see in the last section of this paper, Pablos, the swindler, is forced —by the realities of his inferior station— to abandon the quest for the life of leisure that he had sought as a way of affirming his own legitimacy in a society where both manual labor and commerce are associated with impure blood and inherited antihonor.

It is clear from the foregoing observations concerning the «Preface» to Defoe's novel that Moll's account is consciously conceived, at least in part, within the framework of picaresque autobiographic «Lives.» Yet, the differences with that tradition are equally marked, as I hope to demonstrate by contrasting Moll's position as narrator, the quality of her repentance, and Defoe's treatment of the themes of freedom, survival and disillusionment with the handling of those same issues in some key Spanish picaresque narratives, especially Quevedo's *Buscón*.

III

One of the common assumptions about Moll as narrator is that she «writes» her story after having undergone an authentic religious conversion. ²² The fictive narrator's own words, in line with those of the «Préface,» remind us that there is a moral to her account, for she

classifies it a «storehouse of useful warning» (p. 300) for those individuals who know how to read it. The instructional purpose of her story is underscored by the religious overtones present in several key moments of the narrative. One of the more prominent of these moments involves her experience at Newgate prison —the very place where she was born, some 50 years earlier— while she awaits execution: she says «it was now that, for the first time, I felt any real signs of repentance» (p. 321). It was at that moment that she first thought about her moral void and lack of spiritual direction. Another key reflection comes at the very end of her story when, having returned at age 70 to England from Virginia, she tells how she and her husband «resolve to spend the remainder of our years in sincere penitence for the wicked lives we have lived» (p. 384).

The first sign of Moll's repentance is triggered by a practical consideration: by her condemnation to the gallows and, specifically, by the reprieve from the hanging that she obtains through the intercession of a minister to whom she had «confessed» her story of crime and passion (pp. 324-325 ff.). And her reflection at the conclusion of her story comes at a time when —to borrow Moll's own words in an earlier episode— «the power of further sinning was taken away» (p. 306). That is, at the height of economic success, at last totally free from a life of necessity or from the remotest threat of destitution, having experienced a turn of fortune —thanks to a socio-economic order that makes allowances for those low creatures who are diligent and industrious— she can finally «reject» her sinful past.

There is evidence to suggest that the degree and timing of Moll's rejection of her past delinquency is in direct proportion to her economic rise. Moll herself is conscious of this tradeoff: «my past wicked and abominable life never looked so monstrous to me, and I never so completely abhorred it, and reproached myself with it, as when I had a sense upon me of Providence doing good to me» (p. 378); that is, speaking now as a middle class gentlewoman blessed with economic success, she defines the pragmatic quality of her «conversion.» This same equation between repentance and profit surfaces once again as she recounts the reaction of James —her last husband— to her revelations about the wealth that she had brought along from England in the form of livestock and merchandise for their plantation in Virginia: «then I let him know what I had brought over in the sloop, besides all this; I mean the horses, hogs, and cows, and other stores for our plantation; all which added to his surprise, and filled his heart with thankfulness; and from this time forward I believe he was as sincere a penitent, and as thoroughly a reformed man, as ever God's goodness brought back from a profligate, a highwayman, and a robber» (pp. 380-

81). Thus, the achievement of economic well-being and the determination to lead a moral life seem to go hand in hand.

Moll Flanders has come a long way, and her climb up the ladder of success is (unlike Lazarillo's) not only economic but also social and «spiritual.» Let us review briefly her itinerary. Born an orphan in Newgate, of disreputable origins, having been fired up by vanity as a young lady to become a gentlewoman,²³ she searches for economic security—for the genteel life—in a series of marriages. Then, when she is left destitute, at age 48, after having lost some of her feminine charms, «a fear of necessity and poverty drives her to steal to preserve her life.»²⁴ That is when she becomes a full-fledged delinquent. Maximilian Novak argued convincingly some years ago that for Defoe and his contemporaries «'necessity' indicated a state of desperation, usually associated with starvation and destitution, in which the victim is forced to choose between certain death and a life prolonged only by violating the laws of society, religion or personal honor.»²⁵ This fact, however, explains fully neither Moll's life of crime nor the quality or nature of her «spiritual» autobiography. It has been amply documented, for example, that her thieving is not always justified on the grounds of necessity, especially after she acquires considerable wealth through shoplifting and the stealing of gold watches. Moreover, Moll's own reflections about her life of thieving seem to point to these conclusions, as she recalls how she became «hardened to a pitch above all reflections of conscience or modesty.» And she goes on to add: «Thus the devil, who began, by the help of an irresistible poverty, to push one into his wickedness, brought me on to a height beyond the common rate, even when my necessities were not so great, or the prospect of my misery so terrifying» (pp. 223-224). No longer afflicted by the social illnesses of poverty and necessity, Moll is spurred on by «the devil»; by a psychological need to survive as a gentlewoman above everything else. To the very end of her story she is driven by her mercantile mind, never allowing herself to jeopardize her long-sought-after life of middle class gentility.²⁶

Moll's so-called «repentance» or religious «conversion» is not supported by the literal sense of the text and Moll's statements about her guilty conscience are not worked out on the level of plot. Perhaps nowhere in the novel are these facts more readily borne out than in the episode where she steals some valuables from a family in distress while their house is on fire. Moll recalls that she was really «touched» when she looked at the treasure: «to think of the poor disconsolate gentlewoman who had lost so much by the fire besides» (p. 229). But she goes on to say that although she recognized the cruelty of her actions, she, «could never find it in her heart to make any restitution»

(p. 229). The matter of making amends for her crimes is, therefore, brought to her consciousness. Yet, Moll never contemplates acting on it—even as a successful business woman at age 70.

There is another, more poignant example that reveals the quality of Moll's emotional life. When her old governess apprises her that her thieving accomplice has been hanged, she is greatly relieved by the news, for it meant that he could not direct the law towards her: «at last she sent me the joyful news that he was hanged, which was the bestbest news to me that I had heard a great while» (p. 244). Denis Donoghue, who has commented brilliantly on this passage, correctly points out that Moll is «closed against feeling» and that her reaction to her accomplice's death is more indicative of Moll than her eruptions of conscience. Donoghue observes: «In Moll, and in Defoe himself, life is a matter first of survival and thereafter of competition: there is no recognition of any 'promises of life' beyond the next meal or the next marriage... Life is a narrow and grim affair in which evil means loss and good means gain.»²⁷ This same equation between good and profit is found in the cynical line of Spanish picaresque «Lives.»

It seems that while *Moll Flanders* partakes of the structural design of the confessional kind of picaresque literature initiated by *Guzmán de Alfarache* in Spain (1599, 1604) and by Mabbe's version of it in England (1622), Moll's position as narrator indicates that Defoe's novel incorporates and develops fully the secularized treatment of delinquency which one sees in embryonic form in *Lazarillo de Tormes* (1554) and, to a greater extent, in *Estebanillo González* (1646). In both of those anonymous novels the pícaro's life is shaped by the corrupting influences of those in positions of power and, significantly, his economic fortunes rise in direct proportion to his acceptance of the role of social inferior: Lazarillo obtains a government job as a town crier and prospers as the cuckolded husband of an archpriest's mistress in Toledo, while Estebanillo survives the miseries of the Thirty Years War as the clown of some of the leading personalities of that conflict. Estebanillo even recalls the reasons for accepting a jester's costume and concludes that, given his hardships and circumstances, there was no alternative but to become subjected to a master; his survival depended on the submission of his will to a nobleman (Ottavio Piccolomini) and on the acceptance of the most humiliating of roles. It is for that reason that the narrator of the last authentic picaresque novel of Spain has no intention of apologizing about, or rejecting, his delinquent past.²⁸ Survival, i. e., freedom from physical necessity, as with Lazarillo, depends on his ability to make all accommodations necessary to effect economic gains. But it is important to point out that despite their search for salvation within the material world, they have no illusion

of achieving authentic social mobility. For mobility is possible only within another type of class structure, as a comparison of *Moll Flanders*' quest to become a gentlewoman and Pablos' aim to become a gentleman will show.

What distinguishes *Moll Flanders* from some of its early predecessors may, perhaps, be more important than its connections to them; and, by discovering those divergences, one may be able to delineate more clearly the extent to which Defoe's novel becomes the first bona fide example of the modernization (and secularization) of picaresque fiction. The reasons for, and extent of, the genre's changes at the hands of Defoe may be clarified by measuring the socio-economic and socio-cultural contexts of *Moll Flanders* against those of Spanish picaresque fiction. In the process of so doing we will also be defining the changing nature of the pícaro.

IV

Generally speaking, the traditional pícaro is a low-born subject without a fixed profession or occupation. He is, to varying degrees, an «outsider» who becomes an offender against moral and/or civil laws as he seeks to obtain, or to reclaim, his freedom from social conventions and obligations. Through his actions (and occasionally upon reflection) he questions the values of a society that discriminates against him along socio-economic and racial lines. It's significant that the full development of this type in Spanish letters takes place precisely during the repressive period of the Baroque (especially during the early 1600's) when, in the theater, for example, the literary image of the servant—the *gracioso*—is made to serve the status quo, i. e., the monarcho-seigneurial interests.²⁹ Yet, unlike his social counterpart in the theater, the pícaro refuses to be coopted by a closed, static, system which excludes any possibility for social mobility and, through his non-acquiescence to society's class requirements, he expresses a new social will. His resentment is manifested in his preference for «idleness» over manual labor or trade; in his refusal to accept any type of permanent position or occupation; and in his ultimate rejection of service as a means of remedying his miserable lot.³⁰

The traditional pícaro's «anti-establishment» attitudes and his role as a desintegrating force in the social fabric are the subject of writers as diverse as Alemán and Quevedo. The former is a *bourgeois manqué*; a «half-outsider» who suffers economically, socially and psychologically because of his *converso* status, i. e., that of a Christian with Jewish blood.³¹ The latter is a nobleman, of old Christian stock, who is a

product of, and, in general, a subscriber to, the conservative ideology of the dominant monarcho-seigneurial system. The difference in the treatment of social and moral deviance at the hands of those two writers is grounded in certain ideological assumptions. Those assumptions are then manifested in the text by the type of distance that each author creates between himself and his literary character.

Alemán is rather sympathetic toward the young Guzmán, since he is struggling with his conscience in trying to understand the meaning of honor and freedom. He is especially so (or, at least that is the fictional game he is playing) toward the new Guzmán, who has embraced God after rejecting idleness and the bitter after-effects of a misunderstood freedom. As a «half-outsider» he can even identify with the repentant sinner who has come to recognize the notion that freedom and survival, equality and justice, are possible, if only on a metaphysical level, even for an illegitimate subject born with tainted blood, whose human weaknesses and lack of direction had contributed to his social ostracism and spiritual bankruptcy.

In contrast, Quevedo's attitude toward Pablos, the pretentious social climber, is one of contempt. The son of a thief and of a whore, the nephew of a hangman, he seeks to become a gentleman, i. e., a man of leisure. He is not only doomed to failure but is also ridiculed and systematically exposed for his foolishness. Thus, Pablos is made to experience total disillusion, without the benefit of the slightest hope, on any level. He is made to realize that neither a formal education, nor a change of name, nor his attachment to the rich (including the *nouveau riches* who have managed to acquire a letter of patent nobility³²) can change his social identity. Thus, while passing himself off as the rich Don Felipe, on the verge of a successful courtship of Doña Ana—a cousin of Don Diego Coronel, his former master—, he is punished with blows and slashes for being a lying bastard: «¡Así pagan los pícaros embustidores mal nacidos!»³³ He is literally disfigured and made to look like the ruffian and hustler he really is (pp. 223-224). Even his external appearance is made to change so he can no longer deceive others about who he really is. His role-playing from then on is confined to the stage, as he becomes an actor and author who thrives on borrowed lines. Significantly, although his venture becomes a financial success, he rejects that life for its lack of social prestige, thus implicitly reaffirming one of the themes of the traditional picaresque novel; that nothing—not even money— can change one's social identity.

Pablos's fortunes continue to deteriorate and he descends into the lowest social circles possible: the underworld of Seville. He becomes an accomplice to murder and, in order to escape the same inexorable fate of execution that had befallen his parents, he decides to emigrate

to America with a lowly prostitute named Grajales. In the New World things went from bad to worse for, as he says now upon reflection: «pues nunca mejora su estado quien muda solamente de lugar y no de vida y costumbre» (p. 254). Thus, Pablos, who left home at an early age because of a vain desire to disassociate himself from his disreputable genealogy (in the narrator's own words to his uncle he wanted to «negar la sangre» [p. 149], «negate his own blood») comes full cycle. The chain of misfortunes («desgracias... encadenadas» [p. 84]) that have befallen him because of his foolish social expectations and lack of self-knowledge have to do, ultimately, with his aspiration and search for a life of leisure.³⁴ Thus, in having Pablos accept —implicitly— total responsibility for his own failures, Quevedo's position seems to be that one need best not question the established social order, that blood does matter, and that nothing can change the burden of one's lineage.

Unlike Moll, who experiences a socio-economic, psychological and «religious» change of status as a direct result of her commercial activities in Virginia, Pablos' change comes only from within: through the knowledge and the acceptance of his own social limitations. His physical and psychological survival depend on that change. Hence the new Pablos is totally distanced from the old. As a «writer» he says what he could never get himself to admit as an acting protagonist; he reveals with corrosive humor the most intimate details of his biological, social, and emotional life. He does not hide the facts that he comes from Segovia, that his father was a thief and a drunkard who possessed a dose of vanity, that his mother engaged in witchcraft, and that she was suspected of being tainted with Moorish or Jewish blood (pp. 43-44). He talks about his father's execution at the hands of his uncle, the hangman, about his mother's *auto da fe*, about his humiliations at the University in Alcalá when he is totally covered with excrement, and about every misfortune that has befallen him up to the moment of change, after his experiences in the New World. So, then, to the extent that Pablos the narrator is free from vanity and self-delusion, he can be totally analytical about his past self. But in his new-found «freedom» he has become a mouthpiece for the *status quo*, a tool at the hands of a brilliant reactionary writer.

The historian Pierre Vilar was correct in reminding the readers of *Don Quijote* some years ago that every work has a date. The importance of Vilar's statement becomes even more evident as one seeks to underscore the differences between Defoe's treatment of delinquency in *Moll Flanders* (1723) and that of Quevedo in *Buscón* (written, ca. 1606; published 1626)³⁵ or, as one approaches the formulation of the picaresque genre's history (1554-1723) along comparative lines,

without confining it—as has often been the case—to a study of the genre's morphology.

Moll's story represents the fulfillment of her early aspirations; the achievement of the goal she set for herself early in life when, as an orphan, she sought a life of middle class gentility. She finally achieves her goal thanks to her own resourcefulness and to the opportunities for genuine social mobility offered those poor people who sought, through industry and diligence, i. e., hard work, to better their lot. At least that is Defoe's treatment within the confines of the novel; it is a resolution that falls within the thinking of mercantilist ideology. Pablo's account, in contrast, is a story of disillusion framed by a reactionary writer. In the absence of an authentic middle class—a *bourgeoisie manquée*—in the largely pre-capitalist and pre-industrial Spain of 1600, the search for a life of leisure meant aspiring to the ranks of the upper classes. That aspiration is indicated by Pablos' attitude toward work—especially manual labor—trade, and money.³⁶ In the sense that he prefers a life of idleness and ostentation rather than one bent on thrift and on the fruitful investment of capital, he is on the one hand embracing the values of a parasitic nobility and, on the other hand, hiding his genealogy.³⁷

Pablos and Moll, then, represent two different mentalities which can be attributed to socio-economic, cultural, and ideological differences between the bourgeois, Defoe, writing in early eighteenth century England and the old aristocrat, Quevedo, writing in early seventeenth century Spain. Those differences explain why their respective stories (which after all share some of the same literary sources) involve two distinct resolutions to the problem of delinquency and autobiography and two contrasting treatments of the picaresque themes of freedom, survival and disillusionment. While Pablos of Segovia is imprisoned by the dominant reactionary values of the Spain of early 1600's, Moll experiences freedom from social and psychological necessity—a release from the physical and mental bondage that she had experienced first as an orphan child and later as a defenseless woman in her 50's.

When viewed against the background of its Spanish predecessors, *Moll Flanders*, then, represents a logical step toward the secularization and europeanization of picaresque, fictional, autobiography. And the reasons have to do with ideology and its reflection in literary form. Moreover, it seems clear that Defoe himself was fully conscious of the changes that he had effected on that type of literature and, if we are to judge by his constant dialogue with the genre's conventions, it is not unreasonable to view him as a partial descendant of Spanish picaresque fiction.

NOTES

¹ Much of the reticence among critics of English and Comparative literature in acknowledging the influence of Spanish picaresque fiction on Defoe is inherited from Frank W. Chandler, *Literature of Roguery*, 2 vols. (Boston and New York: Houghton, Mifflin and Company, 1907), II, esp. 285-293, who records the dates and the popularity of the English translations of virtually every Spanish picaresque novel but, nevertheless hints that Defoe had no part of them: «Defoe did not want for Spanish picaresque matter *had he cared to utilize it*» (p. 86, italics mine). For a critique of Chandler's assumptions regarding the nature of picaresque literature see A. A. Parker, *Literature and the Delinquent. The Picaresque Novel in Spain and Europe, 1599-1753* (Edinburgh, 1967), esp. p. 9. The latest bibliography on Defoe and Moll Flanders is analyzed in Richard Bjornson, *The Picaresque Hero in European Fiction* (Madison: Univ. of Wisconsin Press, 1977).

² There have been a number of attempts to define the picaresque from a comparative standpoint. See, especially, the seminal studies of Claudio Guillén, «Toward a definition of the Picaresque» in *Literature as System: Essays Toward the Theory of History* (Princeton, 1971), pp. 71-106; A. A. Parker, *op. cit.*; and Ulrich Wicks, «The Nature of Picaresque Narrative: A Modal Approach», *PMLA*, 89 (1974), 240-249. See also Sieber, *op. cit.*; Bjornson, *op. cit.*; and, my «Estebanillo González and the Nature of Picaresque "Lives"», *Comparative Literature* (forthcoming).

³ *The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders & C.*, ed. Mark Schorer, The Modern Library, T8 (New York: Random House, 1950), pp. xi-xii. Textual references are to this edition and are noted parenthetically by page number. Cf. John J. Richetti, *Popular Fiction before Richardson: Narrative Patterns 1700-1739* (Oxford, 1969), who argues that Defoe draws largely from various conventional elements of criminal biographies; and, Harry Sieber, *The Picaresque* (London: Methuen, 1977), p. 55.

⁴ See respectively, Frank W. Chandler, *op. cit.*, I, pp. 205-207; II, 285-286ff.; Dale B. Randall, *The Golden Tapestry: A Critical Survey of Non-Chivalric Spanish Fiction in English Translation 1543-1657* (Durham, N. C.: Duke Univ. Press, 1963), pp. 57-68, 173-193, 206-218; and, Richard Bjornson, «Translations and Transformations: The Picaresque Novel in France, England and Germany», *Comparative Literature*, XXIX, no. 2 (Spring, 1977), 124-147.

⁵ Parker, *op. cit.*, pp. 102-103. For the fortunes of *Lazarillo* and its sequels (especially that of the Protestant Juan de Luna) in English translation, see Randall, pp. 184-188; and, Bjornson, «Translations and Transformations...», esp. pp. 126, 133.

⁶ See Randall, esp. pp. 183-184.

⁷ Cf. Chandler, II, 285-286; and Randall, pp. 173-193, 206-218.

⁸ Cf. Maximilian Novak, *Economics and the Fiction of Daniel Defoe* (Berkeley, 1962), p. 165, n. 1.

⁹ The best studies on Cervantes' critical view of the picaresque are Carlos Blanco Aguinaga, «Cervantes y la picaresca: notas sobre dos tipos de realismo», *NRFH*, XI (1957), 313-342; and Claudio Guillén, «Genre and Countergenre: The Discovery of the Picaresque», in *Literature as System*, esp. pp. 142-146.

¹⁰ See Olive Payne's «Sales catalogue (1731)» in *The Libraries of Daniel Defoe and Phillips Farewell*, ed. Helmut Heindenrich (Berlin, 1970).

¹¹ Parker, p. 50.

¹² Cited by Pat Rogers, ed., *Defoe: The Critical Heritage* (London: Routledge and Keegan Paul, 1972), p. 67. Cf. Chandler, II, 298-299.

¹³ Cf. Parker, «Literature and the Delinquent», pp. 102-103, who takes to task both E. A. Baker, *The History of the Novel* (London, 1929), III, 69; and also Robert Alter, *Rogue's Progress: Studies in the Picaresque Novel*, Harvard Studies in Comparative Literature, 26 (Cambridge, Mass., 1964), for not considering *Moll Flanders* a picaresque narrative. Parker attacks their mistaken notions that a novel could not have «sociological significance» or entail «a serious study of the effects of heredity and environment in the making of criminals» and, at the same time,

be written in comic style (p. 102). Earlier, Chandler, *op. cit.*, II, 289-299 had largely divorced *Moll Flanders* from the Spanish picaresque tradition because of the latter's treatment of love, subordination of incidence to character—with the loss of the comic and the satirical—and embodiment of a unity which goes beyond the antihero's identity.

¹⁴ For the convention of calling one's story «history» see Bruce W. Wardropper, «"Don Quijote": Story or History?» *Modern Philology*, 63 (August, 1965), 1-11. Cf. William Nelson, *Fact or Fiction: The Dilemma of the Renaissance Storyteller* (Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1973), esp. Ch. V.

¹⁵ «Declaración para el entendimiento deste libro», *Guzmán de Alfarache* in *La novela picaresca española*, I, ed. Francisco Rico (Barcelona: Planeta, 1967), p. 96. Textual references are to this edition and are noted parenthetically by page number.

¹⁶ Parker, p. 49.

¹⁷ *La pícaro Justina*, in *La novela picaresca española*. Ed. Angel Valbuena Prat (Madrid: Aguilar, 1962), p. 703. Textual references are to this edition and are noted parenthetically by page number.

¹⁸ See, for example, «Giving Alms no Charity» (1704), in *A Select Collection of Scarce and Valuable Economical Tracts*, ed. J. R. McCulloch (London, 1859), pp. 59-60. Defoe, however, is not always consistent on this point. See, for example, Novak, *op. cit.*, pp. 72, 165-166 n.; see also pp. 1-31, for a discussion of the concept of mercantilism and Defoe's brand of it.

¹⁹ E. F. Heckscher, *Mercantilism*, 2nd English ed. 1955, vol. II, pp. 154-155 (cited by Kurt Samuelson, *Religion and Economic Action: A Critique of Max Weber*, Harper Torchbooks, TB 1131 [New York: Harper and Row, 1957], pp. 81-82).

²⁰ Bjorson, «The Picaresque Hero...», p. 206.

²¹ Cf. Mateo Alemán's letters to Fernán Pérez de Herrera, author of the famous *Discurso del amparo de los legítimos pobres y reducción de los fingidos* (1598); rpt. in Edmond Cros, *Protée et le gueux: recherches sur les origines et la nature du récit picaresque dans Guzmán de Alfarache* (Paris: Didier, 1967), pp. 436-444.

²² See Parker, pp. 102-103; and George Starr, *Defoe and Spiritual Autobiography* (Princeton, 1965), who discusses the possible influence of English spiritual autobiography on Defoe. See too Bjorson, «The Picaresque Hero...», pp. 201-216.

²³ Parker, pp. 202-203, argues that this «is exactly the same as the aim of Pablos in Quevedo's *Buscón* to become a gentleman».

²⁴ See Maximilian Novak, «The Problem of Necessity in Defoe's Fiction», *Philological Quarterly*, XL (1961), p. 522.

²⁵ *Ibid.*, p. 513. Cf. Daniel Defoe, «Serious Reflections of Robinson Crusoe», rpt. in *Romances and Narratives*, ed. George A. Aitken (London: J. M. Dent, 1899), II, 35-36: «Necessity is about the power of human nature, and for Providence to suffer a man to fall into that necessity is to suffer him to sin... Necessity makes the highest crimes lawful, and things evil in their own nature are made practicable by it»; and, Bjorson, «The Picaresque Hero...», pp. 191ff.

²⁶ J. A. Michie («The Unity of "Moll Flanders"» in *Knaves and Swinders. Essay on the Picaresque Novel in Europe* [London: Oxford Univ. Press, 1974], pp. 75-91), sees Moll's quest for «middle class gentility», as one of the novel's unifying principles. For a valuable discussion of the concept, see Michael Shinagel, *Daniel Defoe and Middle-Class Gentility* (Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1968).

²⁷ Denis Donoghue, «The Values of Moll Flanders», *Sewanee Review*, LXXI (1963), p. 297.

²⁸ See my «Estebanillo González», where I argue that Estebanillo's cynical point of view and basic approach to life is (stripped of Estebanillo's humor) reasserted and elaborated in *Moll Flanders*.

²⁹ See José Antonio Maravall, «Relaciones de dependencia e integración social: criados, graciasos y pícaros», *Ideologies and Literature*, I, no. 4 (Sept.-Oct., 1977), 3-32.

³⁰ *Ibid.*

³¹ See Alberto Del Monte, *Itinerario de la novela picaresca española*. Tr. Enrique Sordo (Barcelona: Lumen, 1971), p. 88. Cf. Maurice Molho, «Introduction», *Romans Picaresques espagnols* (Paris: Gallimard, 1968), p. xlv. (also in Spanish translation, I *Introducción al pensamiento picaresco*. Salamanca: Anaya, 1972, p. 67). For a discussion of the *converso* problem in Spanish picaresque literature, see Marcel Bataillon, «Les nouveaux chrétiens dans l'essor du roman picaresque», *Neophilologus*, 4 (1964), 283-298 (rpt. "La pícaro Justina" *Pícaros y picaresca* [Madrid: Taurus, 1969], pp. 215-243); and, especially, Américo Castro, «Perspectiva de la novela picaresca», in *Hacia Cervantes*, 2nd ed. (Madrid: Taurus, 1960), pp. 112-135.

³² See Carroll Johnson, «El Buscón: D. Pablos, D. Diego y D. Francisco», *Hispanófila*, 17 (1974), 1-26.

³³ *La vida del buscón llamado don Pablos*, ed. Fernando Lázaro Carreter (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1965), p. 223. Textual references are to this edition and are noted parenthetically by page number. For a critical review of the abundant criticism on *Buscón*, see Eduardo Forastieri Braschi, «Sobre el *Buscón*. Reseña bibliográfico-crítica». *Anuario de Letras*, XIII (1975), 165-187.

³⁴ I have kept in mind the perceptive observation of Henry Ettinghausen, *Francisco de Quevedo and the Neostoic Movement* (Oxford, 1972), that «Pablos is portrayed as the antithesis of the Stoic sage, an example of and a warning to the *vulgus*» (p. 127).

³⁵ «Le temp du'Quichotte', *Europe* (janvier, 1956), 1-16. A Spanish translation of this important essay appears in Vilar's *Crecimiento y Desarrollo* (Barcelona: Ariel, 1976), pp. 332-346. The following observations are especially pertinent to our discussion: «en Castilla y hacia 1600, el feudalismo entra en agonía sin que exista nada a punto para reemplazarle» (p. 340); and, «Por posición y coyuntura (no por religión o temperamento) la sociedad española de 1600, *antítesis de la sociedad puritana*, vuelve la espalda al ahorro y a la inversión» (pp. 342-343). Some of the best sociological interpretations of *Buscón* are offered by Edmond Cros, *L'aristocrate et le carnaval de gueux. Étude sur le "Buscón" de Quevedo* (Montpellier, 1975), esp. 67-69; José Antonio Maravall, «La aspiración social de "medro" en la novela picaresca», *Cuadernos hispanoamericanos*, 312 (junio 1976), esp. 23-29; and Anthony N. Zahareas, «Quevedo's *Buscón*: Structure and Ideology», in *Homenaje a Julio Caro Baroja* (Madrid: Turner, forthcoming).

³⁶ Along the same lines, Molho, *op. cit.*, p. xlv, claims that, «Guzman de Alfarache apparaît comme un violent réquisitoire "anticapitaliste", le plus violent sans doute qu'ait produit l'Europe aristocratique des XVI^e et XVII^e siècle contre l'argent, la banque, et le négoce, représentés par la lignée abjecte des gueux allemands».

³⁷ Cf. J. H. Elliott, *Imperial Spain 1469-1716* (London: Edward Arnold, 1963), esp. pp. 337-338; and, Vilar, esp. pp. 340-342ff.

Marxism, Structuralism and Literature. ORIENTATIONS AND SCHEMATA¹

Mark Zimmerman
Newberry Library

I. INTRODUCTION

A. CONTEXT

1. Structuralism essentially opposes Marxism, and it is used increasingly as an «alternative totalizing theory» to counter possible trends toward Marxist theory in the universities. But the irony is that, by its entry into polemics with Marxism, structuralism has served as a starting point for resolving certain problems Marxist theory has posed; it has led larger and larger numbers to a familiarity with certain aspects of Marxism, and it has frequently served as a «theoretical mediation» ultimately sending some students along a road that takes them to Marx and his followers. (What kind of Marxism results from this mediated approach is another matter: the suspect forms of Marxism emerging out of structuralism are themselves subject to further sublation, if other conditions combine to intensify the environment of Marxist perspectives and values.)

2. Thus the danger of the persistent and growing trend among many «advanced Marxists» (several of whom are at least partially indebted to structuralism as an influence at an earlier stage of their intellectual development) to now downgrade the significance and achievements of structuralism, to dismiss it too immediately and totally, to put aside the elaboration of a serious and full Marxist critique of structuralist premises and characteristics. If structuralism is to be ultimately negated, if it is to be seen finally as little more than the expression of a particular class or sub-class at a given stage of advanced technocratic monopoly capital, then, nevertheless, the value and limitations

of its «scientific rigor» for Marxism should not be overlooked, but transformed in function of a «higher» Marxist synthesis.

a) Structuralism may deepen Marxism in its areas of greatest difficulty. It may help account for historical resistances and continuities; it may give more scientific rigor to such notions as «uneven development,» «relative superstructural autonomy,» «mediations between social being and social consciousness,» «reciprocal relations among base and superstructural 'levels',» etc.; it may provide a totalizing method of formalization (semiotics) that, while subject to Marxist modification, can be used in dealing with these matters.

b) In effect, structuralism may give Marxism a more precise framework for plotting the «synchronic» interactions of a social formation which impede and yet potentially project «diachronic» developments. It may provide a more precise framework for considering the very elements —movement, tension, contradiction, objective-subjective interactions, praxis— which, because of its undialectical assumption of identity (or homology) between method and object of study (because of its acceptance of the ontological-epistemological force of the model-making method it employs), structuralism itself fails to conceptualize.

c) Now those elements narrowly or poorly perceived through the structuralist grid come to the fore, partially as a result of, partially as a reaction to, structuralism.

d) Driven to greater rigor and clarification by its structuralist encounter, Marxism should achieve an enriched stage of theoretical conceptualization.

B. THEORETICAL FRAME²

1. Two aspects of Marx's theoretical development are central to the Marxist structuralist encounter: his reaction to Proudhon's static and abstractive method (*Poverty of Philosophy*), and his effort to achieve a method able to grasp historical and structural relations in terms of the development-producing interactions among the infra- and superstructural forces constituting a social formation («Introduction» to *the Grundrisse*).

a) Marx's critique of Proudhon is in fact the starting point for a Marxist critique of structuralist theory:

Just as by... abstraction we have transformed everything into a logical category, so one has only to make an abstraction of every characteristic

distinctive of different movements to attain movement in its abstract condition —purely formal movement, the logical formula of movement—. If one finds in logical categories the substance of all things, one imagines one has found in the logical formula of movement the absolute method, which not only explains all things, but also implies the movement of things... What is this absolute method [by which reason recognizes itself in every object]? The abstraction of movement... What is movement in abstract condition? The purely logical formula of movement or the movement of pure reason...³

b) However, Marx's own meditation on the manipulation of analytical categories in the study of history leaves a theoretical space that at once opens the possibility for human creativity in historical development, and yet makes the «scientific study» of that development problematic:

The uneven development of material production relative to, e.g., artistic development. In general, the concept of progress not to be conceived in the usual abstractness. Modern art, etc. This disproportion not as important or so difficult to grasp within practical-social relations themselves... But the really difficult point to discuss... is how relations of production develop unevenly... This conception *appears* as necessary development. But legitimation of chance. *How*. (Of freedom also, among other things.)⁴

2. Marx's «how» specifies the theoretical space in his theory that haunts subsequent Marxisms; this space generates the oppositions between Marxism as a theoretically based «science of practices» and Marxism as a «philosophy (or 'ideology') of praxis»; it demarcates a possible incongruency between «dialectical materialism» and «historical materialism».

a) The space generates seemingly irreconcilable oppositions at every moment of theoretical intervention —oppositions between phenomena and consciousness, fact and concept, base and superstructure, perdurability and change, structure and history, necessity and freedom—that encourage one-sided economic or idealistic interpretations, and question Marx's actual advance beyond Proudhon's theoretical stance.

b) Thus the space «invites» the «neo-Proudhonian» intervention of structuralism and raises doubts about the capacity of Marxism to sublimate the intervention.

3. A proper grasp of Marxism requisite for the structuralist encounter must begin with the demonstration of how (in *Capital*, I), Marx himself answered his question (B-1-b) and thus crossed the *theoretical* space by conceptualizing structure and praxis (and all the oppositions signalled in B-2-a), in terms of the commodity form and the circuit of its production-exchange-consumption-reproduction, in relation to other

forms and their circuits.⁵ We must also demonstrate the importance Marx gave to intellectual and artistic production in grasping these relations. But we must stress the basis for the Marxist/structuralist encounter itself —the space Marx left by not fully theorizing or articulating his means of passage.

a) The basic coordinates of structuralist theory in relation to the Marxist problematic must be set forth and evaluated; also their appropriation by Godelier, Althusser and the *Tel Quel* group, in an effort to construct a structuralist Marxism; finally, the attempts by Sartre, Vilar, Lefebvre, Sebag, Coldmann and others to answer structuralist Marxism and come up with alternative formulations.

b) One of the primary concerns of this endeavor should be with current efforts to resolve Althusserian/Hegelian-Marxist differences in terms of a synthetic structural-historical Marxism consonant with Marx and yet fully viable today —this at the level of general theory and work on specific phenomena, including literary ones.

c) A tentative thesis for this work should be that further development of Marxist theory, general and aesthetic, comes not through non-structuralist but post-structuralist emphases —on forms as crystalized (structured and hypostasized) praxes, in relation to different subsystems of a complex interactional and yet hierarchical systemic whole.

C. INITIAL SUMMARY AND PROJECTIONS

1. To say the above on another level:

a) The theoretical question for Marxism is the confrontation, assimilation and transcendence of, the struggle for hegemony with, the various forms of bourgeois ideology as they proliferate and affect Marxist constructs during distinct phases of capitalist development. If, for example, structuralism stresses the linguistic sign as a basic mediation between consciousness and reality, and if, as in Jean Baudrillard's extension, emphasis today should be given to the signifying network of commodities as the dominating feature (no longer, or rather, in Baudrillard's retrospective study, never a mere mediation) of every day life, then the analysis of reification by Lukács, Lefebvre, and Goldmann may begin to merge with certain insights of the structuralists and Althusserian Marxists on structural displacements and condensations.⁶

b) All theoretical strands may be reconceptualized in terms of macro- and micro-structural modulations in a complex international

world systems model (*model* conceived in the provisional, Marxist as opposed to the ontological, structuralist, sense),⁷ in which emphasis seems to have shifted from alienation in production to a generalized reification in consumption, from revolution in the metropolis, to the interplay of oppositional and revolutionary forces in all world sectors.

c) This apparent effort of further scientizing will not exhaust (and hence negate) the ultimate object of investigation, which is not metonymy but genuine diachrony, not «functional deviance» but genuine oppositional praxis—in consciousness, in sign-making and revolution-making action. The effort must be to specify the possibilities and limits of a theory for determining the conditions of praxis.

d) Only such a framework can provide a basis for identifying, situating and criticizing literary forms, subsystems and systems (if such ever did or still exist integrally) in a Marxist perspective.

II. THE MARXIST CRITIQUE OF STRUCTURALIST APPROACHES TO LITERATURE⁸

A. ANALYTICAL FRAME: THE CIRCUIT OF FORMS

1. In the context of literature, the structuralist/Marxist encounter may be viewed as centered on the two terms that were also vital for Marx's encounter with the classical bourgeois political economists of a previous period: the contrast and relation between theories centered on exchange and on production. Just as Marx criticized Smith, Ricardo and company for focussing too much on phenomenal market relations, and on the eternalization of present, ephemeral patterns, so recent Marxists have criticized structuralists for focussing too readily on more or less overt patterns of symbolic and even kinship exchange relations—on the communication of signs (goods, commodities themselves seen as signs) over the human labor and alienation involved in their production.

2. But, ironically, certain members and followers of the Frankfurt School and certain partisans of Baudrillard have joined in criticizing an over-emphasis on production in economistic and alienation-centered Marxists, but also in Marx himself.⁹

3. A proper dialectical grasping of the circuit of commodity production implies a theoretical basis for determining what aspect of the circuit becomes dominant in given historical periods, as well as the basis for determining the efficacy of commodity production in relation to the production of other—in this case, literary—forms. If circulation is dominant in the present period, this domination must nevertheless be seen in terms of a more totalizing historical view which involves other moments (and spheres of exception even in the present moment) when circulation is not dominant.

4. In this sense, the structuralist emphasis on the communication of signs can only emerge as no more than a very important expression of a historical moment, when the circulation of communicating signs has great significance and relative autonomy, but this view must be given a Marxist totalization. On the other hand, it would be foolish to believe that structuralist views have no effect on the Marxism which incorporates them.

B. PROGRAM OF RESEARCH

1. A critical survey of structuralist developments from linguistics to total semiology to literature should involve also an examination of the recent Marxist attempts to utilize at least elements of structuralism to go beyond its premises. The effort should be not only to perform a Marxist ideological critique of structuralism, but to map out some possible Marxist exits from what Frederic Jameson has called *The Prison-House of Language*.

2. This survey should show how Saussure conceived a closed, synchronic science of linguistics, and how the Saussurean approach later served as a model for the literary studies of the Russian Formalists and the total cultural studies of Lévi-Strauss—how it was then applied to literature and other sign systems by Barthes and others.¹⁰

a) Crucial to this perspective (for his ties with Saussure, the Russian Formalists, Lévi-Strauss and literary structuralists) is Roman Jakobson. With Tynianov, Jakobson develops the formalist view of literary systems in relation to other systems and in relation to the totality of literary evolution;¹¹ the creation of literary forms is seen as a result of a process of selection and combination within the framework of possibilities at a given stage in the life of literary and extra-literary systemic relations.¹²

b) This process is seen to be based on a dynamism engendered and limited by what Jakobson conceived as binary polarities (are they genuinely dynamic or static?). Gradually Jakobson reduced this conceptual framework to a communications model, which, while useful for Marxist purposes, must be freed from its restricted emphasis on the verbal or semiotic context and adequated with the Marxist production model.

3. Within this context, the structuralist enterprise in literature emerges as a reduction and then elaboration of Vladimir Propp by Lévi-Strauss, Barthes and other through the meditation of Jakobson.¹³

a) According to this view, the work of art functions to express, obfuscate or «symbolically resolve» contradictions;¹⁴ the aesthetic standards of the West (inherited and coopted by bourgeois society) are shown to stress the equilibration of oppositions (on disequilibrated, modernist forms, see III-E-4-g). This view is basic to a «normative» Western aesthetics of literary forms, which the reductive method of structuralism «demonstrates» to be «universal and eternal expressions» of a fundamentally unchanging »«human spirit», or meta-structure, ultimately relatable to all other phenomena —and hence ultimately not human or historical at all.¹⁵

4. Structuralism emerges as the expression, or ideological justification, of the equilibration achieved or sought after under advanced capitalism (at least, during the post-World War II Keynesian period), while Marxism emerges as the most advanced theoretical-practical weapon to point up and channel the forces of disequilibration hidden behind the balancing polarities of apparently eternal structurations.

5. From this perspective, the difference between formalization and the object formalized emerges as the difference between structuralism and a Marxism which can grasp the relation of the model to its object. In literary terms, the dynamics framed by the reductive methods of a Bremond or a Greimas (the most extreme reducer of Propp) are exposed and may be worked upon.¹⁶

6. In effect the work of Hegelian and non-Hegelian Marxists converges on the question of the commodity form and commodity production —the question of a bound binary polarity as the phenomenal form of dynamic and contradictory forces. It becomes necessary to examine recent developments toward Marxist literary theory from structural historicism, to and hopefully beyond, the efforts of the *Tel Quel*

a) Our survey must touch on Fernand Braudel's theory of multiply rhythmed historical structures, and the efforts by Claudio Guillén to modernize the Jakobson-Tynianov approach in terms of Braudel's theories.¹⁷ Here we have an initial transition from structure back to history.

b) This in turn leads to a critique of structural historicism from a post-structuralist Marxist perspective —i. e., to Althusser, and then the literary developments out of Althusser, Macherey and the *Tel Quel* group.

c) Next, a critique of these approaches in terms of the macro-historical systems models projected or theoretically prepared for by the work of Pierre Vilar and now Immanuel Wallerstein.¹⁸

d) A critique of even these positions in terms of the Hegelian-Marxist view of praxis, becoming and subject-object totality (or partial identity).¹⁹

e) Within this framework, the Marxist production and the structuralist communication emphases may find some proper point of convergence. The genetic emphasis in a Goldmann may meet with the reception emphasis in contemporary East German theorists, to provide the basis for a theory that totalizes all elements stressed in prior constructions and that proves useful for future work.²⁰

III. SCHEMATA, DIAGRAMS AND SPECULATIONS

A. EPISTEMOLOGY, SIGNS AND PRODUCTION²¹

1. For Saussure and the structuralists, signifier and signified are internal to the sign system, and are only to be grasped within the semiological field. How does the «real» enter? By *displacement*, rupture (Foucault, Althusser).

2. For Goldmann, Lefevre and other Hegelian Marxists, there is a structural nexus —a matter of approximative though never completed adequation— between the sign, the thought and the real. They do not accept the closed system essential for structuralist thought:

<i>Structuralism</i>	<i>Hegelian Marxism</i>
Signifier/Signified = Sign/World	Signifier → Signified (symbolic → real) World

3. For Baudrillard, Marx's form-commodity becomes the form-sign: the sign of the commodity, not the commodity, is what we exchange under monopoly capitalism. Signifier and signified are internal to the semiological field; there is no longer any «external referent» beyond the sign world. As with signs, so with ideological and literary forms—and with all commodity forms. They are all cut off from any genetic, productive sources, as commodities are distanced from any producers. We enter this total, reified sign world, in which Lefebvre's *Critique of Everyday Life* reaches out to embrace Barthes' semiology.²²

a) On this basis, Baudrillard makes the following Marxist-structuralist synthesis:

Signifier \neq Signified; Wage \neq Labor; Use value \neq Exchange value.

$$\frac{\text{Wage}}{\text{Labor}} = \frac{\text{Exchange Value}}{\text{Use Value}} = \frac{\text{Signifier}}{\text{Signified}} \quad / \quad \text{Symbolic exchange}$$

b) The slash above (/) indicates «the radical exclusion of symbolic exchange from the field of value», the separation of *sign* from the object world; that is,

Sign \neq Reality

c) Thus Baudrillard gives a semiotic conversion to the implicit Marxist view that exchange value represents, but is not equal to (\neq) use value.²³

4. Appealing to other structuralist perspectives, we may say that the movement from C-M-C to M-C-M' signalled a «crisis of representation» (Foucault)—a movement from metaphor to metonymy (Jakobson), as unequalized equivalent expression of the fact of capitalism's perpetual necessity (as basic to its structuration) to produce instability and change in order to survive.²⁴ In Althusserian terms, capitalist metonymy is the basis for the very synchrony of capitalism; until rupture, contradictions are neutralized into polarities which maintain the structure.

5. The very fact that Base \neq Superstructure maintains distortions facilitating the relation between a developing and changing capitalist base and a wide variety of superstructures. The latter are not homologous, but in functional relation, to that base. Hence we have possible movements in the service not of praxis, but its negation or cooptation—movements then, which assure the reproduction of capitalism and its supportive social, ideological and artistic forms.

6. Structuralist and semiological discourse emerges as a means of binding the disparate ideological impulses generated by capitalist me-

tonymic synchrony: post-structuralist (as distinct from Althusserian *structuralist* Marxism) must intervene to de-ideologize, use and sublimate the structuralist stress on exchange over production. This requires: (1) a questioning of the structuralist core, as schematized in Jakobson's communication model (see III-B); (2) a critique of Baudrillard's extreme, post-structuralist (and ultimately anti-Marxist) meta-theory (see III-c); (3) an examination of the premises involved in the post-structuralist formulation of reception theory as an answer to the productive-genetic tendencies of most Marxist formulations (see III-D).

B. COMMUNICATION AND PRODUCTION MODELS ²⁵

1. What is the relation or distantiation between Jakobson's communication model and Marx's production model? —Grossly:

Context	Superstructure
Addresser—Message—Addressee <u>(sign)</u>	Producer—Product—Consumer (Form)
Contact Code	Base

2. Can these two models be adequated, or does one cancel or dominate the other? Jakobson's model gives emphasis to context, but context is held within the communications (exchange) system—it is a context of signs. Is communications the only mode of (or model for) production?

3. *Possible thesis:* The Jakobson model reproduces the Marxist production model under the sway of an increasingly passive, semiotic consumer world of advanced capitalism. We have an antithesis between:

Literature-as-sign / Literature-as-product

This reproduces the antinomies:

System / History, Systemic function / Social function.²⁶

C. TOWARD A CRITIQUE OF BAUDRILLARD

1. Baudrillard begins by accepting the structuralist epistemological thesis that we can only know the world through its multiplistic semiological codification.

a) Hence a totalizing semiological model, one accounting for hierarchical and relational shifts among semiological subsets, is our only means for grasping the structural coordinates of historical reality—is the ultimate basis of anything human beings can call reality.

b) By this thesis, Marx was so caught up in the dominance of one code (production) which happened to dominate his historical moment, that he based his entire conception of reality upon it. In effect, Marx was trapped in a subset of the total semiological field. Hence, he was unable to conceptualize the totality of relations extant in his own time (see I-B-1-b).

c) Marxism was further distorted by subsequent emphases on one or another subset of the total (and yet incomplete) Marxist subset (see I-B-2-a) that its viability became increasingly suspect, especially as, in the course of the 20th Century, the dominance of production receded in its determinant importance and its consequent explanatory power.

2. Baudrillard is thus able to give technical, theoretical expression to historical displacements (mainly from production to consumption) which various «neo-Marxists» have long emphasized (cf. Frankfurt School members, certain «existential» Marxists, dependency theorists and the spokesmen for literary reception theory).

a) Baudrillard's approach has the virtue of providing a language which can unite varied critiques—most principally, those of structuralism and Marxism (for evidence, compare III-A-3 with Lacan's view of the phallus).

b) The approach has the further virtue of pitting the ontology of semiological theory against the fetishism of production found in the structuralist Marxism of Althusser and the *Tel Quel* group (see note 9).

3. However, Baudrillard re-reads Marx through Althusserian eyes; he fails to grasp the full implications of Marx's non-representational mode of discourse (see III-A-3-c), and hence fails to grasp the full weight of Marx's view of consumption as having potential determinacy in a social totality, and as involving subjective as well as objective significance.²⁷

a) More so than Baudrillard, Marx has conceptualized this totality; only his vocabulary (production rather than something else) betrays a possible historical *limitation*—but one that would seem valid for capitalism in all its successive stages.

b) More successfully than Baudrillard, Marx avoids a total conceptual relativism which levels all distinctions (including the basis for making any).

c) Baudrillard's explanation smuggles in a historical, nonsemiological dimension to account for Marx's supposedly faulty critique; Marx develops a theory which can account more adequately for historical shifts, relations and «transformations», including the one which generates Baudrillard's «revolution» and the anti-Marxist «new philosophy» which draws on it.

d) One may «enrich» Marx in multiple (though determinate) ways; one cannot say the same about Baudrillard because his semiological field in so indeterminately rich as to be ultimately barren.

e) Marx's theory can account for his own «short-comings» and for the emergence of structuralism *and* Baudrillard; Baudrillard's theory can only account for itself by drawing on a variant of the very theory he purports to refute—even to clear the space for what might be (within a non-Baudrillardian frame) valid in his work.

4. To fulfill a critical re-constitution of what is partially tenable in Baudrillard, to do so out to the dimensions of general and literary theory, we complete our questioning of the Jakobson communication model by a turn toward reception theory.

D. RECEPTION THEORY AND THE PRODUCTIVE DIALECTIC OF SENDER-RECEIVER

1. Robert Weimann notes that Marxist literary studies from Plekhanov to Goldman have too often centered on genesis (the class-ideological factors leading to the content or structure of literary forms), and have frequently reduced the multiplicity of a given literary work to the expression of its dominant, genetically-determined ideological tendency.²⁸ In effect, literary geneticism studies the work in terms of the dominant forces producing it; we read back from the work to the social sources of its production:

—→ 0

2. By their one-sided emphasis, genetic studies are unable to account for literary reception—how given works are received in given ideological-artistic formations subsequent to their emergence; i. e., what in these works accounts for their subsequent function and potential praxis:

0 —→

3. By their stress on the signifying-signified unity of the sign, structuralist analytical developments under the aegis of the communications model have allowed for the codification of Bahktine's formalist insight into the «multiple voices» of a literary work, and have thus opened the door to possible relations with a developing theory of literary reception.²⁹

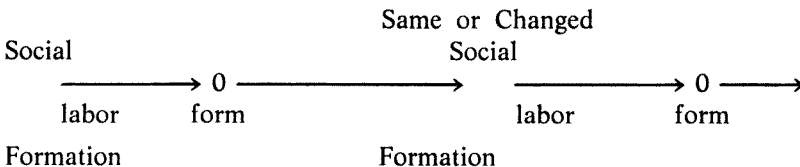
4. Drawing on structuralism and other sources, reception theory bypasses a sociology of readership to constitute a developing dialectical science of the literary sign which determines the multiple possibilities in a literary work and its possible modes of functionality for given groups in given future contexts.

5. On the other hand, reception theory, by underplaying literary genesis, tends to break with the capacity to place the literary work in the total evolutionary development of class and ideological struggle. However necessary it may be to go beyond Goldmann's sociological geneticism, it may still be important to develop a theory keeping faith with his view (bolstered by Piaget) that a study of structures without a study of their genesis leads to an empty technologicistic formalism (i. e., semiotics) that blocks all sure paths back into history.

6. The effort in these schemata is to sketch the basis for a dialectical method uniting literary genesis and reception in a total pattern of social production and consumption. If successfully constituted, this method should be able to account for the social determinants of aesthetics and the aesthetic determinants of social life.³⁰

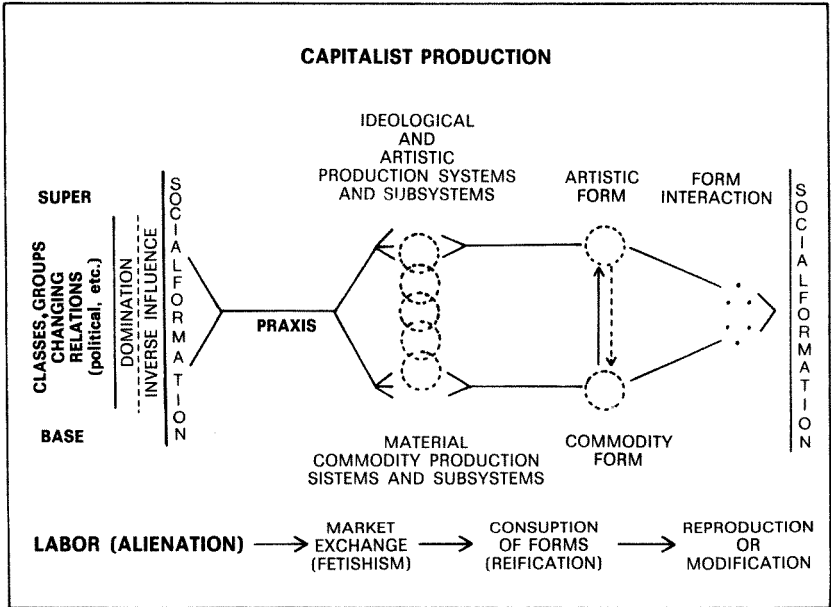
E. FORM, SYSTEM AND LITERATURE: TOWARD A CRITICAL SYNTHESIS³¹

1. All forms are congealed labor, crystalizations of alienated or non-alienated activity—that is, activity—that is, activity structured by given conditions of social production and reproduction; they are also crystalizations which prefigure or condition future developments:



2. In keeping with a view of the commodity's relation and differentiation to and from artistic forms (which predominantly tend toward

commodity status) under capitalism, the following diagram attempts to embody the diachronic, synchronic and synthetic aspects common to Marxist constructs:



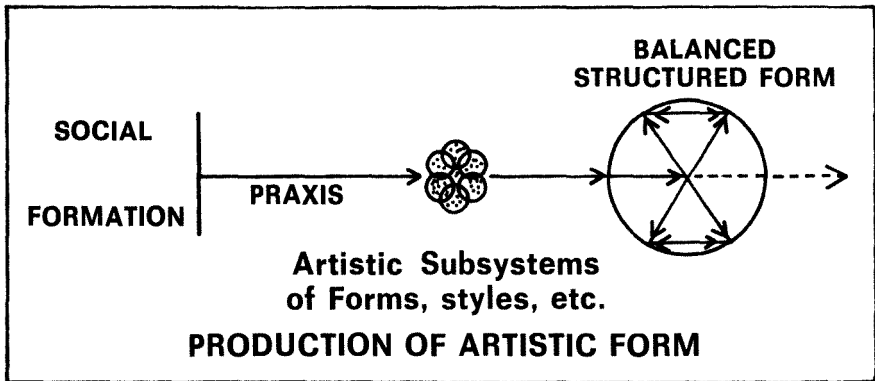
a) Under capitalism, forms are «resultants» of alienated praxis, quantified and reified into homogeneous labor time. The alienation and hypostatization of praxis into a «value» which is to be seen only as a quantity is achieved by forms under capitalism —also, the distortion or negation of future praxis.

b) The reification emanating from the commodity and its fetishism (→) works on the reception or consumption of artistic forms (↑) —an effect more powerful than its inverse (↓), the effect of art forms on (other) commodities; and this reception-consumption process sets up or affects (→) the reproduction or *changed* production (change signifying a movement from metonymy to genuine diachrony) of the social formation and its own processes at the next «moment» in the cycle or historical transformation or production.

c) Any moment in this total production-reproduction/change process can become dominant over any other. Further, one synchronic dimension or relation can come to dominate over and even re-organize the other dimensions and their relations. Under modern capitalism, politics in the form of «the ideological apparatuses of the (capitalist) state» generally

acts as the «structure in domination» required to maintain the socio-economic relations and their ideological reinforcement, and to determine all relations, including those between material, artistic and ideological production. However, it should be noted that this abstraction becomes very complicated as applied to the economic determinants of political domination in dependent capitalist countries, especially since the early 1970's when structural relations have been largely determined by conflicting tendencies between established state structures and the developing structures of large scale multi-national corporations.³²

3. As for the artistic form itself:



a) The commodity form is a determinate instance of a determinate production, a condensation of many determinations, which helps to reproduce and thus determine the entire system of relations which produce or determine it.

b) The artistic form is a parallel product of a parallel process, itself a sub-form of a sub-system of artistic production, which historically becomes a sub-system of capitalist production.

1. As such, the artistic form may be subordinated by and be differentiated from other commodity forms according to the relation and differentiation between artistic and other commodity production systems, and the degree and nature of the sway of the latter over the former, or the degree and nature of the autonomy of the former in relation to the latter —that is, according to the relation of the artistic form and its sphere of production and function, and the commodity and its like sphere, within the structure of the social formation which produces, and is reproduced (or potentially «deproduced») by, both.

c) The form itself is a hypostasis of structured, determined praxis setting forth a new (distorted, alienated) praxis. It thus has its own structure, an input of potentially sublative praxis equilibrated (negated) in the form itself. As form, then, on the first, phenomenal level, the art work manifests itself as a praxis negated.

1. An analysis of this level (c) lends itself to one which discovers polarities and coordinates —or «semiotic constraints», as Greimas and Rastier would have it.
2. The form's potential, totalizing praxis (that is, an artistic praxis as synecdochically expressive of and contributory to the praxis of a social group in one or more given historical instances) can only be discovered by first determining (through formalization) and then negating the negation of praxis by the conventional constraints (generic, stylistic, etc.), imposed by the systematized means of artistic production available to the artist —i. e., by reading back through the structural tension present in the form, to the social forces (frequently underexpressed or even absented) which generate this production (and the counter-production of equilibration factors) and which may actually (in the distanced real world) lead to a production destructive of the constraints themselves.
3. The final stage of analysis would be that of the efficacy embodied in a form *as* a praxis —as a material force contributing to the fulfillment of the praxis it can only partially and distortedly express.

d) The analysis of these perspectives affects our conceptualization of both «commercial» or «mass» art and «elite» art: the latter is in a dialectical relation to the former, yet generally seeking to transcend and break out of that relation, which is structured in part through the need created *by* commodity production for a product which is not or does not seem to be a commodity in production terms: by a need for a supposed disalienation, which actually maintains and extends (i. e., reproduces) the sources of alienation in production itself.

4. In the context of the commentaries which accompany them, the above diagrams are meant to be suggestive of modes of theoretical synthesis; they have pedagogical or illustrative, rather than firm theoretical value, and are subject to examination and criticism in a variety of ways. The effort is to give graphic representation of many of the dimensions useful for Marxism resulting from its encounter with structuralism:

a) They embody tendencies issuing from Propp, Jakobson, Tynianov, Greimas, etc.; they point to the Marxist view of differentials and relations between artistic and other kinds of material production. Clearly there is an effort to merge Althusserian and Lukácsian critiques.

b) They maintain the determinate importance (and relative autonomy) of literary and semiological systems —and the way these systems evolve and project forms which affect and are affected by other forms produced by other systems or a relatively systematic totality.

c) They present a framework for seeing the value and limits of the *Tel Quel* critique (writing as «structured scription» toward reproduction or revolution); they also situate and perspectivize the Goldmannian stress on genesis —and Goldmann's overall emphasis on forms as structurally homologous or functionally related to forms of class consciousness or (under advanced capitalism) to forms exchanged in the market.³⁴

d) They point to Baudrillard's view of the circulation of signs in interacting systemic relations, but point also to a view of *agens* —or the effort (also structured and made simultaneously possible and problematic) to transcend and transform a given system or the systemic field as a whole (here the Goldmannian and Sartrean emphases on the intervention of the subject and the subject's project in the social totality: modern perspectives from the early Marx are so integrated into an image of system as to constitute and internalize a critique of the limits of formalization and systems theory).³⁵

e) They incorporate reception theory's emphasis on the impact and praxis potential of achieved forms in different social formations.

f) These constructions must be further elaborated in terms of Wallerstein's global model, attempting to establish the bases for relating forms in different social formations at the same historical moment or at different moments. But they already implicate dependency theory, as well as its potential reformulation in productivist terms.

g) They project the view of traditional artistic forms as closed, bound, integrated and equilibrated, embodying the antinomies, polarities and praxis negation implicit in normative Western (bourgeois) aesthetics, and pointing as well to the praxis limits of most anti-symmetrical, anti-mimetic modernist forms.³⁶

h) Designed in terms of artistic or literary forms, the diagrams may also have application to the *critical* forms —i. e., to criticism in and of forms. Critiques must not only be Marxist in perspective, but must be subjected to Marxist historicization.

i) The imperative for art: to create open, unequilibrated, but carefully directed forms, struggling against commodity status and effect—and against the mediating distortions and constraints imposed by class, political and other determinations in this struggle.³⁷

j) The imperative for criticism: to grasp literature's relative systematicity and a given work's systemic relations as a prerequisite to criticism. But *in* criticism: to negate the appearance of equilibrium and contradiction-resolution in even those forms which are most apparently conformative. Instead of pointing to anticipations of utopia (as in the hermeneutic constructs of Ernst Bloch and, at times, Marcuse), such criticism seeks to unmask the distortedness of such anticipations, the alienation preserved in most efforts aimed at some form of disalienation, the absences structured by presences; it attempts to negate the negation of the diachronic, de-cancel the cancellation of praxis. The goal, then, of post-structuralist Marxist art and criticism would be, to *destroy structural utopias*.³⁸

IV. FINAL THOUGHTS: WHY BOTHER ABOUT STRUCTURALISM?³⁹

A. THE USUAL MARXIST REDUCTIVE ARGUMENTS AGAINST STRUCTURALISM

1. Structuralism originates from an imperialist situation which places the Western anthropologist in a position of privilege in relation to the last «primitive» groups.

2. As ideological projection—the «end of ideology», Marxism being one of the ideologies— structuralism serves to reinforce the efforts of socio-economic, political and ideological equilibration generated by Keynesian economic development in the 1960's.

3. It is an ideology of abstractionism and stasis, reducing history and praxis to so much illusory sound and fury, dazzling and hypostatizing thought and action by means of a tyranny of «science», technique and even mathematical reductionism, etc.

4. As for the Marxists who have attempted to utilize and «transcend» structuralism:

a) Althusser represents an effort to rescue and give theoretical respectability to the most reified aspects of Marxist theory, attempts to clear a space for the intellectual within the French CP. His effort to deny the early Marx, his attraction for structures stem from his function as «apologist for revisionist practice», «champion against bourgeois (i. e., anti-Soviet) humanism».

b) If there is a revolutionary side to Althusserian thought, well, it is a kind of pseudo-revolutionary theoretical Maoism, such as we find in the *Tel Quel* group —a kind of high mimetic of Godard's *maoistes*: an appeal to the masses to justify the most absurd posturing and elitism.

c) And if we have a taste for pure reformism, we can examine the «passive, schematic» genetic structuralism of Lucien Goldmann, whose theory has so much to tell us about the dominating social groups who produce «great works of art», and virtually nothing about the «masses» —except to the degree that they themselves become part of a «new working class» struggling for a revisionist market socialism.⁴⁰

B. THE POLITICS OF STRUCTURALISM AND THE NEED FOR CONCERN

1. The above arguments and ones similar to them, while often made in the most obtuse, anti-intellectual manner, are nevertheless worth some consideration, for one of the clearly dangerous aspects of the «structuralist revolution» is its neglect, neutralization and even negation of the political level of discourse.

a) It is indeed the case that structuralist theories and even *Marxist* structuralist theories must be understood, at least in part, as political reactions to a socio-economic, *political* situation. That situation does indeed correspond to the period from the late 1950's to the early 1970's (namely, to capitalism's struggle to maintain its hegemony during a time of increasing political opposition and anti-imperialist agitation).

2. Structuralism's battle against one-dimensional geneticism should remind us that we cannot grasp the ultimate value of a theory merely by tracing its origins.

a) Non-Marxist theory has frequently been the «vessel» for developments of great value to Marxism, especially given the conditions governing the development of Marxist theory itself.

b) It is important to grasp the often programmed and subliminal implications of a theory, but it is also important to distinguish the potential (including positive political) value of a theory from its politics.

3. If Keynesian economics have at least partially or temporarily broken down, if the peoples of Southeast Asia and Angola have had their victories, then structuralism may have a changed relation to a changed totality, and we should be concerned about what the use of structuralism can possibly mean today.

C. DEVELOPMENTS IN THE U. S.

1. Structuralism hit the elite U. S. universities in the late '60's, winning all sorts of disciples and champions. Given the academic pinch of the past few years, many of these students who have survived in the profession are now assistant professors dispersed to the four winds, teaching large numbers of students, spreading structuralist and semiotic concepts—even as the most elitist among them (including some Marxists) grow tired of structuralism and think they have long gone beyond or outgrown it.⁴¹ Doesn't structuralism still affect their teaching? Do they not incorporate and *then* try to transcend it in their pedagogical practice—even with non-elitist and workingclass students?

2. In the proliferation of structuralist discourse throughout higher education institutions—especially at the time when U. S. capitalist interests have programmed and demand a general restructuring of all aspects of campus life—we have a very good reason for at least attempting to grasp structuralism, for attempting to utilize its best qualities for ends very different from what may be intended or programmed by the theory as a whole—and there *are* riches in structuralism, readily utilizable in Marxist work.

a) As we see how structuralism begins to dominate more and more journals, conferences and MLA sessions as the new hegemonic ideology for literary studies, as we see the latest offshoots and advances «beyond structuralism» and into greater and greater densities of ideological obfuscation and distortion, we must still ask: How many sympathizers with Marxism has structuralism helped to provide? For how many, after all, has structuralism been (by virtue of its limitations, of the questions it raises but cannot answer) a road to Marxism, however a «high» and initially abstractive one?

3. For many years Marxist literary work in the U. S. was so influenced by the theoretical positivism dominating literary studies (and by Zhdanovism) that its oppositional stance was no more than a strident sociology of literary content.

a) In the wake of the student movements, Marxist literary studies were reborn, but dominantly in terms of a «New Left» theorization which skirted concrete critical dimensions and constituted itself as a grand, abstractive anti-capitalism (see note 32).

b) The reasons for this are to be found primarily in the mediation of McCarthyism on U. S. thought —manifested in a fear that one's theoretical or critical activity could be reduced to a party politics.

4. The initial impact of structuralist theory on Marxist studies was to raise the troubling possibility of a rival or enemy totalizing theory. A persistent division emerged in literary studies between those non-Marxists who appropriated structuralist theory and the Marxists who rejected it out of hand.

a) This situation still persists to a degree; for obvious reasons, Marxist student of literature with backgrounds in French, comparative literature or linguistics are most likely to assimilate structuralist theory.

5. But as structuralism made its headway into the curriculum, many Marxists began to value its formalization methods as a means of transcending a sociology of content.

6. With the advent of Althusser, these Marxists found a convenient means of conceptualizing their historical analyses in a way that (given the Althusserian approach to the relative autonomy of superstructural «levels») left a space for a non-reflectionist materialist «science» of literature making use of Formalist and structuralist analyses.⁴²

7. In spite of the objections one might raise to Althusser's entire project (see II-E-c and note 32), it is nevertheless true that the Althusserian intervention is precisely the one which provides the point of departure of an at least potentially *political* Marxist literary analysis that while respecting literature's relative (but historically determinate) autonomy, can still place literature and literary criticism (as well as academic departements of literature) in relation to capitalist state functions and oppositional activity.

8. The work of English Marxists (notably Terry Eagleton⁴³) on Althusser and Macherey has opened the door to a new stage of U. S. literary activity to which the structuralist revolution has contributed.

D. DEVELOPMENTS IN LATIN AMERICA

1. The case for the importance of confronting structuralism can be strengthened by a look to other places (the U. S. is not the only target

for Parisian *haute-couture* commodities). Henri Lefebvre had to admit with a shock that structuralist and Althusserian theory was exerting great influence in Latin America. How is it possible, he asked.⁴⁴

a) Structuralist texts have been broadly circulated and studied throughout Latin America.

b) A student of Althusser, Régis Debray, becomes a would-be theorist of Latin American revolution. All of Debray's «revolutionary shifts», his *foco* theory and even his later disclaimers were based theoretically on an application of Althusserian «displacements».⁴⁵

c) Marta Harnecker's Althusserian *Conceptos elementales del materialismo histórico* has sold over a million copies in the Spanish-speaking world.

d) In 1976, Françoise Perus's *Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo*, an Althusserian retotalization of structural historicism and dependency theory, wins Cuba's *Casa de las Américas* prize.

2. The answer to Lefebvre's question is highly complex, but it would involve these hypotheses among many others:

a) The first wave of structuralist influence has to do with the customary Latin American interest in French theory in opposition to the vast and determinate U. S. import business of books, ideology and other commodities throughout Latin America. The fact that the role of France in the international division of labor involves theoretical production is also significant.

b) The initial Althusserian wave was tied to rising hopes for revolution in Latin America and a search for theoretical reinforcement and orientation.

c) A later structuralist *and* Althusserian (though anti-Debray) intervention is tied to a decline of revolutionary hopes, a recognition of the need to theorize more adequately before seeking to transcend persistent structures, and more specifically, the need to constitute a fundamental retheorization of dependency theory which (partially on the wings of developments in French structural historicism⁴⁶) had established itself as the theoretical basis for the guerilla movements that had now seemingly failed.⁴⁷

3. Doubts about structuralism and yet reasons to continue dealing with it can be illustrated in relation to two instances:

a) Mexico, 1975. Several Marxist professors were removed from their positions in the state of Guerrero, at a moment of intensive political

struggle, and were sent to form part of a new faculty in Baja California, where the situation has been generally calm. Recently these veteran (and «pre-structuralist») Marxist professors complained that they were losing student support in a methodological-ideological struggle with a group of semioticians who had joined the faculty at roughly the same time as the Marxists.

b) Caracas and Mexico City, 1977. The diaspora of left intellectuals from the Southern Cone has generated a structuralist-Marxist reorientation in Latin American studies. In literature, the dominant project seems to be the elaboration of a Marxist science relating socioeconomic and literary practices, incorporating the latest advances in semiotics and reception theory and aiming at a total re-evaluation of Latin American literary history.⁴⁸

E. A LAST WORD

1. It seems clear that there are political implications in the Marxist appropriation of structuralist developments, and there is a constant need for a Marxist critique of the appropriation process —of what Marxists are doing with structuralism, and what structuralism is doing to Marxists.

2. As in all such encounters, of course, Marxists face the danger of absorption and assimilation; in this particular case, there is a possibility that Marxist praxis, even at the level of its theorization, will lose ground in the process of deepening a «scientific» formalization of social and artistic relations.

a) In the appropriation of structuralist contributions, Marxists will have to continue seeking a means to interpret the world that does not negate the possibility of changing it.

3. But surely Marxists have the strength for the challenge of structuralism, if only because Marxism represents the dynamic and transformable theory and practice of human groups whose needs and aspirations lead to a constant effort to transcend the real and ideological limits imposed by the structures of capitalism.

NOTES

¹ A shorter version of this article was presented at a conference on Social Theory and the Arts at Stockton State College, New Jersey, in April 1977. The article draws on several papers completed or in draft form, written on my own or with Ileana Rodríguez in the last few years; it is a provisional synthesis of

my total study-in-progress on the meeting of structuralist and Marxist currents in the 1960's as they center on literary theory and potentiate a post-structuralist Marxist approach that transcends a sociology of literature. Because of the theoretical, ideological and political issues at stake, I have thought it valuable to distill aspects of my research now to give a focussed picture and facilitate a critical examination of what I and fellow researchers have been up to, and thereby to place in relief possible errors, lapses and unexplored directions for further investigation.

² A summary of my «Polarities and Contradictions: Theoretical Bases of the Marxist-Structuralist Encounter», *New German Critique*, 7 (Winter, 1976), pp. 69-90. Notes to «Polarities» signal the pertinent works by authors cited in this section.

³ Karl Marx, *The Poverty of Philosophy* (New York, 1963), pp. 106-7.

⁴ Marx, *Grundrisse* (Middlesex, England, 1973), p. 109.

⁵ This matter is explained (though perhaps speciously developed) in Martin Nicolaus' «Foreward» to *Grundrisse* (see note 4).

⁶ For Baudrillard, see *The Mirror of Production* (St. Louis, 1975) —his only book thus far translated into English. Siglo Veintiuno Editorial has already published Baudrillard's major works in Spanish.

⁷ On this issue, see Alain Badiou, *Le concept de modele* (Paris, 1970).

⁸ A summary of my «Exchange and Production: Structuralist and Marxist Approaches to Literary Theory», in *Praxis*, 4.

⁹ The Frankfurt School critique against production in Marx is continued in Habermas. Structuralists, Althusserians and Tel Quel «Marxists» have sometimes virtually fetishized «production» as a *concept* (literary production being a relatively autonomous mode of production in itself —to be related to other modes: Cf. Julia Kristeva «La sémiotique et la production», in *Semiotica*, 2; in Latin America, see the recent work of Noé Jitrik). But they have theoretical difficulty in accounting for a production which is not merely a reproductive variation. Production without change is no more than exchange, the best conceptualization of which is a communications model. For more on this issue (which is also important for dependency theory and its literary applications), see III-B, C and D.

¹⁰ This is the program for Jameson's *Prison-House* (Princeton, 1972).

¹¹ Cf. Juri Tynianov and Roman Jakobson, «Problems in the Study of Language and Literature», in *The Structuralists from Marx to Lévi-Strauss*, ed. Richard and Fernande De Geroe (Garden City, 1972), pp. 81-83.

¹² Cf. Jakobson, «Linguistics and Poetics», in *ibid.*

¹³ For this trajectory, see Robert Scholes, *Structuralism in Literature* (New Haven, 1974).

¹⁴ On the varied possible relations between narrative structures and cultures, see Lévi-Strauss, in *The Structuralists*, pp. 124-46.

¹⁵ Cf. the critique of Lucien Sève, «Méthode structuraliste et méthode dialectique», in *La Pensée*, 135 (October 1967).

¹⁶ Cf. A. J. Greimas, *Sémantique structurale* (Paris, 1966).

¹⁷ See Braudel, *La historia y las ciencias sociales* (Madrid, 1968), and Guillén, *Literature as System* (Princeton, 1971). See also my articles, 7: 1 (1977); «Structural Historicism and Literature», in *Clio*; and «Claudio Guillén and the Theory of Literary Systems», in *Punto de Contacto/Point of Contact* (forthcoming).

¹⁸ For Vilar, see «Marxist History, a History in the Making: Towards a Dialogue with Althusser», *New Left Review*, 80 (July-August, 1973); for Wallerstein, see «The Rise and Future Demise of the World Capitalist System: Concepts for Comparative Analysis», in *Comparative Studies in Society and History*, XVI, 4 (September, 1974).

¹⁹ A good starting point (perhaps better than Sartre's, Lefebvre's or Goldmann's) would be with Karil Kosik, *Die Dialektik des Konkreten*. Lynne Layton of the St. Louis Telos Group has written a useful but unpublished paper which relies heavily on Kosik (in relation to a Husserlian interpretation of the *Grundrisse*) to constitute a critique of literary structuralism.

²⁰ Cf. David Bathrick, «The Politics of Reception Theory in the GDR», *Minnesota Review*, 5 (Fall, 1975), pp. 125-33.

²¹ Points 1 and 2 of this section are based on my commentaries given at a conference on «Origins of Knowledge: Epistemological Relationships between the Sciences and the Humanities», Miami University, Oxford, Ohio, April 8-10, 1976 (publication forthcoming). Points 3-5 are taken from my paper with Rodríguez, «First Aesthetic Meditations on *Capital*», in *Sub-Stance*, 15 (Winter, 1977), pp. 160-86. On the contrast between structuralist and Hegelian Marxist epistemologies, see Goldmann «The Epistemology of Sociology», in *Telos*, 30 (Winter, 1977), pp. 201-10; and my article, «Lucien Goldmann and the Science of Mental Structures», in *Gradiva*, 4.

²² On these relations (and also on Habermas's theory of symbolic exchange), see Mark Poster's review article on Baudrillard in *Telos*, 18 (Winter, 1973-74), p. 176.

²³ All of 3-A is based on Jean-Claude Girardin's article, «Toward a Politics of Signs: Reading Baudrillard», *Telos*, 20 (Summer, 1974).

²⁴ Cf. Foucault, *Les mots et les choses* (Paris, 1966), and Roman Jakobson and Morris Halle, *Fundamentals of Language* (The Hague, 1956).

²⁵ This section is based on a paper written with Rodríguez and Doris Grieser Marquit, «Marxist Approaches to Introductory Courses», presented at the Marxist Literary Group Forum of the Midwest MLA, «Marxism and Literary Study» (Chicago, November 8, 1975).

²⁶ For critiques of Jakobson, see Goldmann, *Cultural Creation in Modern Society* (St. Louis, 1976), chapter 1; and Hayden White, «The Problem of Change in Literary History», in *New Literary History*, VII, 1 (Autum, 1975), especially, pp. 106-11. Perhaps most interestingly, see Baudrillard, *Pour un critique de l'économie politique du signe* (Paris, 1972). The Marxist model is suggested by Henri Lefebvre, first in *Langage et société* (Paris, 1966), and then in *Au delà du structuralisme* (Paris, 1971). For the conclusions in this section, see Robert Weimann, *Structure and Society in Literary History: Studies in the History and Theory of Historical Criticism* (Charlottesville, 1976), pp. 146-87.

²⁷ Cf. Marx, in *Grundrisse*, p. 92: «Production is at the same time also consumption... Two-fold consumption, subjective and objective.» Commodity and artistic forms are determinate instances of this two-fold consumption which is also a production.

²⁸ Cf. Weimann's critique of Goldmann, in *op. cit.*

²⁹ Cf. Julia Kristeva, in *Recherches pour une sémanalyse* (Paris, 1969), pp. 143-73. The relations between reception theory and structuralism are more complex, of course, than we can set forth here.

³⁰ At the end of his career, Goldmann himself was responding to the insights of Kristeva and others —cf. *Marxisme et sciences humaines* (Paris, 1970), especially, pp. 88-91. But it is clear that his theoretical revisions were involving criticisms of the perspectives to be assimilated.

³¹ Parts 1-3 of this section are from my article with Rodríguez, «Aesthetic Meditations» (see note 21). The diagrams here represent a partial refinement over the ones in the article cited. They place the structuralist view of literary and commodity forms within the Lukácsian framework suggested by Lefebvre (see note 26), and implicitly elaborated in his *Sociology of Marx* (New York, 1966). Lefebvre probably makes the most useful Hegelian Marxist reading of the commodity-sign relation.

³² The inclusion of «political and other relations» is the key revision of the «Aesthetic Meditations» diagram, one that would in fact modify the content of that article —cf. my forthcoming «Auto-Critique of 'First Aesthetic Meditations'». Like many other U.S. Marxist literary studies, the «Meditations» stresses the relations between art and material production without the intervention of political, class and other factors (see V-C-3 for an attempt to explain this problem). Althusser's article, «Ideology and Ideological State Apparatuses», in *Lenin and Philosophy and Other Essays* (New York, 1971), may correct this trend. But Althusser falls prey to his spatial metaphors; he hypostatizes the dominance of the state to such a degree that it becomes very difficult to deal with literary and other phenomena which register the impact of conflicting determinations. In underdeveloped countries, the economic needs of the metropoli largely determine economic, political and

literary relations. But oppositional tendencies and cross-influences are often decisive. One must be very careful in applying Althusser, whose virtues and problems are traceable to his anti-historicist, structuralist bias.

³³ Cf. A. J. Greimas and F. Rastier, «The Interaction of Semiotic Constraints», in *Games, Play, Literature*, ed. Jacques Ehrmann (Boston, 1971), pp. 86-105.

³⁴ Cf. Leon S. Roudiez, «Twelve Points from *Tel Quel*», in *L'Esprit Créateur*, XIV, 4 (Winter, 1974), pp. 291-303; Lucien Goldmann, *Towards a Sociology of the Novel* (London, 1975).

³⁵ See Piaget on Gödel's theorem and «the limits of formalization» in Jean Piaget, *Structuralism* (New York, 1970), pp. 13, 32-34, 140-42. See also, Terry Kupers' review article of Anthony Wilden, *System and Structure: Essays in Communication and Exchange* (London, 1972), in *Telos*, 22 (Winter, 1974-75), p. 206.

³⁶ On these limits, see my article, «Sade et Lautréamont (sans Blanchot)», in *Boundary 2* (Winter, 1977), pp. 507-28.

³⁷ Cf. the Frankfurt School on the culture or consciousness industry; also Dorfman, Matelart, etc. in Latin America. Here the Hegelian-Marxist concern for the relation between commodity and artistic forms is mediated by the Althusserian view of structural relations among distinct productions (see note 32). On the «unequilibrated, but carefully directed» forms of Bertolt Brecht, and his struggle against artistic commodification, see my article, «Brecht and the Dynamics of Production», in *Praxis*, 3 (Fall, 1977), pp. 115-37.

³⁸ Here, a version of Derrida's deconstructivism, as integral to the *Tel Quel* position. The strongest argument for this approach is probably that of Romano Luperini, in «Las aporías del estructuralismo y la crítica marxista», in *Estructuralismo y Marxismo*, ed. Alberto Sánchez Mascuñan (México, 1970). An important recent treatment of the relations between Marxism and structuralism in terms of aesthetic theory is Stefan Morawski, *Inquiries into the Fundamentals of Aesthetics* (Cambridge, Mass., 1974).

³⁹ Part IV integrates three efforts: a paper read to the French section of the Marxist Literary Group at the MLA Convention (San Francisco, Dec. 1975); a presentation (with Rodríguez) to the Centro de Estudios Latinoamericanos «Rómulo Gallegos» (Caracas, October 1977); and the «Auto-Critique» (note 32).

⁴⁰ On Althusser and his followers, see Brian Singer's review article on Jacques Rancière's *La leçon d'Althusser* (Paris, 1974), in *Telos*, 25 (Fall, 1975), pp. 224-33. For a theoretical critique of Althusser's effort to use structuralist theory in terms of his politics, see Ludovico Silva, *Anti-Manual para uso de marxistas, marxólogos y marxianos* (Caracas, 1975), pp. 15-16, 111-17. For a negative critique of Goldmann, see Miriam Glucksmann's strident (and wrong-headed) «Lucien Goldmann: Humanist or Marxist?», in *New Left Review*, 56 (1969), pp. 87-93. For a rejoinder, see my article with Rodríguez, «Lucien Goldmann. Cultural Creation in Modern Society», in *Telos*, 28 (Summer, 1976), pp. 199-215.

⁴¹ Cf. Fredric Jameson, «The Ideology of the Text», in *Salmagundi*, 31-32 (Fall, 1975 - Winter, 1976).

⁴² The place left for literature in Althusser must in part account for his greater success among Marxist literature students than among their counter-parts in the social sciences. In the world of Paul Piccone and Alvin Gouldner (*Theory and Society*), structuralism and Althusserian Marxism are subjects of ridicule. Negatively, we might note that Althusser's theory does provide a rather simple schematic approach to Marxism that is useful to literary students; further, Althusserian «materialism» may console those Marxist *literati* who feel threatened by charges of effete subjectivity in their work.

⁴³ Cf. Eagleton's *Criticism and Ideology* (London, 1976), which is already exerting a great influence on U.S. Marxist literary studies.

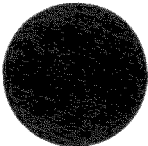
⁴⁴ Cf. Lefebvre's introduction to *Au delà du structuralisme* (Paris, 1971).

⁴⁵ For the Debray-Althusser connection, see Tom Good's review article on three post-*foco* theory books by Debray, in *Telos*, 25 (Fall, 1975), pp. 233-38.

⁴⁶ The relations are established by Wallerstein —cf. note 18.

⁴⁷ On Harnecker, see my forthcoming article with Rodríguez on *Los conceptos*; on the Althusserian critique of Debray and dependency theory, in relation to the work of Perus and others on Latin American literature, see my article with Rodríguez, «Françoise Perus and Latin American Modernism», presented to the Hispanic section of the Marxist Literary Group at the MLA Convention (Chicago, 1977).

⁴⁸ For a partial example, see Nelson Osorio T., «La Nueva Narrativa y los problemas de la crítica en Hispanoamérica Actual», *Revista de Crítica Literaria latinoamericana*, III, 1 (primer semestre), pp. 7-26.



Niveles de la dominación cultural en América latina: algunos problemas, criterios y perspectivas

Ariel Dorfman

Universidad de Amsterdam

Algunas de las ideas aquí expresadas fueron expuestas por primera vez, de manera sumaria, en una ponencia que hice como invitado especial a las jornadas del NOSALF (Nordiska Samfundet För Latinamerika-Forskning, Asociación Escandinava para investigaciones sobre América Latina), en Bergen, Noruega, junio de 197. Su forma actual —que ha ganado en riqueza, profundidad y precisión— se debe a un año de trabajo realizado en el marco de una investigación que sobre el tema llevamos a cabo en la Universidad de Amsterdam. En todo caso, se trata de conclusiones preliminares más que de una tarea acabada.

I

Es difícil que alguien pueda poner en duda la trascendencia que adquiere hoy el estudio de la dominación cultural en América Latina. Importancia acrecentada desde el momento en que bien podemos inscribir nuestra labor —académica, intelectual, creativa— dentro de una lucha cuyo sentido principal deriva precisamente de su pretensión de superar aquella dominación en el campo de las ideas. Escapar a los valores, a las orientaciones metodológicas y a los temas prevalecientes y hegemónicos en las sociedades del continente; elevarse científicamente por encima de esos prejuicios, de aquella falsa conciencia, de esas maneras autorizadas y estimuladas por los dueños del poder; lograr una independencia suficiente tanto en el terreno del pensamiento y de las emociones como en la capacidad simultánea de expresar y transmitirlos adecuada, convincente y mayoritariamente, no sólo es una tarea verosímil, sino que algo que en lo específico nos toca llevar a cabo. Estudiar un tema como este tiene, por ende, consecuencias que desbordan la mera revelación del fenómeno, puesto que a la vez que se enfrenta una ciencia dependiente, se participa a través de las obras y acciones del pensamiento en la modificación parcial —por vías próximas o remotas— de las prácticas concretas reales.

Tampoco puede negarse la urgencia de esta lucha-estudio en torno a la dominación cultural. La historia más reciente —y, si se desea, la más lejana también— de nuestras repúblicas lo está severamente comprobando. El campo cultural ha sido el escenario de muchas de las más grandes victorias —y de las más resonantes

derrotas— de nuestros sempiternos intentos de emancipación continental. No puede desconocerse que en el camino por la liberación del suelo, del aire, del corazón latinoamericano, algunos de los avances significativos se han dado en el área cultural e ideológica. Utilizando un símil geográfico, podríamos afirmar que en nuestros países hay una serie de provincias o comarcas de tipo espiritual que, si bien no han sido del todo redimidas, al menos ya tienen construidos en su territorio rutas, fortalezas, ventanas, sótanos, establecimientos escolares y hospitalarios, más ventanas, trazados de calles, bodegas, aún más ventanas, e incluso complejos habitacionales, centrales hidroeléctricas, pequeños puertos y, claro... ventanas. Para desalojarnos de estas posiciones —a veces poco visibles, pero que suelen manifestarse de manera ruidosa y molesta— a la clase dominante no le basta ahora recurrir a discursos autoelogiosos, avisos publicitarios, inauguración de estatuas a próceres, teleseries importadas, manuales de buena educación para señoritas y de mala educación para obreros: tiene que pasar de la manipulación cultural a la represión generalizada, al genocidio y la censura, no sólo de los textos, sino de los cuerpos que los producen. Es demasiado conocido el fenómeno como para repetirlo otra vez más: ahí están los libros quemados, los intelectuales en la tortura, exiliados, desaparecidos, las universidades agarradas, las exposiciones de pintura prohibidas, los espectadores llevados presos por escuchar música. Paradójica prueba de nuestros éxitos, de la fuerza de la cultura latinoamericana dentro del cuadro de democracias tradicionales participativas: ahora en vez de echar de su trabajo al cantante o de no transmitir sus canciones o de dar órdenes de no entrevistarlos en los diarios, se lo manda —muy sencillo— fusilar.

Vale la pena anotar, sin embargo, que esta valoración de la cultura latinoamericana no puede tener como consecuencia transfigurarla en una especie de superterritorio libre donde obtenemos los vicarios éxitos que la implacable historia verdadera nos niega. Por el contrario, no nos cabe duda de que una efectiva independencia cultural no puede existir hasta que se eliminen y superen las causas más profundas que le dan origen, la subordinación económica, política, social, tecnológica y militar. Pero tampoco creemos en un mecanicismo vulgar que olvide la importancia de esa progresiva autoconciencia para nuestro continente. Ocurre, simplemente, como dato objetivo, que los avances intelectuales y artísticos de nuestros creadores y pueblos —nacidos en el marco de secudimientos más vastos, masivos, no siempre perceptibles en su ligazón inmediata— han ido adquiriendo una dinámica propia, una cierta autonomía relativa, convirtiéndose en parte de la práctica cotidiana de extensos sectores de la población, lo que viene a ser algo así como una inmensa conciencia depositaria de revelaciones, comunicaciones, descubrimientos irreversibles, terminando por ser hoy una de las formas más efectivas para anticipar —tener la audacia imaginativa de anticipar— un futuro libre y diferente. En esta perspectiva, entender la dominación cultural es situar sus límites, la frontera de su alcance.

Pero el estudio de la dominación cultural es igualmente urgente por motivos opuestos. Representa a la vez una zona donde el imperialismo y las clases hegemónicas han logrado una serie de impresionantes éxitos. También nuestra historia cercana exhibe el caso de Chile: como observaremos más tarde, la capacidad que tuvo el enemigo para generar un frente amplio de apoyo a su estrategia minoritaria tiene demasiado que ver con la fuerza pertinaz de su ideología y de su cultura, su margen de maniobra para generar temores y terrores subterráneos y difícilmente dementibles a la racional luz del día.¹ La falta de preparación práctica —pero asimismo teórica— para orientar y participar en el cambio cultural necesario para finalizar victoriosamente esa batalla, es una lección y un permanente llamado de atención para quienes nos ocupamos del campo de la cultura.

Pese a esta doble imperiosidad —el estudio del arraigo de una tradición y conciencia propias, y el estudio de nuestra enajenación— tenemos la certeza de que esta inquietud es el pariente de toda reunión, congreso, revista o coloquio que se refiere a nuestra realidad. Bastará examinar los libros publicados sobre el tema, los recursos asignados, los estímulos para la investigación, las ponencias, los participantes idóneos y dedicados en las conferencias. El resultado es desalentador.

Muchos factores explican —aunque tal vez no justifiquen— tal desinterés. En primer lugar, destaquemos la extremada complejidad de la relación de los fenómenos culturales con la sociedad. No se trata de un problema meramente latinoamericano: el atraso en la edificación de una ciencia de lo cultural frente a la ciencia natural, económica o social, existe en todo el mundo. Un ejemplo de esta subsidiariedad y rezago: la famosa división entre superestructura cultural y base material que la estaría determinando *en última instancia*. Esa distinción, por inevitable que siga siendo por razones analíticas o metodológicas, por necesaria que haya sido en el pasado para corregir desviaciones o mitos idealistas y antihistóricos, ha tenido como efecto —al tomarse al pie de la letra— reforzar la tendencia del estudioso social de postergar su acercamiento al problema de la cultura, tal vez confiado inconscientemente de que encontrando las claves de la estructura socio-económica, se podrá por último derivar de ella los secretos y todopoderosos senderos que conducen a las representaciones colectivas de la época. Sólo en casos excepcionales tal género de investigador tiene a su alcance la metodología y los datos reales sobre la especificidad del campo cultural, sus leyes propias, evoluciones, su integración material a la totalidad de la vida de una época, que lo rigen y lo diferencian. Quienes provenimos del campo de las artes o de la literatura hemos desarrollado la tendencia inversa: preocupados ante todo del descubrimiento de las leyes particulares del desarrollo de las ideas y de las técnicas, carecemos frecuentemente del instrumental necesario para insertar las obras estudiadas en los procesos concretos que le dieron nacimiento. Esto conduce a menudo a la búsqueda de equivalencias socioeconómicas en que puedan calzar los esquemas previamente establecidos sobre la obra que ha sido examinada.² Es decir, la separación entre superestructura y base material se ha transferido ilegítimamente al campo mismo del saber, a la perspectiva con que se enfoca la problemática, sin que hayamos sido capaces de juntar nuestros universos, nuestros rudimentos, nuestros equipos de trabajo. Naturalmente, esta especialización que estanca el conocimiento en cercanos vasos comunicantes, no se debe a una coincidencia: es otra forma del sometimiento de nuestras universidades mismas, del modo en que se organizan los hábitos mentales.³

No debe extrañarnos, por lo tanto, que aquellos que intentan llamar la atención sobre la dominación cultural en el continente y las formas para enfrentar su comprensión, busquen antes que nada partir de una discusión teórica, de una base teórica sólida, definiendo de antemano lo que entienden por dependencia, ideología y cultura. Son imprescindibles aquellas precisiones y búsquedas,⁴ ni hay otro modo de avanzar hacia una formulación científica del problema.⁵ No obstante lo cual, quisiéramos optar por otro camino que puede ilustrarle a un público quizás menos especializado los diversos aspectos que surgen en torno al estudio de la dominación cultural, llegando a sugerir a la vez algunos criterios y perspectivas para su resolución o cuando menos ciertas tareas urgentes que aparecen en este campo.

Nada mejor para esto que centrar nuestro análisis en un caso concreto. Tomando un producto de los medios masivos de comunicación podremos recorrer desde él una variada gama de influencias y subordinaciones, desmontar uno tras

otros los diversos niveles de determinación a que está sujeto,⁶ examinar nuestra capacidad y debilidad actual para llenar las lagunas que vayamos descubriendo. La radiografía de esta obra «subliteraria» nos servirá con posterioridad como marco de referencias para situar comparativamente, aunque en forma somera, algunos de los muy complejos problemas de la creación artística en una sociedad sometida desde el extranjero. La cohabitación en este ensayo de dos áreas de la cultura latinoamericana que conviven o al menos se yuxtaponen en la conciencia diaria del continente pero que rara vez penetran juntos hasta las páginas de las ponencias doctorales, puede ilustrar nuestra convicción de que es igualmente necesario rechazar la tendencia a dividir y a separar los estudios de estos dos sistemas comunicativos complementarios,⁷ así como la tendencia inversa, pero igualmente peligrosa, que busca indiferenciar sus funciones, confundir sus límites, tratarlos de manera idéntica, desconocer aquello que tienen de propio y de específico.

II

El caso-tipo que nos servirá de guía para discernir los canales por los cuales se ejerce y funciona la producción masiva de mensajes en América Latina proviene del campo de la literatura infantil. Se trata de una historieta, extraída de la revista para niños *Mampato*, y que se publicó en serie, semanalmente, entre mayo de 1973 y octubre del mismo año en Santiago de Chile.⁸

Ante todo, comencemos por el sustrato material anterior a la creación de aquello que es propiamente cultural, el mensaje mismo. Para que este existiera, tienen que haberse manufacturado previamente elementos que no tienen significación cultural inmediata (si excluimos su lenguaje en tanto objetos): papel, tinta, color, rotativas de impresión, fotograbado, etc., etc., lo que implica, por cierto, maquinaria que fabrica papel, procesos para obtener tinta, industrias que entregan impresoras. A menudo se olvida que la tan mentada industria no sólo entraña la elaboración del objeto mismo de entretención que se consumirá, sino que todo un sistema que es su base lejana y cercana.⁹ Los dueños del poder económico —primer nivel indesmentible del vasallaje— podrán, por ende, determinar en última instancia las orientaciones generales de los mensajes que se difunden en una formación social determinada. Todo aparato de reproducción cultural estará integrado al funcionamiento del sistema como un todo, y su sojuzgamiento se hace de una manera incesante, automática, según los intereses de la clase dominante. Todo estudio sobre la dominación cultural debe partir de esta base económica, del modo de producción vigente.

Sin embargo, es necesario hacer aquí varias observaciones. No hay que olvidar, en primer lugar, que cada objeto cultural —masivo o no— requiere procesos diferentes, más o menos avanzados, más o menos complejos, de gestación industrial. Hay áreas donde el imperio económico y tecnológico es casi total y se va acrecentando: por ejemplo, los mensajes audiovisuales que están inventados en el marco de las empresas multinacionales de la electrónica y de la guerra, y dependen de ellas, como ha demostrado entre otros Mattelart en recientes ponencias.¹⁰ Hay otras áreas donde, por el contrario, desde el punto de vista de su producción, hay condiciones materiales para una relativa independencia, un margen de maniobra mayor (por ejemplo, la industria del libro). Demarcar estos sectores, establecer su grado de mayor o menor autonomía económica dentro del sistema productivo y distributivo, valorar el efecto que tiene el rezago tecnológico para las diferentes mercaderías culturales, tomar en cuenta la influencia que en

el mercado pueden ejercer capas amplias de consumidores que tienen poder de compra, permitiría comprobar que la dominación económica sobre la producción cultural en América Latina se lleva a cabo de un modo desigual.

Lo segundo que hay que mencionar es que existe, además de ésta, otra forma de dominación económica que es necesario puntualizar, puesto que los productos culturales, junto con ser mercancías, objetos elaborados, conllevan una significación, poseen una carga emocional e intelectual, aparecen para ser consumidos de otra manera que los zapatos o la leche. El *mensaje* mismo —más allá de la imprenta, la fábrica para la imprenta, el acero para la fábrica, la fundición para el acero— tiene dueño. Alguien es propietario del órgano de expresión dentro del cual esa comunicación se produce, alguien tiene el derecho a contratar, recibir anuncios, despedir, distribuir, revisar, censurar, etc. Este control —que es el que más estudios ha motivado, más denuncias ha acumulado en diversos países del continente— es más visible, aparente y directo que el que se ejerce a través del sistema total, puesto que por regla general los mensajes de carácter masivo (y sus dueños) no entran en conflicto con los intereses del sistema vigente (y sus dueños). Es el caso que analizamos. Los patrones de *Mampato* son la Editorial Lord Cochrane, la mismísima que edita *El Mercurio* y una cadena de diarios chilenos, y que a su vez pertenece al monopolio de los Edwards, representantes de la gran burguesía monopolítica del país, ligada, por supuesto, al capital multinacional.¹¹ De todas maneras, no es fatal ni inevitable que el dueño del mensaje sea el mismo dueño de los resortes fundamentales de la economía: estudiar de una manera atenta y objetiva los dos sistemas productivos podría deparar algunas sorpresas, tensiones y conflictos que no siempre son evidentes a primera vista (por ejemplo, las inversiones de la burguesía no-monopólica en ciertas actividades culturales).

Hay, eso sí, que recordar en este contexto otro aspecto de la dominación económica. En efecto, en un continente sometido al extranjero como es el nuestro, gran parte de los productos culturales masivos en venta o populares están importados sin más de los EE.UU., limitándose la intervención criolla a la traducción y reproducción física del mensaje, a su subtitulación, doblaje, adaptación mínima. Una mayoría del material que sale en la revista *Mampato*, por ejemplo, se dibuja y escribe fuera de nuestras fronteras. La historia misma que nos preocupa ha sido ejecutada por chilenos nativos, aunque su dependencia de lo foráneo persiste en otro nivel, en el modelo ideológico adoptado, como veremos más tarde. Es importante, de todos modos, tomar en consideración esta distinción entre lo que se produce nacionalmente y lo que se importa tal cual. Por mucho que en algunos países se haya avanzado sustancialmente en este tipo de estudio (Argentina, Colombia, Perú, Venezuela) carecemos de investigaciones globales y pormenorizadas del fenómeno. A menudo a quienes se acercan al problema les basta con señalar porcentajes, por ejemplo el número de horas televisadas con material extranjero y con material elaborado en el país. Estas aproximaciones son valiosas en cuanto establecen bases para un catastro mínimo. Falta, naturalmente, analizar con más detención el contenido de esos productos nacionales, para establecer quizás sus grados de dependencia y de eventual originalidad.¹²

No se puede enfatizar este punto lo suficiente. La mera existencia de productores intelectuales de origen nacional, la presencia de técnicos en expresión masiva, de equipos idóneos que colaboran en cada etapa de generación de la obra, ya constituye un factor de peso para una potencial independencia cultural. Con esto no queremos cegarnos a la dominación que a su vez se ejerce sobre esos trabajadores: el control empresarial no es muy diferente al que sufren otros obreros o empleados, si bien por el hecho de crear «cultura» (que la burguesía

proclama como el reino de la libertad sin trabas) gozan de cierto grado circunstancial de flexibilidad que un minero, por ejemplo, no tiene. De todas maneras, no hay que omitir el hecho de que, junto a su condición de asalariado en un mercado de trabajo, su labor puede ser presentada como prescindible, puesto que se la puede sustituir fácilmente por obras provenientes del extranjero que son apenas más caras.

Pero hay otro nivel más de control sobre el mensaje, menos manifiesto que la relación patrón-empleado, y que puede ser igualmente decisivo. Se trata del proceso material con que los trabajadores culturales multiplican la obra: en parte condicionado por el hábito y el entrenamiento recibidos por el técnico en cuestión, también es determinante el lugar que ocupa este en una cadena productiva implacable. La experiencia de quienes hemos intentado cambiar los medios de comunicación —teniendo ya en manos del pueblo la posesión de los aparatos reproductores— es que la organización concreta de la fabricación de los mensajes es muchas veces el factor crucial en el contenido del mismo o más bien en su rigidez, en la falta de tiempo para distanciarse críticamente frente a él. La misma masividad, siendo emitidas en serie las obras, costosas para realizar, baratas para comprar, exigen fórmulas repetibles, acriticas. Muchas veces se subestiman las consecuencias sobre el mensaje mismo de estos hechos: son equipos los que participan en el proceso, cuyo personal dispone en general de una elevada especialización, con plazos rígidos para la entrega, con métodos de trabajo complicados. Con excepción de nuestro cine latinoamericano y el intento de definir una alternativa más acorde con nuestra pobreza e imperfección,¹³ se ha estudiado muy superficialmente el señorío de técnicas extranjeras en este plano, los hábitos laborales que se mantienen más allá de hipotéticas mudanzas en la dirección superior de las empresas culturales.

Si bien todos estos niveles son determinantes para la obra, controlándola de maneras diferentes y convergentes, no cabe duda de que hasta ahora hemos evitado —lo hemos querido hacer— el conjunto de factores que es, sin lugar a dudas, el más importante: se trata del campo más difícilmente asible de la ideología. Todo acto de transmisión, de recepción, de producción de mensajes, se halla previamente determinado por lo que podríamos denominar la ideología dominante de la sociedad en que se elaboran esas ideas. No se trata acá de demostrar a través de qué medios el equipo de productores, los lectores en cuyo «gusto» se vindica el mensaje, están sometidos a esa serie totalizante de presiones, presupuestos incondicionales, mitos, es decir, cómo se ha forjado su óptica. Lo que se produce y recibe a través de los medios masivos de comunicación es sólo una de las vastas experiencias formadoras de su conciencia. Porque la dominación económica misma es también y a la vez cultural, el sistema comunica y exige en cada acto y relación entre los hombres. Porque la estructuración del Estado en América Latina configura una particular manera de organizar, orientar, reprimir, estimular la vida cotidiana de los habitantes, una manera de significar. Porque la mera existencia de una economía de mercado con su publicidad y vitrinas es una manera de asaltar la cabeza de quienes comprenden y venden y cuya fuerza de trabajo es comprada y vendida. Y naturalmente, junto con los medios de comunicación, hay otros aparatos ideológicos, como el sistema educacional, la organización de las unidades familiares y urbanas, las tecnologías importadas, la Iglesia y otras instituciones. Dependerá de estas y otras influencias, y el lugar que ocupe cada cual en el sistema económico y de clases, lo que codeterminará su conciencia. Naturalmente podemos postular y descubrir que hasta un cierto punto el sistema ideológico es coherente, es decir, que la totali-

dad de los mensajes se acomodan entre sí y se refuerzan, configurando una constelación interpretativa para la conducta, una explicación del mundo.

Es perfectamente posible construir un modelo cultural dominante, cuyas características y estructuras recorren y unifican bajo un solo sistema de valores todos los productos emitidos en una sociedad. Se trata de una serie de esquemas, técnicas y preceptos, una serie de enseñanzas por lo general implícitas, que contiene en el fondo una vía para el desarrollo social y a la vez personal, formas en que se propone al hombre marginado actuar para tener éxito, para salir de su situación de inferioridad.

Si tomamos ahora nuestro ejemplo, la historieta *Mampato*, advertiremos que diseñar un tal modelo cultural dominante —cuyo grado de exactitud, complejidad y comprobación científica puede variar— adquiere el valor de permitirnos formular aquello idéntico que, a través de incesantes e infinitos canales, presiona tanto sobre el productor del mensaje como sobre sus consumidores. Nos sirve para unificar en una «visión de mundo», en una totalidad, los diversos componentes potencialmente heterogéneos de un sistema. A la vez nos permite distinguir lo que tiene de similar ese mensaje a otros productos de entretenimiento, a textos escolares, a discursos políticos o empresariales, a avisos de cigarrillos o de aviones, etc. Por lo tanto, en un continente a veces adormecido cumple la función de denunciar la opresión ideológica, de desenmascarar la supuesta inocencia de los Mitos cotidianos que benefician una mayor explotación económica, una más eficaz manipulación política, una interiorización de la propia represión organizada.

Sin embargo, si el uso de tal modelo nos certifica hasta qué punto todos los afluentes ideológicos desembocan en una sola gran inundación de mensajes que ahoga y asfixia a quien no sabe nadar ni se ha agenciado una balsa, este tipo de análisis entraña varias limitantes que quisiéramos mencionar aquí, en el entendido de que hacemos a la vez una crítica a nuestra propia experiencia pasada.

El gran problema con esta descripción de estructuras ideológicas generales es que tiende a ser *estática* y *ahistórica*. Ese modelo sólo existe fehacientemente en la materialidad de la práctica social, en la dinámica con que una clase social dominante reacciona ante los intentos de cuestionar —en el sector que sea— su hegemonía. Como tal, el modelo sirve en cuanto pueda explicar sus propias transformaciones, adaptaciones, cambios, la forma en que se resuelven las nuevas tensiones, las maneras en que se superan los conflictos que salen a la luz de la conciencia. El funcionamiento concreto de esos mitos, su gestación particular en la realidad latinoamericana, su evolución, es algo que ningún modelo previo puede dilucidar. Además el modelo varía a nivel nacional, se adapta o deforma, busca formas sintéticas latinoamericanas, tiene un cierto grado de originalidad específicamente continental: un producto masivo creado en nuestro territorio por algún connacional puede tener menos contradicción con las representaciones mentales de los consumidores que algo importado desde el exterior.

A la vez, la dominación no se ejerce jamás de la misma manera. Actúa a través de una enorme disparidad de productos, medios, géneros, compartimentos, en una palabra, *formas*, que se arrellanan con diversas envergaduras y procedimientos en sectores disímiles de la práctica y de la conciencia de los hombres. El modelo no toma en cuenta que el motor de estos productos es su mercantilización, lo que significa además la repartición de las áreas ideológicas con características especiales e irrepetibles de un producto a otro, aquello que lo hace agradable, interesante y adquirible para el público —reducido o no— en cuestión.

Por ende, la presencia del modelo cultural dominante en tantos mensajes conviene como denominador común, pero no puede sustituirse al análisis concreto de cada producto cultural en su situación histórica, en su situación de

producción y de recepción (momentos que por lo demás no siempre coinciden). Los aparatos ideológicos y los hombres propagadores de ideas y emociones y sueños y justificaciones reaccionan transformativamente frente a las situaciones antagónicas y movibles que la realidad (ella misma hecha de lucha) ofrece. La ideología no es algo dado: se genera en todo instante; y no se genera siempre de la misma manera. Es más evidente su carácter instrumental, su servicio inmediato de una clase social, es más fácil consolidarla en su coherencia interna, cuando cambios amenazan en el horizonte o cuando surgen determinados problemas que denuncian o revelan una ausencia insostenible de auténtica armonía entre esas percepciones primarias, supuestamente eternas, y la vida. Creemos que es posible rastrear detrás de cada gran éxito popular masivo un intento inconsciente por responder a esas inquietudes, agitaciones y contradicciones, por llenar un vacío o un hueco en los presupuestos que una clase ha hecho tragar a la mayoría de la nación.

Tomemos el caso, por ejemplo, de los melodramas para mujeres. Está claro que las subrepticias tesis sobre la mujer, su rol, su status, sus aspiraciones, son bastante parecidas en las series norteamericanas y en las peruanas o las mejicanas: pero *El derecho de nacer* o —en forma más reciente— *Simplemente María* no son meras reproducciones calcadas de un modelo importado.¹⁴ Pueden compartir el mismo prejuicio de que la mujer debe mantenerse al margen de toda competición con el hombre, pero las respuestas latinoamericanas lo son a contradicciones específicamente nuestras que, por ciento, ilustran también la contestación mundial que encuentra esa tesis conservadora y represiva.

Una de las tareas impostergables para nuestros analistas en este plano, y tal como lo postulamos antes, es enfrentar y comprender los productos masivos nacionales, cuya relación con formas deformadas de gusto popular, cuyo «subdesarrollo», para usar un término que tanto nos disgusta, constituye un área casi virgen de estudio. Para que nuestra recomendación no parezca una prevaricación, trataremos de hacerlo nosotros mismos enseguida en el caso de *Mampato*. Pero antes, una última deficiencia sobre la cual es inexcusable no llamar la atención: la carencia casi absoluta de estudios sobre el público en América Latina. No dudamos de que las agencias, tanto de publicidad como de espionaje y gubernamentales, efectúan encuestas, pero hasta la fecha han sido escasos los exámenes serios sobre la audiencia real, sobre las condiciones de recepción de un mensaje determinado. La ausencia de tales investigaciones y preocupaciones —que se hace aún más grave en el caso de mensajes masivos de contenido artístico— nos inquieta, porque en ellas reside la posibilidad de verificar los gérmenes probables y a veces elementales de resistencia a este sistema comunicativo e incluso de medir la distancia entre lo que el mensaje importado o malamente imitado desea imponer como valor y conducta, y su absorción y comprensión efectiva por el público, entidad que tampoco permanece como una unidad homogénea e inmutable. Por otra parte, sería interesante —y tampoco se ha realizado— establecer los grados verdaderos de influencia de los distintos aparatos reproductores de ideología, la relativa aceptación o rechazo según los grupos sociales a los cuales está dirigido el mensaje. Es obvio que para que este tipo de estudio se lleve a cabo, deben surgir condiciones políticas que lo favorezcan. Aún en el caso chileno, donde no sólo se comprendía que todo cambio de los medios involucra también la incorporación de vastas masas representativas al ejercicio del poder ideológico, sino que también se intentaba organizar aquella apropiación y creatividad en torno a ciertos programas o revistas, fue muy poco lo que finalmente se pudo saber acerca de los consumidores, los potenciales confeccionadores de nuevos mensajes.¹⁵ De todas maneras, la ciencia puede contribuir, puede preparar el

terreno, para la efectiva democratización de los medios de comunicación, puede establecer criterios que ayuden a su conversión, atendiendo este campo desguarnecido de la sociología de la cultura. Nadie sabe la respuesta a la pregunta: ¿cómo es el público latinoamericano? ¿Los públicos?

Hemos visto hasta acá, entonces, en forma somera, la red múltiple de niveles subordinantes que actúan simultánea y sucesivamente sobre todo el proceso de producción y recepción, desde la fabricación del papel hasta la manufactura menos tangible dentro de la conciencia colectiva de actitudes automáticas hacia la rebeldía y el amor. Podemos ahora analizar aquello que es nuestra vocación específica: el contenido de la historieta *Mampato* y su relación eventual con lo que ocurría en Chile durante ese memorable año 1973.¹⁶

El joven héroe Mampato, acompañado de Ogú, un bonachón gigante cavernario, va a visitar a su amiga Rena, hermosa muchacha del siglo cuarenta (pelo rubio, blanquecino, ojos verdes, minifalda de última moda, cuerpecito fino, tez clara), que habita un país parecido a Chile en lo geográfico (altas montañas, valles cultivados, árboles y topografía típica), cuyos habitantes son telépatas pacíficos y bellos. Están muy adelantados técnicamente (debido a que allí «todas las mentes piensan unidas») pero no han perdido su naturalidad («apreciamos una comida sabrosa y natural»). El problema es que su bondad no les permite defenderse de una civilización vecina, «de seres malignos», con «ansia de dominar a toda la tierra». El tirano Ferjus, el amo de ese lugar, sabe leer las mentes, igual que Rena. Ella no abusa de ese poder («es mala educación meterse sin permiso en los pensamientos privados»), mientras que Ferjus adivina la interioridad de la gente para anexar y destruirla.

El déspota vive en un árbol gigante, rodeado de sus seguidores de raza amarilla (calificados de «asesinos», «malvados», «agresivos», etc.), todos ellos militarizados. Encontramos en ellos rasgos físicos que comparten con muchos otros villanos tradicionales de los *comics*: además de su piel, los dientes sobresalen a lo Drácula, tienen prognatismo agudo, y una cierta uniformidad los nivela e identifica. Pero otras características son algo más originales: muy musculosos, echados los hombros para adelante, con inmensas espaldas que salen de cuerpos más reducidos, tienen caras aindiadas y usan cascos como los obreros de la construcción. No hay mujeres ni niños entre ellos, aunque el tirano tiene un hijo (¿adolescente?) «cruel, estúpido y perezoso», el Príncipe Sicalipto primero. Ellos han reclutado y esclavizado a los hombres (también) pacíficos de esa tierra, que son laboriosos, inteligentes, pequeños, de diversos colores (rosaditos en su mayoría), amantes de la naturaleza, y que trabajan hábilmente con sus manos tanto en la manufactura de artefactos como en la agricultura. Estos hombrecitos (que sí tienen hijos y esposas) son torturados para deleite de la casta gobernante, azotados por su indisciplina. En estas prácticas Ferjus es secundado por unos espías suyos, los hombres-ratas, cuyos pensamientos son tan repugnantes que hasta Rena no quiere incursionar en sus mentes. También están del lado de Ferjus la raza mutante de los gigantes guerreros, encabezados por el descomunal e ingenuo Górr, que, a lo largo de los episodios, una y otra vez salva al tirano y ataca a los otros Mutantes, que, sin embargo, son sus «hermanos». Por último, Ferjus puede recurrir en último término a un monstruo terrible, devorador de esclavos («el único mutante de ese tipo que existe en el mundo, hijo mío»), figura verde, escamosa, colosal, de apariencia prehistórica: el antroposaurio.

No hemos de relatar todas las vicisitudes de la lucha entre el bien y el mal, ni sus diversas etapas. Ferjus dispone de dos tipos de armas: lanzas (primitivas, inventadas por su propia raza) y paralizadores (modernas, que fabrican los del pequeño pueblo bajo amenaza de torturas). Ahora el opresor los quiere obligar

a manufacturar un paralizador gigante con el que podrá atacar la civilización vecina, y con cuyas armas terminará por regir finalmente todo el mundo. Mampato convence a los hombrecillos de que engañen a Ferjus, accediendo supuestamente a sus demandas. Como demorarán varios meses, «Eso nos dará tiempo para planear la rebelión».

No obstante lo cual, los héroes deben escapar del árbol inmenso, lo que sólo se logra cuando uno de los mutantes pacíficos se decide a utilizar un arma de fuego para socorrer a sus amigos, contraviniendo su propio disgusto ante el uso de la violencia.

Ya en el bosque, discuten la estrategia:

«Somos muchos los que aún no estamos esclavizados por Ferjus... Pero ellos son muy poderosos. Nosotros sólo sabemos trabajar.»

«Justamente, esa será nuestra arma, exclama Mampato, fervoroso.» «Los mutantes esclavos deberán reunirse.»

Acto seguido, se extiende una huelga que paraliza el país. Quejas de los «amarillos»: «No hay esclavos que ordeñen el ganado. Nadie recoge las frutas. No están los que manejan los ascensores.» Esta última ausencia —en un escenario donde el árbol largo y estrecho tiene varios pisos— significa de hecho cortar el transporte.

Esto obliga a uno de los hombres-ratas a parlamentar, aunque su verdadera intención es el espionaje. «Paz y amistad» susurra, enarbolando una sucia bandera blanca. Ofrece al pequeño pueblo su ayuda, siempre que le permitan seguir poseyendo algunos esclavos. Es sacado a patadas: «Nosotros sólo queremos la libertad.»

Ante el fracaso de esta política, el tirano manda a Gor atacar a los rebeldes por sorpresa, y ultimar a sus cabecillas. El gigante es vencido por Ogú. Al retirarse, un Zorko (vegetal mutante, «monstruo que envuelve y devora a sus víctimas») lo captura. Los buenos rebeldes deciden, pese a todo, auxiliar a su enemigo. Antes de que se aleje, cabizbajo, recibe la lección de Mampato: «Gor», le dice, «los mutantes te han salvado la vida. Recuerda que eres uno de ellos. Sin embargo, sirves a los tiranos que esclavizan a los tuyos. Ahora, vete.»

El titán se va, dando extrañas y tiernas miradas hacia atrás. Es evidente que, en el futuro, durante la confrontación, se alineará junto a los rebeldes.

Vale la pena interrumpir este relato para avisarle a los amables y atentos lectores que nos encontramos en el día 5 de septiembre de 1973. Antes de que saliera el próximo número, el día 12, ocurrirían eventos en Chile que todo el mundo conoce.

Pero lleguemos pronto al desenlace de nuestra aventura.

En efecto, cuando el antroposaurio queda por fin suelto y está a punto de despachar a nuestros campeones, viene la tan esperada rebelión de las fuerzas armadas del tirano, la rebelión de Gor y los demás despistados gigantes. «Nosotros somos también esclavos y hemos sido usados contra los demás mutantes.» Al ataque: no les importa que los traten de «traidores».

Ferjus y sus últimos camaradas se refugian en la cúspide del árbol magnífico, jurando que «Los *venceremos* [subrayado nuestro, no lo podemos evitar] y los esclavizaremos en peores condiciones que antes».

El pequeño pueblo rechaza la alternativa de emigar («buscar otras tierras para vivir sin ser esclavizados»), sino que optan por la lucha: «Esta es nuestra tierra y lucharemos por ella. Los amarillos vinieron a esclavizarnos y deben irse.» Además, mientras estén vivos, «habrá peligro».



Mampato

Argumentos y dibujos por el TIEMPO



¡NOS DEVORARÁ!



¡MIDIOS, MAMPATO!



¡NO PUEDO DEJAR QUE MUERAN!



¡NOSOTROS SOMOS TAMBIÉN ESCLAVOS Y HEMOS SIDO USADOS CONTRA LOS DEMÁS MUTANTES!

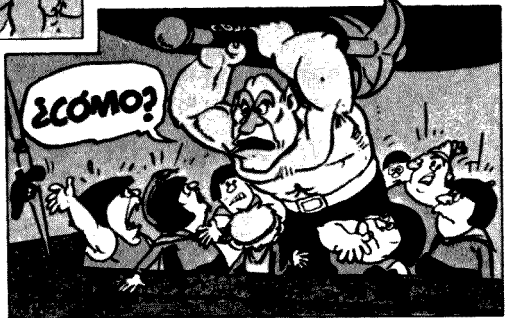


¡TRAIDOR!

¡QUE LO MATEN, PAPITO!



¡PARALICEN A ESE TRAIDOR! ¡TAMBIÉN SERÁ DEVORADO POR EL ANTROPOBAURIO!



¿CÓMO?

La solución es simple. El árbol está minado «por los túneles de los hombres-ratas». Los mutantes se ponen manos a la obra: «Debilitaremos las raíces del árbol gigante. Ferjus y los suyos se rendirán.»

Pero no tendrán ocasión de rendirse. Una tempestad terrible derriba el árbol, lo extirpa de raíz. Perecen los amarillos y los hombres ratas, aunque tal destino no se retrata directamente. Esa muerte atroz no era la intención de los buenos mutantes. Es la naturaleza la que los ha castigado en forma justiciera e impersonal. Se atenúa la tragedia al no haber mujeres ni niños en esa cúspide.

Ahora, «la tempestad ha cesado y fulge el sol». Mampato se despide con un «lindo» discurso, que el pequeño pueblo escucha encaramado en los hombros de los gigantes y encima de las raíces expuestas del árbol: «¡Amigos mutantes! La tiranía ha terminado. Ya no serán esclavos nunca más. Ahora deben trabajar unidos: el pequeño pueblo, los gigantes, los labradores y hombres-gatos. ¡Todos los mutantes laborando juntos conseguirán un futuro próspero, libre y feliz!»

Para resumir: el *comic* relata, entre mayo de 1973 y octubre del mismo año, semana tras semana, el derrocamiento de un tirano por un pueblo pacífico e industrial. Se cumple una serie de etapas en esta lucha: insubordinación civil pasiva, llamadas a las autoridades para que recapaciten, negociación con el gobierno para dar tiempo a la rebelión, enfrentamientos parciales donde los gigantes siguen del lado del tirano, uso de la violencia por primera vez, huelga de los trabajadores y transportistas, llamados a la unidad y a la libertad, desobediencia de las fuerzas armadas que se convierten a la causa justa, extirpación del mal hasta sus raíces. A la vez, el déspota se aísla y se va quedando solo. Manda espiar bajo el disfraz de un parlamento o tregua, se hunde en mayores excesos y desmanes, quiere adueñarse de la tierra, recurre a monstruos inmensos y descontrolados, se refugia en su santuario con sus últimos fieles, rechaza la rendición.

Lo menos que se puede afirmar después de este resumen es que se advierten aquí paralelismos sorprendentes entre la ficción de la *historieta* y la realidad de la *historia* chilena del mismo período. En los momentos en que se lleva a cabo una lucha encarnizada por el control de un país entre dos bandos, uno rebelde y el otro responsable del gobierno, en los momentos en que se lanza una ofensiva planificada para derribar al presidente de Chile, aquellos buenos hombres del siglo cuarenta despliegan una idéntica estrategia, con etapas similares, y con un desenlace igualmente fatal, dentro de las páginas de una historieta escrita para niños.

Estas coincidencias (entre el contenido de un sistema comunicativo masivo y el «contenido», si así pudiéramos llamarlo, de un período en la vida del país donde ese producto se publica y consume) son demasiado grandes como para ser calificadas de casuales. Debería ser posible desmontar las relaciones que existen entre ambos órdenes de la realidad.

Nuestra hipótesis, sin juzgar todavía los propósitos (conscientes o no) de los productores intelectuales del mensaje, es que este tipo de historieta, en esas circunstancias, preparaba al lector infantil (u otro) para interpretar desde el punto de vista de la ideología dominante el enfrentamiento que se vivía en Chile, lo instaba a identificarse con las tesis e intereses de los rebeldes y a odiar a los amarillos y su líder, y finalmente lo coadyuvaba a interpretar como positivo, natural e inevitable el derrocamiento canalla del jefe del Estado chileno.

En efecto, basta con comparar las argumentaciones que la clase dominante hizo circular en Chile en esos mismos meses —un arsenal de motivaciones que se había acumulado durante años, por lo demás— para darse cuenta de que coincide con las acciones y caracterizaciones de los mutantes del pequeño pueblo. Las fuerzas armadas chilenas no dieron el golpe en nombre de quienes realmente

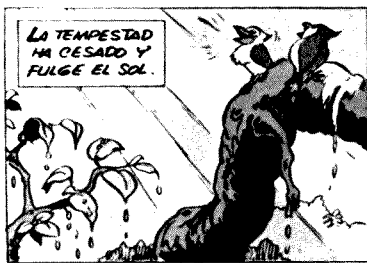


¡EL ARBOL
SE KAYÓ!

¡TODOS LOS
AMARILLOS HAN
PERECIDO!



¡Y TAMBIÉN
MURIERON LOS HOM-
BRES-RATA!



LA TEMPESTAD
HA CESADO Y
FULGE EL SOL.



¡AMIGOS
MUTANTES!

LA TIRANÍA HA
TERMINADO. YA NO
SERÁN ESCLAVOS
NUNCA MÁS.



AHORA DEBEN TRABAJAR
UNIDOS: EL PEQUEÑO PUE-
BLO, LOS GIGANTES, LABRA-
DORES Y HOMBRES-GATO;



¡TODOS LOS MUTANTES
LABORANDO JUNTOS
CONSEGUIRÁN UN FUTU-
RO PRÓSPERO, LIBRE
Y FELIZ!



¡VIVA!
¡QUÉ LINDO
DISCURSO!

¡MAMITÚ
AMINO NO!

lo dirigían, en nombre de las compañías multinacionales, en nombre de los grandes monopolios, ni se unían en abiertos representantes de los terratenientes. La campaña contra Allende se basaba más bien en la moral, se erguía como una aventura ética imposterizable en favor de la libertad y la patria amenazadas por la corrupción y por el comunismo internacional, presentado como una pesadilla sangrienta y demoníaca. La cruzada de saneamiento quirúrgico, que exterminará las causas del mal, se emprendía en nombre del pueblo silencioso, de los pacíficos y humildes habitantes de todos los sectores sociales, de los trabajadores que sólo querían vivir tranquilamente unidos, como «en el pasado». Lo inconcebible era que se trataba de una clase social minoritaria que aplastaba al proletariado que le iba disputando el poder. La clase dominante chilena logró construir y proyectar la imagen de un país, de una tierra, de una raza noble, atacados desde el exterior por antichilenos malignos y desde el interior por seres insanos y torcidos, supo presentar la lucha como si Allende fuera Ferjús y el país, los tranquilos habitantes que finalmente lo echan del gobierno para evitarse un baño de sangre. La clase dominante supo convocar ante los ojos de la opinión pública el espanto de un monstruo tremendo, subterráneo y colosal, que se amadrigaba desde la oscuridad para caer sobre los inocentes y violar a los ingenuos, y sólo podría ser derrotada tal bestia por una intervención milagrosa de las fuerzas armadas, garantes de la permanencia de la nación. La clase dominante supo mostrar a sus adversarios como una mezcla de primitivismo bruto y estúpido, y maquiavelismo moderno y temible, que si alguna vez llegaban a controlar las armas fundamentales, terminarían por esclavizar todo el planeta. Supo presentar a las fuerzas populares como marionetas de un poder internacional satánico, dispuesto a saquear el universo. Supo convencer a vastas capas sociales —cuyos intereses objetivos estaban representados por el programa de liberación de la Unidad Popular y su proyecto de transición al socialismo— que el gobierno era ilegítimo, y que la violencia provenía de sus acciones y no de grupos paramilitares fascistas. Por último, la caída de Allende fue presentada más bien como producto de su ceguera, obstinación y de fuerzas trágicas encadenadas desde el más allá, que como resultado de una acción concertada de «desestabilización».

Toda lectura de esta historieta debe situarse dentro de este contexto, forma parte de esta atmósfera histérica (e histórica) de movilización ideológica. Podemos leer en ella la versión soñada, ideal, autojustificatoria, que la gran burguesía y el imperialismo dan a su batalla contra el pueblo de Chile. Sus propias acciones no podrían aparecer bajo una luz más favorable, con propósitos más «desinteresados». Han escenificado sus aspiraciones —y sus temores— y los protagonistas llevan a cabo este guión que la clase dominante iba escribiendo con su mente y con sus órdenes y presión. MAMPATO CONTRA FERJUS, gran aventura, no presenta la realidad efectiva de Chile de 1973. Presenta la interpretación immaculada que da de Chile y de sus propios mitos y motivos, uno de los bandos en conflicto, aquel que ha sabido hegemonizar un frente contra la clase obrera y que sabrá reunir a su alrededor a los sectores decisivos para una alianza victoriosa (Democracia Cristiana desde el punto de vista político, cristianos desde el punto de vista ideológico, pequeña y mediana burguesía desde el punto de vista de clases, fuerzas armadas desde el punto de vista militar).¹⁷

No nos parece pertinente realizar acá un análisis largo y detallado, derivando o encontrando cada instancia de equivalencia ideológica. Podríamos explicarnos el antroposaurio como los cordones industriales, o la mezcla de armas (lanzas imperfectas junto a paralizadores supersónicos) como la representación de un poder masivo en lo real y armado en la imaginación temerosa (o como la clase obrera y el armamento de los países socialistas). Pero bastará fijarse en lo fun-

damental, aquella interpretación básica que el lector debe hacer para situar su experiencia comunicativa *como estructura total* dentro de la óptica dominante en Chile, basta examinar los mecanismos de la primera, inexcusable, quizás involuntaria, quizás inconsciente, extrapolación: los buenos mutantes representan al pueblo de Chile, los malos amarillos son los desquiciados partidario de la Unidad Popular. De ahí en adelante, todo conspira para que esa identificación se acreciente. Se trata, eso sí, de un proceso dinámico y no de un trasvasije mecánico que efectuaría algún lector abstracto. No hay conversión automática de la ideología en protagonista o de las categorías míticas en conflictos.

Esta identificación no sólo es posible debido a que la historieta coincide con las tesis de la ofensiva ideológica mencionada. La confirmación primordial provendrá desde la realidad cotidiana. Es ahí donde el lector sentirá que su intuición inicial (bondad-rebeldes, maldad-gobierno) es correcta, irá leyendo la historia contemporánea de Chile en la misma perspectiva con que lee la ficción ante sus ojos. Porque las semejanzas son notables. No es extraño que así sea: la evolución de la lucha misma, sus diversas y sucesivas etapas, son el resultado de la misma estrategia global que genera tanto la historieta como la lucha ideológica que la acompaña y la motiva. La realidad chilena está siendo cambiada, manejada, movida por la práctica de una clase social, está siendo dirigida por la conciencia, los intereses, la fuerza material de una clase que pretende —y logra— derribar a Allende. La historieta y la historia (si bien la primera cabe en la segunda) pueden entenderse como dos fases concordantes que se sostienen mutuamente. Es difícil saber dónde comienza una y termina la otra.

De todas maneras, esta correlación se refuerza, pues, con diversos métodos que la historieta desarrolla como ficción, como estructura significativa, como sentido y valor y tendencia. Ante todo, los rebeldes ficticios repiten o anticipan las etapas de quienes se presentan a sí mismos en la cotidianidad de Chile como libertadores frente a un gobierno despótico e ilegal. Las dos ofensivas no sólo emplean los mismos recursos, en un orden más o menos similar, sino que ambos recurren a la huelga, procedimiento jamás contemplado como positivo (o existente) en una revista infantil. Las tácticas, por ende, son las mismas. Otras coincidencias son igualmente significativas. Por ejemplo, el lenguaje que utiliza el dictador («Venceremos») en oposición a discursos sobre patria, unidad, trabajo, armonía, que conmueve a sus contrincantes. Lo mismo se puede aseverar de la guardia presidencial, que está caracterizada en términos que recuerdan las caricaturas de los trabajadores chilenos en la propaganda de la reacción (cascos, palos, musculosos, bizcos, compuestos de hordas, de «extraña», raza, etc.). Se podría incluso hacer una comparación icónica. Pero hay más que esto. Podemos acercar la fecha de publicación de ciertos episodios con los acontecimientos políticos reales que se les asemejan extraordinariamente. La semana en que se forja la nueva alianza entre militares y hombrecillos viene a ser la primera de septiembre, justo antes del golpe. El episodio en que los hombres-ratas espían y parlamentan (con la consigna «paz y amistad» que se coreaba, por no tan rara coincidencia, en ese mismo momento en el Festival Mundial de la Juventud de Berlín) aparece justamente cuando Allende llama a la Democracia Cristiana a conversar, y circulan rumores de un pacto para detener el avance fascista. Si hiláramos fino hasta podríamos observar que se suspende transitoriamente la publicación de esta historieta —procedimiento inusual, que podría también explicarse sin embargo por dificultades de índole técnica— cuando el Cardenal Raúl Silva hace un llamado público a la reconciliación nacional para evitar la guerra civil (se coloca en su lugar —«a petición de numerosos lectores» (sic)—

una aventura inverosímil de Ogú en la prehistoria, que nada tiene que ver con el siglo cuarenta o la disputa por el poder en el árbol gigante).¹⁸

Hay elementos más que suficientes para probar nuestra hipótesis. Un lector que lee esta historieta está siendo sutilmente indoctrinado para descifrar la realidad desde el punto de vista de la clase dominante.

Pero, ¿qué significa esto para el examen de la relación genética entre autor (y el grupo social al que pertenece) y la obra? ¿Quiere decir, por ejemplo, que hay que sondear el origen de la historieta en los archivos secretos del Pentágono, es decir, en una conspiración entre el guionista y dibujante del *Mampato* y el servicio de inteligencia norteamericano? Ninguna presunción es descartable en este asombroso universo, pero parece preferible dudar de una hipótesis que haría responsable de cada acción ideológica dominante a una entelequia maquiavélica y calculadora que programara hasta el último detalle de nuestras vidas. No es que no exista asesoría especial ni dinero para empresas claves de la industria cultural, como, por ejemplo, *El Mercurio*. El imperialismo sabe —a diferencia de la izquierda— reforzar los puntos estratégicos del conflicto. Lo que pasa es que eso no hace falta ni es posible en todos los niveles de los aparatos reproductores de ideología. Para eso funciona precisamente la ideología, la forma material de la conciencia humana y su práctica. Difícilmente podemos ir más allá del umbral de una explicación más bien elemental, porque no disponemos (ni nos interesa mayormente disponer) de los datos concretos que rodearon la gestación de la historieta. Una genética a partir del autor mismo (se llama Themo Lobos el responsable de la tira cómica) no sólo es, de hecho, imposible, sino que además inútil.¹⁹

Podemos adelantar que lo más verosímil es que el autor debe haber imaginado la historia de la rebelión contra Ferjus como reacción automática e inconsciente a la situación que él sufría y que vivía el país entero. Necesitaba resolver —como millones de otros chilenos— en la ficción (lo que quiere decir, en su práctica cotidiana, en su quehacer, en su profesión, en la tradición que encuadra su actividad y sus límites artísticos y expresivos) lo que iba apareciendo como antagónico y doloroso en la inestable, insostenible matriz emocional de todos los días. La diferencia con esos millones de otros chilenos es que él poseía un instrumento de expresión, una palabra y un color para decir y para pintar. Insertó su creación dentro de los temores y proyectos que por mil otras vías, simultáneas, anteriores, sucesivas, se diseminaban, veían la luz del día y ~~l~~ vivaban en el conjunto de la sociedad chilena. El puede, naturalmente, estar en ocasiones copiando lo que vive y absorbe de la lucha de clases en el país, o puede anticipar las formas que ésta iba a tomar, por ejemplo, una intervención militar, más allá de sus deseos.

En todo caso, el ejemplo de *Mampato* nos permite verificar la enorme complejidad de concretizar, de aterrizar, un análisis como éste, de trazar hasta sus orígenes múltiples un producto cultural masivo. La presencia del modelo cultural, del sistema de valores, de la ideología dominante hecha costumbre y repetición en situaciones ficticias, claro que todo esto ayuda a esclarecer las formas de producción de una obra como la que hemos visto. Pero la mera existencia de miles de productos como *Mampato*, cada uno portador de un mensaje que impone criterios y representaciones mentales hegemónicos, cada uno de los cuales presiona al intelecto y a las tripas en una dirección preconcebida, ¿es suficiente como para estar seguro de que cuando sobrevenga una crisis grave esos aparatos y productos van a reaccionar y movilizarse de acuerdo a los intereses económicos y políticos de sus dueños? El sistema general, económico e ideológico, que hemos descrito antes del examen directo de la historieta, ¿es

fuerte como para garantizar respuestas adecuadas en coyunturas específicas? Parece que sí. Pero ¿cómo funciona en la realidad histórica concreta esa influencia desmedida, cómo se generan y determinan verdaderamente las ideas, a través de qué hombres efectivos, cuáles situaciones cotidianas, qué tipo de instituciones reales?

Tal vez ayude a percibir estos dilemas, recoger otros episodios del mismo *Mampato* del año 1973. El primero, que va de enero a marzo de ese año, cuenta la captura de la tribu de Ogú, que cae en manos de un hombre-mono rojo, más «civilizado y más cruel» que el infantilizado amigo de Mampato. Ogú no puede socorrer a sus conciudadanos porque ha perdido su palito mágico, instrumento y símbolo de su poder. («Olvida tu superstición estúpida y piensa en tu obligación de liberar a tu pueblo.») Sigue tan fuerte, valiente y resuelto como antes. Pero ya no tiene confianza en su capacidad para «vencer» (sic). Quien dará la pelea por él en cada circunstancia será su hijito que, desobedeciendo las órdenes paternas, los acompañará secretamente en el viaje. Cuando éste es capturado, a punto de ser devorado (sí, otra vez más) por una gigantesca serpiente primigenia, Ogú supera sus supersticiones y salva al niño.

El segundo, que va de marzo a mayo de 1973, cuenta una visita de Mampato a la isla perdida de Atlántida, donde una catástrofe natural (el volcán está en erupción, pero hay una serie de otros cataclismos cada semana) lo hace huir, con algunos selectos habitantes. Hay que advertir, nuevamente, que una aventura de este tipo, en que el héroe es derrotado por la naturaleza y en que sobreviene el apocalipsis, es infrecuente en la narrativa infantil (no sólo la masiva contemporánea, sino que también la de todos los tiempos).²⁰

Podemos hacer una lectura ideológica de ambos episodios, viendo de qué manera coinciden con estados de ánimo de la burguesía dependiente chilena durante los primeros cuatro o cinco meses de 1973. En efecto, es admisible postular que la lucha por «liberar» a un pueblo de las garras del hombre-mono rojo no importa si el enemigo salvaje ha usurpado el poder más importante (el que da el mando, el ejecutivo), siempre que se tenga fuerzas suficientes para seguir adelante, siempre que se piense en los hijos y en el futuro y que estos participen en la batalla. Es el momento de la campaña electoral que ha seguido a una movilización estudiantil sin precedentes contra el gobierno de Allende después del fracaso del paro de octubre de 1972. Asimismo podemos observar que el estado de ánimo de grandes sectores de la burguesía chilena después de la victoria electoral del pueblo en marzo de 1973 (se saca el 45 por 100 de los votos en una situación crítica, creciendo en más de 9 por 100 desde las presidenciales de 1970, y se pone punto final a las aspiraciones de quienes sueñan con echar a Allende mediante un juicio constitucional en el Congreso) es precisamente la que aparece en la aventura de Mampato: el sentimiento de que todo está perdido, que este paraíso será arrasado por una catástrofe de fuego y un aluvión de tierra, que hay que abandonar la partida, hacer las maletas y emigrar. Por lo demás, este episodio de Atlántida *reemplaza* al de Ferjus, que es anunciado en el número anterior a las elecciones y que no hace su aparición sino dos meses y medio más tarde, es decir, se posterga la historieta que habla de la rebelión y se pone en su lugar una historieta que respira derrotismo.

Volvemos a hacer la pregunta: ¿basta con anotar coincidencias entre dos sistemas —el uno comunicativo, el otro de lucha de intereses sociales— para entender cómo ese nexo se realiza, cómo se genera, cuáles son las interconexiones causales?

Queda planteado con esto el requisito de contar con una muestra más amplia de la historieta en cuestión, de manera que podamos medir las variaciones *signi-*

ficativas que introduce en su interior la agudización de la lucha de clases en Chile durante el período de la Unidad Popular o, al menos, durante 1973. En efecto, la instrumentalización de la ficción infantil en cuestión deviene inaplazable cuando hay tal grado de tensión sacudiendo al conjunto de la sociedad, cuando lo que está en juego es el destino futuro de ese pueblo, la clase que tendrá el poder de ahí en adelante.

Hagamos ver que en general la conexión directa entre los intereses de la clase dominante y los productos masivos subculturales no es evidente, puesto que los aparatos ideológicos se pregonan a sí mismos justamente como inocentes, más allá de las clases, más allá de todo servicio o toma de partido inmediatos. Distinguir la práctica tradicional del producto ficticio; su forma habitual de representarse, de tipificar, de valorar, la realidad; el conjunto articulado de lenguajes, de su uso concreto en una situación determinada, es una de las tareas fundamentales de toda sociología de la cultura. Todo mensaje está generado por su época y en su época. Pero aquellos que son fabricados en momentos de gran crisis, en que se juega a fondo el poder o la sobrevivencia de una clase, tienden, por el contrario, a ser altamente reveladores, irrumpiendo en su seno supuestamente transparente y cristalino los problemas más urgentes de la cotidianidad o de las vicisitudes contemporáneas.

Entendemos que las dudas que afligen a los lectores están siempre presentes en la obra, aunque sea de una manera indirecta o disfrazada a través de formulaciones que, precisamente por ser ideológicas, están mediatizadas. El sentido de un buen análisis de contenido tiene por objeto ubicarlas, revelar su verdadera dirección, encontrar la equivalencia —el proceso dinámico de equivaler— entre las estructuras significativas y los antagonismos reales que los lectores sufren y que buscan resolver en su conciencia para poder seguir funcionando. Se trata de descubrir la práctica *en la ideología*. La ventaja de una coyuntura como la chilena es que fuerza a poner en marcha, a desnudarse, los elementos más patentes (y más represivos) de la manipulación, presiona al arte de técnicas masivas para que actúe como contrapropaganda, a riesgo de abandonar su «autonomía». Esto ocurre voluntariamente, por ejemplo, cuando Supermán lucha contra los nazis o los coreanos, cuando el Pato Donald va a Vietnam a «poner orden» en los líos de ese país. Una situación de emergencia permite rastrear los lazos más obvios, porque el producto mismo se coloca otra función.²¹ Pero nunca hay que olvidar que esa nueva función —en que se entra a lidiar rotundamente en la política diaria— es factible sólo porque ya está actuando antes en tanto sistema de valores y significaciones incuestionados que desde años internaliza y respira el consumidor.²² Su participación en la historia coetánea se *agrega* a su función más general de resguardar los valores de toda la sociedad, y la *concretiza*.²³

El episodio de *Mampato* que hemos analizado puede servir de muestra. Si hoy se editara en Chile este mismo guión, no cabe duda de que la gran mayoría de la población la leería como una declaración antifascista o cuando menos anti-dictatorial. (Hay que anotar, eso sí, que no tendría, en el contexto de 1977, la misma coherencia como mensaje anti-Pinochet como lo tuvo durante 1973 como mensaje anti-Allende, porque ciertos elementos significativos, al salirse del marco que les dio origen, serían contradictorios con esa nueva interpretación, por ejemplo, la caracterización de la guardia presidencial, ciertas etapas de la lucha, etc.) De todas maneras, su función totalizante de modelo cultural dominante, la actitud que genera respecto a la mujer, al éxito, al paternalismo, la solución mágica, la solución venida desde afuera, etc., seguiría siendo idéntica, mientras que su función específica, táctica por así llamarla, la que suele ser secundaria, habría cambiado. Naturalmente, por eso, en Chile hoy, no sólo se

le ocurriría al guionista concebir una tal historieta, sino que resultaría imposible su publicación.²⁴ Esto significa que todo análisis no sólo debe tomar en cuenta la coyuntura ideológica en que se encuentra sumido el autor sino que también aquella en que se halla el o los lectores.

Por otra parte, vale la pena recordar que el producto ideológico no es una emanación perfecta y pura del sistema dominante: encierra no sólo la superación mental y emocional de los antagonismos vigentes, sino que muchas veces ha dejado aflorar esas contradicciones, se instala en un punto donde contiene, aunque no fuera más que negativamente, los elementos críticos al sistema operante. Es dable estudiar la historieta *Mampato* como derivado significativo de una práctica ideológica en un momento determinado. También se lo puede ver como síntoma inintencional de una crisis, como «reflejo» de una situación mayor.

Lo que nos conduce a otro dilema de fondo metodológico:²⁵ para juzgar la función flexible que cumple cada producto cultural, su modo de significar dinámico, hay que disponer simultáneamente y de hecho en forma previa, de una interpretación de la historia contemporánea próxima, de las tácticas, modalidades y estrategias de las clases en pugna. Incluso, para probar que hay paralelismo entre las aventuras de Mampato y su séquito y la ofensiva de los rivales de Allende, es preciso contar con una periodización anterior, que de ninguna manera puede deducirse de la obra misma analizada. Para trabajar seriamente el tema de la dominación cultural no basta con acogerse a un sistema ideológico general, a un modelo, aunque esa primera apelación sea valiosa: resulta imprescindible empotrar el fenómeno y su gestación en las contradicciones ideológicas concretas de la coyuntura no sólo dentro de la cual ha sido creado, sino que también dentro de la cual se va a emitir o a re-emitir. Lo que nos devuelve al carácter a veces subsidiario y apenas multidisciplinario de este género de estudios. Lo repetimos: a los múltiples niveles y presiones de la dominación cultural deben responder intentos igualmente pluriformes y sistemáticos.

Hasta ahora, sin embargo, hemos esquivado un problema que bien podría ser el primordial cuando se trata del sometimiento y las formas de combatirlo. Porque cuando calificamos una estructura, una obra, un mensaje, un sistema, como dominados o dominantes, lo que estamos haciendo ante todo es juzgarlos, los estamos valorando o condenando desde un punto de vista axiológico y político, es decir, estamos contrastándolos con otra conducta posible. Es la perspectiva de una liberación, de una independencia, la que revela la verdadera dimensión de lo que oprime culturalmente. Esto se hace meridiano cuando se intenta modificar aquella opresión. Es un proyecto alternativo el que denuncia y corre el velo de la profundidad tentacular —que se nos perdone el cliché, pero es la acepción escrupulosa— del sistema en vigor. Lo que es o no dominante va a ser tributario de la definición —teórica y práctica— de lo que vayamos entendiendo como liberación, lo ajeno de lo que alumbramos como propio, nacional, autodeterminado. La dificultad mayor, entonces, reside en el hecho de que esa conciencia, esa opción, está sujeta a su vez a la historia, es una perspectiva que está en incesante vía de constitución.

Esto significa, en el fondo, que no se puede juzgar lo que es dominante de acuerdo a esquemas abstractos, a utopías sólo realizables en la cabeza, sino en cada momento según lo que se entienda como factible en el terreno cultural, de acuerdo a las condiciones reales para desarrollar un sistema independiente, de acuerdo a las necesidades cotidianas y las posibilidades materiales verdaderas de transformación de los modelos vigentes. Partimos de la certeza de que las fuerzas progresistas han adquirido siempre algún grado de poder en el seno de una sociedad, que coexisten dentro de la cultura dominante elementos demo-

cráticos y socialistas, que es posible advertir en cada momento la existencia germinal de proyectos culturales alternativos.²⁶ Nuestro punto de vista, por lo tanto, rechaza la espera pasiva de una revolución intangible y perfecta, que nazca intacta y ensoñada, y sugiere, por el contrario, que toda crítica a la dominación cultural debe efectuarse desde los intentos concretos que se le han opuesto, desde el poder real —en todos los territorios, incluyendo el poder de la emoción, del pensamiento, de la imaginación, de la técnica— que se tiene para sustituirla o para modificar algunos de sus aspectos. Medimos la viabilidad de un cambio —y por lo tanto el grado verdadero de dominación— en virtud de los medios disponibles en un momento dado para llevarlo a cabo.

III

Nuestra actitud —que es política en cuanto toma en cuenta la correlación de fuerzas para calificar aquello que estimamos transformable— sirve como puente para introducir las palabras finales que enunciaremos sobre las relaciones entre dominación cultural y arte de élite en un continente como el nuestro. Porque el término mismo de «dominación cultural» —que nos parece tan apropiado en el caso de los productos subculturales— es de menor, y más arriesgado, uso en el caso de la creación de obras de arte.

Con esto, no queremos afirmar que no haya que examinar la producción artística con criterios y métodos similares a los que hemos empleado para la subcultura masiva. No es nuestra intención segregar el arte, sacrilizándolo —a diferencia de las comunicaciones «vulgares»— como una actividad pura del espíritu.²⁷ Los *niveles* codeterminantes que hemos reconocido para la historieta atañen también una obra artística. En cada ocasión será pertinente inventariar el modo de producción, selección, distribución y venta que antecede la existencia de una obra y le permite o no el éxito; será importante situar al productor de cultura dentro de la estructura social y económica de la sociedad, examinando la función que ésta espera de él; será conveniente inferir el proceso intelectual que conduce a la constitución del objeto en cuestión, así como la amplitud y organización del público al cual va dirigido el mensaje; y será necesario apuntar las presiones y procuraciones ideológicas de las cuales ningún artista está exento.

Ocurre, simplemente, que este tipo de análisis no agota la obra de arte en aquello que tiene de específico. Los criterios enunciados explican las condiciones dentro de las cuales se produce un mensaje «de alto contenido estético», pero no aquello que posee de valor, su capacidad potencial para superar la sensibilidad vigente y explorar lo humano, su capacidad potencial de verdad anti-ideológica (aunque no por ello científica), su capacidad potencial de contactar a los hombres entre sí, su capacidad potencial de sobrevivir a la coyuntura en que fue gestado, su capacidad de ampliar los sentidos, vivencias, búsquedas, y en fin su lugar indiscutido en la creación de instrumentos de formalización y objetivación de la experiencia de las colectividades y de los individuos.

Si ponemos tanto énfasis en estas cualidades, en esta aptitud para mejorar y expandir al hombre, en esta anticipación de la libertad, no es porque temamos ver «rebajado» el arte por la política o la sociología. No es degradante para ninguna actividad humana explicarla dentro de las circunstancias históricas en que se desarrolló, ni menos señalar aquello de ideológico, de dominante, de mercantil, de mistificador, que pueda tener, sus posibles relaciones con los intereses y circuitos (cortos y largos) de los grupos sociales hegemónicos. Lo que nos preocupa es más bien una tendencia —más generalizada de lo que se admite—

a suponer que con el arte se pueda operar el mismo tipo de reducción ideológica que hemos llevado a cabo para sitiar la historieta de *Mampato*. Este esquematismo simplificador nos preocupa más por razones de índole política que por motivos académicos. La restricción de la práctica artística a la ideología dominante —o a una contraideología— no sólo representa, a nuestro juicio, un error teórico grave, sino que sus efectos políticos inmediatos son negativos. Dentro de la lucha estratégica actual de la clase obrera en Latinoamérica por crear amplios frentes democráticos pluriclasistas, de contenido anti-imperialista, nuestra cultura —justamente por sobrepasar los límites de las clases que le dieron nacimiento— constituye un territorio de encuentro de fuerzas e intereses diferentes, un lugar para el diálogo y para el enfrentamiento respetuoso de posiciones divergentes, uno de los instrumentos privilegiados para lograr un lenguaje de consenso, un entendimiento mínimo. Si bien la necesidad y posibilidad de esa alianza obedecen ante todo a condiciones socioeconómicas, no hay que menospreciar la influencia decisiva que pueda tener para su formación el concepto de cultura —también amplio— que propongan y practiquen los sectores más esclarecidos y progresistas, hasta el punto de que puede transformarse en uno de los elementos de unión más importantes, en cuanto prueba la tendencia a tolerar y estimular las contribuciones artísticas que vengan de los más diversos sectores sociales.

De todas maneras, estimamos que las relaciones entre arte y dominación cultural son bastante más complejas que las relaciones entre subcultura y dominación cultural. Sin dedicarle la atención que este tema merecería —más por inmadurez nuestra que por falta de espacio—, quisiéramos finalizar estas notas con algunas breves ideas aproximativas y preliminares al respecto.

Cualquier estudio serio sobre la dominación que nuestro continente ha experimentado en la cultura no puede sino concluir que se trata de una consecuencia inevitable de las necesidades de las potencias imperiales en expansión, aquel sistema mercantil y de valores que acompaña su estrategia de activa subdesarrollización de nuestros países. No se trata aquí de distinguir los diversos grados de esa penetración en función de las etapas y ritmos con que las diferentes partes de América Latina han sido incorporadas a la cambiante estructura capitalista mundial. Los modelos extranjeros se impondrán —o se impugnarán— según un desarrollo desigual.

Lo que quisiéramos, en primer lugar, es delimitar tres comportamientos de la cultura dominante que han coexistido en nuestro continente, y cuyo ejercicio diversificado —aunque a veces sobrepuesto— depende en lo fundamental del sector de la población creadora de cultura al cual trata de someter.

Frente a las civilizaciones autóctonas que existían en América antes de la conquista, y cuyos vastos residuos persistieron y aún persisten hoy,²⁸ se trata de exterminar, sofocar, prohibir, es decir, una política de genocidio, para luego sustituir, imponiendo una desculturización. En cambio, frente a una corriente de contracultura popular, hasta cierto punto rebelde y democrática, que va generando incesantemente la lucha de masas (y que no hay que confundir siempre con lo rural, heredero de rasgos de lo autóctono), también hay una actitud represiva constante, pero más que nada un intento de marginalizarla, reducir su efecto o impacto, canalizar sus manifestaciones hacia formas ideológicas dominantes, masivas (sea en el terreno religioso, sea en la subcultura importada).²⁹ Y, por último, frente a la cultura que pudiéramos llamar letrada, o de élite, o minoritaria, o erudita, o de alto contenido estético, es decir, frente a las producciones de los restringidos sectores intelectuales de signo básicamente urbano, se trata de integrarla a la cultura vigente en los países metropolitanos, separándola de las otras dos formas de expresión y estrechando su práctica y alcance en los

correívidiles de los submercados, públicos y sistemas literarios instalados en sus propias sociedades periféricas.³⁰ Destruir, marginar, asimilar, tres políticas que no siempre van a poder mantenerse divididas, por cuanto las tres formas de cultura guardan relaciones, más o menos cercanas, entre sí.

En todo caso, es necesario partir de la premisa —y de la certeza— de que desde sus inicios, nuestra cultura ha debido desarrollarse en el interior de un sistema de dominación, que ha ido imponiendo o importando tradiciones, modelos, procedimientos formalizadores, funciones, desde los países que nos han venido colonizando o neocolonizando. Este es el ambiguo (por decir lo menos) marco dentro del cual se ha tenido que forjar la conciencia de lo que es propio y de lo que es ajeno, entendiendo que la realidad misma cotidiana está siendo modelada por las mismas fuerzas extranjeras, que la experiencia para oponerse a esas formas proviene de un mundo que a su vez está torcido en la misma dirección y debido a las mismas presiones.

Si esta estrategia hubiera sido plenamente exitosa y fuéramos en efecto apéndices de las visiones preponderantes en las sociedades desarrolladas, meros suplementos o espejos secundarios que pudieran ser eliminados sin que la humanidad perdiera nada, no dudáramos en aplicar sin reservas el término «dominación cultural» a nuestra experiencia básica latinoamericana. Creemos, sin embargo, que precisamente no se ha logrado, en tantos siglos de «libre» importación de modelos, de subordinación a los suspiros y a los dilemas y a los vaivenes de París, de Madrid o de Nueva York, evitar la aparición de lo que entendemos como una tradición propia. No es siempre fácil definir en qué consiste esa tradición, porque por una parte hemos madurado lo suficiente como para rechazar el americanismo apriorístico y metafísico, la constitución de esencias antropológicas que han sido de todas maneras indispensables aproximaciones intuitivas al problema,³¹ y por la otra, hay que pesquisar en el pasado (y en el presente) justamente aquello que la cultura dominante ha ido escondiendo, cenizando, censurando, enterrando. Si la postulamos hoy como existente, si hoy nos permitimos reconocer un sistema germinal de actitudes, creencias y valores, hoy nos conjugamos en primera persona del plural, es porque creemos tener una historia propia,³² creemos poder hacer la relectura del pretérito en virtud de nuestras actividades actuales. Será o no será dominante, de acuerdo a esta idea, aquello que contribuyó a que tuviéramos o no tradición propia, que pudiéramos decir, yo, nosotros, que pudiéramos fraguar —y no sólo fraguar, sino que mantener— una conciencia, una herencia. Si esta tradición existe, es porque ha tardado siglos en plasmarse una sedimentación a la que han contribuido los grupos más vastos, que van más allá de las vanguardias, los elementos revolucionarios, los intelectuales esclarecidos, a los que no negamos, naturalmente, su rol de promotores principales. Solamente cuando esta visión del mundo se hace carne en las mayorías, cuando se vuelve incuestionable, cuando se interioriza como costumbre emocional, es posible suponer que tiene un verdadero arraigue, que con el agua de este dique se puede comenzar a regar. Si pensamos que esta búsqueda se tiene que ir realizando en un continente donde los propietarios de la economía y del Estado, y por lo tanto los propietarios de los aparatos de difusión ideológica, los reproductores de la conciencia y de la sensibilidad, sueñan con fusionarse con los ideales y estatuas de la metrópolis, se podrá comprender hasta qué punto es importante valorar cualquier aporte, por pequeño, por mínimo que sea, a la creación de esta cultura propia.

Excede en mucho los límites de este ensayo determinar las características o la historia de esta tradición. Insistimos, además, que es nuestra lucha hoy —cultural y política— la que va iluminando sus fronteras y rasgos. No queremos

construir un modelo de la liberación para oponer al modelo dominante, aunque esté implícito en nuestras observaciones. Quisiéramos, más bien, examinar en lo que resta de este trabajo, algunas de las formas múltiples con que nuestra cultura de élite ha asistido al nacimiento de esa conciencia y a la consolidación de ciertas formalizaciones, prácticas y lenguajes que son parte de su crecimiento. Esperamos que los criterios aquí expuestos valgan como tentativas generalizantes para acercarse de un modo fructífero a un asunto tan complejo y que podamos estimular discusiones sobre el tema.

Digamos ante todo que encontramos, como es inevitable, una enorme cantidad de practicantes de la cultura de élite que se sienten de hecho integrados a la historia del arte europeo (por no usar la acepción cristiano-occidental), que delegan su visión del mundo a lo largo de los siglos en esas fórmulas prestigiadas en las metrópolis respectivas. Si bien hay épocas más proclives a esta fauna, como el siglo XVII, se trata de una tendencia central a nuestra civilización, dado que las capas sociales capaces de interesarse (o invertir) en la producción cultural elitaria (aun cuando alcanza niveles de mayor masividad, como hoy en Buenos Aires o Ciudad de México) tienen sus ojos —y sus bolsillos— puestos en los centros consagrados, los lugares donde la historia «existe». El resultado puede ser de mayor o menor relieve estético, de acuerdo con los cánones europeos, e incluso puede llegar —pongamos a Borges como nuestro máximo demonio— a superar a los propios modelos, a llevarlos a límites impensables en el viejo continente. Pero por lo general se trata de una serie de malas imitaciones y semiapropiaciones: otra forma más de la degradación que conlleva el subdesarrollo. Creemos, sin embargo —y lamentamos con esto defraudar a quienes quisieran relegar esas obras al olvido eterno—, que aquellos copiones, aquellos servidores, aquellos subordinados no realizan exclusivamente un simple calco de modelos extranjeros. Cuando sus ejercitantes no están exentos de talento —y el talento también sabe regirse por las leyes del mercado y de las presiones y satisfacciones sociales— es posible vislumbrar en este tipo de arte, el más colonizado de América, una serie de características que refleja, quizás a pesar suyo, la realidad del continente. No se trata tan sólo de que ellos están —por mucho que se desearan europeos— sujetos a un rezago cultural implacable, sino de que su experiencia americana pesa en su obra de otras maneras. Muchas veces hay que rastrear la realidad del continente a través del intento por parte del productor de escatimarla³³ o de integrarla marginalmente dentro de un orden estético funcionante del cual difícilmente forma parte, pero creemos que se infiltran en ese arte algunos reflejos, tensiones, configuraciones o incluso temas (secundario, este último caso), que señalan una distancia a veces considerable frente al modelo dominante.

El descubrimiento de estas categorías «americanas» en un arte que se subordina a las modas y dictámenes del exterior, que está alejado de las inquietudes más inmediatas de sus pueblos, que tiende además a asumir ciertas funciones políticas justamente aliadas a lo retrogrado, podría parecer como un ejercicio académico exquisito, si no fuera que esos elementos, esos problemas, esas diferencias, no son casuales, sino que testimonian, en la obra y en torno al productor, un conflicto entre la forma y función dominantes y ciertas urgencias y opciones que surgen de la realidad circundante. No estamos en contra de enjuiciar políticamente este tipo de cultura, especialmente en cuanto su implantación y renombre se hace círculo vicioso en las prácticas literarias vigentes. Tampoco nos parece mal trazar un paralelo con la función que cumple la subcultura entre las masas, mostrando que las obras de la élite subordinada son parte de un mismo sistema de dominación que cumple sus propósitos en la conciencia y la sensibilidad de las capas intelectuales y dirigentes de la población. Lo que sí nos

parece un error es confundir ambas formas de comunicación, y dejar que el veredicto político condenatorio nos ciegue a aquellas contribuciones —por mínimas, por torcidas, por subsidiarias, aún contra su propia corriente, aún contra sus propósitos declarados— a una tradición diferente. Nuestra posición constituye, más que nada, una hipótesis de trabajo, y admitimos que puede ser el fruto de un hecho que nunca debemos dejar de tomar en consideración: nuestro mismo gusto de críticos está educado a menudo en la admiración de algunas obras acreditadas con la autoridad del «éxito» y tal vez este edificio teórico no sea otra cosa que un modo de rescatar lo que nos agrada o lo que hay justamente de modelo dominante traducido a nuestra propia sensibilidad adentro de nosotros mismos.

No exhibimos parecidos reparos frente a otros integrantes de la cultura elitaria latinoamericana, aquellos que, utilizando la visión europea dominante, y desde sus diversos sistemas significativos, se han propuesto dar cuenta de una experiencia profundamente americana. Estos no se sienten cómodos con esas miradas ajenas, pero tampoco disponen de un conjunto articulado de vivencias y lenguajes para oponerles. Esto es especialmente cierto durante el siglo XIX hispanoamericano, y más aún si recordamos que la realidad americana que se quiere interpretar está moldeada (formada, deformada, malformada, informada) por los mismos sistemas imperiales productivos y de organización social que están acreditando los modelos artísticos. Creemos que es preferible en este caso, hablar de influencia o preponderancia más que de dominación cultural. Muchas de nuestras obras más cardinales y fecundas se han creado en esta lucha ambigua, en esta mirada con ojos ajenos y párpados propios, en esta cara hecha de astillas y aserrín. El modelo dominante no calza en el desgarrado latinoamericano, pero puede ayudar a revelarlo. Para dar un ejemplo: el irracionalismo europeo de principios del siglo XX estimuló —junto a otros factores que venían desarrollándose en nuestra historia—, el retorno a las raíces primitivas, uno de los movimientos más fértiles que haya conocido nuestra literatura, música, danza o artes plásticas. Algún día habría que averiguar la importancia que tuvo esta sensibilización de las minorías intelectuales hacia estos problemas para crear la atmósfera dentro de la cual ha sido posible «exhumar» o alentar formas populares o folklóricas cuya trascendencia para nuestra conciencia nacional no se puede exagerar. O para ir más lejos en el tiempo, refiriéndonos a una época que por lo general ni siquiera se considera parte de la cultura hispanoamericana (que para muchos parece comenzar con la independencia, porque recién ahí se atiza la noción abismante de que somos «otra cosa»): la crisis manierista de Italia y España en el siglo XVI proyecta al Inca Garcilaso hacia la disyuntiva de revalorar y legitimar, aunque fuera utópicamente, las altiplanicies semiolvidadas y atraídas de la civilización de sus antepasados.³⁴

Hay dos características de cierta gravitación a las que quisiéramos hacer referencia, para entender mejor esta categoría de producción intelectual en el marco de la dominación.

En primer lugar, siempre hay que advertir que la cultura llamada dominante contiene en sí misma valores liberadores, es el resultado a su vez de contradicciones y búsquedas, de desplazamientos y verificaciones, y habita en su interior el aporte positivo de la lucha de los pueblos y de los artistas de los países centrales. Bastará recordar la tenacidad con que se han hecho tronco en nuestros jardines los ideales de la Iluminación. Tampoco es posible tratar a la cultura importada como un bloque indiferenciado, cuya coherencia y homogeneidad es mítica o cuya aplicación es automática y tajante. Ocurre incluso que la transposición a nuestras comarcas de ciertos movimientos ideológicos tiene como

consecuencia el que aquí se termine por enfatizar exageradamente determinados aspectos que eran secundarios dentro del sistema de valores y técnicas prestigiado. Hemos dicho justamente que la recepción puede alterar el mensaje inicial, puede darle otro uso, otro contenido, otro lugar. Valga el ejemplo de cómo la rebelión individual del romanticismo europeo se transpuso en América en rebeldía social más colectiva o la forma en que un naturalismo escudriñador del «cuarto estado» en Francia contribuyó a una primera legislación social para los indios.

En todo caso, no olvidemos que lo que para la cultura céntrica puede ser deformación, rezago o torpeza, constituye muchas veces para el colonizado una manera subrepticia de afirmar su originalidad, de buscar formas alternativas de expresión sin fracturar las bases de una interpretación para la que no hay sustitutivo evidente. La conciencia de la obra frustrada se convierte muchas veces después en la conciencia de aquello en que difiere, y esto incluso irrespectivo de las intenciones del autor.

La segunda característica está ligada a ésta: un movimiento estético es un proceso, una transcurrencia, que no se agota en una sola interpretación o mirada, y puede cumplir simultáneamente diversas funciones antagónicas, puede conseguir en forma sucesiva efectos discordantes, en una palabra, tiene la aptitud para ser multisignificativa. Si esto vale para las obras artísticas importadas, en cuya imitación se les cambia y adapta, es más cierto aún para las que se han ido depositando a lo largo de nuestra propia historia. Quizás la controversia en torno a los modernistas sea la mejor ejemplificación del problema. Digamos de antemano que personalmente su lírica nos aburre. No por eso deja de ilustrar nuestras proposiciones. Se los puede juzgar como unos verdaderos «subordinados culturales» (por cierto que no consideramos a Martí integrante del grupo), concibiendo su destino literario como el de una aristocracia autonomizándose en un mundo de símbolos inspirados en su mayoría del parnaso francés. Está claro para quienes contemporáneamente apreciamos el compromiso social como piedra de toque para un arte nuevo en América Latina nos sentimos tentados a atacar esa auto-determinación y el estatuto del intelectual que revela. Pero tratemos de no proyectar nuestros conflictos al pasado hasta tal punto. Pensemos el salto que significó dentro de la tradición hispanoamericana, en cuanto sentó bases para una actitud más independiente —y a la larga más crítica— del escritor frente a su sociedad. Que sus promotores hayan terminado sirviendo, pese a sus declaraciones contra la comercialización y degradación del mundo burgués, los intereses políticos y diplomáticos de las oligarquías, puede ser importante para juzgar la ambigüedad última de sus proyectos, pero la distancia que su actitud y obra sembraron entre el intelectual y un sistema que lo deseaba sumiso y repetidor tuvo efectos fundamentales para el desarrollo ulterior de esa autonomía en otras esferas durante el siglo xx.³⁵ Por otra parte, por muy a espaldas que estuvieran de la realidad latinoamericana (y que su referente es siempre esa realidad lo prueban los últimos estudios sobre el particular),³⁶ quién les puede negar que renovaron el lenguaje español, que era pesado, solemne, en vías de fosilización. A nosotros nos cansa hasta la saciedad su rebusca cosmopolita, su mitología grecolatina, sus cisnes y oropeles. Pero advertimos la tensión subyacente a su búsqueda de la híbrida complejidad de la fontana latinoamericana, su intento de fundir imposiblemente lo que venía de los rincones más heterogéneos del mundo y desembocan en la cotidianidad de América. Si el modernismo no sirve como ejemplo, volvamos al naturalismo. Podemos criticarle, desde nuestra perspectiva de hoy, su panorama determinista y rígido, donde los sectores atrasados gesticulan en forma pintoresca o pasiva, existiendo a veces sólo para espantar al lector, ¿pero alguien puede dudar de que esas aproximaciones a nuestra humanidad y nuestra geografía

fueron empujando un horizonte de problemas y conocimientos indispensables, lo que les valió a sus propagadores, por lo demás, hasta la persecución y el exilio? Repetimos que precisar los límites y condicionantes de una obra o del grupo que intervino en su composición no significa desconocer otros aspectos o aportes que pueden haber ayudado a crear, lentamente, esa tradición propia, cuya riqueza se debe a su multiplicidad de vertientes, cuyo interés es que no nace de una vez, sino que le cuesta crecer.³⁷ Las diferentes posibilidades de lectura que un texto contiene depende de quienes lo adquieren y transforman, dependen de los cambios que se operan en el futuro.³⁸ Una obra puede ser recuperada, utilizada, presionada por el mercado, interpretada cómodamente por los diarios, pero esos actos de canalización, ese marco, *no la agotan*, no bloquean del todo su potencial para la liberación humana.³⁹

De todas maneras, hay que agregar a estas dos formas de la cultura elitaria (aquella que se integra y subordina al modelo artístico dominante en los países imperiales, aquella que trabaja desde él para transmitir una experiencia americana que se sabe distinta aunque no disponga todavía de un sistema acabado de articulación), una tercera, que es tanto o más una característica de la producción intelectual en nuestro continente. A casi cincuenta años de los *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* de Mariátegui en que éste analiza tanto las causas de nuestra servidumbre intelectual así como los vislumbres de una nueva tendencia,⁴⁰ podemos medir lo que se ha recorrido: existe en forma más plena, como ya en esa época se sentía vibrar, una poderosa corriente de productores intelectuales que ya no dudan frente a su propia obra, que ya la sienten como una herencia latinoamericana para el futuro. No dudamos de que muchas veces esta tendencia se vincula a la participación en los cambios sociales y las grandes gestas libertadoras, hasta el punto de que hay quienes consideran el carácter instrumental de este tipo de arte como la columna vertebral de lo que se difunde con alguna trascendencia en el continente.⁴¹ Parece evidente que quienes descubren las contradicciones entre el modelo que se les propone y una visión propia, se sentirán impulsados al compromiso por el cambio, e incluso muchos llegan precisamente a advertir esas contradicciones a partir de su actividad personal en favor de la liberación. Pero creemos, sin embargo, que no es éste el rasgo definitorio de esta forma de la práctica artística liberadora, por mucho que suele acompañarla. Pensamos que hay que poner énfasis más bien en su capacidad de superar la ambivalencia frente al modelo europeo o, cuando menos, la asunción gozosa de la discrepancia frente a las formas y sistemas prestigiados. En definitiva, entender que nuestras diferencias no constituyen aberraciones culpables, sino exploraciones que nos honran. Tampoco esto significa caer, por cierto, en un tipismo folklórico, ni medir el éxito de la empresa por el grado de difusión de sus obras, que de todos modos es más bien minoritaria que masiva. Lo fundamental nos parece el hecho de que hoy por hoy se entiende que existe una lucha abierta por la emancipación en el esquivo territorio de la transmisión y del contacto. Va de por sí que esta lucha no se da —ni se ha dado— sólo al nivel del contenido o de la función de la obra de arte, sino que simultáneamente en su forma, en su lenguaje, en el instrumento comunicativo mismo que permite contactarse.

Consideramos, por ende, que la dominación cultural no sólo no ha impedido la emergencia laboriosa de una identidad propia, o sus destellos iniciales, sino que en ocasiones nos parece —quizás somos masoquistas— que hasta ha llegado a provocarla. La distancia entre lo que se importa y prestigia desde afuera, y lo que la realidad (que incluye sin duda lo que la conciencia ha afirmado como práctica y hábito, es decir, que incluye aquellas diferencias que se han ido acu-

mulando y reafirmando a través de años) presiona y necesita difundir, ha engendrado como condición *esencial* y decisiva en el intelectual latinoamericano honesto, una posición inestable frente a sus propias preferencias y los gustos del mercado, que lo han llevado a encontrar recursos siempre nuevos, replantearse posturas para las que no había aún un nombramiento pleno, cuestionar las funciones que se le asignaba en el proceso minoritario de distribución y goce de la belleza, desconfiar de las fórmulas vigentes de éxito y asimilación. No es que creamos que este proceso se haya completado ni que nuestra novela, como lo ha sugerido Manuel Scorza, constituya un «territorio libre de América». Esto es algo que, por el contrario, recién comienza. Pero recién comienza *desde hace tiempo*, y hemos llegado ya a un momento en que es posible discutir —no en la teoría, sino con ejemplos, con abundancia en la mano y en los ojos— esta tradición que, más que espina dorsal o eje, más que condición irreductible, la reclamamos como un conmovedor semillero de lo perdurable, cuyo verdadero perfil se irá valorando a medida que sean los pueblos latinoamericanos los que entren al escenario de la historia.

No hay que relegar, sin embargo, dos aspectos de este fenómeno.

Lo primero es que se trata de un proceso acumulativo, en que la intercomunicación se incrementa, no sólo entre diferentes países de un mismo período,⁴² sino que a largo del tiempo mismo, es decir, en forma diacrónica. La historia de una tradición es la historia de sus *efectos*, de su reconocimiento lento como modelo a su vez. Hay que eludir la idea de que porque procedemos de un continente «nuevo» debemos enorgullecernos de un eterno adanismo, a lo que conspira, por lo demás, la teoría de un creador genial y solitario que debe inventarse a medida que discurre. Cada generación latinoamericana no sólo no puede, sino que en este momento tampoco quiere, repetir el dilema de Fernánides de Oviedo ante el tigre (su sensibilidad inmediata fiel a los preceptos cuasi-científicos de la verdad renacentista entraba en antagonismo con lo que se había hecho etimología en la escritura, de lo que resultaba permanente desfase entre la realidad cotidiana de América y la pertenencia ontológica al mundo superior occidental). Por el contrario, la historia de nuestra práctica artística es cada vez más la de una colisión que se realiza entre una experiencia nuestra ya formalizada en un lenguaje (corolario de años de secuelas comunicativas, incursiones en el fenómeno del rezago, de la diferencia, de la distancia) y un modelo contemporáneo extranjero que, por muy consagrado que está, ya no aparece como imitable *sin más*. Para que este trabajo artístico (y usamos con propiedad la noción de trabajo) se sedimentara, era forzoso que su difusión entre las capas cultas de nuestra América fuera lo suficientemente extenso, es decir, que adquiriera un significado relativamente masivo.

Más allá de que se esté a favor o en contra de las obras del «boom» latinoamericano (a nosotros nos parecen obras excepcionales casi todas ellas), más allá de que se discuta (impertinentemente, a nuestro entender) si el éxito amaneció en la Torre Eiffel o en la Avenida Nueve de Julio, lo que es necesario destacar es que con ellas hemos traspasado un umbral psicológico irreversible. Ellas mismas pueden —y no cabe duda de que no fueron creadas en un vacío— entenderse en su relación con la literatura de ese momento predominante en Europa y EE.UU. Pero los jóvenes de hoy no van a definir su arte frente a las obras extranjeras, sino que ante las latinoamericanas de los últimos años. Algunos postularán que en esto consiste de hecho la «nueva dependencia» latinoamericana, en la aparición de una nacionalización de la estructura mundial de dominación, en la «sustitución de importaciones» que se da en el período de gestación del boom. Sin entrar a polemizar con ellos, bastará con afirmar que desde ahora en adelante la imitación,

el rechazo, el diálogo, se realiza en torno a obras que nos pertenecen y que ese es un paso definitivo que durante siglos hemos venido madurando.

Insistimos en este aspecto acumulativo porque si bien la aparición de esta tradición como algo ya crecido puede entenderse como abrupta, no tiene nada de mágica ni de milagrosa. Una cosa es consignar una ruptura de lenguajes a partir de los años cincuenta, otra cosa es suponer una discontinuidad con el proceso —general, de largo aliento— de búsqueda independentista de nuestra cultura. Ya no cabe duda de que el esfuerzo del pasado ha permitido los éxitos de hoy. Una de las virtudes de una tradición propia es que, ya madura, y a medida que se va perfilando, comienza a luchar por señalar a sus precursores como uno de sus modos de adquirir un edificio propio. Martí, por ejemplo, surge hoy casi como un coetáneo, como un hermano mayor que no ha muerto. No son fantasmas quienes pusieron las piedras sobre las cuales caminamos.

El mismo Martí nos puede ayudar a entender el segundo aspecto que quisiéramos destacar, porque fue quien lo planteó la primera vez con claridad meridiana en nuestra América. Cuando la necesidad de una tradición propia se va cimentando como conciencia —es decir, proyecto autónomo, radicalmente insatisfecho, de lo que hasta el momento se ha producido— el primer resultado suele ser un movimiento de repliegue sobre sí mismo, un intento de autoconstitución por negación, por oposición. Esta actitud —que hemos experimentado en nuestro continente como una tentación continua— nos hace aún más subsidiarios del modelo dominante. No sólo porque no hay retorno a la pureza, al origen, a lo primitivo, a una América esencial o inmaculada, sino porque concebir la cultura dominante únicamente como ajena es una aberración que niega su rol en la formación material del hombre día a día. Nuestra experiencia está configurada por ella: hemos tenido que drenar un río de agua potable desde las aguas salinas orilleras de un gran océano, casi se debería añadir que hemos tenido que construir un bote de agua con el cual navegar, bebiéndolo a medida que avanzamos y sacamos más líquido del medio ambiente.

Sin embargo, hay un momento al partir del cual es posible superar lo que se ha llamado el movimiento pendular de nuestra cultura, su dilema de integrarse o negarse a toda «contaminación»: hacer crecer dentro de una tierra propia lo que se nos quiere imponer desde afuera. Es el momento en que se deja la etapa «adolescente». Es difícil, sin embargo, fijar con exactitud la fecha en que una civilización ha llegado a su mayoría de edad, la zona en que la ruptura es mayor que la continuidad en lo cultural, aunque muchas veces ciertas obras artísticas magnas cristalizan el proceso públicamente y lo asientan como indiscutible. Hay dos razones, de todos modos, que explican esta dificultad. La primera es que se ha debido crear este territorio propio en forma germinal, antes de haber derrotado el sistema económico y político que es el padrino de la cultura importada. Esto significa que, hasta que esa liberación se haya efectuado, la dominación dispondrá de una base material hegemónica que tuerce cada esfuerzo liberador y limita sus alcances. La segunda tiene que ver con el hecho de que es *inevitable*, en toda época y en cada obra, que los protagonistas de concepciones diferentes del arte, recurran a formas vigentes o prestigiadas en otros países tanto para entender y percibir los problemas universales de su tiempo como para reforzar su propia capacidad de contacto y de realce en el seno de su sociedad. Esta es una de las formas habituales de la lucha de las tendencias de la sensibilidad por ganar más atención, más mercado, más comunicación. Se da esta lucha utilizando fórmulas y ejemplos extranjeros, así como se «resucita» o acentúa tal o cual aspecto del pasado. Las civilizaciones jamás se constituyen en el vacío. Este proceso de influencias, interrelaciones, imitaciones, amplificaciones, préstamos, es

legítimo en toda cultura sana, y no necesita confundirse con la dominación. Cuando se trata de una cultura, como la nuestra, que nace bajo el signo de la conquista y que sufre sustituciones imperiales una tras otra a lo largo de los siglos, se hace engorroso apreciar a qué obedece este movimiento positivo y a qué formas de subordinación, especialmente si los cánones mismos para juzgar la calidad —una buena manera de dirimir el problema— son también importados y sujetos a revisión constante. Ahí está, para no ir más lejos, la larga batalla contra el colonialismo español y sus resabios, y el papel que ha jugado durante casi cien años la tendencia cosmopolita (como la llama Mariátegui).

En todo caso, esa mayoría de edad se alcanza de verdad cuando existe la posibilidad de dialogar con aquello que es ajeno, aquello que no condenamos de antemano por su procedencia, cuando podamos aceptar ser lícitamente influenciados, dialogados con la humanidad, a través de los descubrimientos y revelaciones de otras civilizaciones. Esto se hace hoy en día cada vez más factible, no sólo por nuestra propia evolución, sino porque crecemos en el contexto de la crisis mundial del sistema de dominación imperial norteamericano-europeo. El asentamiento de una tradición propia latinoamericana no puede entenderse en la actualidad como una experiencia nuestra exclusiva. La exploración que hacen los pueblos humanos tricontinentales de una cultura alternativa afianza y hace espejo nuestros esfuerzos. Ni podemos aislar nuestros proyectos de las soluciones —así como de los problemas— que encuentra el desarrollo de una cultura de signo diferente en los países socialistas.

Lo importante es que Latinoamérica no ha esperado el día de la emancipación para avanzar en esa dirección, sino que se encuentra hoy en una posición de considerable fuerza, habiendo convertido una tendencia de su arte en una inminencia de futuro.

Discernir el hilo conductor de esta madurez a lo largo de nuestras más grandes obras puede ser la tarea más urgente de nuestros historiadores de la cultura. Es perfectamente viable, por ejemplo, hacer un análisis de nuestra experiencia artística en función de su carácter híbrido⁴³ o constatar la persistencia con que irrumpen —y esto desde la conquista misma— formas testimoniales en universos estéticos supuestamente cerrados, sintomatizando un desequilibrio entre lo que se quisiera relatar y lo que se está viviendo efectivamente. Lo mismo significa apreciar la tenacidad de una raíz oral en obras tan disímiles como *Martín Fierro*, *Cien años de soledad* o la poesía de Nicolás Guillén, o plantear ciertas obstinaciones técnicas en los diversos intentos de americanización (y por lo tanto de superación en la práctica material artística, la lucha con las formas) de tendencias extranjeras, como el cubismo en el arte mural mexicano o el caos surrealista en las *Residencias* de Neruda.

Pero más que una evaluación de esta tendencia del arte de élite en función de su propia autorrealización creciente, o en virtud del peso que va adquiriendo en el interior de aquellas otras formas, menos comprometidas con el destino de América, de nuestras capas intelectuales, estimamos que el desarrollo de una tradición propia debe ser entendido prioritariamente en un contexto bastante más amplio, el de la resistencia del pueblo latinoamericano a la dominación (y con pueblo evidentemente designamos un conjunto más vasto que la clase obrera y el campesinado). Los nexos entre contracultura popular y esta cultura letrada son múltiples y reveladores.

Podríamos, naturalmente, al nivel más primario, medir la incrementada presencia *temática* del pueblo en nuestras obras de arte, la preocupación, aunque sea al nivel del contenido, de vidas que, es obvio, no están pretranscritas por la sensibilidad de moda. También es posible ir examinando una serie de técnicas y

procedimientos formales populares que ha sido incorporada a la producción para el mercado urbano restringido. Pero se trata, en realidad, de algo que va incluso más allá de justipreciar los préstamos y mutuas determinaciones, la interinfluencia de dos formas de cultura, algo que va más allá también de la comprensión de que existe paralelamente al consumo elitario todo un sistema —más orgánico de lo que por lo general se admite— de visiones de mundo, de búsquedas, de expresiones formalizadas, de repeticiones y raíces, que han acompañado —a veces desde bastante lejos y con efecto de eco, a veces acercándose y dialogando en voz baja, a veces llegando a fusionarse— nuestra producción estética. Todas estas interconexiones existen, y deben ser fijadas en cuanto sintetizan los modos de vinculación. Pero lo que postulamos como esencial es otra cosa: nuestros pueblos constituyen de hecho el fundamento último de nuestra singularidad, por cuanto ha sido y es su combate cotidiano lo que hace aflorar las contradicciones e incapacidades del modelo de explicación dominante del mundo. Los marginados de la cultura oficial son a la vez el límite de su influencia. Naturalmente, esta lucha popular (de la que participan muchos intelectuales) va exigiendo una cultura propia, alternativa, va exigiendo cambios en la práctica artística, va enraizando a ésta, va generando experiencias diferentes que no tienen equivalente en la óptica dominante. Va sacudiendo el mundo —y a quienes quieren dar cuenta de ese mundo— en todos sus estratos.

Que todas las significativas fracturas del modelo cultural dominante finalmente tengan su origen en las luchas de las grandes mayorías por cambiar la historia, en las presiones que ejercen para participar en una comunicación que se realiza al margen de sus necesidades y de sus vivencias (aunque no de sus potencialidades), en su negativa a permanecer sumergidas, silenciosas, obedientes, narradas por voces ajenas, no es más que una intuición que es difícil en este momento someter a una rigurosa comprobación histórica.

En todo caso, alude, a nuestro entender, a una perspectiva que habría que tomar en cuenta en cada investigación que se realice.

Es por eso que hemos querido yuxtaponer en un solo ensayo aquello que pertenece a los medios masivos y aquello que pertenece al traspasio del arte. Estamos convencidos de que la difusión de los productos masivos subculturales —donde podemos radiografiar con tanta nitidez la subyugación enajenante— también amenaza la capacidad de crear belleza o de expresar la intimidad humana. No es solamente un problema de públicos, como constantemente vociferan los expertos en *mass-media*. No se trata de que la audiencia está marginada de la «cultura», sino de que esa audiencia por pasiva que parezca ha colaborado ya en mucho de lo que el intelectual ha creado de auténtico y liberador, es su aire y su tierra. El destino cultural del pueblo es la raíz última de la eventual independencia de los sectores letrados. Para poner un ejemplo, de signo utilitario: la definición turística, de tarjeta postal y aviso de avión, de las ceremonias indígenas, de los festivales afroamericanos, es decir, la ideologización que acompaña el comercio de estas manifestaciones populares, incide tanto en la cultura de resistencia de un pueblo como en los dramaturgos, músicos, poetas, cineastas, que han aprendido en ella prácticas y ritmos, cuestionamientos de su propia identidad, ampliaciones de significado, fuerza para enfrentar visiones dominantes deformadoras.⁴⁴

Creemos que si algo constituye la característica fundamental de la tradición latinoamericana de que tanto hemos hablado en estas páginas es ésta: la conciencia de que existe y se acrecentará una unidad subterránea y múltiple, una intercomunicación cada vez más forzosa, entre la cultura elitaria y la popular.

En esto radica nuestra extrema vulnerabilidad. Cuando destruyen y violan a nuestros pueblos, socavan —a la larga y a la corta y a la mediana— nuestra capacidad *total* de respuesta.

Pero esa promesa de unidad entre el creador y el pueblo como creador es también la fuente de nuestra extraordinaria fuerza.

IV

Investigar, entonces, los límites y extensión de la dominación cultural en referencia a la práctica artística en el continente, puede ser tan urgente como un análisis detallado de los aparatos ideológicos de influencia masiva. No hay que presentar estos estudios como opciones excluyentes. Los productos masivos y los artísticos —que pueden coincidir, por lo demás, en el mismo circuito, aunque se crean desde dos sistemas diferentes— son dos caras de la misma situación latinoamericana. Comprender las relaciones —fecundas o alienantes— que se han efectuado entre nuestros productores culturales y las grandes tendencias masivas artísticas e ideológicas contemporáneas, comprender hasta qué punto esas influencias, dependencias y originalidad se nutren de factores crecientemente latinoamericanos, comprender las dificultades y vaivenes, los desvíos que hemos debido enfrentar y asumir para afirmar el poco a poco de un lenguaje penumbroso, angustiosamente, distinto y reconocible, es una tarea que desde ya clarifica también el cambio correspondiente en los medios masivos, en las presentaciones colectivas dominantes, en el sistema educacional, en la vida cotidiana.

No podemos separar la existencia de los artistas y su mensaje del hecho de que las mayorías nacionales están sometidas a un proceso continuo de genocidio cultural, de arrasamiento y asalto de su conciencia y afectividad, para no hablar de sus vidas. No podemos olvidar que los pueblos, en el transcurso de esos procesos, conservan, generan y liberan grandes reservas, no sólo escondidas, de valores propios.

Por razones teóricas, hemos preferido separar el estudio de los productos de gran aceptación popular de aquéllos, artísticos, que circulan en grupos más pequeños.

Esperamos que lo que la teoría ha mandado dividir, lo que las investigaciones tienden a divorciar, la realidad y la práctica de nuestros intelectuales y de nuestros pueblos podrán finalmente juntar.

NOTAS

¹ Véase *Cultura y comunicación de masas, materiales de la discusión chilena 1970-1975*, compilada por M. A. Garretón y H. Valdés, Laia, Barcelona, 1975. Asimismo de F. Castillo, J. Larrain, R. Echeverría, «Etapas y Perspectivas de la Lucha Ideológica en Chile», pp. 114-152, *Cuadernos de la realidad nacional*, número 13, julio de 1972, Universidad Católica de Chile, Santiago.

² No pretendemos sustraer nuestros trabajos propios a este tipo de crítica. Por ejemplo: «Notas para un Análisis Marxista de la Narrativa chilena de los últimos años», *Casa de las Américas*, noviembre-diciembre 1971, año XII, número 69, pp. 65-83, cuyo valor está fundamentalmente en su examen (a nuestro entender, todavía correcto) de características de la narrativa chilena, pero que contiene errores metodológicos de fondo al tratar de forzarlas a funcionar dentro de esquemas sobre la dependencia que, a nuestro juicio, poco tenían que ver con la realidad histórica americana (abuso de las tesis de Gunder Frank, etc.) y que

actuaban como una especie de «salvavidas» o explicalotodo, cuando de hecho era bastante poco lo que explicaban.

³ Véase en *Autonomía nacional o dependencia: la política científico-tecnológica* (Buenos Aires: Paidós, 1975), los estudios de F. Suárez («La Dependencia Científica en Relación a la Dependencia Cultural y Tecnológica», pp. 149-160) y de Héctor Ciapusio («Universidad e Investigación Científica», pp. 254-272).

⁴ Varias muestras recientes: la antología de Alfredo Chacón, *Cultura y dependencia, ocho ensayos latinoamericanos* (Caracas: Monte Avila, 1975), donde destacan especialmente trabajos de Darcy Ribeiro, Alberto Filippi y Antonio Cándido; también *Cultura popular y filosofía de la liberación, una perspectiva latinoamericana* (Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1975). Véase espec. de Máximo R. Chaparro, «Dominación y Cultura», pp. 73-86, y de Julio D. de Zan, «Para una Filosofía de la Cultura y una Filosofía Política Nacional», pp. 89-139.

⁵ Una muestra de ese interés es la aparición de un órgano especializado al respecto, la *Revista de crítica literaria latinoamericana*, editada en Lima por Antonio Cornejo Polar. En su primer número (primer semestre 1975), por ejemplo, salen dos trabajos destacados, uno de Roberto Fernández Retamar, reproducido en varias otras revistas además («Algunos Problemas Teóricos de la Literatura Hispanoamericana», pp. 7-38) y otro de Alejandro Losada («Los Sistemas Literarios como Instituciones Sociales en América Latina», pp. 39-60). Otras revistas manifiestan igual alce de este tipo de problemática: *Escritura*, cuyos primeros dos números dirige desde Caracas Angel Rama e *Hispanérica*, en cuyo anejo del año IV, 1975, se reúnen textos sobre literatura latinoamericana e ideología de la dependencia de Hernán Vidal, Joseph Sommers, Jaime Concha y Nelson Osorio. El ensayo de este último, también reproducido en *Revista de crítica literaria latinoamericana* y en *Casa de las Américas*, nos parece por su rigor una lectura obligada para quienes se preocupan por el tema. Véase también, de Agustín Cueva, «Ciencia de la Literatura e deología de Clase en América Latina», en *Sociedad y desarrollo*, núm. 2, abril-junio 1972 (CESO, U. de Chile), pp. 67-76.

⁶ Nos parece cada vez más adecuado el uso de *niveles* de determinación (o de *codeterminación*), utilizando la terminología de Engels en su carta del 14 de julio de 1893 a F. Mehring, *Selected Works*, vol. III, Moscú, p. 496) para comprender la historia como proceso. Ver E. J. Hobsbawn, «Karl Marx's Contribution to Historiography», pp. 265-283, en *Ideology in Social Science, Readings in Social Theory*, edited by Robin Blackgurn, Fontana, 1972, esp. pp. 272-279.

⁷ Véase el trabajo de Jacques Dubois, «Hacia una Crítica Literaria Sociológica», en Robert Escarpit, *Hacia una sociología del hecho literario* (Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1974), pp. 57-77, y en especial la subsección «Literatura de Masa y Paraliteratura», pp. 74-77. Seguimos en general a Gramsci en su énfasis en estudiar la literatura «comercial» (folletinesca) y la «artística» juntas. Véase Antonio Gramsci, *Antología* (México: Siglo XX, 1970), pp. 305-307.

⁸ Ya hemos llevado a cabo un análisis preliminar y suscinto del contenido de esta historieta en el discurso ante el Tribunal Russell II, tercera sesión, Roma, enero de 1976, y que fue publicado posteriormente en revista *Casa de las Américas*, septiembre-octubre 1976, año XVI, n. 98, bajo el título: «Chile: la Resistencia Cultural al Imperialismo», pp. 3-11.

⁹ En este sentido, vamos más allá que Adorno en esta concepción de la «industria cultural». Véase Th. Adorno, «La Industria Cultural», en *Cine Cubano* 63/65, pp. 74-77 (o en el volumen antológico, *La industria cultural* (Buenos Aires: Galerna, 1967). También consúltese a W. Benjamin, «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction», en *Illuminations*, New York, 1969, pp. 217-251. Naturalmente, no compartimos la idea de Adorno de que en este contexto industrial el arte pierde su carácter estético. (Véase, de Marc Jiménez, *Adorno: art, idéologie et théorie de l'art* (Paris: Union Générale D'Éditions, 1973), esp. pp. 128-135, para el concepto de *Entkunstung*).

¹⁰ Véase especialmente *La cultura como empresa multinacional* (Buenos Aires: Galerna, 1974), y en el libro *La información en el nuevo orden internacional* (México: Instituto Latinoamericano de Estudios Transnacionales, 1977), editado por Fernando Reyes Matta, el artículo del mismo Mattelart, «Otra Ofensiva de

las Transnacionales: las Nuevas Tecnologías de Comunicación», pp. 109-149, y de Reginald Green, «Comunicaciones Masivas, Orden Económico Internacional y Otro Desarrollo», pp. 153-180.

¹¹ Ricardo Lagos, *La concentración del poder económico*, Santiago, 1969. También de Peter Schenkel, «La Estructura de Poder de los Medios de Comunicación en Cinco Países Latinoamericanos», en *Comunicación y cambio social* (edit. por Peter Schenkel, Marco Ordóñez), Quito: ILPES-CEPAL, 1975), páginas 13-56.

¹² Véase nuestro documento de información y trabajo para la reunión organizada por la UNESCO en Bogotá, marzo de 1976, «Sobre las Artes de Espectáculo y Fiestas en América Latina», monografías publicadas por la Oficina Regional de Cultura para América Latina y el Caribe de la UNESCO, n. 4, La Habana, 1976.

¹³ Véase, de Julio García Espinoza, *Por un cine imperfecto* (Rocinante, Caracas, 1973).

¹⁴ Véase de Manuel J. Campo, *Simplemente María y su repercusión entre las clases trabajadoras* (Barcelona: Avance, 1975), donde es posible advertir diferencias reveladoras entre las formas españolas fotonoveladas de esa serie y la versión televisada peruana, permitiendo un hipotético estudio comparativo sobre las especificidades nacionales de la resolución de ciertos problemas en el ámbito femenino.

¹⁵ Un ejemplo de trabajo en el terreno, Michèle Mattelart y Mabel Piccini, «La Televisión y los Sectores Populares», en *Comunicación y cultura*, n. 2, Buenos Aires, marzo de 1974, pp. 3-75. Sobre experiencias en torno a la revista *Onda*, donde se crearon talleres de lectores, que evaluaban el material publicado para posteriormente intervenir en una eventual colaboración; todavía no se ha publicado, al parecer, un resumen de la experiencia. Un estudio de Herbert Schiller y Dallas W. Smythe en *Society*, marzo 1972 («Chile: An End to Cultural Colonialism») llamaba la atención sobre esta insuficiencia.

¹⁶ El *corpus* está constituido por la historieta *Mampato* durante todo el año 1973, que a su vez son cuatro páginas de la revista homónima. Nos falta, eso sí, tres de los números, por lo que la muestra se reduce a cuarenta y nueve semanas de la serie de cincuenta y dos. Ha sido imposible conseguir, desde Chile, los restantes. Hemos podido reconstituir su contenido, sin embargo, por notas que obraban en nuestro poder.

¹⁷ Jaime Gazmuri, *Aprender las lecciones del pasado para construir el futuro*, Ediciones Barco de Papel, 1977 (primera edición, clandestina, en Santiago de Chile: Ediciones Nueva Democracia, 1975).

¹⁸ Con excepción del ya citado trabajo de Castillo, Larraín y Echeverría en *Cuadernos de la realidad nacional*, falta un análisis de las etapas de la contrarrevolución a nivel de la ideología durante el proceso chileno. Ese estudio, publicado en julio de 1972, se detiene a principios de ese año y, por lo tanto, no incluye la etapa que examinamos acá. Parece claro, en todo caso, que la mejor guía la constituye una lectura en profundidad de los editoriales en *El Mercurio*, donde se mezcla y armoniza la voz de los detentores del poder, así como sus fluctuaciones y dudas. Para 1973, véase la sección de nuestro libro «Artículos Sobre Movilización Ideológica en los Últimos Meses del Gobierno Popular», *Ensayos quemados en Chile, inocencia y neocolonialismo* (Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1974), pp. 124-130.

¹⁹ Sobre los límites de la teoría «conspirativa» de los medios y la coherencia de la manipulación, véase el indispensable libro, de Herbert Schiller, *The Mind Managers* (Boston: Beacon Press, 1973).

²⁰ Vladimir Propp, *Morfología del cuento* (Madrid: Editorial Fundamentos, año 1971).

²¹ Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas* (Barcelona: Lumen, 1958). Ilustraciones de cinco diferentes coyunturas que han influido abiertamente en las historietas, en Roberto Bardini y Horacio Serafini, «La 'Inocencia' de la Historieta», *Cambio* (México), octubre-noviembre-diciembre, 1976, pp. 49-53.

²² Si, en efecto, la historieta de *Mampato* no se politiza aún más, sino que se detiene justamente en el vago territorio de los paralelismos semi-discernibles, es porque una de las argumentaciones fundamentales de la clase dominante en contra de las posiciones de la clase obrera y sus intelectuales es la conversión de todo arte —masivo o no— en propaganda, con lo cual intentaban ocultar su propia instrumentalización «apolítica» de la sensibilidad para sus fines minoritarios, apuntando además a «un problema que la izquierda no ha sabido resolver en torno a las relaciones entre ideología y práctica artística.

²³ Es posible, por ejemplo, entender la pareja Mampato-Ogún como una variación de aquella que se establece en tantas historietas, sea de «aventuras», sea de «situaciones familiares»: uno de ellos representa al niño salvaje y el otro al niño portador de valores y comportamientos adultos, uno al sector marginal reprimido, el otro al dominante y positivo, ambos actuando juntos para re-establecer el orden amenazado, cuyo sentido último es la mantención de la sociedad tal cual. Esta configuración del héroe —cuyas variantes obedecen a la necesidad de originar novedades o cambios en la forma en que se solucionan los problemas, base para un proceso de identificación dinámico— subsistirá en cualquier producto subcultural de signo burgués, por cuanto es *estructural* como sistema a la ideología que el capitalismo industrial necesita en el mundo del entretenimiento. Otra cosa es examinar las acciones de esa pareja —los problemas concretos que resuelven— en el contexto más o menos claro o directo de una situación histórica determinada. Hemos analizado parcialmente estas dificultades en nuestro ensayo «La Última Aventura del Llanero Solitario», en Ariel Dorfman y Manuel Jofré, *Supermán y sus amigos del alma* (Buenos Aires: Galerna, 1974). Otro ejemplo de esto es la síntesis, en el pueblo avanzado del siglo cuarenta de la modernidad tecnológica y la bondad natural y sencilla, resolviendo de esta manera, en el *comic*, la tensión entre sociedad «científica» y vida simple y paradisíaca que el capitalismo promete resolver y que genera en su seno incansables búsquedas utópicas.

²⁴ Un reciente estudio sobre la obra de Eugene Sue (René Guise, Marcel Graner, Liliane Durand-Dessert, «Des *Mystères de Paris* aux *Mystères du peuple*», en el número de *Europe*, mars-avril 1977, Paris, dedicado a «La Littérature Proletarienne en Question», pp. 152-167) prueba cómo se logra que la obra popular de un autor no pueda cambiar de signo o, en su defecto, no difundirla, sacando la conclusión: «Si la bourgeoisie n'a pas produit plus de véritables romans populaires, ce n'est pas seulement parce que pour être authentique, une telle littérature doit venir du peuple, mais parce que, quand des oeuvres de cette nature apparaissent, tout le système fonctionne pour en empêcher la connaissance et en paralyser l'action» (p. 167, subrayado nuestro).

²⁵ Un buen análisis sobre estos problemas en el trabajo de Charles Bouzais, «La Teoría de las Estructuras de las Obras: Problemas del Análisis del Sistema y de la Causalidad Sociológica», en el libro ya citado de Escarpit. Véase también Antonio García Berrio, *Significado actual del formalismo ruso* (Barcelona: Planeta, 1973), esp. pp. 342-344, sobre las críticas de Milan Jankovic a Goldmann.

²⁶ Lenin, «Notas críticas sobre la cuestión nacional», en *La cultura y la revolución cultural* (Moscú: Progreso, 1971). También las ideas de Gramsci sobre lo «nuevo» en el hombre viejo: *op. cit.*, p. 288 («Sobre el Arte Educativo»).

²⁷ En el ya citado libro *Ensayos quemados*, uno de los trabajos exige, justamente, ligar ambos sistemas comunicativos dentro de los nuevos programas de enseñanza en Chile («Medios Masivos de Comunicación y Enseñanza de la Literatura», *op. cit.*, pp. 107-123).

²⁸ Quien ha examinado de manera más profunda y responsable esta cultura y sus sobrevivencias es Darcy Ribeiro en dos libros: *El proceso civilizatorio: de la revolución agrícola a la termonuclear* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1971) y *Las Américas y la civilización* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1972).

²⁹ No se nos escapa que, en general, el sustrato de esta cultura es de origen rural, con resabios folklóricos, como lo señala reiteradamente, entre otras, Jean

Franco («Esto también explica la existencia de dos culturas en la América Latina: una rural, de tradición oral, tenazmente enraizada en el pasado e inalterada por las corrientes europeas modernas, y una cultura minoritaria urbana de inspiración europea», en *La cultura moderna en América Latina* (Mortiz, México, 1971, p. 12). Si la hemos calificado de contracultura, es porque hemos atendido a una serie de otros factores. Observamos, en primer lugar, como lo ha hecho J. J. Hernández Arregui (en *Qué es el ser nacional*, Buenos Aires. Ed. Plus Ultra, 1973), que ese carácter terrestre, inalterable, contiene tanto algo «colectivo y verdadero» como formas de estancamiento y atraso que estimulan las clases altas. Por otra parte, esa cultura participa en la historia, como lo ha probado, entre otros, Paulo de Carvalho-Neto (*El folklore de las luchas sociales, un ensayo de folklore y marxismo*. México: Siglo XXI, 1973), y mantiene relaciones dinámicas y variantes con las expresiones «ilustradas» (Angel Rama, «Literatura y Clase Social», en *Escritura*, año I, núm. 1, Caracas, enero-junio, 1976, pp. 57-75). Por último, nos parece posible reconocer toda una serie de expresiones populares que surgen justamente en los enclaves donde aparece un proletariado, ligado a la exportación y cuyas raíces no son exclusivamente rurales. Es ahí, creemos, donde más influencia ejerce sobre la cultura de élite, llegando algunos exponentes de esta contracultura a integrarse al mundo restringido de las letras.

³⁰ Véase el ya citado trabajo de Alejandro Losada.

³¹ Aprovechamos para llamar la atención sobre una tendencia a menospreciar estas aproximaciones intuitivas en nombre de «una ciencia marxista de la cultura» (cuya urgencia de edificación seríamos los últimos en desconocer). Hasta ahora la mayoría del saber que tenemos sobre nuestro continente lo debemos a una producción que precisamente peca de «ensayística» (pensemos en la genial obra no narrativa de Alejo Carpentier) y sin cuya influencia no tendríamos hoy muchos de los intentos teóricos que exigen rigor y comprobación.

³² ¿Acaso es necesario repetir —pero nunca resulta de más aclararlo— que ha sido la revolución cubana la que nos marca de una manera tan profunda, la que eclosiona la conciencia acumulada de siglos, la que hace reinterpretar la experiencia de generaciones, la que permite releer nuestra historia?

³³ Véase nuestro ensayo, «Borges y la Violencia Americana», *Amaru*, Lima, número 7, reproducido con algunas variaciones en *Imaginación y violencia en América* (Barcelona: Anagrama, 2.ª edición, 1972), pp. 43-70.

³⁴ Arnold Hauser, *El manierismo, crisis del renacimiento y origen del arte moderno* (Madrid: Guadarrama, 1965). De paso, nos parece pertinente para el tema que desarrollamos las palabras de J. H. Elliott sobre el mismo Garcilaso y que sindicán la intención entre cultura dominante y expresión de los dominados: «in the realm of philology, for instance, Garcilaso de la Vega seems to have derived his scholarly interest in the proper spelling of Quechua words from his membership in a circle of Córdoba savants, who had learnt from the historian Ambrosio de Morales to employ literary, topographical and philological evidence in their study of Spanish Antiquities». En *The Old World and the New* (New York: Cambridge University Press, 1970), p. 36.

³⁵ «La contradicción más marcada del Modernismo, la más notoria, es, por lo tanto, la peculiar combinación que en él se establece de elementos de decadencia con factores de progreso; o, en otra forma, su mezcla de arcaísmo y modernidad». Jaime Concha, *Rubén Darío* (Oviedo: Ediciones Júcar, 1975), p. 59.

³⁶ Véase tanto de Angel Rama, *Rubén Darío y el modernismo (Circunstancia socioeconómica de un arte americano)* (Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1970), como la crítica que le hace Françoise Perús en *Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo* (La Habana: Premio Ensayo Casa de las Américas, 1976).

³⁷ Sin el ánimo de ser polémico, quizás el caso del *Facundo* sirva para entender mejor nuestra posición. Es un territorio resbaladizo si lo hay. No cabe duda de que Sarmiento puede ser comprendido hoy como el portavoz elocuente de la incorporación de la economía argentina al mercado mundial, presentando la educación europea como la única solución a la irreductible barbarie del gaucho. Pero a la vez —y esperamos no herir muchas susceptibilidades— podemos, debido

a esa posición política, olvidar la admiración que él deja traslucir, en contra de los enunciados de sus propios prejuicios ilustrados, por aquella capa mayoritaria y marginal de su país. ¿O vamos a negar que, en el plano de la configuración y de la estructura narrativa, su obra expresa dislocada, explosiva, virulentamente la misma tierra que él quisiera doblegar y «civilizar».

³⁸ Véase J. Kristeva, «Problèmes de la structure du texte», *La nouvelle critique*, abril 1968, en que explicita la teoría soviética que distingue entre lo literario y lo subliterario justamente por la capacidad de agotar o no la «entropía» de una obra, es decir, sería literario «el discurso que contiene una probabilidad múltiple de sentidos, no cerrada, no definida» (p. 58). En una reseña sobre algunos textos del período de Heidelberg del joven Lukacs que hace Miklós Almási (*The New Hungarian Quarterly*, núm. 65, Spring, 1977, pp. 152-155), se considera una condición esencial a la obra artística su malcomprensión dinámica por parte de nuevos públicos, la experiencia creativa del lector.

³⁹ Ernst Fischer, *The Necessity of Art*, Penguin, 1963.

⁴⁰ En la misma colección de ensayos en que Mariátegui afirma las germinaciones de un nuevo espíritu, especialmente en la literatura indigenista, podemos encontrar la siguiente afirmación en su «Proceso a la Instrucción Pública»: «... se constata la superposición de elementos extranjeros insuficientemente combinados, insuficientemente aclimatados. El problema está en las raíces mismas de este Perú hijo de la conquista. No somos un pueblo que asimila las ideas y los hombres de otras naciones, impregnándolas de su sentimiento y su ambiente, y que de esta suerte enriquece, sin deformarlo, su espíritu nacional. Somos un pueblo en el que conviven, sin fusionarse aún, sin entenderse todavía, indígenas y conquistadores.» (Citamos por la edición de Casa de las Américas, La Habana, sin fecha, pp. 87-88.)

⁴¹ Jean Franco, en la obra ya citada, y José Antonio Portuondo, en «Literatura y Sociedad», en *América Latina en su literatura* (coordinación de César Fernández Moreno), Siglo XXI, UNESCO, México, 1972. Véase también de Jaime Mejía Duque, *Narrativa y neocoloniaje en América Latina, Crisis* (Buenos Aires, 1974).

⁴² Véase de Roberto Fernández Retamar, «Intercomunicación y Nueva Literatura», en *América Latina en su literatura*, pp. 317-331.

⁴³ Sobre el carácter «híbrido» como ancillaridad, instrumentalización, véase de Roberto Fernández Retamar el ya citado ensayo «Algunos problemas teóricos de la literatura hispanoamericana».

⁴⁴ Dice Jorge Enrique Adoum: «Es doloroso el caso de las artesanías populares, cuya imitación del mal modelo extranjero acaso haya que explicarse por los gustos del mercado: la 'imaginería de Epinal' se convirtió tardíamente en algo como el lenguaje plástico típico de nuestras clases populares; las etiquetas de las cajas de cigarros habanos retomaron quién sabe por qué camino la alegoría del neoclásico italiano; las estampas de la devoción católica muestran vírgenes maquilladas como actrices de cine; el Pato Donald ha aparecido en la cerámica indígena; los tejedores de alfombra del Ecuador han reemplazado sus propios diseños por motivos florales tomados de catálogos extranjeros». En su ensayo «El Artista en la Sociedad Latinoamericana», en *América Latina en sus artes* (Relator Damián Bayón), Siglo XXI, UNESCO, 1974, p. 215.

Toward a social history of the love sonnet: The case of Quevedo's Sonnet 331

Anthony N. Zahareas and Thomas R. McCallum
University of Minnesota

(This brief paper was presented to the Fifth Annual Workshop for Ideologies and Literature, held in Minneapolis on April 2-3, 1978. The workshop was led by Professor José Antonio Maravall and focused on ways of structuring a social history of Hispanic fictional texts. The papers were meant to explore key issues of fiction and history which are often only implicit in practice. Lyric poetry, and especially love sonnets, were considered some of the good cases for testing known premises of literary history and social history. In this sense the paper is, as the title indicates, exploratory and tentative: rather than being fully developed it aims to raise—and test—the basic issues involved in ideologies and literature; to examine clues of literary analysis but in terms of historical sources.)

THE ISSUE OF STRUCTURE AND IDEOLOGY

«... todos esos campos de la cultura coinciden como factores de una situación histórica, repercuten en ella y unos sobre otros...»

José Antonio Maravall

A social history of a particular Hispanic text, say a love sonnet, would assume the following: an effective reconsideration of the structure or theme or ideology of Quevedo's Sonnet 331, no matter what critical approach is taken or literary technique applied, must consider the sonnet's historical context: that is, a concentration on Quevedo's range as writer around 1620-1640 might help explain his elaboration of traditional details and, in particular, the peculiar outcome which he built into his sonnet: an ironic cover-up of real «failure» in sexual liaison through idealistic claims of «success» in Platonic love. (See NOTE at the end.)

Such a traditional sonnet with an untraditional viewpoint would gather a fuller meaning than it has hitherto received if it could be analyzed within its true historical setting. But Quevedo's love sonnets are never analyzed in terms of the Spanish historical condition that helped to produce them. Nor is there available, anywhere, a veritable social history of the learned love critical writing and usually dominate literary histories but have found no place as yet in social histories of literary texts. In this sense they might provide a bona-fide «case» for testing the theories and practices of potential social histories of Hispanic literature.

What we propose to do here is to raise the matter of the social history of the love sonnet in Spain (from Garcilaso to Quevedo), but rather than confront that

general problem only in theoretical terms we shall focus on the possible relation of only one love sonnet by the conservative aristocrat Quevedo to the real history of Spain, at the time when she was more a decadent nation than a glorious empire. The plan is to identify the dominant ideology *in* the structural arrangement of Sonnet 331 and relate this ideology to the historical realities of 1620-1640 Spain. Our attempt implies the need to be aware of the historical conditions of ideological analyses of fiction. Thus, although this is not a theoretical paper, the theoretical implications of the social history of fictional texts will become evident as Quevedo's sonnet, used here as a pretext, takes us time and again to the questions: what is the social history of a love sonnet? What can the Hispanist do with the social world of learned lyrics? Because, as we expect to prove, while the formal properties and internal structures of Sonnet 331 have been handled by a good many critics, they acquire their true value only when examined as reflecting limited historical conditions.

The burden behind our title involves two main dimensions of discourse: first is the contention that one sonnet, «Amor que sin detenerse en el afecto sensitivo pasa al intelectual,» relies both on Quevedo's ideology of «Platonic over carnal love» or of «mind over matter» and his masterful skills of *conceptismo* to such an extent that the sonnet cannot be properly understood as a product of «ideology;» next is the premise that while ideological aspects of the sonnet's structure have never been attended to, the «modes» of intrinsic criticism and editorial scholarship applied to Quevedo's love sonnets have multiplied at such a pace that it becomes impossible or cluttering to attend to them enough if they must be examined one by one. We therefore take much of Quevedo's «art» (as well as «originality» or «brilliance») or the sonnet's «organic structure» for granted and concentrate, instead, on the relation of the one sonnet to contemporary ideology; that ideology of «idea over matter,» clearly identified as idealistic, was so constituted «as to reveal something of its relations to [Spanish contemporary] history.» We must determine first to what degree the Spanish ideology was produced within a traditionally composed sonnet dealing *strictly* with a courtier's choice to become a Platonic and not an erotic lover and, second, to what degree Quevedo's conservative idealism entered the «organic,» «internal» structure of the Petrarchean sonnet.

A WORKSHEET ON QUEVEDO'S LOVE SONNET 331

An explanation of the format: we enclose here a «worksheet» on Sonnet 331 with a review of the facts, such as they are, and a brief discussion of problems, such as they have become. We cannot take the necessary knowledge for granted, yet it would be counter-productive to give continual textual explanations during our arguments. The worksheet is a sort of appendix that can form the background of the discussion that follows; the details can remain in the reader's mind enough to give some impression of Quevedo's mode of composing as well as a view of what has been or can be done with a love sonnet. The worksheet might, in fact, dramatize the need to reconcile what has already been done effectively —e. g., refined analysis of the internal, formal, private structures of the language of love sonnets— with what has not been done but, hopefully, is to be done —e. g., spell out the sonnet's external, referential, historical, and public effects.

AMOR QUE SIN DETENERSE EN EL AFECTO SENSITIVO
PASA AL INTELECTUAL

Mandóme, ¡ay Fabio!, que la amase Flora,
y que no la quisiese; y mi cuidado,
obediente y confuso y mancillado,
sin desearla, su belleza adora.

Lo que el humano afecto siente y llora,
goza el entendimiento, amartelado
del espíritu eterno, encarcelado
en el claustro mortal que le atesora.

Amar es conocer virtud ardiente;
querer es voluntad interesada,
grosera y descortés caducamente.

El cuerpo es tierra, y lo será, y fue nada;
de Dios procede a eternidad la mente:
eterno amante soy de eterna amada.

(The following is the minimal, basic information —almost all of it «objective data»— that has been hitherto collected and made available to Hispanists. Quotation marks and italics help identify the specialized language of literary historians.)

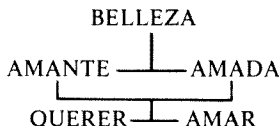
1. *Textual Problems*: J. Blecua's textual transcription of the first 1648 edition of *El Parnaso español* by Quevedo's close friend, José Antonio González de Salas is accurate; there are neither «doubtful» readings nor manuscript «corrections» nor known «variants» nor quarrels over «punctuation». Although «spelling» has been modernized, there is nothing at all here in the way of complex textual problems —which is *not* usually the case, as P. Crosby's teasing title suggests, «Has Quevedo's Poetry Been Edited?». That is: there is nothing problematic to distract literary or social historians from explaining and evaluating Sonnet 331. Since the «tittle» was not assigned by Quevedo but by his friend-editor, we have a hint that the sonnet's contents were read in a «Platonic» vein by contemporary friends, editors, and readers.

2. *Content, Theme, and Structure*: The *what* and *why* of the sonnet are inseparable from the *how*. Predictably, a young courtier confessed to a confidant that, because beautiful Flora rejected his attempts to seduce her, he is now willing and content to become her «virtuous» lover; he has converted his sexual desires into a Platonic love affair. «True» love is found *not* in the realm of the worldly senses but in the higher, spiritual realm of the ideal and the universal. «Imperishable» love is what the beloved Flora counter-proposed to the lover when he first made advances to her: a lady's wishes, within a conventional, literary court, was a young courtier's command (*Mandóme*). It is a shift from selfish to virtuous love, from the body to the mind, and from time to eternity.

The sonnet's structure is commonplace: a courtly «pseudo-autobiography» whereby a hypothetical lover is made *now* to explain how and why he made a crucial decision: he claims that he chose *amar* («ideal», «distant» love) only after, ironically, it was already imposed upon him. Accept *amar* and reject *querer*, yes, but in protest or, at least, with a lament (as the pained *ay* in the first line clearly indicates: «Mandóme, ¡ay Fabio!, que la amase Flora.»).

The disappointment beneath the serene acceptance is subtly acknowledged in the first-person structure: in the first quartet and the last climactic line, narrator responds to beloved's command (*Mandóme, la amase, mi cuidado, or eterno amante soy*), while in all of the other lines, lines 5-13, the reader is given the rejected lover's commonplace explanation—a miniature «essay» really—of the advantages of spiritual over carnal love (*el humano afecto, el entendimiento, el cuerpo, etc.*). In short, the «autobiographical» structure confirms, and at the same time, questions the representation of traditional, idealistic (Platonic) love.

3. *Semantic-Dialectics*: As with most figurative language that relies on «conceits, there are two terms involved in the pivotal words *amar-querer*: that which means, and that which is meant. *Querer* at that time connoted physical love or sexual desire while *amar* implied intangible or spiritual love that could lead to God. *Amante-amada* or *belleza*, however, had either sexual or spiritual connotations depending on whether the modifier was *querer* or *amar*. The binary oppositions are conventionally axiological and can be schematized:



AMAR leads to *adorar* > *entendimiento* > *espíritu eterno* > *virtud* > *mente* > *eternidad* > *Dios*. QUERER leads to *desear* > *humano afecto* > *claustró mortal* > *voluntad interesada* > *cuerpo* > *tierra* > *nada*. Thus the dialectic of «love» is expressed in Quevedo's text (as it was in tradition) by the known formula «A not-A»: *querer* is not *amar*, being its «opposition»; yet one «opposite» was presented and gained specific meaning only in terms of the «other». The two «contradictory» drives of love were represented through a «mutual dependency» of opposites: *eterno amante* because his *querer* was rejected; *eterna amada* because she would not be seduced. The «first» and «last» expressions of the sonnet are thus effectively—and subtly!—intertwined: *Mandóme* could only represent demands of an *eterna amada*.

The entire verbal discourse relies on the fundamental poetic figure of «conceit»: the *soy de* at the center of the last verse being the «resolution» of a crucial decision, depends more upon the notions and «intellectually» or «conceptually» related events and «deliberations» than upon sensations and physically or perceptually related events. This was the phenomenon of *conceptismo* and Quevedo is considered its most successful exponent; Sonnet 331 is highly strung with figures of «thought»—e. g. love, desire, human emotion, mind, eternal spirit, body vs. soul, virtue, earth, nothingness, eternity, God, etc. These concepts were suggested through the rhetorical figure of *catachresis*, whereby concepts that might seem separated are joined by a deliberate intellectual act. A sonnet about love of the mind is verbally arranged to appeal to the reader's mind.

4. *Sonnet Tradition*: A Petrarchean model, shaped by connections in theme (Neoplatonic love reconciled with Christian principles); in form (an octave or two quartets rhyming *abba, abba*, and a sextet or two tercets rhyming *cdc dcd* and whose rhyme often highlights aspects of the theme); and in some of the most minute details of literary technique («comparisons» which lead to «contrasts»); solution in tercets following problem exposed in quartets; last verse functions as

a summary of what preceded: here the standard 4-4 + 6 (3-3) sonnet pattern becomes 4 + 9 (4-3-2) + 1, which is a viable variation within rules and conventions; parallels and plays on words; bi-membering of verses: «El cuerpo... nada»; witty or sententious turns and aphoristic generalizations; alliterated antitheses (*amartelado-encarcelado*); paradoxes («sin desearla... adora»), etc.

Everything in the sonnet is a «given» (form, pseudo-autobiographical structure, the confidant Fabio, Neoplatonic patterns of *amar-querer*, technique, courtly-love situation, Petrarchean echoes, Christianization of Platonic love, etc.); even some of the wording of *amor mixto* has been traced literally to León Hebreo and Pietro Bembo. Quevedo's elaboration, however, manages to whip the hackneyed situational imagery into a startling ironic posture: the lover only chose a sort of love that he did not seek but which already had been chosen for him. Thus the free choice of pure love against worldly pleasure is somewhat undercut.

5. *Bibliography*: Among the editors and literary critics who have dealt with Sonnet 331 are J. Blecua, J. Fucilla, Astrana Marín, D. Alonso, O. H. Green, A. A. Parker, B. Wardropper, A. Terry, R. M. Price, and indirectly, J. Crosby (whose *Guía bibliográfica para el estudio crítico de Quevedo* provides clues to the orientation of scholarship on Quevedo's love sonnets), Carlos Blanco (who analyzes Quevedo's originality *within* the Petrarchean tradition) and Wm. Woodhouse.

Attempts were made to identify Flora with La Ledesma or to argue that Flor/Flora/Floralba are all the same woman. This «truth or fiction» speculation is a toss-up and the lack of information has added little to the fact that, as autobiography or literary invention, sonnet-writing was fashionable among aristocrats. Most Golden Age sonnets, as with Quevedo's 331, were frequently conventional not only in their language but in the emotions and attitudes which they expressed.

Almost always the two types of love have been interpreted in general terms by ignoring the «situation», the «structure», and the fact that a formula, say Courtly love, was *not* in the seventeenth century what it had been earlier. The sonnet is treated as a serious one with no concern for irony when dealing with the narrator's problematic decision; in such straightforward, formalist approaches the «conflict» of values, *querer-amar*, is cleared of all sexual contamination.

Most studies are typically «ahistorical» and the assumption behind them is clear: sonnets of this sort belong more to «literary history» than to «social history». The extent to which they do fit in is at best probably related to courtly life with the dimension of disillusion replacing earlier optimism. One probable explanation (and here we borrow from A. N. Zahareas' publication on Juan Ruiz) is that possible links between sonnet and Spanish history (e. g. the defense of idealism) are not pertinent in elucidating the content and formal properties of Quevedo's poetry. There is no need to go outside the formal structure of the sonnet —except, of course, for the history of the genre and Courtly love. Thus what happened to the fictive lover and what might have happened to Spaniards, no matter how analagous ideologically speaking, are considered between them dissimilar and, at best, interesting coincidences.

Most of all we find critics conferring an autonomy on the formal categories of this sonnet that give them a life or their own, independently of the more general «intent» or «ideology» that produced them. This sonnet has been dealt with as a purely «literary» not «historical» object. Yet, the one important con-

tribution by scholars is, ironically, historical: «dating». Most Flor/Flora sonnets are from 1621-1628 or later. Fictional texts in their specific age is, of course, the beginning of particular social histories of literary works. Hence, the emphasis we place upon our tentative proposal... «toward...».

THE AGE OF QUEVEDO'S SONNET

The sonnet does not have an exact date but the approximate dates of composition were 1621-1628. Though the facts and dates of Spanish «decadence» have been debated, the phenomenon was, at least after 1620, quite indisputable. It is only the interpretation that has raised difficulties (in fact, one of the major interpreters was Quevedo himself). The realities of 1600 were harsh (State bankruptcy, large price rises, decline in population, ruin of Castile's industries, rampant poverty, governmental inefficiency, etc.) and by 1620, inevitably, the time had come when Spain was to confront her myths of empire and past glories with her realities of decadence and misery. Yet the beleaguered Spanish populace was being fed with claims of recovery by miracles. Spain was losing on the economic, military, and diplomatic fronts and simultaneously became more closed and isolated. The priority was now to defend her «Spanishness» by hunting down her enemies.

The decisive crisis of Spanish power, 1600-1620, coincided with the crisis of national self-confidence: on the one hand, the ideas and values by which Spaniards were experiencing their nation's decadence at that time were «idealistic», stressing the superiority of *spirit* or *idea* of Spain over European *commerce* or *materialism*. And much of this ideology of «idea over matter» was available to Spaniards in literature. The famous love sonnets of the period were no exception. The period of decadence and crisis coincided, in fact, with the most extraordinary moment of Spanish culture, the so-called Golden Age of Spanish art and letters.

How did the Spaniards react to this real crisis, that is, to Europe's rejection of their idealistic pretensions? For every González de Cellorigo who critically saw Spain as «a republic of enchanted men, living outside the natural order of things», there were many Spaniards who, having a false consciousness of the miserable conditions, uncritically defended Spain's «past», «greatness», «destiny», «spiritual values», etc.: that is, backwardness, impotence, crisis, and decadence were given idealistic interpretations. And the common denominator of this idealism was the so-called «unique» destiny of Spain founded on its glorious past which led to the Empire; its «originality» lay in its strong faith that «idea» and «spirit» ultimately triumph over «matter» and «progress».

Spain had already turned its back on Europe and progress in the name of preserving the dominating «idea» of ultimate or «eternal» grandeur. Now this ideology (in Carlos Blanco's terms «greatness of the 'idea' vs. 'misery' of «matter») is the very one that, during the sixteenth century, had been violently imposed and maintained by the dominant class of nobles. National life was led to economic disaster but the victorious class did not suffer the «material» consequences of having imposed its own idealistic ideology. The nascent bourgeoisie was liquidated, the hidalgos had been ruined, people sank in misery or died in wars or emigrated; yet it was during the decades of those losses when the power of the church and the nobility increased. National backwardness, then, side by side with brilliant literature; human misery side by side with satisfied nobility; and the reality of material decadence alongside the ideology of spiritual greatness.

QUEVEDO AND THE SONNETS

The myths of spiritual greatness became «ideological» when they gained social currency in formal expression. Many Golden Age sonnets participated, in one way or another, in such a formal expression. Paraphrasing some statements by T. Eagleton: the dominant ideological formation of the ruling, aristocratic, class was constituted by a relatively coherent set of «discourses» about spiritual values, glorious memories, idealistic representations, and religious beliefs which so effectively connected Spaniards to their social conditions as to guarantee «misrepresentations» of those very real conditions. It was the false consciousness of a real decadence that led many Spaniards to embrace an ideology of «idea over matter» imposed upon them by the ruling aristocracy.

Quevedo was a loyal, active member of that ruling class, and a propagandist of its ideology. As such he lived Spain's contradictory history of glory and collapse, grandeur and decadence. His view of the world was over-conservative yet, despite his defense and praise of old values, he also played a part in devaluing them. Oldfashioned yet practical and commonsensical. But on the whole he was *not* a critical thinker of the Spanish socio-economic system (even though he protested, in eloquent terms, Spain's decadence and loss of power). There is no reason why he should not have taken a rigid, conservative view of proposed social changes and why he should not have reacted violently to possible changes in the *status quo*. Quevedo's sympathies lay with the rule of the nobility and, though critical of its incompetence or degeneration, he was not roused by questionings that ran deep.

There may have been many liberal tendencies developed in his fiction and some may indeed seem today critical and, psychologically or existentially, rather progressive; nevertheless, the dominant ideologies of his time which he espoused, such as Neostoicism or Neoplatonism or even Courtly love, were (and here we refer to the descriptive not pejorative sense of terms) radically conservative. Stoic values of acceptance and Platonic beliefs of mind over matter were the ideologies that gave coherence to all the structural details (continuously labeled «original» or «brilliant» by critics) of his love sonnets. Without any doubt, Quevedo shared fully in his group's passion for order, disgust with vulgarity, fear or mockery of self-seeking materialism, no pity for foolishness, propagation of refinement and idealism, belief in *noblesse oblige*, and defense of tradition and *status quo*.

THE LITERARY MODE OF SONNET PRODUCTION

Quevedo composed his love sonnets mainly for readers of his own aristocratic class. He was not a «professional» like Lope de Vega or Cervantes and did not bother to «print» his poems during his lifetime. (Textually speaking, it is possible that his posthumous editor used faulty manuscripts, or made false attributions, or corrected arbitrarily the poems he admired). What matters here is that his sonnets circulated privately, inside a chosen elite group of cultivated readers. Quevedo was a cultivated poet who composed lyrics to interest a local circle of friends, all members of the ruling class. This is why it is difficult to analyze the complex historical «articulations» of the various structures which helped produce this one love sonnet, 331. «Los escritores aristocráticos», as Noël Salomon argued, were those «para quienes tomar la pluma [era] un arte noble del espíritu, un como lujo en su existencia social palaciega.»

In short: Quevedo's love sonnets were «in» poems, probably hand-written, distributed on a hand-to-hand basis, within a palatial or courtly caste: within the Spanish superstructure, reflecting, even if indirectly, the moral, aesthetic, religious, and philosophical views which dominated the social consciousness of the ruling class. These idealistic views were inseparable from the Spanish ideology of «idea over matter». Quevedo's sonnets were products of a «learned» mode of literary production and, as such, were intellectually stylized, private, full of idiosyncratic introspectiveness. Thus any love sonnet «encodes within itself its own ideology» of *how*, by Quevedo and for those of his class, it was produced. The aristocratic Quevedo through poetry exercised extensive ideological influence over the informal coterie of his readers. The problem is to what extent did he question or play with the dominant idealistic ideology while producing it in a love sonnet like 331.

STRUCTURE AND IDEOLOGY OF SONNET 331

The Spanish ideology was a collective illusion, a distortion of actual conditions; deliberately or not, it managed to create a false consciousness of Spain's social and economic realities. The ideology of «idea over matter» was a cover-up for failure. Material failure underlying spiritual success was a key to the structure of 1620-1640 Spanish society. It was within that social structure that Quevedo's sonnet was read among people of the court. What his fellow aristocrats read was about a Platonic love which covered up a failure to seduce a woman. Sexual failure, then, underlying an intellectual relationship was the key to the structure of Quevedo's sonnet 331.

The Platonic ideology was, within the sonnet, an illusion, a distortion of original physical desires; it helped create a false consciousness of the lover's frustration at failing to seduce Flora. Like the Aesopic model of the fox and the «sour» grapes, a man chose to become a Platonic lover because he could not have what he could not reach; likewise some Spaniards chose to become idealistic defenders of the «idea» of Spain because they no longer had the economic power they once could have had. Platonic love blocked a true perception of the situation that led to its choice; love of the mind interposed itself and screened out the lover's real erotic concerns. This parallels the Spanish ideology of «idea over matter» that served as a screen interposed between Spaniards and their «real» history.

There was a relationship, then, between the structure of Sonnet 331 and the structure of the Spanish society in which it was produced. The connection is in the pattern of verbalizing real dilemmas; and the dilemma of compensating for failures was built both into the courtly-love situation of the sonnet *and* into the socio-economic conditions of Spain. Being taken in by attractive ideologies in times of decadence or failure just happens to be a typical aspect of the history of societies. Through idealistic ideologies Spaniards were given an inverted, distorted reflection of their backward economy; through Platonism the lover and his rejected condition appeared upside down. In both cases ideology, in the guise of «ideals», entered the daily language of Spaniards as illusion and mystification; but the ideology of ideal, Platonic love (*amar*) can be accounted for by simple reference to the concrete reality of *querer* which it distorts and transposes. Ideology, though transparent, is as efficient in the structure of Sonnet 331 as it was in the structure of the Spanish court where Quevedo composed and privately distributed his sonnets.

We are not suggesting here that the ideology articulated within the sonnet had to be necessarily «identical» to that of seventeenth-century Spanish society, nor that Sonnet 331 was a timely documentary. Rather, the sonnet did not only reflect but also produced indirectly in its verbal structure the Spanish ideology of «idea over matter». The narrator, in the role first of «rejected» and next of «accepted» lover, acted out, as if following a script, an idealist solution to his dilemma of *querer-amar*. He became noble, spiritual, and gentle only after his love options were severely limited. For *mandóme* was not only his beloved's command to act nobly, that is, «ideally» with her, but also a euphemism (well-known in the vocabulary of courtly-love literature) for having «failed» to gain sexual privileges with the attractive lady.

Curiously, it is the sonnet's production of an aspect of the Spanish ideology that renders its verbal structure so unique: Platonic love here is structured differently from the propagated virtues of other love sonnets and any two sonnets, even when they share the same ideology, are productions of «different», «unique» texts. The ideology of «idea over matter» is not simply translated into the ideology of purity over sex or eternity over time; the «contradictory» nature of the ideology of «idea over matter» created in Quevedo a process of selection, organization, and exclusion and thus helped produce a varied, even ironic, version of this ideology.

It is here we can see no less than the «aesthetic» limitations of aesthetic critics who defend the so-called «autonomy» of Quevedo's text: for the ideological issues lurking behind the lover's resolve to change his love habits as explained (stylistically, culturally, symbolically, structurally) by critics has turned out to be too reductive or too abstract for the fictional situation produced by Quevedo's witty text for the private consumption of the court around 1621-1628; it is ironic that formalists have read this sonnet as a manual on a spiritual or intellectual love relationship without the ironic considerations of carnal desire and let-down. The ironic situation of a «noble», «ideal» decision being imposed upon the rejected lover covers much more ground than what has been offered to us by traditional interpretations. Ironically, even a partial social history of Quevedo's sonnet shows it to be subtler in structure, richer in contradictions, and sharper in ideological orientation than literary historians have shown. The Spanish ideology is the «determining» structure of Quevedo's love sonnet but, as we have hopefully shown, the peculiar character of the sonnet cannot be mechanically derived from the Spanish ideology.

Authorial originality, so often defended by Quevedo experts, is stressed and even proven by social history; the art and originality of Quevedo, often defensively propagated by literary historians, are not taken for granted here and are not undermined. Quevedo's skill in constructing love sonnets, at least as examined in the structure of 331, was an integral part of his ideology.

(NOTE: Since the paper is explanatory and its presentation more conversational than formal, the body of our essay contains few technical references. Footnotes have not been included, permitting the main arguments to be studied without distraction. Yet any tentative attempt at a social history of fictional texts relies on many sources and much outside help. We are here acknowledging the key sources and figures. For problems concerning ideology and literature we utilized Kenneth Burke, Terry Eagleton (*Criticism and Ideology*), Raymond Williams, B. Brecht, and H. R. Jauss; for social history and fiction, besides various works written for the journal *Ideologies and Literature*, we were influen-

ced by J. A. Maravall, Noël Salomon, Carlos Blanco Aguinaga (especially his introduction to the *Juventud del 98*), Pierre Vilar (in «The Age of *Don Quixote*»), as well as by our colleagues H. Vidal, N. Spadaccini, and Ed. Baker; on the formal properties of the sonnet we used the known modern critics and, among our colleagues, we had critical readings from R. Hamilton and R. Sousa; for the historical background we relied on the standard works of Vicens Vives, J. H. Elliott, P. Vilar, Domínguez Ortiz, and Maravall; most bibliographical problems are covered in J. Crosby's works (especially the *Guía bibliográfica* mentioned previously); we consulted for Quevedo's poetry A. A. Parker, D. Alonso, A. Alonso, O. H. Green, R. Lida, Astrana Marín, C. Blanco, J. Fucilla; finally most textual and editorial problems were covered by J. Blecua, A. Terry, R. M. Price, B. W. Wardropper. We thank especially the Quevedo expert Professor William Woodhouse who helped us collect and organize all of the pertinent information about Sonnet 331. We do not mention the sources on Courtly love and the Platonic tradition because they are both numerous and standard).



IDEOLOGIES & LITERATURE

(A Journal of Hispanic and Luso-Brazilian Literatures)

Volume I, 1-5

- § 1. Jean Franco, «The Crisis of the Liberal Imagination»; Russell G. Hamilton, «Black from White and White on Black: Contradictions of Language in the Angolan Novel»; Nicholas Spadaccini, «Imperial Spain and the Secularization of the Picaresque Novel»; José Antonio Castro, «Modelos sociales en la evolución literaria de Venezuela»; David Viñas, «El teatro rioplatense (1880-1930): Un circuito y algunas hipótesis».
- § 2. Juan Eugenio Corradi, «Textures: Approaching Society, Ideology, Literature»; Carlos Blanco-Aguinaga, «Historia, reflejo literario y estructura de la novela: el ejemplo de *Torquemada*»; Hernán Vidal, «*Amalia*: Melodrama y dependencia»; Alejandro Losada, «Discursos críticos y proyectos sociales en hispanoamérica»; Anthony N. Zahareas, «Celibacy in History and Fiction: The Case of *El libro de buen amor*».
- § 3. Cornejo Polar, «Editorial»; Edward Baker, «Machado recuerda...»; Françoise Perus, «El modernismo hispanoamericano en relación con los cambios estructurales en las formaciones sociales latinoamericanas hacia 1880. Algunos problemas teóricos y metodológicos en historia literaria»; Norman M. Potter and Ronald W. Sousa, «Liberalismo e romantismo em Portugal e no Brasil: Proposta para uma correlação»; Antonio Ramos-Gascón, «“Romancismo” y romancero durante la Guerra Civil española»; Edmond Cros, «Fundamentos de una sociocrítica: Presupuestos metodológicos y aplicaciones»; Sara Castro-

Klaren, «Interviewing and Literary Criticism»; Julio Rodríguez-Puértolas, «Manuel Cofiño, o la superación de lo real-maravilloso».

- § 4. José Antonio Maravall, «Relaciones de dependencia e integración social: criados, graciosos y pícaros»; Alejandro Losada, «La literatura urbana como praxis social en América Latina»; Edmond Cros, «Foundations of a Sociocriticism: Methodological Proposals and an Application to the Case of the *Buscón*».
- § 5. Javier Herrero, «The Great Icons of the *Lazarillo*: The Bull, the Wine, the Sausage and the Turnip»; Francine Masiello, «*The Other Francisco*: Film Lessons on Novel Reading»; John Beverly, «The Language of Contradiction: Aspects of Góngora's *Soledades*»; Eduardo Forastieri Braschi, «Morfo-logía e ideo-logía en el teatro del Siglo de Oro».

Volume II

- § 6. Fábio Lucas, «Proposições sobre o formalismo e a literatura comprometida»; Nicholas Spadaccini, «Daniel Defoe y la sociología de la lectura: *Moll Flanders* y la picaresca española»; Marc Zimmerman, «Marxism, Structuralism and Literature: Orientational Jottings and Schemata»; Ariel Dorfman, «Niveles de dominación cultural en América Latina: algunos problemas, criterios y perspectivas»; Anthony N. Zahareas - Thomas R. McCallum, «Toward a Social History of the Love Sonnet: The Case of Quevedo's Sonnet 331».

new german critique



an interdisciplinary journal of german studies
editors: David Bathrick, Andreas Huyssen, Anson G. Rabinbach
and Jack Zipes

NEW GERMAN CRITIQUE is the first American journal to develop a comprehensive discussion of German politics, social theory, art, and literature on an international level.

Our current issue (#12) contains the following articles:

Herbert Marcuse	Murder Is Not a Political Weapon
Rudi Dutschke	Toward Clarifying Criticism of Terrorism
Jürgen Habermas	A Test for Popular Justice
Oskar Negt	Terrorism and the German State's Absorption of Conflicts
Diane Waldman	Critical Theory and Film
Judith Mayne	Rainer Fassbinder and Spectatorship
Jack Zipes	Political Dimensions of <i>The Lost Honor of Katharina Blum</i>
Michael Hays	Theater History and Practice
Arno Paul	Children's Theater as People's Theater
Helen Fehervary	Thomas Brasch: Storyteller after Kafka
Thomas Brasch	Flies in My Face, a story Interview with Thomas Brasch
Peter Hohendahl	Georg Lukács in the GDR, a report
Jeff Herf	Technology, Reification and Romanticism, a review essay
Lawrence Baron	Review of James D. Steakley's <i>The Homosexual Emancipation Movement in Germany</i>

New German Critique
published three times a
year. Annual subscrip-
tion: \$6 individuals,
\$12 institutions. For-
eign \$1 extra. Single
copies \$2.50.

Make checks payable to:
New German Critique

Name _____

Address _____

Amount Enclosed _____

New German Critique
University of Wisconsin—Milwaukee
Department of German
P.O. Box 413
Milwaukee WI 53201



IDEOLOGIES & LITERATURE

(A Journal of Hispanic and Luso-Brazilian Literatures)

Please enter my subscription as indicated below:

No. of Subscriptions:

- Student * \$ 9.00 per year
 - Library/Institutional \$ 15.00 per year
 - Regular \$ 12.00 per year
 - Patron \$ 25.00 per year
- (Patron's name and address will be published in the Patron's List)

Price per Issue: \$ 3.00. Please include also \$.50 handling charges.

Payment enclosed Amount:

Bill me Amount:

Name:

Street:

City:

* (If a Student, please indicate University and Department)

.....
.....

Send Order to:

Institute for the Study of Ideologies and Literature
4 Folwell Hall
University of Minnesota
Minneapolis, Minnesota 55455



DE PROXIMA APARICION:

CARLOS BLANCO AGUINAGA, JULIO RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS e IRIS ZAVALA, *Historia social de la literatura española* (en lengua castellana), 2 vols.

Se trata de la primera historia de la literatura con intención rigurosamente metodológica en que la literatura se estudia en su auténtico contexto histórico-social, desde el feudalismo al franquismo, como una «rama de la historia». Así, se integra la literatura con la sociedad, la política, la economía, en las coordenadas de la dinámica histórica.

Un acontecimiento en la historia de nuestra crítica base para nuevos estudios, un libro polémico con el que, a partir de ahora será preciso contar.

SUMARIO: Explicación previa. Bibliografía general. I. Edad Media. 1) El feudalismo. Desde los orígenes hasta el siglo XIII. 2) La crisis del siglo XIV. 3) La disgregación del mundo medieval. II. Edad conflictiva. 1) El imperio y sus contradicciones. 2) Del humanismo a la mística. 3) Crisis y decadencia imperial. III. El despotismo ilustrado. IV. El siglo de la burguesía. 1) Liberalismo y contrarrevolución. 2) Triunfo de la burguesía. Tradición y revolución. 3) Afirmación e inseguridad burguesas. V. El siglo XX: Monarquía en crisis, República, Guerra Civil. 1) Arte deshumanizado y rebelión de las masas. 2) La Guerra Civil. VI. La dictadura: del nacional-sindicalismo a la sociedad de consumo. 1) La postguerra inmediata o los mitos frente a la historia. 2) Continuismo y pueblo en marcha.

En el próximo número:

Ronald W. Sousa, «Editorial».

José Antonio Maravall, «La función del honor en la estructura de la sociedad barroca».

Hernán Vidal, «Julio Cortázar y la nueva izquierda».

Susan Kirkpatrick, «The Ideology of Costumbrismo».

REVISTA TRILINGÜE Y BIMENSUAL, IMPRESA EN ESPAÑA Y PUBLICADA POR EL INSTITUTE FOR THE STUDY OF IDEOLOGIES AND LITERATURE (MINNEAPOLIS, ESTADOS UNIDOS) CON EL FIN DE PROMOVER Y DESARROLLAR ACERCAMIENTOS SOCIOHISTORICOS A LA LITERATURA DE LOS PUEBLOS HISPANICOS Y LUSOBRASILEÑOS



En este número:

La polarización entre formalismo y literatura comprometida, en el ámbito de las letras brasileñas, es abordada desde sus fundamentaciones ideológicas por el crítico *Fábio Lucas*. *Nicholas Spadaccini*, al proyectar el *Moll Flanders* de Defoe sobre la tradición picaresca española, en especial sobre el *Buscón* de Quevedo, estudia la redefinición del género en la Inglaterra burguesa del siglo XVIII. *Mark Zimmerman* analiza en un denso y original ensayo la confluencia de corrientes estructuralistas y marxistas, encuentro que ha venido a potenciar el desarrollo de un «post-estructuralismo marxista» cuyo alcance podría trascender los límites de la sociología literaria. Formas y niveles de dominación cultural en Latinoamérica son sometidos a meditación crítica por *Ariel Dorfman*, partiendo del análisis de una tira cómica chilena del año 1973 como caso-típico de productos subculturales para masas. Por último, *Thomas McCallum* y *Anthony Zahareas* proponen la elaboración de una historia social del soneto amoroso español, ofreciendo como *pre-texto* el estudio del soneto 331 de Quevedo.